

H O M E N A X E S

**MADONNA À 'N SÉ
VERTUTE CON VALORE**
**Estudios en homenaje a
Isabel González**

EDICIÓN A CARGO DE
Carmen F. Blanco Valdés
Ana M^a Domínguez Ferro

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Madonna à 'n sé vertute con valore
Estudios en homenaje a Isabel González

EDICIÓN A CARGO DE
Carmen F. Blanco Valdés
Ana M^a Domínguez Ferro

CON LA COLABORACIÓN DE
Benedict Buono
M^a Consuelo de Frutos Martínez
Javier Gutiérrez Carou
Cristina Marchisio
M^a Teresa Sanmarco Bande

2016
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Todos los artículos incluidos en este volumen han sido sometidos a un proceso de evaluación por expertos independientes

A edición deste volume contou cunha subvención da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia e de FEDER, Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional



© Universidade de Santiago de Compostela, 2016
©Universidad de Córdoba, 2016

Edición técnica

Edicións USC
Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
<https://www.usc.gal/publicacions>

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/hom.2024.942>



Isabel González

Índice

Lettera a Isabel <i>Claudio Magris</i>	13
Biobibliografía de Isabel González <i>María Teresa Sanmarco Bande</i>	15
Tabula gratulatoria	31

Artículos

Xosé F. Filgueira Valverde na farrapeira lizgaira da prensa. Referencias italianas <i>Luís Alonso Girgado</i>	35
Nel noir italiano. <i>Nel cortile e poco oltre</i> , di Gianni Mattencini <i>Mercedes Arriaga Flórez</i>	47
Alabanza y ocaso de una musa: <i>Fiammetta</i> en la composición lírica boccacciana <i>Carmen F. Blanco Valdés</i>	53
Reminiscenze dantesche nel Piemonte del primo Cinquecento <i>Benedict Buono</i>	65
<i>Trabalhos e penas</i> dos trobadores galego-portugueses <i>Mercedes Brea</i>	75
La ética y su aplicación en los museos: El paradigma deontológico <i>Rosa Margarita Cacheda Barreiro</i>	89

Claudio Magris: <i>Microcosmi</i> , un «acervo indeciso de borradores contradictorios» <i>María J. Calvo Montoro</i>	99
Proyección argumental de una despedida mítica: ecos de Héctor y Andrómaca en Pío Baroja y Agustín García Calvo <i>M^a Dolores Castro Jiménez</i>	107
«Ahora se inician las epístolas pues la amistad es vieja» <i>Luis Cochón</i>	119
Dante, Cunizza da Romano e a tradición da literatura románica <i>Esther Corral Díaz</i>	131
O amigo melfitano (I) <i>José Luís Couceiro Pérez</i>	143
Studia humanitatis e sentimento regionale nella personalità e nell'opera di Manara Valgimigli <i>Renzo Cremante</i>	155
«La virtù nascosa nelle parole» (Saggio di un nuovo commento al <i>Decameron</i> : la novella I 7) <i>Alfonso D'Agostino</i>	167
Una observación sobre el «Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo Crocifisso verso i cristiani» (1543), y sobre Benedetto Fontanini da Mantova, Ambrogio Catarino Politi y Marcantonio Flaminio <i>José Manuel Díaz de Bustamante</i>	181
Religión y Razón de Estado en el teatro de Elena Bono <i>Fausto Díaz Padilla</i>	195
La risa de la dama en la Escuela poética siciliana <i>Ana M^a Domínguez Ferro</i>	211
Sobre el concepto de equivalencia entre lenguas: algunas reflexiones y propuestas <i>María José Domínguez Vázquez</i>	221

Notas para unha edición da cantiga <i>Donzela, quenquer entend[e]ria</i> de Pero D'Armea (B 1602, V 1134) <i>Francisco Fernández Campo</i>	233
Milagres para a biografía dunha raíña: santa Isabel de Portugal <i>Elvira Fidalgo</i>	243
San Francisco interpretado por tres directores italianos <i>José M^a Folgar de la Calle – Isabel Sempere Serrano</i>	255
Análisis de la novela <i>Ali di babbo</i> de la escritora sarda Milena Agus <i>M^a Consuelo de Frutos Martínez</i>	269
La <i>canzone d'autore italiana</i> : una poética <i>Manuel Gil Rovira</i>	277
La neologia mite di Mario Luzi <i>Claudio Giovanardi</i>	289
O galego, a lingua propia de Galicia <i>Manuel González González</i>	301
Ser mujer. Reflexiones sobre la identidad femenina <i>Jesús Graciliano González Miguel</i>	311
<i>La figlia del Papa</i> de Dario Fo: una novela histórica fallida <i>Vicente González Martín</i>	325
Fra «Iddio» e «iddio»: per un'approssimazione alla visione della divinità in alcune poesie di <i>Variazioni Belliche</i> di Amelia Rosselli <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	337
Falsificación documental en la Baja Edad Media en Inglaterra <i>Luis Iglesias Rábade</i>	345
Guido, i' vorrei... Dante Alighieri, di tenzone in tenzone <i>Vincenzo Jacomuzzi</i>	357

<i>Lei dunque capirà</i> , Magris e un'Euridice del XXI secolo <i>Pedro Luis Ladrón de Guevara</i>	367
De nuevo sobre Petrarca y <i>Celestina comentada</i> (I) <i>M^a Elisa Lage Cotos</i>	379
Le vicissitudini del soggetto nella letteratura del Novecento <i>Giulia Lanciani</i>	393
Gil Perez Conde ou a sutileza do escarnio <i>Pilar Lorenzo Gradín</i>	401
Ancora su Pascoli e Manzoni (inclusioni, riprese, suggestioni) <i>Cristina Marchisio</i>	413
Aspetti della nuova narrativa italiana <i>Paulino Matas Gil</i>	421
Di che cosa fanno la critica i critici della letteratura contemporanea? <i>Nicolò Messina</i>	437
The Sensation novel and neo-victorian fiction: a note <i>Manuel F. Míguez Ben</i>	447
En los corrales de comedias. Una propuesta de identificación de las obras de teatro que Cosimo dei Medici presenciò durante su estancia en Madrid <i>Xosé A. Neira Cruz</i>	457
«Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» versus «Un souvenir heureux est peut-être sur terre plus vrai que le bonheur» <i>Irene Romera Pintor</i>	467
Appunti sulla lingua poetica di Arturo Graf <i>Luca Serianni</i>	475
L'Ars Nova italiana del Trecento e il codice Squarcialupi <i>Giuseppe Tavani</i>	483

El desafío de la esfinge. El enigma literario en Italia en los siglos XVI y XVII	
<i>María Dolores Valencia</i>	495
La rosa de los vientos del más antiguo comentario latino a los <i>Aforismos</i> hipocráticos	
<i>Manuel E. Vázquez Buján</i>	511
La pervivencia de la Literatura. Comparatismo, Ética y enseñanza de la lectura	
<i>Darío Villanueva</i>	525

Trieste, 26 giugno 2015

Cara Isabel,

quando mi hanno chiesto di partecipare all'omaggio per te, al volume di scritti in tuo onore, ho aderito con entusiasmo: per l'amicizia che ho per te, per la gratitudine per lo splendido convegno che anni fa mi hai dedicato -uno dei bei regali che io ho ricevuto nel corso della mia attività accademica e letteraria- per la stima e ammirazione che ho per te. Stima e ammirazione per il tuo lavoro scientifico -i tuoi studi che spaziano dalla filologia e dalla linguistica alla letteratura e alla storiografia e critica letteraria- dalla Scuola poetica siciliana a Sibilla Aleramo, da Dante al Novellino, dalla poesia gallega a Dacia Maraini o ad Antonio Tabucchi, per citare solo alcuni titoli della tua ricca, poliedrica produzione critica.

Ma anche stima e ammirazione per la tua attività di docente, per la scuola di allievi che hai formato, per la vitalità di interessi che hai creato, per l'ambiente così fervido e fecondo che hai stimolato nella tua università e nel tuo istituto. Siamo legati da tante cose, ne cito solo una: il comune legame con Manuel Gil Esteve, col nostro grande Manolo, maestro di tutti noi.

Ma non sono in grado di scrivere un vero contributo, degno di questo nome, degno di te e, se posso dire, anche di me. Ho alle mie spalle mesi molto difficili, non solo e non tanto di lavoro massacrante ma soprattutto di serie preoccupazioni di salute di persone a me molto care e vicine, che mi hanno impegnato a fondo e mi hanno stremato materialmente e spiritualmente. Non ho alcuna seria ricerca in corso da cui poter trarre un organico e nuovo studio per il volume in tuo onore e non sono in grado, in un tempo che si fa sempre più stretto, di intraprendere una ricerca nuova. Certo, potrei -come fanno altri in circostanze simili-rielaborare e riscrivere, cambiando solo esteriormente il testo, qualche studio già fatto. Ma non sarebbe uno studio originale, bensì un riciclaggio, un remake; non sarebbe onesto e non sarebbe degno né di me né soprattutto di te. E così ti posso solo dire tutto il mio affetto, la mia stima, la mia amicizia e sono certo che tu mi capirai.

Claudio Magris

Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2004)

Biobibliografía de Isabel González Una vida consagrada a la Universidad de Santiago de Compostela y a la lengua y literatura italianas

MARÍA TERESA SANMARCO BANDE
Universidad de Santiago de Compostela

Isabel González nació el 5 de diciembre de 1949 en Rábade (Lugo). Su infancia y adolescencia transcurrieron entre diversos lugares de la geografía española, debido a la profesión de su padre, militar de aviación. Sin duda, su vida está estrechamente ligada a la ciudad de Santiago de Compostela, donde hacia finales de los años 60 comienza su apuesta de vida por y para la Universidad, iniciando los estudios en Filología Románica. Enseguida conoce a quien será su maestro, don Constantino García, recién llegado a Compostela con una metodología novedosa, fruto de su formación en la Universidad Central, enriquecida con los años de docencia en la universidad alemana. Para la profesora González estos primeros tiempos en la ciudad de Santiago son años de intenso estudio y forja de sólidas amistades que aún perduran (entre sus compañeros de promoción, profesores en la Facultad de Filología, Mercedes Brea, Darío Villanueva...). Conoce también en esta época a José Luis Couceiro filólogo singular, que a partes iguales combina bonhomía y amor por los libros, quien luego será su marido y padre de su hija, Beatriz.

Isabel González se licencia con grado en Filología Románica el 28 de junio de 1972. Su memoria de licenciatura aborda el análisis del léxico del valle de Burón (provincia de Lugo), alcanzando tres años después, el 7 de noviembre de 1975, el grado de doctora en la misma especialidad, con una tesis dedicada al estudio de los sufijos nominales en el gallego contemporáneo. Ambos trabajos de

investigación, dirigidos por Constantino García, alcanzan la máxima puntuación y, aunque en su investigación posterior predominará el estudio de la literatura italiana, este amor por la lingüística gallega se mantiene en su línea de investigación centrada en la lexicografía contrastiva, creando así un puente de cultura entre Galicia e Italia.

Fue ese el capítulo preliminar de una carrera absolutamente dedicada al *alma mater* compostelana, en la cual ha recorrido la práctica totalidad de cargos, responsabilidades y encomiendas posibles, desde las intrínsecamente relacionadas con su dimensión docente e investigadora, a las que han trascendido los límites de su especialidad. Así, entre las primeras, cabe señalar la brillante trayectoria desarrollada por la profesora González desde 1975, cuando asume la plaza de profesora adjunta de lengua y literatura italianas, hasta la consecución de la primera cátedra de la Universidad de Santiago de Compostela en dicho ámbito disciplinar, que ocupa desde 1988 hasta la actualidad.

Pretender describir el vastísimo trabajo realizado por Isabel González en pro de la Italianística a lo largo de estos más de cuarenta años se nos antoja una tarea imposible, entre otras cosas, porque de su dilatada e incesante labor ha dependido en buena medida la creación, formación y consolidación del área de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, con un grupo de profesores titulares e investigadores –todos ellos discípulos de la profesora González– que actualmente garantiza la permanencia y futuro de estos estudios en Galicia.

En todo caso, creemos de justicia señalar, a modo de rápido recordatorio, una selección de hitos que proclaman tanto el compromiso constante de Isabel González con la Universidad de Santiago de Compostela y su excelencia en el conjunto universitario español, como su talento y capacidad a la hora de combinar con plena solvencia tanto las tareas inherentes al docente e investigador, como las propias del gestor, desempeñadas con idénticos brío y calidad. Todo ello le ha valido tanto el merecido reconocimiento de excelencia docente e investigadora –en los niveles máximos previstos por nuestro sistema como el aplauso social –plasmado en su nombramiento como gallega del mes de mayo de 1991 por parte del periódico *El Correo Gallego* y los honores que Italia reserva para los extranjeros que han sabido defender, proclamar y divulgar su cultura en el mundo, tarea a la que Isabel González ha dedicado su vida profesional y por la cual, desde septiembre de 2005, es *Cavaliere dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana*, condecoración concedida por el Presidente de la República Italiana a propuesta del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de Italia.

Los méritos que hemos seleccionado y enumeramos a continuación son sólo una muestra de la dedicación, la constancia y la gran capacidad de la profesora González, cuya brillante carrera académica es difícil de igualar. Con todo, sus cualidades más relevantes no son cuantificables, ni tienen cabida en ningún apartado del *curriculum vitae*. Aparte de su reconocida pasión por la familia, en Isabel González destacan el talento, la expresividad, la pasión y la capacidad de contagiar el entusiasmo por el trabajo, cada mañana. Quienes tenemos la suerte de trabajar a su lado disfrutamos esa valiosísima parte de sus méritos y seguimos aprendiendo de ella todos los días.

1. Cargos académicos y de gestión

Directora en funciones del departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, desde el 26 de mayo de 1989 hasta el 30 de junio de 1989.

Directora del departamento de Filología Francesa e Italiana, desde el 30 de junio de 1989 hasta el 4 de junio de 1990.

Decana de la Facultad de Filología, desde el 30 de mayo de 1990 hasta el 16 de julio de 1992.

Presidenta de la Comisión de Doctorado (Estudios del Tercer Ciclo) de la Universidad de Santiago de Compostela (1990-1992).

Miembro de la Comisión de Doctorado (Estudios del Tercer Ciclo) de la Universidad de Santiago de Compostela (1991-1992).

Responsable de la confección de los nuevos planes de estudio de la Titulación de Filología Italiana, que empezaron a impartirse en el curso 1994-95.

Miembro de la Comisión de Titulaciones y Programas de Estudio de la Universidad de Santiago de Compostela (1995-1998).

Directora en funciones del departamento de Filología Francesa e Italiana, desde el 15 de septiembre de 1999 hasta el 26 de noviembre de 1999.

Directora del departamento de Filología Francesa e Italiana, desde el 26 de noviembre de 1999 hasta el 22 de diciembre de 2003.

Responsable de la confección de los planes de estudio reformados de la Titulación de Filología Italiana, implantados en el curso 1999-2000.

Miembro de la Comisión de Actividades Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela (2000-2002).

Representante de Directores de Departamento en la Junta de Gobierno de la Universidad de Santiago de Compostela (2000-2002).

Miembro del Comité de Autoevaluación de la Titulación de Filología Italiana de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela (2000-2001).

Miembro de la Comisión de Investigación de la Universidad de Santiago de Compostela (2002-2003).

Directora en funciones del departamento de Filología Francesa e Italiana, desde el 9 de septiembre de 2010 hasta el 28 de octubre de 2010.

Presidenta de la Sociedad Española de Italianistas, desde el año 2005 hasta 2010.

2. Tesis doctorales dirigidas

Manifestaciones del amor en la lírica siciliana del siglo XIII, de Ana M^a Domínguez Ferro, defendida el 8 de setiembre de 1992, con la calificación de Apta *cum laude* por unanimidad.

Estudio de la fenomenología amorosa en la Escuela poética del Dolce Stil Nuovo, de Carmen F. Blanco Valdés, defendida el 9 de setiembre de 1992, con la calificación de Apta *cum laude* por unanimidad.

Léxico de Moravia na novela curta, de María Montes López, defendida el 23 de junio de 1994, con la calificación de Apta *cum laude* por unanimidad.

La guerra di Cipro: Poema inedito di Anton Francesco Doni, de Vincenzo Jacomuzzi, defendida el 30 de junio de 1994, con la calificación de Apto *cum laude* por unanimidad.

Estímulos sensoriales en «Lavorare stanca de Pavese», de Encarna Soto López, defendida el 29 de setiembre de 1994, con la calificación de Apta por unanimidad.

La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV, de Javier Gutiérrez Carou, defendida el 29 de setiembre de 1995, con la calificación de Apto *cum laude* por unanimidad.

La imaginación sensorial en «Il Piacere» de Gabriele D'Annunzio, de Cristina Marchisio, defendida el 30 de octubre de 1995, con la calificación de Apta *cum laude* por unanimidad.

Italiano y piamontés en el siglo XVI: Osservazioni grammaticali e poetiche della lingua italiana del Conte Matteo di San Martino e di Vische, de Benedict Buono, defendida el 31 de octubre de 1995, con la calificación de Apto *cum laude* por unanimidad.

Influencia de los tratadistas italianos de Poética del Cinquecento en la «Philosophia antigua poética» de López Pinciano, de María Consuelo de Frutos Martínez,

defendida el 3 de mayo de 1996, con la calificación de *Apta cum laude* por unanimidad.

Estudio crítico de los diccionarios bilingües italoespañoles. Un nuevo modelo de diccionario, de María Teresa Sanmarco Bande, defendida el 26 de junio de 1998, con la calificación de *Apta cum laude* por unanimidad.

La escritura 'prohibida'. Escritoras y cortesanas, escritoras cortesanas: el caso de Veronica Franco, de Isabel Rubín de Parga, codirigida con M. Arriaga, dentro del Doctorado Europeo "Mujeres, escrituras y comunicación" del Departamento de Filologías Integradas Área de Filología Italiana de la Universidad de Sevilla, y defendida el 27 de mayo de 2008, con la calificación de *Apta cum laude* por unanimidad.

Los albores de la crónica periodística: las crónicas del viaje por España y Portugal de Cosimo III de' Medici, de Xosé Antonio Neira Cruz, defendida el 9 de diciembre de 2015, con la calificación de Sobresaliente *cum laude* por unanimidad.

3. Bibliografía

3.1. Libros

- (1978) *Estudio de los sufijos nominales en el gallego actual*, Col. Anexos de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1978, 274 pp.
- (1982) *Profilo di Sibilla Aleramo. La donna e l'intellettuale nelle opere e nel giudizio dei contemporanei*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 206 pp.
- (1986) *Antología de la Literatura Italiana*. Barcelona: Ariel, 450 pp.
- (1989) *El Apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana. Parangón con la lírica gallego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 194 pp.
- (1993) *Veridica Historia o' sia Viaggio da Napoli à S. Giacomo di Galizia fatto dal Sigr. Nicola Albani*. Ms. s. XVIII. Centro Italiano di Studi Compostellani de Perugia (Fondo Caucci ms. 1S). Edición y versión castellana de Isabel González. Madrid: Edilán, 293 pp.
- (2000) *Diccionario Italiano-Galego*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro – Xunta de Galicia, 698 pp. (AA.VV.). <http://www.cirp.es/pub/docs/varios/dicItaGal.pdf>

- (2000) *Dante Alighieri, Vita Nuova (nueva lectura)*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 223 pp.
- (2002) *Gramática italiana II*. Lugo: Citania, 100 pp.
- (2002) *Escolma do italiano contemporáneo*. Lugo: Citania, 200 pp.
- (2007) *Guía a la lectura de la Divina Comedia*. (Introducción, Infierno y Purgatorio). València: Institució Alfons el Magnànim, 553 pp.
- (2010) *Il Novellino*. Anónimo s. XIII. Traducción de Isabel González. Introducción y notas de Manuel Gil Esteve. Madrid: Palas Atenea, 285 pp. Premio internacional del Gobierno italiano a la mejor traducción.
- (2010) *Sibilla Aleramo: Il Passaggio, el viaje autobiográfico, sentimental y literario*. Edición de Isabel González. Sevilla: ArCiBel, 154 pp.
- (2010) *Vocabulario Galego-Italiano: Hostalería (aloxamento, restauración, economía, lecer, viaxe)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 229 pp. (coautoría con A. Domínguez Ferro y M. T. Sanmarco Bande).
- (2016) *Vocabulario Galego-Italiano das Belas Artes: Escultura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela (coautoría con A. Domínguez Ferro).

3.2. Capítulos de libro

- (1977) “Sufijación nominal en *O Mariscal* de Ramón Cabanillas”, en *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 103-135.
- (1982) “Italianismos en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*”, en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 93-104.
- (1985) “*Exempla amoris* en la poesía italiana del Duecento”, en J. Montoya y J. Paredes (eds.), *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*. Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 349-372.
- (1991) “La comparación en el *Purgatorio* dantesco”, en P. Peira *et alii* (eds.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: Castalia, vol 3, pp. 31-47.
- (1991) “La comparazione nel *Paradiso* dantesco”, en M. Brea e F. Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol.II, pp. 319-349.

- (1994) “El león en la lírica amorosa italiana de la Edad Media”, en B. Pallares y P. Peira (eds.), *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 277-289.
- (1994) “O *exemplum* na lírica amorosa medieval galega e italiana”, en E. Fidalgo y P. Lorenzo (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 217-224.
- (1995) “La similitudine nella *Vita Nuova*”, en J. Lago e A. Figueroa (eds.), *Estudios en homenaxe ás profesoras Françoise Jourdan e Isolina Sánchez*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 401-406.
- (1996) “La comparación en las *Rime* de Dante”, en M. Casado Velarde *et alii* (eds.), *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, vol. II. pp. 871-883.
- (1998) “La *Vita Nuova*, ejemplo de *prosimetrum* medieval”, en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las Formas Narrativas Breves Románicas Medievales I*. Granada: Universidad de Granada, pp. 55-82.
- (1998) “A similitude na lírica amorosa galega da Idade Media. Semellanzas e diferencias coa italiana”, en D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Vigo: Galaxia, vol. I, pp. 199-213.
- (1999) “Procedimientos analógicos en la poesía amorosa medieval italiana”, en J. L. Couceiro *et alii* (eds.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 379-393.
- (1999) “Probatio por analogía en la lírica amorosa medieval italiana”, en P.L. Ladrón de Guevara *et alii* (eds.), *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*. Murcia: Universidad de Murcia, vol. I, pp. 193-211.
- (2004) “Compostela en las crónicas del segundo viaje por Europa de Cosme III de Médicis”, en X. A. Neira Cruz (ed.), *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*. Santiago de Compostela: Museo Diocesano - Xunta de Galicia - Xacobeo, pp. 231-249.
- (2004) “*Signa Amoris* de dolor en la poesía de Cavalcanti”, in R. Arqués (ed.), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7º centenario della morte. Poesia, filosofia, scienze e ricezione*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 49-62.
- (2004) “Alfieri e la letteratura greco-latina”, en T. Amado *et alii* (eds.), *Iucundi Acti Labores: Estudios en homenaxe a Dulce Estefanía Álvarez*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 285-290.

- (2005) “Algunhas consideracións en torno á flexión de xénero e número en italiano e galego”, en A. I. Boullón *et alii* (eds.), *As Tebras Alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 365-374.
- (2007) “La vacanza de Dacia Maraini ¿una novela feminista?”, en M. Arriaga *et alii* (eds.), *Escritoras Italianas. Géneros Literarios y Literatura Comparada*. Sevilla: ArCiBel, pp. 117-125.
- (2008) “Dos exemplos italianos de literatura hodepórica”, en R. Londero (ed.), *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci*. Venezia: Mazzanti, pp. 75-87.
- (2008) “Algúns aspectos dos dicionarios bilingües con especial referencia ao galego-italiano”, en M. Brea *et alii* (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a A. Santamarina*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 105-112.
- (2008) “Isabella sono io, che figlia fui / del re mal fortunato di Gallizia.” (*Orlando Furioso*, XIII, 4, vv. 1-2)”, en E. Corral *et alii* (eds.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor X.L. Couceiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 205-212.
- (2009) “‘Donne gentili... pure femmine’ (Donne ch’avete intelletto d’amore, *Vita Nuova*, XIX)”, en M. Brea (ed.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Secretaría Xeral de Política Lingüística - Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades, pp. 253-262.
- (2009) “Viaje a Salamanca. Viaje o fantasía”, en M. Arriaga *et alii* (eds.), *Escrituras del Sur. Homenaje a Raffaele Nigro*, Sevilla, ArCiBel, pp. 121-127.
- (2009) “La revolucionaria e insumisa Sibilla Aleramo: *Il Passaggio*”, en A. Cruzado Rodríguez y M. González de Sande (eds.) *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*, Sevilla ArCiBel, pp. 291-301.
- (2010) “El viaje en la obra de Magris”, en M. J. Calvo Montoro y F. Cartoni (eds.), *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Humanidades, nº 117, pp. 117-126.
- (2010) “El lenguaje de la normalidad en *La famiglia normale* de Dacia Maraini”, en M. Arriaga *et alii* (eds.), *Máscaras Femeninas: Retórica, simulación y espectáculo*. Sevilla: ArCiBel, pp. 577-586.

- (2011) “Una artista en la querrela de las mujeres italianas del s. XVII: Artemisia Gentileschi”, en M. Arriaga *et alii* (eds.), *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: ArCiBel, v. I, pp. 409-417.
- (2011) B. Buono – C. de Frutos – J. Gutiérrez C. Marchisio, *Vocabulario Galego-Italiano: Gastronomía*. Prólogo de Isabel González. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 9-12.
- (2012) “P. A. de Alarcón, *De Madrid A Nápoles (1860-61)*: Recuerdos de su viaje y opiniones sobre Italia en el año de la unificación”, en A. Battistini *et alii* (eds.), *Filologia e critica nella modernità letteraria. Studi in onore di Renzo Cremante*. Bologna: CLUEB, pp. 231-240.
- (2013) “La imagen de la cultura siciliana de mediados del siglo XX a través de *La Mennulara* de Simonetta Agnello”, en E. González de Sande y M. González de Sande (eds.), *Las relaciones italo-españolas: Traducción, Lengua y Literatura*. Sevilla: ArCiBel, pp. 177-189.
- (2013) “*Oncia di carne, libra di malizia* parodia de *Ne li occhi porta la mia donna Amore*”, en M. Brea *et alii* (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 291-306.
- (2013) “Memoria y cultura contemporánea: Viaje estimulante a través de la memoria (*Tristano muore* de A. Tabucchi)”, en P.L. Ladrón de Guevara *et alii* (eds.), *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*. Murcia: Editum, pp. 549-556.
- (2014) “Fiammetta, una mujer boccacciana”, en E. González de Sande y M. González de Sande (eds.), *Boccaccio e le donne*. Roma: Aracne editrice, pp. 15-29.
- (2015) “Léxico especializado en la lexicografía gallegoitaliana (algunas reflexiones)”, en M. J. Domínguez Vázquez *et alii* (eds.), *Lexicografía de las lenguas románicas. Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva*. Berlin: De Gruyter. v.II, 2015, pp. 211-222.
- (2015) “La expresión de las emociones en la(s) poesía(s) de la *Vita Nuova*” en M. Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 143-160.

3.3. Artículos

- (1977) “A propósito de *tutto* (Il Morgante, XVIII, 121)”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 4, pp. 355-357.
- (1977) “Anotaciones a una traducción de *Il Giorno* de Parini”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 4, pp. 159-171.

- (1978) “Anotaciones a una traducción de *Il Giorno* de Parini (II)”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 5, pp. 415-425.
- (1978) “Algunos aspectos de la composición de palabras en italiano”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 5, pp. 351-363.
- (1979) “Anotaciones a una traducción de *Il Giorno* de Parini (III)”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 6, pp. 361-373.
- (1981) “Contributo per lo studio del verbo nelle prime grammatiche italiane”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 8, pp. 205-213.
- (1983) “Subordinadas temporales introducidas por conjunciones en *Il Novellino*”, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 10, pp. 223-229.
- (1984) “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, en *Boletim de filologia. Homenaje a Rodrigues Lapa*, Lisboa, vol. 29, pp. 75-100 (coautoría con M. Brea y J.M. Díaz de Bustamante).
- (1987-1989) “La comparación en el *Inferno* dantesco”, *Estudios Románicos, Homenaje al Prof. Luis Rubio*. Murcia: Universidad de Murcia, vol. 4, pp. 461-499.
- (1990) “*Signa amoris* da poesía italiana do Duecento”, en *Boletín Galego de Literatura*, vol. 3, pp. 85-93.
- (1991) “Comparacións de tema relixioso na *Divina Commedia*”, en *Boletín Galego de Literatura*, vol. 6, pp. 51-60.
- (1992) “‘Significar per verba’: Lessico e similitudini nel canto I del *Paradiso*”, en *Lecture Classensi*, vol. 20/21, pp. 175-183 (coautoría con V. Jacomuzzi).
- (1997) “*Diccionario italiano-galego*”, en C. García, I. González e M. González (eds.), *Simposio Internacional Lexicografía actual: Elaboración de diccionarios*, Anexo 3 da revista *Cadernos de Lingua*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 121-129.
- (1997) “O *Diccionario castelán-galego* da Real Academia Galega”, en C. García, I. González e M. González (eds.), *Simposio Internacional Lexicografía actual: Elaboración de diccionarios*, Anexo 3 da revista *Cadernos de Lingua*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 131-139.
- (2001) “Tipología del *Novellino*”, en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age (domaine roman) II, Crisol, Nouvelle Série*, vol. 4, pp. 163-177.
- (2003) “Elementos populares en *L’isola di Arturo* de E. Morante”, en *RSEI, Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. 1, pp. 49-56.

- (2005) “C. Magris y su experiencia de frontera”, en *RSEI, Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. 3, pp. 91-96.
- (2007) “Los exordios del *Orlando Furioso*”, en *Filología e critica*, vol. XXXII, fasc 1, pp. 120-133.
- (2008) “Alcune opinioni di Alfieri sulla letteratura”, en *Linguistica e Letteratura*, vol. XXXII, 1-2, pp. 123-135.
- (2007-2008) “Terminología gastronómica italiana en Álvaro Cunqueiro”, en *Estudios Románicos*, vol. 16-17, pp. 493-502.
- (2008) “Sintomi ed effetti della “malattia d’amore” nel *Triumphus Cupidinis* di Petrarca”, en *Archivi del Nuovo*, vol. 20/21, pp. 5-14.
- (2008) “Ediciones bilingües: un reto para los traductores”, en *RSEI, Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, vol. 5, pp. 85-91.
- (2010) “Dos viajes ‘locos’: el ultraterreno Dante y el osado Ulises”, en *Revista Medieval*, vol. 37, pp. 32-41.
- (2013) “*Caro padre mēo, de vostra laude* (Guido Guinizzeli) e *Figlio mio diletto, in faccia laude* (Guittone d’Arezzo), polemiche letterarie o sirventesi incrociati?”, en *Carte Romanze. Rivista di filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento*, vol 1, pp. 203-215.

3.4. Comunicaciones en congresos nacionales

- (1981) “Descendientes gallegos de *betulla*”, en *Primera Reunión gallega de Estudios Clásicos*, Santiago – Pontevedra, 2-4 de julio de 1979. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 269-271.
- (1983) “*Argumenta Amoris* en la poesía italiana del *Duecento*”, en *Actas de la I Reunión de Italianistas Españoles*, Sevilla, 9-11 de diciembre de 1982. Madrid: Asociación de Italianistas, pp. 211-224.
- (1986) “Un uomo non volgare: Colocci”, en *El Renacimiento Italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas Españoles*, Murcia, noviembre de 1984. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 67-75 (coautoría con X. L. Couceiro).
- (1988) “Aproximación al léxico de los Grandes Idilios de Leopardi. Examen de *Il Risorgimento*”, en V. González Martín (ed.), *Actas del III Congreso Nacional de Italianistas. El siglo XIX italiano*, Salamanca, 1986. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 169-175.

- (1989) “Rentabilidad del Apóstrofe en la poesía de Giacomino Pugliese”, en I. González (ed.), *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas. Il Duecento*, Santiago, 24-26 de mayo de 1988. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 381-386.
- (1994) “El Apóstrofe en la poesía de Guido Guinizzelli. Semejanzas y diferencias con la lírica gallego-portuguesa medieval”, en M.I. Toro (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 3-6 de octubre de 1989. Biblioteca Española del s. XV, pp. 429-436.
- (1994) “Doble sentido de algunas composiciones de la *Vita Nuova*”, en *Actas del VI Congreso de Italianistas*, Madrid, 3-6 de mayo de 1994. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, v. I, pp. 297-305.
- (1996) “Distintos niveles de lengua en *Lessico Familiare* de Natalia Ginzburg”, en *Actas del V Congreso Nacional de Italianistas Españoles. Il Novecento*, Oviedo, 4-6 de abril de 1990. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 255-266.
- (1998) “Recursos teatrales en *Il Pianto della Madonna*”, en J. Espinosa (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, 21-23 de octubre de 1996. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 271-280.
- (2000) “El uso del color en el *Novellino*”, en M. D. Valencia (ed.), *Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas. La narrativa*, Granada, 30 septiembre-2 de octubre de 1998. Granada: Universidad de Granada, pp. 257- 264.
- (2001) “Información semántica complementaria en los diccionarios bilingües”, en S. Porras (ed.), *Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas Españoles, Lengua y Lenguaje Poético*, Valladolid, 2-4 de octubre de 2000. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 45-60.
- (2003) “Il prologo del *Novellino*: guida alla raccolta (di novelle)”, en V. González Martín (ed.), *Actas del X Congreso Nacional de Italianistas Españoles, La Filología Italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, 7-9 de noviembre de 2002. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 279-289.

3.5. Comunicaciones en congresos internacionales

- (1986) “Os animáis domésticos na poesía galega de Rosalía”, en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago, xullo de 1985. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Universidad de Santiago, vol. III, pp. 89-97.

- (1994) “La comparación en la poesía del *Dolce Stil Nuovo*”, en *Actas del XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas*, Santiago, 1989. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 611-628.
- (1998) “*L'exemplum nell'Inferno* dantesco”, en G. Ruffino (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Lingüística e Filologia Romanza*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo, 18/24 settembre 1995. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, vol VI, pp. 203-213.
- (1998) “A voz feminina na “cantiga de amigo” siciliana”, en *Actas do Congreso Internacional “O Mar das Cantigas”*, Conselleria de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia, Illa de San Simón, 21, 22 y 23 de mayo de 1998. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 179-187.
- (2001) “Firmado: Sibilla Aleramo, Una mujer”, en M. Arriaga (ed.), *Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia Camprubí*, Moguer-Huelva, 25-28 de octubre de 2001. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001, pp. 201-215.
- (2003) “Cavalcanti y Dante: “distinta” filosofía y una “misma” cuestión de amor”, en J.C. Rovira (ed.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional: La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos*. Alicante: Universidad de Alicante, vol. II, pp. 683-691.
- (2005) “L'importanza di Compostella nella letteratura odeporica: *Viaggio da Napoli à S. Giacomo di Galizia* di Nicola Albani”, en M. Arriaga (ed.), *XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas Italia-España-Europa: Relaciones Culturales, Literaturas Comparadas. Tradiciones y traducciones*, Universidad Internacional de Andalucía, sede de La Cartuja, Sevilla, 11-13 de mayo de 2005. Sevilla: ArCiBel, pp. 348-357.
- (2011) “Una artista en la querrela de las mujeres italianas del s. XVII: Artemisia Gentileschi”, en M. Arriaga (ed.), *Congreso Internacional “La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica”* Sevilla, 10-12 noviembre de 2011. Sevilla: ArCiBel, v. 1, pp. 409-417.

3.6. Reseñas críticas

- (1976) *La lengua que hablamos. Creación y sistema*, de E. Nánñez Fernández, Editor Gonzalo Bedía, Santander, 1973, 163 pp. *Verba, Anuario Galego de Filología*, 3, pp. 381-383.
- (1979) *Draconcio y sus Carmina Profana. Estudio biográfico, introducción y edición crítica*, de J.M. Díaz de Bustamante, Santiago de Compostela: Universidad

- de Santiago de Compostela, 454 pp. *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, 6, pp. 434-436.
- (1979) *Avviamento alla filologia italiana*, de Antonio Altamura, Società editrice napoletana, Napoli, 1977, 152 pp. *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, 6, pp. 427-429.
- (1980) *Linguaggio e società nell'Italia d'oggi*, de Tullio de Mauro; ERI, Torino, 1978, 160 pp. *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, 7, pp. 423-424.
- (1984) *Curso de lengua italiana*, de M. Carrera, Ariel, Barcelona, 1984. 1. Parte teórica, 601 pp. 2. Parte práctica, 501 pp. *Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, 11, pp. 375-378.

3.7. Traducciones

3.7.1. Traducciones del gallego al italiano

- (1983) Traducción al italiano de “As sete cantigas de Martín Codax”, *Homenaxe a Martín Codax*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 29-30.
- (1987) Traducción al italiano de *Cousas* y de *Retrincos* de Castelao. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 94 pp.
- (1995) Traducción al italiano de *Petöfi*, poema gallego de Aquilino Iglesia Alvariño dedicado al poeta húngaro Sándor Petöfi, en *Sándor Petöfi, Homenaxe desde Galicia* (España), Versión plurilingüe do poema *Petöfi de Aquilino Iglesia Alvariño*, Luciano Rodríguez. A Coruña: Offset Valladares.

3.7.2. Traducciones del italiano al gallego

- (1998) Traducción al gallego de la reseña crítica de Giuseppe Tavani, *General Estoria*. Versión galega do século XIV, ms. O.I.i. do Escorial. Edición, introducción lingüística, notas e vocabulario de Ramón Martínez López. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. LXI-375.
- (2002) Traducción al gallego de *O Príncipe*, Nicolás Maquiavelo. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela - Fundación BBVA, 172 pp.
- (2005) *O Príncipe*, Nicolás Maquiavelo. Santiago de Compostela: La Voz de Galicia - Universidad de Santiago de Compostela - Fundación BBVA.
- (2014) Cartas de Joseph Kostohryz a Cunqueiro, *Cunqueiro, destinatario*, en *Cadernos Ramón Piñeiro*, XXVIII, ed. Luis Cochón, pp. 86-96.

3.7.3. Traducciones del italiano al castellano

- (1998) Traducción al castellano de *I Miracolati* de Franco Cuomo, *Art Teatral*, 12. València: Soler. Colección Autores de Hoy, pp. 37- 43.
- (2000) Traducción al castellano de *Madrefiglia* de Maricla Boggio, *Art Teatral*, 13. València:Soler. Colección Autores de Hoy, pp. 9 -22.
- (2010) Traducción al castellano de *Il Novellino*. Madrid: Palas Atenea, pp. 21-285. Premio internacional del Gobierno italiano a la mejor traducción.

3.8. Edición científica

- (1986) *Publicaciones de los Miembros de la Asociación de Italianistas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 21 pp.
- (1989) *Boletín de Publicaciones de los Miembros de la Sociedad Española de Italianistas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 47 pp.
- (1989) *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 613 pp.
- (1997) *Simposio de Lexicografía actual: Elaboración de Diccionarios* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 200 pp.
- (2010) *Archivio bibliografico delle pubblicazioni dei membri de la Società Spagnola degli Italianisti* (a cura di I. González e J. Gutiérrez Carou). Venezia: Linea-dacqua edizioni, 182 pp.

TABULA GRATULATORIA

NOMBRE	UNIVERSIDAD
Celia Aramburu Sánchez	<i>Universidad de Salamanca</i>
Mariña Arbor Aldea	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Antonio Azaustre Galiana	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Ana Barja López	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
María Dolores Barral Ribadulla	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Salvatore Bartolotta	<i>Universidad Nacional de Educación a Distancia</i>
Laura Carlucci	<i>Universidad de Granada</i>
José Carracedo Fraga	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Flavia Cartoni	<i>Universidad de Castilla la Mancha</i>
M ^a Luz Casal Silva	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Juan Casas Rigall	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Marta Cendón Fernández	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Daniele Cerrato	<i>Universidad de Sevilla</i>
María Milagros Comesaña Santos	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Cecilia Criado Boado	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Joaquín Espinosa Carbonell	<i>Universitat de València</i>
Trinidad Fernández González	<i>Casa editrice Zanichelli. Torino</i>
Santiago Fernández Mosquera	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Francisco Fernández Rei	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
María José García Blanco	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Barbara Galeandro	<i>Universidad de Córdoba</i>
Linda Garosi	<i>Universidad de Córdoba</i>
Estela González de Sande	<i>Universidad de Oviedo</i>
Mercedes González de Sande	<i>Universidad de Oviedo</i>
Manuel Heras García	<i>Universidad de Salamanca</i>

María Belén Hernández González	<i>Universidad de Murcia</i>
Rosario Lisciandro	<i>Universidad de Córdoba</i>
María Mercè López Casas	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
María José López Couso	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Monserrat López Díaz	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Giorgia Marangon	<i>Universidad de Córdoba</i>
Ramón Mariño Paz	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Milagro Martín Clavijo	<i>Universidad de Salamanca</i>
Elisa Martínez Garrido	<i>Universidad Complutense de Madrid</i>
Emilio Montero Cartelle	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
María Isabel Morán Cabanas	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Silvia Morgani	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
María Muñoz Benítez	<i>Universidad de Córdoba</i>
Eva Muñoz Raya	<i>Universidad de Granada</i>
Alessandra Pavanello	<i>Escola Oficial Idiomes. Alzira (València)</i>
María Ermitas Penas Varela	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Victoriano Peña Sánchez	<i>Universidad de Granada</i>
Amelia Pereiro Pardo	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Laura Pino Serrano	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Xosé Luis Regueira Fernández	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Xosé Luís Rodríguez Fernández	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Francisco José Rodríguez Mesa	<i>Universidad de Córdoba</i>
Nuria Rodríguez Pedreira	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Blanca Ana Roig Rechou	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Rocío Sánchez Ameijeiras	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Gema Solís Díaz	<i>Xunta de Galicia. Santiago de Compostela</i>
Guillermo Rojo Sánchez	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Ángel Ruiz Pérez	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Margarita Santos Zas	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Michela Spagnolo	<i>Universidad de Córdoba</i>
Anxo Tarrío Varela	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
Xavier Varela Barreiro	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>

Artículos

Xosé F. Filgueira Valverde na farrapeira lizgaira da prensa. Referencias italianas

LUÍS ALONSO GIRGADO

Centro Ramón Piñeiro

A polifacética figura de Xosé F. Filgueira Valverde, humanista e polígrafo, erudito e investigador, acada o seu perfil máis preciso como escritor na alternancia de dous tipos de publicacións: as referidas a especialidades humanísticas, verquidas en libros ou folletos, e as colaboracións no amplo espectro das publicacións periódicas. Estas últimas, á súa vez, podemos dividilas en dous bloques:

1) As achegas profesoras, de investigación (en materias como arqueoloxía, numismática, prehistoria, etnografía, lingüística, literatura, biografía, historia, pintura, música, escultura, etc.), que teñen como soporte publicístico boletíns, cadernos, arquivos, anuarios ou revistas de estudos emanados de entidades como museos, institutos de investigación e centros de estudos públicos ou privados (Museo de Pontevedra, Instituto P.Sarmiento, Seminario de Estudos Galegos, Instituto da Lingua Galega, Real Academia Galega, Editorial Galaxia, Fundación P. Barrié de la Maza, Universidade de Santiago, Comisión Provincial de Monumentos Históricos e Artísticos de Lugo, etc.). Trátase de publicacións que esixen achegas de amplitude inalcanzable nas páxinas de prensa e de rigoroso tratamento dos temas, así como o emprego de especificacións léxicas, sintácticas e expresivas.

2) O segundo bloque, máis amplo e heteroxéneo, lévanos a un plano de inferior consideración nos niveis de forma, sentido e expresión textuais. Aquí podemos facer unha terceira subdivisión: a) A prensa xeneralista, que asume a

información de actualidade como principal meta e función. b) Outras publicacións: revistas culturais de diversa temática, follas informativas, catálogos de exposicións, boletíns, anuarios, almanaques e demais.

Centrándonos na prensa informativa, xeneralista e galega, a sinatura de Filgueira Valverde aparece, primeiramente, en cabeceiras como *El Ideal Gallego*, *Galicia*, *Diario de Pontevedra* ou *El Pueblo Gallego* para continuar logo en *Faro de Vigo*, *El Correo Gallego*, *La Noche* ou *La Voz de Galicia*. Ás que podemos engadir apenas unha ducia de artigos en *El Progreso* ou *O Correo Galego* e unha presenza testemuñal, mínima, en *La Región*, *Atlántico Diario*, *Diario 16 de Galicia* ou *El País*. Dos arredor de mil trescentos artigos de prensa que Filgueira Valverde publicou ao longo de setenta e tres anos de xornalismo activo, máis dun oitenta por cento apareceu nestes xornais nos que deixou series como «Adral» (*Faro de Vigo*), «Glosas compostelanas» e «Quodlibet» (*El Ideal Gallego*), «Vieiros», «Rito del tiempo» e «Para o pobo» (*El Pueblo Gallego*). En poucas ocasións utilizou pseudónimos. Así, resultan excepcionais os de J. Acuña (en *Logos* ou *El Ideal Gallego*, por exemplo) ou Martín Valerio (en *El Pueblo Gallego*).

Os comezos na prensa galega do mozo Filgueira Valverde sitúanse nos seus anos universitarios en Santiago de Compostela. Alí, en 1923, colaboraba xa en *La Renovación*, «Semanario católico», con bocetos biográficos de Asorey, Xelmírez ou o mestre Mateo. Nese mesmo ano, atopámolo no vigués *Galicia*, que logo ía dirixir Valentín Paz Andrade, e tamén nas interesantes páxinas culturais e galeguistas de *El Pueblo Gallego*. En 1924 comeza as súas colaboracións (que ían sumar algo máis de setenta) no *Diario de Pontevedra*. En 1925 temos as súas primeiras achegas no *Boletín da Real Academia Galega* e tamén comeza a colaborar en *Nós* co traballo «Cantigas d' El Rei Sabio localizadas en Galicia. San Ero de Armenteira». En 1926 aparece como un dos impulsores da revistiña compostelá *Adral*, nos seus tempos de alumno da Universidade. Xa en 1927, co artigo «A festa dos maios», faise presente nos *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, institución na que colaborará arreo ata a súa desaparición nos tempos da Guerra Civil. Cando finou a súa vida, no ano 1996, remataba o noveno volume de *Adral*, recopilatorio da súa obra xornalística, que apareceu póstumo. No ano anterior deixara algúns artigos, moi poucos, en *La Voz de Galicia*, así como nas páxinas de *O Correo Galego* e *El Correo Gallego*.

No bloque b) establecido máis arriba, dentro das publicacións de divulgación, rexistramos un elevado número de cabeceiras (un cento aproximadamente) e, pola contra, un escaso número de achegas; nalgúns casos tan só unha. Así, en *Abrente*, *8 días*, *Atlántida*, *Arte Galicia*, *Anthropos*, *Anuario de Vigo*, *Goya*, *Boletín*

de *Educación* ou *Cuadernos Castelao*, entre outras. A xeografía destas publicacións e tamén da prensa xeral céntrase nas cidades de Vigo, Pontevedra, Santiago e A Coruña. Nada ou case nada en Ourense e Lugo, mais moito en publicacións de Madrid, especialmente nos diarios *ABC* e *Ya*, onde deixa dezaioito e vinte e cinco achegas respectivamente. Nesta ampla presenza na prensa madrileña a partir dos anos de posguerra, haberá que ver unha manifestación dunha actitude de colaboración cos centros de poder político-cultural das décadas do franquismo, circunstancia que para un Filgueira cada vez máis influente en Pontevedra e en Galicia, podía resultar de utilidade á hora de proxectar social e politicamente a súa figura a través de institucións como O Museo de Pontevedra, o Instituto de Ensino Medio, o Concello, a Coral Polifónica e outros organismos e tribunais onde tiña voz e voto cada vez máis consolidados.

Chegados a este punto convén situar o noso poliédrico humanista —escritor, profesor, colaborador de prensa, investigador e estudoso— no significativo grupo de galegos que cultivaron paralelamente a literatura de ficción e a xornalística ao longo do pasado século XX. Referímonos a figuras como Otero Pedrayo ou Cunqueiro, aos que o pontevedrés dedicou varios artigos e dos que falaba con afecto e admiración; a W. Fernández Flórez e Julio Camba, gran figura, este último, da literatura xornalística a través das súas inesquecibles crónicas; a Torrente Ballester e Eugenio Montes, o primeiro con memorables series no *ABC* e mais en *Informaciones*; o segundo, dono dunha escrita de calidade estética inusual na prensa. Con eles, outros nomes como os de Luís Moure Mariño, Eduardo Blanco Amor, Castelao ou Vicente Risco, sen esquecer a Ánxel Fole e Ricardo Carballo Calero, a Salvador de Madariaga e José María Castroviejo. En artigos soltos ou en series deixaron todos eles, quen máis quen menos, unha fórmula, un xeito de entender o artigo de prensa que pode, en síntese, discorrer por unha triple canle: a crónica ou o comentario de actualidade, a configuración dun diario íntimo ou a proposta de motivos ensaísticos. A primeira adoita ser terreo do xornalista puro; as outras dúas do literato xornalista que mira cara ao pasado e cultiva unha prosa interiorista allea a feitos e circunstancias de actualidade.

Unha caracterización, sequera con marxes de imprecisión, do modelo de artigo de prensa de Filgueira Valverde acredita a imposibilidade de concretar unha fórmula única; pola contra, amosa evolución, variacións nos terreos expresivo-formais xunto coa permanencia dun feixe de elementos temáticos articulados todos eles (ou case) arredor dun núcleo: Galicia. Velaquí o característico tema con variacións. A constante temática está recoñecida polo propio Filgueira cando anota a preminencia de «un fito. Galicia, e polo anxeo de servir á súa cultura»

para fragmentar logo ese núcleo semántico en «falas, sinos, ritos, costumes, oficios, obras e figuras senlleiras», anacos aos que engade o tecido de lembranzas e a «misturanza de verbas, falares; creencias e costumes; historias; artes e mesteres»¹.

No ano 1979, cando Filgueira tiña abondosa experiencia como colaborador de prensa, centrado sobre todo nas súas achegas na prensa diaria informativa ou nas publicacións de divulgación, estableceu nos limiares dos tres primeiros tomos da súa colleita recompilatoria *Adral*, algunhas claves destes seus artigos. Deles teríamos unha case enfermiza teima do escritor na (des)consideración como escritos subsidiarios, marxinais, de simple entretemento, de algo «ruín no que todo está tratado sen fondura». Este conxunto, «unha manta farrapeira de retallos», está nas antípodas «dos libros de fonda sabencia» e lonxe dos estudos de complexa especialización e esixente estudo. Tal contraste resólvese en dualidades opositivas: os artigos representan o popular fronte ao culto, o pasado fronte ao presente, a poligrafía fronte á monografía, o falado fronte ao textual, o residual fronte ao nuclear, a mistura ou miscelánea fronte á unicidade, a anécdota fronte á categoría.

O labor de confección destes textos representa un contrapunto ao traballo diario, un grato espazo de lecer, unha comunicación directa cunha maioría lectora. Porén, teñen non pouca dimensión didáctica, de leccións de aula ben exemplificadas; de fíos soltos nos que o profesor descobre elementos agochados ou esquecidos no pasado do país. Iso xustifica ás veces o emprego de inusuais termos léxicos co propósito de que o lector consulte o dicionario.

Ao didactismo hai que engadir un perceptible pudor afectivo que obstaculiza a presenza do escritor no tecido textual. Aínda que utilice a primeira persoa autobiográfica pouco sabemos en profundidade, íntimo e significativo, da persoa, do cidadán, das súas coordenadas de tempo, de lugar e dos contextos nos que se move. Argumentos culturalistas de variada natureza conforman o sustrato semántico, de raíz unha e outra vez galega, repitámolo, no que converxen: lingua, literatura, folklore, biografías; mundo xacobeo, arquitectura e pintura relixiosas; institucións culturais diversas (museos, bibliotecas, fundacións, universidades, academias), amigos, paisaxes urbanas ou rurais, temas e figuras relacionadas con Galicia, feitos históricos, recordos persoais e un longo etcétera. Malia algunhas referencias nas breves páxinas dos limiares do *Adral*, escasas doses de humor nos agasalla Filgueira. Outra cousa é o trato desenfadado, familiar, achegado á

1 As referencias están tomadas dos limiares aos tres primeiros volumes de *Adral*, Edicións do Castro: Sada-A Coruña, 1979, 1981 e 1984, respectivamente.

leria cotiá, ao parolar en confianza, á «conversa de quinteiro» que reflicte unha perda de naturalidade, de espontaneidade e de oralidade viva ao pasar ao rexistro escrito, textual.

A clave da oralidade destes textos está na súa patentización da función apelativa ou de chamada que advertimos neles con moita frecuencia. Concrétase isto na utilización de excitantes de atención pronómino-verbais que incrementan a tensión comunicativa entre emisor e receptor. Expresado de xeito máis simple, o escritor apela ao lector para que se deteña na mensaxe (ou nalgún aspecto concreto da mesma), para que se implique nela e repare nesta ou naquela cuestión ou detalle. Vexamos algúns exemplos: «*Seguide* a primeira escena de...», «*Reparade* na biografía...», «*Vede* algunhas mostras...», «Se hoxe en día *percorredes* Galicia...», «*Diredes* que non paga a pena...», «*Cantos* teñades lido...», «*Viña eu* matinando...», «Non *me* dedicaría eu a escribir...», «*Quixen* abrir para *vós*...», etc. Mais, como xa dixemos, esta oralidade comunicativa non sempre é constatable en escritos –artigos– inspirados noutros previos que con moita frecuencia revisan, reinterpretan ou analizan textos (libros) anteriores. O pluritematismo desta ampla base textual confirma a filiación culturalista destes escritos de prensa de Filgueira Valverde co engadido, ademais, do peso erudito.

A erudición orienta e determina case a práctica totalidade da obra escrita do noso investigador e polígrafo e maniféstase na obrigada consulta de libros, no diálogo con outros críticos, estudiosos ou historiadores da temática tratada, na profusión de datos (autores, títulos, textos exemplificativos), na proliferación de variantes e a morea de citas. Esta carga documental desminte moi boa parte da pexorativa valoración (conversa intranscendente, prosa farrapeira e lizgaira, anecdótica, poligrafía miscelánea, etc.) que o mesmo autor deixou sobre este apartado xornalístico que é parte da súa oceánica bibliografía.

Vistas algunhas precisións sobre o artigo de prensa de Filgueira pertencente aos apartados a) e b), tentamos a continuación visualizar as liñas de sentido das diferentes cabeceiras nas que se publican os artigos en relación así mesmo co ideario e principios de diverso tipo (sociais, políticos, relixiosos, intelectuais) que mantivo o escritor ao longo da súa vida, aínda que non faltaron desviacións e rectificacións froito das dramáticas situacións vividas e do irrenunciable para el dalgunhas das súas máis arraigadas conviccións.

Unha delas sitúa a Filgueira Valverde no ámbito da ortodoxia da igrexa católica, no que fai profesión de fe arraigada. Ata o ano 1936 esta situación é compatible cunha militancia galeguista de signo cultural, bibliográfico e lingüístico. Todo conectado cos grupos de mozos católicos pontevedreses e con figuras

como as do seu mestre Losada Diéguez, e tamén con Iglesias Vilarelle, Paulino Pedret, Amor Ruibal e outros, todos eles de ideario progresista.

En relación directa con isto está o feito de que Filgueira se iniciara no xornalismo, en 1923, no semanario católico compostelán *La Renovación*. En 1924 colaboraba no diario coruñés *El Ideal Gallego*, «Diario católico» e rexionalista, que, despois de *Faro de Vigo*, foi onde deixou maior número de colaboracións, e *Hoja parroquial de Santa María* (Pontevedra, 1924). Xa nos anos trinta vémosto na revista pontevedresa *Logos* (1931), «Boletín católico mensual» e «de cultura relixiosa», na tamén pontevedresa *SPES* (1934), «Órgano de la juventud católica de Pontevedra» e *Misión* (Ourense, 1937), «Revista quincenal de la Parroquia y de la Escuela».

Na etapa da posguerra diminúe a súa contribución nesta liña de publicacións. Son, así, poucas as súas comparecencias en *Ecclesia* (Madrid, 1941), «Órgano de la Acción Católica»; *Nodales* (Pontevedra, 1959), «Revista do Gremio de Mareantes dedicada ao Corpus»; *Compostellanum* (Santiago, 1956), «Revista de la Archidiócesis de Compostela»; *Amanecer* (1982), «Xornal escolar de Seminario Santa Catalina de Mondoñedo» e *Encrucillada* (Ferrol, 1977), «Revista Galega de Pensamento Cristián». Cómpre precisar que as achegas de Filgueira nestas cabeceiras non son de doutrina, senón de carácter cultural, histórico ou artístico, referidas á temática xacobeá, ás festividades relixiosas en aldeas e vilas e a grandes figuras da igrexa galega (Xelmírez, Lago González, Quiroga Palacios) ou á pegada de motivos relixiosos nos nosos escritores, pintores ou escultores, así como nas *Cantigas de Santa María* de Alfonso X o Sabio.

Agora ben: a esta primeira liña vai parella no tempo unha segunda, a de filiación galeguista, coa que enlaza e conflúe en ocasións. Lémbrese que son en boa medida razóns de carácter relixioso as que motivan o afastamento de Filgueira do Partido Galeguista en 1935 e a súa subseguinte incorporación ao conservador grupo Dereita Galeguista. Aínda que tres das achegas, tituladas as tres «A nación galega» e publicadas en *A Nosa Terra*, en 1933, evidencian xa no seu título a súa percepción de Galicia. Tal posicionamento non volveu a reiterarse e o afastamento ideolóxico foi radical. Por outra banda, os artigos situados na órbita da prensa galeguista son tan culturalistas e eruditos, tan de signo humanista e de asunto galego como calquera outros.

Co selo «da cultura galega», a revista *Nós* abriuse para Filgueira cando era aínda un mozo universitario de dezanove anos. En efecto, en 1925 publicaba o artigo «Cántigas d'El Rei Sabio localizadas en Galicia. San Ero de Armenteira», ao que seguirían dezaseis máis, todos eles de asunto literario ou artístico. Dos

mesmos anos son as súas achegas no nacionalista boletín do Partido Galeguista *A Nosa Terra*, partido co que rompeu en 1935. Moito máis significativa, polo menos cuantitativamente, foi a súa presenza en cabeceiras galeguistas como *Galicia* (Vigo, 1922) e *El Pueblo Gallego* (Vigo, 1924), onde chegou ata as noventa achegas.

Xa nos anos de posguerra advertimos a súa sinatura en cabeceiras como a de *Grial* (1963), revista «de cultura e pensamento» galegos; *Cadernos Castelao* (Santiago, 1994) e *Cuadernos de arte gallego* (Vigo, 1960), ademais doutras cabeceiras de prensa especializada, voceiras de institucións públicas como *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, *Boletín Auriense*, *Revista do Museo de Pontevedra*, etc.

Durante os anos da Guerra Civil e os primeiros de posguerra aparece o seu nome en publicacións auspiciadas e dirixidas por Falanxe Española Tradicionalista (FET e das JONS) a través do grupo de Prensa do Movemento. Trátase dun feito esporádico, circunstancial: unha liña de colaboración co novo réxime franquista con artigos de asunto cultural e atención particular a Galicia en xornais como *Azul*, (Lugo), *Proa* (León), *Amanecer* (Zaragoza), *Imperio* (Zaragoza) e tamén nas páxinas de *El Pueblo Gallego* posteriores a 1936.

O galeguismo culturalista, no que se encadra o xornalismo de Filgueira, ten presenza na prensa da emigración e do exilio no alén mar e, complementariamente, na dos centros, casas ou lares galegos da xeografía española. O seu labor nestas publicacións foi de escasa significación e, no relativo á Galicia de América, a súa voz oficialista da España de Franco sería recibida polo menos con reticencia. Naquela Galicia transterrada, a celebración do Día da Hispanidade, da presenza da española (e galega) nas Américas ou da biografía de Hernán Cortés, non debía suscitar entusiasmo precisamente.

Das numerosas cabeceiras de prensa do alén mar foi *Galicia*, voceira do Centro Gallego de Buenos Aires, a que máis frecuentou. E, xunto a ela, *Mundo Gallego*, promovida pola mesma sociedade. Tamén atopamos algún artigo en *Lérez*, do Centro pontevedrés da capital arxentina, e mais en *Galicia*, de Caracas.

Algo aumenta a súa colaboración na prensa dos centros e casas galegos do resto da xeografía española, onde temos achegas da súa autoría en *Alborada* (Barcelona), *Libredón* (Santander), *Galicia en Madrid* ou *Aturuxo* (Las Palmas de Gran Canaria).

Xa para rematar esta fragmentación de sectores de prensa polos que Filgueira Valverde esparexeu o seu labor de articulista citemos aquelas cabeceiras de revistas varias que, non sen certa imprecisión, podemos cualificar de cultu-

rais (literarias, artísticas, misceláneas, didácticas, institucionais) onde tampouco as achegas foron moitas. Algunhas desas cabeceiras foron: *Outeiro*, *Cuadernos Ateneo Ferrolán*, *Atlántida*, *Galicia Turística*, *Gallaecia*, *Litoral* ou *A Peneira* polo que atinxe a Galicia. E con elas: *Ínsula*, *Goya*, *La Estafeta Literaria* ou *Ritmo*, de Madrid; *Peña Labra* (Santander), *Anthropos* (Barcelona), etc.

Unha mínima referencia merece a participación na prensa portuguesa, ben xornais ben publicacións especializadas. Anotamos a súa presenza en *O primeiro de Janeiro* (Porto), *Ourivesaria portuguesa* (Porto), *Colóquio. Letras* (Lisboa), *Revista portuguesa de Filologia* (Coimbra), *Bracara Augusta* (Braga).

Non sería lóxico cerrar este traballo, dada a persoa á que vai dedicado, a miña boa amiga Isabel González, catedrática de Lingua e Literatura Italianas da Facultade de Filoloxía da USC, sen algunhas referencias á relación de Filgueira coa cultura italiana. Non é gratuito o feito de que en 1965 recibira a *Medaglia Culturale d'Argento* do Ministerio de Asuntos Exteriores do Goberno Italiano. A especificación de «culturale» da distinción está ben xustificada e apoiada no labor de Filgueira nos seguintes ámbitos:

1. Na docencia, visitou Italia en máis dunha ocasión, en viaxes culturais, á fronte de grupos de alumnos do Instituto de Pontevedra.
2. Como investigador, estivo en contacto directo co grupo de especialistas italianos na lírica medieval galegoportuguesa. Así, por poñer un exemplo, participou, a carón de G. Tavani, na mesa redonda celebrada no Colexio Universitario de Vigo, en 1987, sobre «Problemas da lírica medieval galega».
3. Como impulsor da cultura galega colaborou co profesor Paolo G. Caucci von Saucken, fundador do Seminario de Cultura Galega e mais do Centro Italiano di Studi Compostelani da Universidade de Perugia. Ao respecto, reproducimos o seguinte artigo de Filgueira polo interese dos seus datos:

O Dr. Caucci Von Sauken e o Seminario de cultura galega de Perugia².

Un dos mellores logros autonómicos é o do recoñecemento e interrelación dos centros galegos de emigrados, ós que tanto debe Galicia. Mais o interese por eles debe ir emparellado ó que merecen os institutos e as cátedras onde mestres «galegófilos» investigan e espallan a nosa cultura. Neste segundo eido, quero salientar hoxe a laboura que, na Umbría e na Toscana, está levándose a cabo dende hai un lustro.

2 Publicado en *La Voz de Galicia*, (17-III-1988). Reproducido en *Adral V*, Edicións do Castro: Sada-A Coruña, 1989, pp. 194-196.

É ben sabido que Italia ten, de antigo, toda unha escola de estudiosos das nosas letras. A liña vén de tan lonxe que non posuíríamo-lo tesouro dos cancioneros medievais se, no Renacemento, a rolda humanística de Colocci, Bembo, Lucrezia Borgia... non se interesara por telos e facelos copiar, en contraste co desaleixamento da erudición peninsular que ignorou durante tres séculos as reveladoras palabras do Marqués de Santillana. Monaci encetaría no 1872 toda unha liña ininterrompida de editores e comentaristas de textos que ten, nos nosos días tan vizosa representación na Universidade de Roma.

A escola de Perugia

Mais hoxe non vou falar de Tavani nin de Luciana Stegagno Picchio, senón do foco de traballo que na Umbría e na Toscana sinte o atraimento de Galicia, nunhas terras tan semellantes á nosa na natureza e, con tan fulgurante historia nas artes e nas letras, que alí ten máis mérito quen se adique ó estudio das alleas. Por un xogo de contrapostos que tantas veces nos ofrecen as roitas da cultura, pobos que viron chega-la riada dos romeiros que camiñaban cara o sartego de San Pedro e a cabeceira da cristiandade, puxeron moitas veces o seu ollar no lonxano Fisterre e desandaban as vías deica a «Terra Beati Iacobi». Non é estrano que agora manteñan na memoria as verbas do Dante e das «Fioretti e que, diante do friso do Hospital e do retábulo de Pistoia, sintan o engado dos temas xacobeos.

Entre as institucións de investigación e de ensino adicadas á nosa cultura que foron creadas nestes últimos anos, teñen, por todo elo, especial importancia o «Seminario di Cultura Gaglienga» e o «Centro Italiano di Studi Compostellani» da «Università degli Studi» de Perugia, que promoven cursos, coloquios, viaxes de traballo, inquéritos, publicacións...

O Dr. Caucci von Saucken

Personalidade clave na fundación e desenrolo deses centros é o Dr. Caucci, afervorado por canto é de nós. Non pasa ano sen que se faga presente en Galicia a participar cos seus saberes en xuntanzas e seminarios, percorrer camiños e rúas, a falar con mariñeiros e labregos no seu benquerido Porto do Son.

Débenselle entre outros traballos, a análise da dramaturxia italiana de tema xacobeo, a dirección da «raccolta» do itinerario a Compostela –non menos de vinteseis–, a edición comentada dos «Seis poemas galegos» de García Lorca.

Laborioso, cordial, bo conservador... soubo encamiñar a moitos alumnos nos estudos galegos. Acollido aquí sempre con moito agarimo, é un xeneroso corresponsal para as consultas que, a cotío, lle sometemos.

Congresos e publicacións dos centros

O «Seminario» foi o organizador do coloquio internacional adicado a Valle-Inclán no 1985. O «Centro Italiano» de estudos composteláns convocou o Congreso de 1983 sobre a peregrinación e a literatura, e o de 1984 sobre «Pistoia e il Camino de Santiago», unha dimensión europea na Toscana, os dous con valiosísimas aportacións de máis de trinta especialistas, en variados aspectos da xeografía, a historia, as letras e as artes plásticas. No segundo Congreso actuou o «Grupo Universitario de Cámara» da Universidade de Santiago, dirixido por Carlos Villanueva, cunha «presentación» miña sobre a lírica da peregrinación. A erudición galega fíxose presente con Díaz e Díaz, Agustín Fernández Albor, F. Arruty, F. Viana, López Alsina, Moralejo, Puy, Remuñán, R. Bordallo, Sicart...

En canto ás publicacións, o Seminario ten editado, a máis das Actas dos coloquios e dos xa citados traballos do Dr. Caucci as «Cousas» e os «Retrincos» de Castelao (Gambini), os «Ángeles de Compostela» de Gerardo Diego (Guerini), «La Via Gagliega al Fatico» (Ferrucati), e dous manuais: «Il Gagliego» de Constantino García e a «Introduzione alla Lingüística Gagliega» de Gambini. Pola súa parte, o «Centro» compostelánista ofreceu ó «colectivo» viaxes dos italiáns a Galicia (Caucci, Priorelli, Tavani, Gambin Scaglia), o itinerario de Fontana (Fucelli) e a monografía sobre a «arca» de Camaro debida a Roberto.

Galicia acada dese xeito novos e quentes fogares nunha terra irmá. Cantos neles traballan merecen ben a nosa gratitude.

4. Prestou atención a temas e figuras italianos (ademais da súa importante tarefa de estudioso do mundo clásico latino) en distintos artigos de prensa dos que damos referencia:

- «San Francisco de Asís», en *La Renovación*, de Santiago de Compostela, (15-II-1923). Serie Bocetos Compostelanos.
- «O Dr. Caucci von Saucken e o Seminario de Cultura Galega de Perugia», en *La Voz de Galicia*, A Coruña, (17-III-1988).
- «Un mozo galego diante o Manifesto Futurista de 1909», en *La Voz de Galicia*, (13-IV-1991).
- «Ante unha cabeza de Pompeo Leoni», en *El Pueblo Gallego*, Vigo (1937)

- «Tomás de Aquino», en *El Pueblo Gallego*, (7-III-1937), e mais en *Azul*, Lugo, (marzo de 1937).
- «Ante un nuevo hallazgo en Monforte. Sobre las tablas de Andrea del Sarto descubiertas por Sánchez Cantón», en *La Noche*, Santiago de Compostela, (30-V-1947).
- «San Francisco y Santiago», en *El Ideal Gallego*, A Coruña, (16-IX-1926)
- «A Asís y Roma», en *El Ideal Gallego*, (3-X-1926)
- «Una panorámica de Santiago en el Viaje de Cosme de Médicis», en *Faro de Vigo*, (25-VIII-1946).
- «Unha xoia do Renacemento italián a Compostela», en *Faro de Vigo*, (15-V-1977).
- «A galeguidade de San Antonio», en *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, (7-VI-1993).
- «Rossini compón o Stabat Mater por encargo de Fernández Varela», en *La Voz de Galicia*, (13-III-1992)
- «Temas españoles en las tablitas sienesas de la Biccherna», en *Goya*, nº 47, Madrid (marzo-abril 1962).
- «Con G. Tavani, no Colexio Universitario de Vigo, na mesa redonda sobre `Problemas de la lírica medieval galega´».

Nel noir italiano. *Nel cortile e poco oltre*, di Gianni Mattencini

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ
Universidad de Sevilla

Nel cortile e poco oltre è il primo romanzo di Gianni Mattencini, autore che si inserisce nella generazione italiana dei giudici-scrittori, alla quale appartengono anche Giancarlo De Cataldo, Gianrico Carofiglio, Domenico Cacopardo, Cristina Von Borries, Carmelo Sardo o Michele Giuttari. Sostiene Elisabetta Mondello, che il loro successo è inarrestabile, poiché il pubblico e gli editori italiani mostrano una chiara preferenza per i *Legal thriller* all'italiana, che vantano un plus di conoscenze tecnico-legali (Mondello 2010: 25).

Così è anche il caso di Gianni Mattencini, che racconta la storia —quasi inchiesta— di un delitto di sangue, nello sfondo di quel filone del romanzo *Noir* italiano, dove la cattura dell'assassino, il lieto fine, non incide sulla condizione umana degli altri personaggi coinvolti nella vicenda, (i cui conflitti individuali e sociali rimangono irrisolvibili), dove i confini fra i buoni e i cattivi sono sbiaditi, dove la società si presenta caratterizzata da regole contraddittorie e dove si aprono nuovi scenari, come quello che si è venuto a chiamare «marginalità allargata» -condiviso da autori come Montalbán, in Spagna-, intesa come trauma sociale in cui l'essere umano ritorna alla sua condizione animale, spronato dall'irrazionale e dall'istinto di sopravvivenza.

Il titolo stesso del romanzo: *Nel cortile e poco oltre* segna lo spazio di una marginalità. «Il cortile», richiama la casa come luogo sicuro, luogo di protezione, luogo degli affetti familiari. Ma questo nome ha anche un significato carcerario, tanto è così che, subito troviamo il secondo elemento del titolo, «poco oltre».

Cioè, il cortile è uno spazio ridotto e ben delimitato e, contrariamente a ciò che si può pensare, è un finto spazio all'aperto, un finto spazio esterno, poiché è all'interno di una struttura di controllo da parte dei vicini che concede poca libertà. Non sono un caso la scelta di questo titolo e di questo scenario di confine, fra gli affetti familiari e le reti sociali di appartenenza. Il cortile, come spazio chiuso e finito, apre il romanzo e lo chiude con il protagonista che, seduto alla fontana, forse dorme o forse è morto.

Quindi, il cortile è un luogo equivoco, ambiguo, dove la famiglia si allarga ad altri membri che abitano nello stesso stabile, dove i rapporti di amicizia sconfinano in passioni —il protagonista che si invaghisce di un ragazzino, Giacomino, suo vicino-, dove quelli che sembrano i tuoi amici e conoscenti si trasformano ad un certo punto nei tuoi aguzzini —i ragazzi che scherniscono il protagonista, ma anche i genitori di Giacomino, che tentano di ricattarlo, usando l'arma del suo invaghimento per il figlio-. Insomma il cortile, più che un luogo di protezione, è un luogo dove Brillantino si espone. E qui subentra una prima chiave di lettura di questo libro, che ha a che vedere con la marginalità allargata. Cioè non ci sono luoghi sicuri per il protagonista, soprannominato la Gatta, ma anche per gli umani in genere; anzi la casa, il cortile, i parenti, i vicini, possono diventare i luoghi e le persone dove subire violenza, dove perdere persino la vita. Come direbbe il poeta greco Archiloco: «Sono i cari, sono proprio i cari quelli che ti distruggono». Il crimine oggetto di indagine in questa storia è di quelli che si chiamano «passionale», un delitto che matura nella sfera degli affetti, e che si compie grazie ad essi; cioè, portato a termine non da uno sconosciuto e lontano, ma da un conoscente e vicino.

Al centro dell'attenzione di Mattencini non figura soltanto il ragazzo assassinato, ma anche soprattutto l'analisi della colpa (che non del colpevole), e più in generale, l'analisi del male che non è esclusiva di un personaggio in particolare, ma è presente in molti. Il racconto, in prima persona, ci porta direttamente dentro la psiche del protagonista, Brillantino, inchiodandoci alla sua visione del mondo e dei fatti. L'andamento di questo romanzo non è lineare, ma tortuoso, labirintico, dove si intreccia la storia di Brillantino, ex-delinquente, ladro e contrabbandiere da giovane, e strozzino da vecchio, con quella di una bella donna, moglie del giornalista e amante del farmacista del paese, sullo sfondo del cadavere di un ragazzino trovato morto e seviziato in un bunker vicino al mare. Due storie parallele che sembrano non incrociarsi, tanto è così che ad un certo punto, il lettore arriva ad una strada senza uscita, senza avere delucidazioni sul nesso che unisce queste due storie in merito al crimine del ragazzo assassinato.

Nel cortile e poco oltre tutto si gioca sull'equivoco, sulle false apparenze. Il protagonista, che sembra essere l'assassino, non lo è; i ragazzi del cortile, che sembrano innocenti, si riveleranno dei veri maniaci violenti che attirano Brillantino in una trappola per seviziarlo; il poliziotto Mellone, che dovrebbe rappresentare la giustizia, è corrotto e approfitta delle circostanze per estorcere dei soldi da Brillantino; Pina, la moglie del protagonista, ex-prostituta, che sembra una casalinga tranquilla, invece si dimostra l'unica persona capace di difendere una visione etica della vita e di salvare il marito; il farmacista del paese, persona considerata perbene, è invece chi commissiona il crimine del ragazzo. Troviamo, allora, una seconda chiave interpretativa di questo romanzo: la mancanza di fiducia, la diffidenza: niente è come sembra, le nostre vite sono in parte manovrate dal destino, nessuno è veramente libero.

Brillantino, il contrabbandiere strozzino, non è certamente un eroe, ma ha quel retroterra di altri eroi solitari, che non riescono ad integrarsi nella società in cui vivono, e a cui non manca una certa etica della marginalità, caratterizzata da codici di comportamento, leggi e morale, e anche un linguaggio proprio:

Di Maggio, Brillantino, era un delinquente, sia pure, ma non un criminale e questa volta, far finta di niente, consentire al giornalaio o anche per lui di farla franca, di non aver nemmeno una seccatura con le forze dell'ordine, significava farsi complice dell'omicidio.

Questa etica e quell'ambiguità e abbattimento o allargamento di confini, che Gianni Mattencini vuole rappresentare nel suo romanzo, fanno sì che Brillantino assuma la parte del detective e incarni allo stesso tempo il ruolo di chi sta fuori e dentro della legge, ricercando interessatamente giustizia, facendo diventare anche labili i suoi contorni, perché anche questa giustizia non è uguale per tutti, e per molti, e non soltanto per quelli che vivono nei margini, è un' impossibile adesione:

Gli aveva mai chiesto un giudice, quante bocche sarebbero rimaste vuote se egli non avesse rubato. S'erano mai preoccupati i vari organi di polizia che lo avevano schermato in flagranza di reato, di sapere come era stato difficile per Nino tentare di vivere una vita ordinaria di lavoro pulito o prima ancora di capire perché il suo cervello e la sua volontà lo spingessero naturalmente a far reati. Mai. Pena sì, a profusione. Controlli? Hai voglia.

Elisabetta Mondello sostiene che una delle caratteristiche del Noir italiano degli ultimi anni è quella di essere un «genere metropolitano» (Mondello 2005). Lo

scenario di questo romanzo non è la città, ma i suoi sobborghi, le sue periferie. La città dei perdenti e dei furbi che abitano i lembi della città di cui nessuno si cura. Una città sommersa, senza contorni, che non si identifica, né con concetti astratti, come la giustizia e i suoi simboli, in cui, invece, si riconosce bene la città: gli edifici prestigiosi, il comune, la cattedrale, ma che bazzica ruderi, edifici desueti, come il casolare abbandonato dove si radunano i ragazzi per guardare riviste pornografiche o il bunker dove si ritrova il cadavere del ragazzo assassinato. Costruzioni obsolete che non trovano già utilità nella società di questo tempo, che accompagnano al protagonista nella sua decadenza, nella sua senilità: anche la sua vita bella non è adesso, ma in un tempo passato. Brillantino ci si presenta come un uomo stanco, intrappolato in un processo di disintegrazione, come disintegrate sono le case e l'etica dei personaggi di questo romanzo.

Ci imbattiamo qui con la terza chiave, proposta da Gianni Mattencini: il degrado di questo paesaggio urbanistico è un degrado morale, che coinvolge non soltanto l'assassino e i suoi mandanti, ma un po' tutti, compresi la polizia e le persone considerate insospettabili. Il concetto letterario di città, allora, muta il suo contenuto, come accadde in molti romanzi Noir ispanoamericani del momento, dove la marginalità è la protagonista. Anzi «Marginalia» diventa un topico per denominare questi romanzi che parlano non soltanto di settori di popolazione marginali, ma soprattutto di un cambio sociale, in cui i delinquenti non sono soltanto quelli che vivono nelle periferie —ben identificati socialmente: prostitute, assassini, criminali—, ma, come ci insegna la nostra quotidianità, possono essere anche persone «normali», borghesi, in apparenza perbene, vestiti con giacca e cravatta. La «malavita» non è più nei vicoli delle città vecchie, ma nei bei edifici di marmo delle banche, delle grandi multinazionali, dei governi, dei parlamenti, come ci racconta in Italia la cronaca giornalistica di appalti e tangenti. I bassi fondi che avevano tanto interessato al romanzo realista, naturalista, verista, adesso si trovano dappertutto. La marginalità allargata significa che poveri e ricchi condividono la stessa doppia morale, gli stessi vizi (consumo di droga, utilizzazione della violenza, ecc.), cancellando i confini con i marginali.

Brillantino, da una parte, e Mellone, dall'altra, rappresentano un buon esempio di questa marginalità allargata. Il primo perché ha tentato, con tutti i mezzi, di fare una vita lontana dalla violenza che caratterizza il mondo da cui viene, tentando di adagiarsi a un tipo di criminalità *soft*, facendo il contrabbandiere e poi lo strozzino. Rimanendo nei reati minori Brillantino ha cercato l'accettazione e la rispettabilità sociale. Il secondo, invece, adopera la sua posizione come servitore della legge, precisamente per infrangerla in diversi modi.

Brillantino, poi, diventato l'unico detective che tenta di scoprire il colpevole, passa dall'altra parte, da ladro diventa guardia. Mentre Mellone compie la strada inversa, diventando il ricattatore e l' approfittatore della situazione. Gianni Mattencini cancella i confini della coppia tradizionale criminale-detective, in questo caso polizia-contrabbandiere, che prima erano differenziati e opposti. Come detective, il nostro protagonista condivide alcune caratteristiche con altri detective spagnoli (Torrente o Montalbán, ad esempio) o latinoamericani (quelli di Eduardo Mendoza), mostrandosi alle volte, maldestro e imbranato. Tenta di mettere un ordine parziale nel caos di indizi ed elabora un piano per catturare il colpevole, ma questo piano è destinato al fallimento, poiché non ha capacità particolari, segue piste false, si fa idee sbagliate, prende cantonate e finisce per essere vittima delle sue stesse elucubrazioni; gli indizi non lo portano a trovare il colpevole ma, al contrario, ad essere colpevolizzato e punito. Brillantino non riesce a smascherare nessuno, soltanto se stesso, le sue pulsioni segrete, la sua passione insana per i ragazzi. Rientra in quella tipologia del Noir italiano dove il detective non incarna l'infallibilità, ma è travolto dalle emozioni e i sentimenti, partecipando in prima persona agli eventi, fino al punto di essere quasi ammazzato.

La fatalità è anche una delle componenti di questo nuovo modo di raccontare, cioè nessuno dei personaggi è presentato soltanto come vittima, ma come vittima e carnefice allo stesso tempo, segnalando una condizione umana nella quale regna il caos e la disperazione, l'arbitrarietà, la gratuità della violenza come rito sociale. Una condizione che, come ci insegna la cronaca dei giornali, può condurre persone normali a diventare predoni, mostri, anche senza essere gli esecutori materiali dei crimini. Un altro punto in comune con il romanzo Noir latinoamericano è la figura del sicario, che è anche rappresentativa di questo cambiamento sociale nel quale, chi può, scarica su altri la responsabilità delle proprie azioni, coccolandosi in una doppia morale e, rimanendo, così in un apparente rispettabilità sociale.

Mattencini raduna nel suo romanzo anche le due caratteristiche del Noir italiano contemporaneo. Da una parte la mancanza del fattore logico nell'inchiesta (Casadei 2007), svolgendo l'indagine a scatti e lasciando la trama in sospenso, come fanno altri autori come Carlo Lucarelli, Sandrone Dazieri o Lorian Macchiavelli. Dall'altra parte, assistiamo alla scomparsa del detective vero e proprio (Mondello 2005), che cede il suo posto di protagonista alla figura del contrabbandiere Brillantino, improvvisato detective.

Anche se Gianni Mattencini non adopera narrativamente il «punto di vista di Caino» (Mondello 2005: 4), poiché Brillantino non è l'assassino, comunque

mette il lettore davanti alla sua prospettiva di malvivente, trascinandolo verso l'identificazione con chi, come lui, si è visto costretto ad avere a che fare con il crimine e con il sistema giudiziario. Mattencini ci porta in un universo angosciante di un reale che è nella società, dove il crimine non è un'eccezione, ma una quotidianità che fa parte della normalità. Se il giallo tende alla rassicurazione del lettore nel funzionamento delle regole dell'ordine (il colpevole si trova, e viene punito), il Noir che si rappresenta in *Nel cortile e poco oltre* lascia poco spazio alla speranza: non ci sono soltanto gli assassini, che a volte e per caso sono trovati e consegnati alla giustizia, ma ci sono tutti gli altri che ricorrono alla violenza e ai crimini rimanendo impuniti (come i ragazzi del cortile e il poliziotto Mellone).

Gianni Mattencini, coinvolto nelle indagini, coinvolto dai personaggi, ci offre una finestra sul reale e una riflessione sulla natura umana, raccontandoci come è l'inferno visto dal di fuori, ma anche l'inferno che brucia dentro.

Bibliografia

- Casadei, A. (2007): *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Crovi, L. (2002): *Tutti i colori del giallo*. Venezia: Marsilio.
- Domaradzka, A. (2011): «Le sfumature del noir italiano. Del giallo al nero», *Romanica.doc*. Número 2 (3). www.romdoc.amu.edu.pl.
- Fabbri, E. et alii (1989): *I colori del nero*. Milano: Ubulibri.
- Mattencini, G. (2013): *Nel cortile e poco oltre*. Lecce: Pensamultimedia.
- Mondello, E. (2005): *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il_Neonoir.pdf.
- Mondello, E. (2010): «Il noir italiano. Appunti sul romanzo nero contemporaneo» in *Noir de noir: un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 23-33.
- Pede, P. (2009): *Le radici del noir fra cinema e letteratura*. Senigallia: Fondazione Rosellini.
- Petronio, G. (2000): *Sulle tracce del giallo*. Roma: Gamberetti Editrice.
- Testa, Maurizio (2009): *Dizionario atipico del giallo 2009*. Roma: Cooper
- Vermandere, D. et alii (2010), *Noir de noir: un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles: Peter Lang.

Alabanza y ocaso de una musa: *Fiammetta* en la composición lírica boccacciana

CARMEN F. BLANCO VALDÉS
Universidad de Córdoba

A mi maestra, Isabel González
*ché 'n lei èno adornezze,
gentilezze, sàvere e bel parlare
e sovrane bellezze;
tutto valor in lei par che si metta;*
(*Guinizzelli, I: 25-28*)

Pese al desorden aparente y a la falta de sistematización de las *Rime* de Boccaccio¹ -argumento que ya hemos abordado en estudios anteriores (Blanco Valdés 2009:

1 La edición de referencia ha sido durante tiempo Aldo Francesco Massèra 1914. Branca, utilizando los mismos criterios de orden que Massèra, publica la primera edición de las *Rime* en el año 1939, la segunda en el año 1958 y una última edición en el año 1992 que, aunque en formato diferente, es en realidad prácticamente una reedición de la del año 1958. Recientemente, se han publicado dos nuevas ediciones de las Rimas de Boccaccio y que proponen una sistematización diferente, en base a criterios también diferenciados con respecto a las ediciones anteriores. Antonio Lanza en el 2010 publica una edición de la obra en la que rechaza la «solución biográfica» adoptada primero por Massèra y después por Branca para proponer una seriación alternativa basada en razones de estilo poético, de tal modo que divide las rimas en siete grupos que van desde las poesía de corte stilnovista hasta las últimas de tipo moral y religioso. Por su parte, Roberto Leporatti en el año 2013 ofrece la edición que, a mi juicio, se ajusta a criterios específicamente filológicos; es decir, usa el orden establecido por la tradición manuscrita y, fundamentalmente, por el Códice Bartoliniano, [F¹], antología de rimas de los siglos XIII y XIV recopilada

73-95)- en este conjunto lírico se pueden entresacar un número no pequeño de composiciones en las que la dama, bien para ser alabada bien para ser criticada, adquiere un protagonismo particular².

En los sonetos que se inspiran en el motivo poético de la epifanía amorosa la dama suele aparecer descrita dentro de los cánones tradicionales impuestos por el modelo stilnovista y petrarquista: *abito leggiadro, gentilesco; biondi capei, occhi vaghi, amorosi* (Blanco Valdés 2013: 143-158). El *locus amoenus* primaveral se transforma originalmente en un ambiente marino que introduce en la tradición lírica la frescura de estos ambientes costeros y, de igual modo, manteniendo esa originalidad tan característica, los canónicos ojos de la amada son sustituidos, en consonancia con lo anterior, por el canto de la enamorada como elemento de atracción para el enamorado³: *quant'una voce ch'io d'un'angioletta/ udi.* (XLIII [V], vv. 9-10)

Pero sin duda alguna, uno de los elementos que caracterizan la composición del certaldés, en el primer relato epifánico, es la creación de la *senhal* de *Fiammetta*, derivada del uso poético de la metáfora de la llama amorosa. Por lo general Boccaccio, a lo largo de todo el conjunto lírico, suele hacer uso de denominaciones genéricas para referirse a su musa. Así utiliza con frecuencia tanto pronombres demostrativos (*costei, colei, questa, quella*) o sintagmas nominales compuestos por núcleo y modificador del tipo *bella donna e cara* o *donna vaga*. Igualmente se sirve de la canónica metáfora de procedencia guinzelliana y dantesca de la *donna angelo*, pero con su impronta particular. El sustantivo *angelo* se modifica, a través de un proceso derivativo, en el diminutivo *angioletta*. El mismo procedimiento semántico es el que utiliza para la creación de la *senhal*: a través de la metáfora, también canónica, de la llama amorosa el sustantivo *fiamma* deriva en el diminutivo *fiammetta*:

en el año 1527 por Bartolomeo Bartolini sobre varias fuentes. Un sección de esta colección está dedicada a las rimas de Boccaccio y por ello se considera una de las fuentes fundamentales para las rimas de este poeta (Blanco Valdés 2009: 77).

La edición de Leporatti será nuestra edición de referencia. Ofreceremos para las rimas las dos numeraciones: Leporatti 2013 y Branca 1958. La numeración de Branca irá entre [corchetes]

- 2 *Fiammetta* ocupa un lugar primordial sobre todo en el conjunto de sonetos *in morte*. Particularmente interesante es el artículo de Leporatti en el que, más allá de un estudio fenomenológico de este motivo lírico, se interesa por cuestiones relacionadas con la *lectio* y la tradición manuscrita. (Leporatti 2010). Igualmente se recomienda la lectura del estudio de Kirkhan 2002.
- 3 Especialmente significativo en este sentido es el soneto *Non credo il suon tanto soave fosse* (XLIII [V]) en el que, si bien el elemento marino aparece difuminado, en el verso 5: *né le syrene anchor, quando si scosse*, se menciona el mito del canto de las sirenas que le permite introducir el motivo poético del canto de la enamorada.

quant'una voce ch'io d'un'angioletta
 udi, che lieta i suoi biondi capelli
 cantand'ornava di fronte'et di fiori.
 Quindi nel petto entromi una fiammetta,
 la qual, mirando li sua occhi belli,
 m'accesse il cor di più di mill'ardori
 (XLIII [V], 9-14).

Boccaccio, refiriéndose a su musa con el término *angioletta*, en posición de rima con *fiammetta*, consigue crear una nueva interrelación textual: ambos términos se descontextualizan de sus significados rectos para convertirse en el reclamo simbólico de la *senhal* literaria. De hecho, al igual que el maestro Petrarca, Boccaccio nombra en pocas ocasiones a su musa a través de la *senhal*⁴, usando, como antes apuntábamos, referencias gramaticales directas como pronombres demostrativos o sintagmas nominales; o indirectas como el uso de alegorizaciones, entre ellas esta *amplificatio*, para identificarla.

Una vez relatado el proceso de enamoramiento, en el poemario podemos agrupar un conjunto de sonetos cuya intertextualidad se basa bien en la alabanza de los atributos físicos de la dama, bien en la crítica primero contenida, luego descarnada, de su comportamiento y actitud hacia su enamorado.

En los sonetos de alabanza, como no podía ser de otro modo, la huella del Dante de la *Vita Nuova* y, sobre todo, de Petrarca es evidente, pero más en el uso de la terminología empleada que en el acogimiento a los diferentes *topos*; hasta tal punto que tales epítetos, insertos en la nueva estructura rítmica que Boccaccio le concede al soneto⁵, se presentan como vacíos de contenido e incluso arcaicos: *riso angélico* (III [IX]: 3), *vermiglie rose e bianchi gigli* (v.6), *capei d'oro* (v.9), *lieta fronte* (v.10); *rossi labri, occhi vaghi e belli* (XCI [XV]: 2), *aurei capelli* (v.3), *in terra un paradiso* (v.4).

Se bionde trece, chiome cresse ad oro,
 occhi ridenti, splendidi e soavi,
 atti piacevoli e costumi gravi
 (LXIII [X]: 1-3).

4 La *senhal* Fiammetta aparece sólo en cinco ocasiones: XLIII [V]: 12; LXII [CII]: 10; LXIX [XCVII]: 2; XCIX [CXXVI]: 7 (en rima con *Lauretta*); 125^a [LXIX]: 41.

5 El soneto boccacciano ofrece una impronta discursiva inusual hasta el momento en este composición métrica caracterizada por el uso frecuente de encabalgamientos, libertad en las rimas, sobre todo en los tercetos, continua alternancia de planos lingüísticos y estilísticos, o elementos lexicales y sintácticos más propios de la lengua hablada que de un lenguaje lírico. (Branca 1976).

El certaldés en estos sonetos se esfuerza en ofrecer una *lode* de la belleza externa de su amada centrada en su rostro, tanto en su ojos como en sus cabellos y labios, sin escatimar en epítetos relacionados fundamentalmente con la terminología derivada del mundo de la luz; pero omitiendo -en contra de lo que era habitual en la tradición lírica- lo concerniente a lo que queda ajeno al retrato físico: *e l'altre parti tutte si confanno / alle predette in proportion eguale* (III, [IX]: 12-13) .

De la imagen de una mujer así retratada se derivan varias consecuencias relacionadas con la fenomenología amorosa. Una de ellas -acogiéndose, por lo demás, a un *topos* rastreable desde los orígenes provenzales de la lírica amorosa- es que la perfección de tal diseño femenino produce efectos beneficiosos (nobleza, gentileza, paz, bienestar) no sólo visibles en el enamorado sino en todo aquel que tienen el privilegio de contemplarla: *che del cor cacci ogni passione amara [...] el qual rischiara ogni pensier turbato* (LXXXVI [XVIII]: 4-6):

nel qual, quando scintillan quelle stelle
che la luce del sol fanno minore,
par s'apra il cielo et rida il mondo tutto
(XCI [XV]: 9-11).

Otras tienen que ver con el proceso de creación y cristalización de la *senhal*: el *angelico leggiadro e dolce riso* (XCI [XV]: 8) sumado al resto de rasgos provoca que, a la postre, su dama *angioli simiglia* (III [IX]: 14). Al amante sólo le queda dar gracias por tan *celestes frutto* y por saber que esa dama así descrita es la que ha conquistado su corazón: *Ond'io, che tutto il cor ho dritto a quelle, / esser mi tengo molto di migliore* (XCI [XV]: 12-13). En consecuencia, su único deseo es estar en presencia continua de ese bello rostro.

Né piu oltre la mia mente desia,
che di poter con honestà diletto
prestar a così bella creatura
(LXXXVI [XVIII]: 12-14).

En este grupo de sonetos que hemos analizado hasta ahora, todos ellos caracterizados por la intertextualidad de la *lode* de la dama, el poeta no expresa dolor o angustia sino más bien un estado de bienestar derivado de la presencia del objeto de su amor.

Sin embargo, los *desiri* se convierten en *martiri* cuando el amante se acerca al relato poético del tópico del amor no correspondido. Es entonces cuando clama

ante su dama para que le conceda una señal que mitigue su dolor y que le de alguna esperanza. Boccaccio, al abordar este intertexto, hace uso de términos muy connotados en la poética stilnovista como *disfatto*, *disfacere* (*sfacere*) -sobre todo en poetas como Cavalcanti o Dante-; y, de igual modo, de palabras en rimas semánticamente vinculadas como *sospiri*, *martiri*, *desiri*:

Dunque, se io fervente ne sospiro,
non mi riprenda chi la mia speranza
non vede posta in premio del martiro.
Questa li miei pensier' urge ed avanza
cogli occhi suoi a.ssi alto disiro,
che nulla più sentire àve 'n possanza
(LXIII [X]: 9-14).

Con quanta affection io vi rimiri,
a voi non posson celar gli occhi miei,
li quai de'vostri, sì com'io vorrei,
credon, quei riguardando, trar sospiri,
che portin pace a ben mille martiri,
che nascon del desio, c'io non potei
qual dì frenar, ch'è arbitrio delli dei⁶,
d'entrar per voi negli amorosi giri
(LXXXVII [XIX]: 1-8).

Hasta aquí todo es poéticamente correcto. Boccaccio, si bien con las novedades métricas y estilísticas que antes apuntábamos -y que confieren a estos sonetos características diferenciadas-, se mantiene, sin embargo, dentro de los límites conceptuales diseñados por la tradición lírica.

Ahora bien, tras los sonetos en los que el poeta expresa su dolor, Boccaccio emprende una serie de composiciones en las que la *lode* da paso al *biasimo*. La *alta speranza*, *che li mia martiri / soleva mitigare alcuna volta* (XXXIX [XLIII]: 1-2) del primer momento pasa a convertirse en *noiosa fortuna ora rivolta* (v.3); y los dulces pensamientos de entonces se transforman en los suspiros actuales *de' dolci mia pensier fact'ha sospiri* (v.4). De un lenguaje poético stilnovista y petrarquista y de una fenomenología delicada, construida por los dulces pensamientos de antaño y

6 Como elemento novedoso respecto al motivo tradicional podemos observar la mención y llamada al arbitrio de los dioses para reblandecer el corazón de la dama; movimiento que durante toda la tradición había quedado en manos del amor.

los suspiros presentes, se pasa, en el momento del desengaño, a la crítica impregnada por un lenguaje violento y por escenificaciones en las que aquella imagen delicada da paso a descripciones realistas y a deseos vengativos, elementos todos ellos completamente ajenos a este tipo de contextualización poética.

Oh, s'io potesse creder di vedere
canuta et crespa et pallida colei,
che con [i]sdegno nuovo n'è cagione!
(XXXIX [XLIII]: 9-12).

Así es como desea ver el poeta a su dama: *canuta, crespa, pallida*; de tal modo que podríamos decir que estamos ante una anti-*lode* en la que los atributos entonces bellos se transforman. Con el *desiderátum*: *S'egli advien mai che tanto gli anni miei / lunghi si faccin* (LXXXIV [XLIV]: 1-2) comparece igualmente el discurso de la temporalidad: Boccaccio ofrece al lector la perspectiva del futuro –del *avvenire*– a lo cual ayuda, además, el uso del condicional. Ahora bien, esa doble perspectiva presente / futuro no sólo es válida para el enamorado sino también para la musa⁷, que sufrirá igualmente la metamorfosis producida por el paso del tiempo en lo que es un claro anti tópico del *tempus fugit*: *che le chiome d'oro / vegga d'argento* (vv.2-3); *crespo farsi il viso di costei* (v.4); *et cispi gli occhi bei* (v.5); *et il caro thesoro / del sen ritrasi* (vv.6-7); *e 'l suo canto sonoro / divenir roco* (V [V]: 7-8)

Si todo esto llegara a suceder, tal y como es su deseo: *ogni dolore et pianto / si farà riso* (vv. 9-10)⁸.

7 De esa metamorfosis es consciente la propia dama que se apropia de la voz del poeta en la famosa balada *Il fior, che 'l valor perde* (120 [LXXVII]) que relata el motivo poético de la melancolía femenina por la juventud que se deshace y con ella la pérdida de la belleza, alegría y amor. Las similitudes se establecen con lo irremediable de los procesos naturales y la inmanencia de la primavera, con el florecer de la naturaleza y el paso de la misma, con la muerte de todo ese proceso biológico.

Il fior, che 'l valor perde
da che già cade, mai non si rinverde.
Perduto ho il valor mio,
però ch'è van disio,
chi perde il tempo et acquistando spera;
io non so primavera,
che ogni anno si rinnova et fassi verde
(vv. 1-8)

Esta balada no aparece recogida en el códice Bartoliniano, si bien son varios los códices que la registran: «L'attribuzione al Boccaccio è generale» (Leporatti 2013: 328)

8 La transformación / metamorfosis del elemento femenino es un proceso habitual descrito en el *Canzoniere* petrarquista. Especialmente elocuente es la mimesis terminológica y sintáctica del

Ahora bien, acorde a ese espíritu renovador intrínseco al poeta certaldés, la dama no sólo es retratada de modo realista cuando llegue a su vejez, argumento este que es ajeno a esta poética amorosa; esta asume su voz para defenderse ante tales críticas y para imponer su criterio ante las recriminaciones hechas por su enamorado. Se trata de uno de los pocos sonetos en los que aparece la *senhal*, de tal modo que no hay duda alguna de quien ejerce la defensa:

– O homo iniquo, o servo disleale,
 di che ti duoli? che vai lagrimando?
 di che Amor e me vai biastimando,
 quasi cagion del tuo noioso male?
 Qual arco apers'io mai, o quale istrale
 ti saetta? quai prieghi, o dove e quando
 ti fur facti per me, che, me amando,
 mi dessi il cor, di cui sì hor ti cale?
 Pregasti tu me e sconiurasti Amore
 ch'io t'havessi per mio: qual dunque inganno,
 qual crudeltà f'è facta? Del mio onore
 mi cal più troppo che del tuo afanno-.
 Così Fiammetta per talhor nel core
 mi dica; ond'io mi doglio, et hommi il danno.
 (LXXII [XLV]: 11-14).

Así las cosas, dentro del contexto bastante novedoso del nuevo motivo lírico del *biasimo* a la dama, Boccaccio compone toda una serie de sonetos en los que pasa revista a los elementos negativos de las mujeres, que sitúan al poeta en una posición claramente satírica y misógina. En cualquier caso, no hay duda de que ese tono cortés, sereno y delicado, al que estábamos acostumbrados en las poéticas stilnovista y petrarquista, que ofrecían una imagen de una dama perfecta en su belleza e intemporal en su retrato, queda completamente eliminado en este conjunto de sonetos que rompen drásticamente con el tono lírico-doloroso de los poemas de desamor y que presentan, por el contrario, argumentos más cercanos a los textos narrativos, o a la poesía satírica o cómico-realista. Uno de ellos es, por

soneto de Boccaccio con el soneto XII del maestro: *Se la mia vita da l'aspro tomento / si può tanto schernire, et dagli affanni, / ch'i' veggia per virtù degli ultimi anni, donna, de' be' vostr'occhi il lume spento, e i cap' d'oro fin farsi d'argento* (vv-1-5). Sin embargo el resultado de ese proceso es completamente diferente, pues llegado el momento, el poeta aretino, lejos de sentirse satisfecho, desea, al tiempo que teme, che *non giunga al mio dolore / alcun soccorso di tardi sospiri* (vv.13-14)

ejemplo, el de que la mujer debe ser custodiada porque, de no hacerlo, su dignidad femenina quedaría expuesta porque ella, por sí misma, es incapaz de controlar sus impulsos: *Se quel serpente⁹, che guarda il tesoro, / del qual m'ha facto Amor tanto bramoso* (LVI [LVI]: 1-2). O que la mujer es, por naturaleza engañosa, ya que promete alegría cuando lo que en realidad concede es desolación y tristeza. Usa para ello la metáfora de la *fiamma* pero descontextualizada de todo tono lírico y metafórico:

Et, com'è stolto il mio vago pensiero,
là ond'io credo refrigerio havere,
accese fiamme attingo a mill'a mille;
ma come cuocan non sento, nel vero,
mentre egli advien, ch'io vi possa vedere,
ma poi, partito, m'ardon le faville
(LXXXV [LVII]: 9-14).

El poeta no desea caer en ese mismo error e incluso se plantea la posibilidad de cambiar de enamorada. Escritas con un tono y con una terminología de larga tradición poética para expresar el motivo poético del amante que, ante la imagen de su dama, no osa ni levantar la mirada, en las baladas 118¹⁰ y 119 el certaldés, lejos de someterse a los *topoi* tradicionales: *I' non ardisco di levar più gli occhi / inverso donna alcuna* (118 [LXXV]: 1-2) expresa irónicamente no un sentimiento de incapacidad o de inferioridad ante semejante presencia –referida frecuentemente a través del tópico del *timor amoris*– sino el deseo explícito de no caer de nuevo en el error y, en consecuencia, dar por finalizada su servidumbre, entre otras razones, porque ella lo ha cambiado por otro: *e quanto più fedele al suo valore / credia merito avere, / giovane novo f'e signor di lei* (vv. 7-9). El poeta, en consecuencia, desea morir, pero no de dolor –como sería lo esperado– sino de pura rabia, por haber

9 La serpiente, ya desde la Biblia y en todos los Bestiarios, era una animal que se traía a colación como ejemplo de un comportamiento maligno, al tiempo que astuto. Por eso sirve como metáfora de una imagen misógina de la mujer. En *Il Novellino*, primero de los textos de narrativa breve más característicos de la literatura italiana, se narran varios cuentos que hacen referencia al tema de la mujer que debe ser custodiada, argumento que también es frecuente en la literatura ejemplar y moralizante de los predicadores.

10 Se trata de una balada que no aparece recogida tampoco en el código Bartoliniano, si bien sí lo hace en otros muchos manuscritos en los que aparece atribuida a Boccaccio. En dos de ellos aparece como anónima y en otros dos *domini Bartholi de bicis florentini* (Blanco Valdés, 2010; Leporatti, 2013: 325-326).

sido engañado: *Morir morrei, ché 'l viver m'è gravoso / veggendomi per altrui esser lasciato* (119 [LXXVI]: 4-5). Su dama huye de él, no lo rechaza cortésmente sino que directamente lo engaña, según componendas literarias más propias, como hemos apuntado, de la poesía cómico-realista que de la poesía amorosa: *Elle donne non son, ma doglia altrui, / senza pietà, senza fé, senz'amore, / liete del mal di chi più lor credete* (XXXVII [LXXXIX]: 12-14).

De hecho, el poeta expresará de una manera totalmente novedosa y original una solución realmente evolucionada y descontextualizada del tópico del rechazo del amante por parte de su dama. Si él la ama y se somete ante ella, entonces ¿por qué ella huye de él? ¿Por qué lo engaña y lo deja por otro? En este nuevo contexto Boccaccio compone un soneto de queja amorosa –y de no tan velada crítica femenina– en el que usa una larga serie de enumeraciones, cercanas al género de las *noie*; es decir, secuencias de seres horribles y de fenómenos desagradables fuertemente connotados que son traídos a colación para ponerlos, por contraste, como términos de comparación:

Griphon', lupi, leon', bisce et serpenti,
 draghi, leopardi, tigri, orsi e cinghiari,
 disfrenati cavai, tori armentari,
 rabbiosi can', tempeste discendenti
 folgori, tuoni e perigliosi venti,
 ruine, incendi, palaschermi et corsari,
 iscoridori armati et sagittari
 soglion fuggir le paurose genti.
 Laso! che non so tal, perché discerno
 com'un ribel fuggire, e po' no torna,
 fugita, se e' no vede dipartirme?
 Forse son io el diavol da l'inferno?
 Et crederielo s'io havessi corna,
 poi che costei così veggio fuggirme
 (XLVI [LXXXVIII]: 1-14).

Ante estas circunstancias el poeta se pregunta: *Io che farò, che nella tua fornace / ardo premuto da mille desiri? / Non arderò, poi veggio che lle piace?* (LXVII [LVIII]: 12-14). La respuesta, al menos de momento, es obvia:

Non deve alcuno, per pena soffrire,
 quanto che 'l tempo paia longo o sia,
 gitar del tutto la speranza via

e stoltamente cercar di morire:
ché una hora sola può sopravvenire,
la qual discaza omne fortuna ria
e si consola altrui, che l'homo oblia
danno e dolor e fatica e martire.
(109¹¹ [LIX]: 1-8).

Basta ya de sufrir por las penas de amor, lo cual, en definitiva, significa prácticamente el fin de la justificación de la composición poética, tal y como hasta el momento había sido concebida.

Una vez analizados ambos motivos poéticos podemos comprobar que Boccaccio lejos de componer una poesía de imitación stilnovista y petrarquista, opinión barajada durante muchos años por la crítica¹², ofrece con sus *Rime* un nueva visión que sirve para interpretar desde cánones distintos la poesía amorosa.

Ambiente marino como nuevo *locus amoenus* y sustitución de los canónicos ojos de la enamorada por su canto como elemento de atracción para el enamorado; uso de la metáfora de la *fiamma* para la creación de la *senhal* gracias a la modificación del motivo clásico de la *donna angelo*; novedad discursiva del soneto;

11 Se trata de un soneto que no está incluido en el código Bartoliniano. El único manuscrito que lo recoge (V² / Mc257: Biblioteca Marciana de Venecia, Cd. Marziano ital. IX 257) copia este soneto bajo el epígrafe: *Ioan Boccattius de certaldo*.

12 Decía Gaspare Caliendo en el año 1969 refiriéndose a las *Rime* que «È una raccolta di liriche d'argomento vario, prevalentemente ispirata all'amore di Fiammetta. Sono ballate, canzoni, madrigali e sonetti d'imitazione petrarchesca ed anche dantesca o stilnovistica. Non manca, a volte, ispirazione di schietto realismo, specie nella espressione dei sentimenti per la sua donna cantate in modo diverso da quello di Dante e del Petrarca» (Caliendo 1969: 19). Casi 40 años más tarde seguimos leyendo «Mai presse sul serio dall'autore, le *Rime* riflettono più che altro esperienze episodiche, sia sul piano letterario sia su quello personale. Il tema principale è l'amore che si ritrova tanto nelle rime giovanili (la maggioranza del corpus), scritte a Napoli con una neta impronta stilnovistica, quanto in quelle più mature, legate a modulli danteschi, petrarcheschi e realistico-giocosi, e pervase da una più spiccata tensione morale e riflessiva» (De Caprio – Giovanardi 1997: 642). En esta línea podemos encontrar muchas de las canónicas historias de la literatura italiana, como la de Cechi – Sapegno (1965) que definen a las Rimas como «esercizi letterari e non più». Sin embargo ha habido otras voces disidentes y que han ido abriendo el camino para una revalorización de este conjunto lírico como los estudios de Ferreri (1973 y 1974). El panorama cambia con la llegada del nuevo siglo. Las nuevas lecturas del Boccaccio lírico comienza a asumir un papel preponderante, con las nuevas ediciones de Lanza (2010) y Leporatti (2013) o con ensayos sobre este escritor como los recientes estudios de Canettieri – Punzi (2013) o Anselmi, et alii (2013) o en las nuevas antologías de la literatura italiana como la coordinada por Santagata – Carotti – Casadei – Tavoni (2006).

lode dentro de los cánones tradicionales, pero crítica descarnada impregnada por un lenguaje violento lejano del uso delicado del *Stilnovvo*, de Dante o Petrarca; retrato femenino realista, alejado de la intemporalidad femenina y derivado del inevitable paso del tiempo; ecos de la voz femenina que asume su propia defensa antes tales críticas; decisión femenina de cambiar de enamorado y deseo de morir del amante provocado, no por el amor-no-correspondido, sino por los celos que proceden del engaño.

Son muchas las novedades que obligan a que la lectura que ofrece este poemario no pueda seguir haciéndose sobre la base del análisis de los mismos procesos fenomenológicos con los que era interpretada la poesía precedente. Y ahí justamente reside la gran aportación del Boccaccio lírico: en el uso de un concepto, de unos tópicos -incluso de un léxico tradicional- para ser reutilizados y reciclados en novedosas soluciones que, a la postre, colocan la poesía lírica amorosa en un nuevo desenlace interpretativo y conceptual.

Bibliografía

1. Ediciones:

- Giovanni Boccaccio (1914): *Rime di Giovanni Boccaccio*, en A.F. Massèra, (a cura di). Bologna: Romagnoli - Dall'Acqua [= Massèra, 1914].
- Giovanni Boccaccio (1939): *Le rime, L'amorosa visione, La caccia di Diana*, en V. Branca (a cura di). Bari: Laterza & Figli [= Branca 1939].
- Giovanni Boccaccio (1958): *Rime, Caccia di Diana*, en V. Branca (a cura di). Padova: Liviana Editrice [= Branca 1958].
- Giovanni Boccaccio (1992): *Rime*, en V. Branca (a cura di). Milano: Mondadori [= Branca 1992].
- Giovanni Boccaccio (2010): *Le Rime*, en A. Lanza (a cura di). Roma. Aracne [= Lanza 2010].
- Giovanni Boccaccio (2013): *Rime*, en R. Leporatti (a cura di). Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini [= Leporatti 2013].

2. Estudios:

- Anselmi, G.N. (2013): *Boccaccio e i suoi lettori: una lunga ricezione* (a cura di). Bologna: Il Mulino.
- Blanco Valdés, C.F. (2009): «Las rimas de Giovanni Boccaccio: de los manuscritos a las ediciones», en M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro*

- Senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 73-95.
- Blanco Valdés, C. F. (2013): «La epifanía amorosa en las *Rimas* de Giovanni Boccaccio» en R, Caputo, N. Longo (a cura di), *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*. Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 143-158.
- Blanco Valdés, C.F. (2016): «La ciudad de Nápoles y los escenarios marinos en el imaginario poético boccacesco» en C.F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangón. F. Rodríguez Mesa (coords.), *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del sud di Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Branca, V. (1976): «Giovanni Boccaccio, rinnovatore dei generi letterari» *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*, (a cura di Carlo Ballerini). Bologna: Patron, 1976, págs. 13-35.
- Caliendo, G. (1969): *Guido allo studio dell'opera letteraria di Giovanni Boccaccio*. Napoli: Federico & Ardia.
- Canettieri, P. – Punzi, A. (2013): *Boccaccio autore e lettore*. Roma: Viella.
- Cecchi, E – Sapegno, N. (1965): *Storia della letteratura italiana* (a cura di). Vol. II: Il Trecento. Milano: Garzanti.
- De Caprio, V – Giovanardi, S. (1997): *I testi della letteratura italiana. Dalle Origini al Quattrocento*. Torino: Einaudi.
- Ferreri, R. (1973): «Studi sulle rime», *Studi sul Boccaccio*, Vol. 7, pp. 213-237.
- Ferreri, R. (1974): «Sulle rime del Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, Vol. 8, pp. 185-196.
- Kirkham, V.(2002): «Il canonista e la sua dama: iconografia della Fiammetta», en M.A. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo*. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 377- 386.
- Leporatti, R (2010): «Sonetti in morte di Fiammetta. (Boccaccio, *Rime*, XXII [CV], LXII [CII], XC [XCIX], XCIX [CXXVI]», *Per Leggere. Semestrale di Commenti, Letture, Edizioni e Traduzioni*, Anno X, Numero19, autunno, pp. 53-95
- Santagata, M. – Carotti, L. – Casadei, A. – Tavoni M. (2006): *Il filorosso: antologia e storia della letteratura italiana e europea* (a cura di), Vol. I: Il Duecento / Il Trecento. Bari: Laterza.

Reminiscenze dantesche nel Piemonte del primo Cinquecento

BENEDICT BUONO

Universidade de Santiago de Compostela

*“Rimembriti di Pier da Medicina / se mai torni a veder lo
dolce piano / che da Vercelli a Marcabò dichina”
(Inf. XXVIII, 73-75).*

Questa epigrafe, affissa di fronte alla stazione di Vercelli, ricorda quanto gli abitanti locali siano orgogliosi di essere stati menzionati nella *Commedia*, poco importa se, nei versi riportati, la città piemontese è ricordata solo quale estremo punto occidentale della Pianura padana: ciò che conta, in realtà, è che la propria città abbia avuto un posto nel poema (Musazzo 2014).

Ma, ovviamente, il rapporto fra l'Alighieri e il Piemonte nel corso dei secoli non si può liquidare con qualche verso e una lapide. In questa mia esplorazione sulla presenza di Dante nel territorio subalpino del primo Cinquecento, una delle epoche più rigogliose della cultura italiana, parto da un dato essenziale: nel 1478 viene pubblicata, per i tipi di «L. et A. Pedemontani», l'edizione milanese della *Commedia*, curata per l'appunto da un illustre novarese, Martino Paolo Nibbia detto Nidobeato¹, contro cui si scaglierà Cristoforo Landino, per rivendicare invece l'appartenenza del Sommo poeta a Firenze, contro la «barbarie di molti

1 Sull'edizione nidobeatina, rinvio a Cassani 1921, Viglio 1921 e Fassò 627-628. Si ricordi, comunque, che all'epoca la città di Novara non faceva parte del Piemonte, né era sottomessa, direttamente o indirettamente, all'autorità sabauda, ma gravitava attorno al ducato di Milano: sarà ammessa al regno di Sardegna solo nel 1738 (Pozzi 1989: 312-315).

esterni idiomi ne' quali da' commentatori era stato corrotto» (Tavoni 1992: 76). L'intervento dell'umanista fiorentino, al di là dei risvolti polemici, testimonia eloquentemente il processo di appropriazione, nell'ultimo quarto del Quattrocento, del patrimonio dantesco da parte della cultura, e particolarmente dell'editoria, settentrionale, piemontese soprattutto². Nonostante la scarsa fortuna documentata dai manoscritti che tramandano le opere dantesche fra Tre e Quattrocento, Dante, magari fuori del Piemonte, veniva letto e talvolta commentato da volenterosi letterati subalpini, anche in età umanistica: così, ad esempio, Marziano da Tortona commentò Dante in volgare a Filippo Maria Visconti; Giorgio Merula, di Alessandria, si servì della *Commedia* quale fonte storica, per la sua *Historia Vicecomitum*, sforzandosi di difendere l'Alighieri dalle accuse dei suoi detrattori; infine Domenico Belli, piemontese d'adozione, sul finire del secolo XVI dette inizio a un tipo di extrapolazione esegetica, non esitando a ravvisare nel «Cinquecentodieci e Cinque» dantesco l'allora regnante Carlo III di Savoia. In questo ambiente culturale, particolarmente sensibile al dettato dantesco, si colloca la figura di Giovanni Agostino Caccia, eclettico autore novarese della prima metà del Cinquecento, il cui percorso poetico di snoda tortuosamente al di fuori delle convenzioni dei diversi generi affrontati: dallo sperimentalismo metrico e tematico delle *Rime*, estraneo alla linea maestra petrarchesco-bembiana, al tentativo di commistione fra tradizione satirica e burlesca delle *Satire e capitoli piacevoli*, fino all'approdo umano e religioso delle *Rime spirituali* e dei *Capitoli spirituali*³. Fra la *Commedia* edita nel 1478 e le raccolte poetiche del Caccia si inserisce però un baluardo tetragono: l'edizione delle *Prose* del Bembo, «umanista e classicista, interprete fedele delle esigenze formali del primo Cinquecento» (Vitale 1996: 7), il quale aveva manifestato forti perplessità nei confronti di Dante per il suo plurilinguismo, sapientemente articolato su un ampio ventaglio di scelte lessicali - dai latinismi ai forestierismi, dagli arcaismi ai neologismi e agli idiotismi -, che poco si confaceva agli ideali classici e antidemotici del cardinale veneziano⁴. È noto che

2 Particolarmente utili in questa direzione gli studi di Negri 1922, Mazzoni 1965 e Vitale-Brovarene 1975.

3 Per le citazioni da queste opere mi servirò delle due edizioni da me curate, Caccia 2010 e 2013.

4 Giustificate dal contesto, tuttavia, Bembo si era guardato bene dal citare le espressioni «rozze e disonorate» di cui Dante si era servito «non senza biasimo» nei territori infernali. Molte di queste voci furono apostrofate dal Bembo come «rozze disonorate» e «non senza biasimo» (*Prose*, II, 5), come «ed elli del cul aveva fatto trombetta»; «le mani alzò con amendue le fiche»; «l' tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia»; «la puttana che rispuose al drudo suo» e altre simili (Trifone 2011: 17).

il giudizio critico negativo del linguaggio ‘comico’ dantesco espresso da Bembo, a fronte della lode tributata senza riserve allo stile del Petrarca, rappresentò «la pietra tombale della *Commedia*, come modello» (Pasquini 2000: 139), tanto da lasciarsi «alle spalle, quasi facendone *tabula rasa*, l'intero settore dello sperimentalismo quattrocentesco» (ivi: 140). Infatti, la letteratura cortigiana non toscana, prevalentemente dominata da Dante o da spericolati incroci fra Dante e Petrarca, aveva dimostrato un convinto filo-dantismo negato poi dal petrarchismo più imitativo: del resto, si sa, il «polimorfismo è la cifra linguistica e stilistica» della lirica prebembiana (Serianni 2014: 55)⁵. Se il multilinguismo di Dante doveva spaventare Bembo a tal punto da escluderlo dal canone lirico, non spiaceva invece a Caccia, che, incline alla meschianza stilistica, doveva essere affascinato dall'ampiezza e dal polimorfismo della lingua dantesca, capace di vertiginose escursioni dal plebeo al tragico. Non ci si deve dunque meravigliare che nel poeta di Castellazzo sia frequente il ricorso al repertorio dell'Alighieri, attribuibile non solo ad affinità stilistiche ma anche all'ambiente culturale in cui si formò, come si è visto, proclive alle sollecitazioni figurative e stilistiche del poeta fiorentino. Esemplare, in questo senso, l'iterata presenza nell'opera del Caccia di un neologismo dantesco, il verbo parasintetico *indonnarsi* ‘insignorirsi, impadronirsi’ (*endonnare* in *Commedia Pd* VII,13, poi anche in *Rvf* 127, 25)⁶, tanto nelle *Rime* come nell'opera satirica: «onde la doglia in me via più s'indonna» (*Rime* 163, 14), «tanto in me l'avarizia non s'indonna» (Sat. III, 126); «Guardate, che ignoranza in lui s'indonna» (Sat. VII, 94) e «spesso in queste villane non s'indonne» (Sat. XXVI, 111). Uguale attenzione merita la rima *donna:gonna*, inaugurata per l'appunto da Dante (in *Tre donne intorno al cor*, poi anche in *Pd* XXVI 68-72 e XXXII 137-141)⁷, ripresa poi da Petrarca (*Rvf* XXIII 34-35; XXIII 34-35; LIII 72-74; CXXI 1-4; CXXVI 3-7; CCCXXV 26-27; CCCXXIII 62-65; CCCLX 145-146; CCCXLIX 11-14), recuperata infine da Caccia (Sat. III 122-126; XXIV 74-76 e VII 92-96), seppure con valore dissacrante e parodico, essendo riferita, nei primi due casi, alla «ser-

5 Occorre sottolineare che, fin dal secondo Trecento, predomina la presenza del Dante comico rispetto a quello lirico (Serianni 2014: 42).

6 Queste le sigle con le quali mi riferirò ad alcune opere: Dante Alighieri, *Inferno* = *If*; *Purgatorio* = *Pg*; *Paradiso* = *Pd*; Francesco Petrarca, *Rerum vulgariarum fragmenta* = *Rvf*; *Triumphus Temporis* = *TT*.

7 La parola chiave donna, infatti, nella poesia duecentesca era messa in rilievo ad inizio verso, rinunciando alla posizione canonica in clausola; sarà invece Dante a farla rimare con sé stessa (in «Io son venuto al punto de la rota»), o a farne una rima irrelata, nella prima rima del congedo di Così nel mio parlar (Serianni 2014: 41-42).

vente», con cui il poeta intrattiene un rapporto di concubinage, e alla «signora Flavia», una cortigiana, alla quale propone un peculiare «baratto», in natura, per immortalarla con i suoi versi. Sempre in riferimento al lessico, fra i termini di sicura fonte dantesca, mutuati e avallati da Petrarca (Vitale 1996: 514)⁸, si registrano nelle *Rime* del 1546: *avampare*: «perché io avampi» (112, 7, da *Pg* VIII 84 e *Pd* XXV 82, poi in *Rvf* XXXV 8; LXXI 36; LXXXVIII 10; XCVIII 12; CCXXI 7 e CCCLXVI 20); *concio*: «Così m'ha concio il signor nostro Amore» (62, 1 da *If* VII 84 e *Rvf* L 77); *discernere*: «non si discerna» (106, 14); «discerner si può ben la mia pazzia» (172, 20), da *Rvf* LIII 94 e *If* XII 37; *discolorare*: «il sole, m'arde e che mi discolora» (5, 7 da *Pg* XI 116 e *Rime* 113, 8; più volte in *Rvf*: XLIV 9; XCIII 3; CCLXXXIII 1; CCLXCI 3; CCCLXII 6); *distempre*: «che così bella donna si distempre» (85, 14 da *Pg* XXX 96 e *Rvf* LV 14; LXXIII 7; CXXV 37; CCXXIV 13 e CCCLIX 38); *dramma*: «e non avrete / mai dramma di pietà del mio dolore» (91, 11 da *Pg* XXX, 46 e *Rvf* CXXV 12); *falda*, di neve 'fiocco': «Chi vuol veder falda di neve al sole» (152, 19 da *Rime*, 20/21 e *Rvf* CXLVI 5); *fare le fiche* (46, 5 «Faccio le fiche a chi mi pose al collo»), gesto osceno ripreso dal verso dantesco in cui Vanni Fucci «le mani alzò con amendue le fiche» (*If* XXV 2), in una blasfema offesa a Dio, qui invece programmaticamente diretta dal Caccia contro le divinità poetiche; *molesto*: «'l consumar per voi non m'è molesto» (162, 10 da *If* X 27; *If* XIII 106; *If* XXVIII 130; e *Rvf* VIII 8; CLXXXVI 13); *pelo*: più volte in Caccia, ma soprattutto nell'espressivo verso «che non si conoschiamo pelo per pelo» (172, 18: in Dante *If* III 83; *Pg* II 36; *Pd* IX 99; in Petrarca «Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo» *Rvf* CLXCV 1; ma anche CCLXIV 115; CCLXXVII 14; CCCXVI 9; CCCXIX 12; CCCXXXI 60; CCCLX 41; CCCLXII 8); *sacco*: fra i dantismi realistici (*If* VI 5), ripreso da Petrarca in un sonetto babilonese (*Rvf* CXXXVII 1), usato da Caccia con il valore di 'stomaco' (174, 26); *scoccare*, più volte, ma soprattutto «l'arco scocca», ripreso in chiave sessuale nel capitolo a *Madonna Belcolore* (177, 24), metafora balistica già in *Pg* XXXI 16 «Come balestro frange, quando scocca / da troppo tesa, la sua corda e l'arco», poi in *Rvf* LXXXVII 1; CCVII 85; CCLXX 104 e anche in *TT* 82 (Vitale 1996: 516); *stampare* (da *stampa* 'impronta'): «E tu, crudel Amor, perché ti stampi» (112, 3 da *Pd* XVII 9; anche in *Rvf* CCCLXVI 23); *trastulla* «Quand' il galante con voi si trastulla» (177, 46: qui con valore metaforico-sessuale), da *Pg* XVI 90; e *Rvf* LXII 51; CCXXII 13; *vanni*, 'ali': «ch'hanno al fuggir non pur piedi ma vanni» (122, 3 da *If* XXVII, 42 e *TT* 23).

8 Sulla presenza di Dante nella poesia petrarchesca, a livello lessicale e rimico, rinvio a Trovato 1979.

Il primo sonetto amoroso delle *Rime* recupera un Petrarca eccezionale, quello del sonetto dello «stroppio», con rime dantesche: *accoppio:scoppio* e *scoppio:stroppio* (Caccia 2010: 27). Altre catene rimiche dantesche, mediate per lo più da Petrarca, sono: *boschi:foschi:toschi*; *orgoglio:scoglio*; *imbarchi:carchi*; *mostro:inchiostro:vostro*; *sempre:tempre:distempre*; *piaggia:saggia:caggia*; *assalto:smalto*; oltre ad *ancoi* usato in rima (*ancoi:poi* di 176, 10-12, come *If XIII 52-54*; *Pg XX, 70-72*; *Pg, XXIII 94-96*) e le rime *Apollo:satollo:collo* (46, 1-ss.); *collo:satollo:Apollo* (172, 38-sgg.) < *Apollo:collo:satollo* (*Pd II 8-12*); *battaglia:vaglia* (181, 59-sgg.) < *battaglia:saglia:vaglia* (*If XXIV 53-57*); *sembiante:amante:tante* (156, 10-sgg.) < *sembiante:errante:sante* (*Pd XX 65-69*). Da segnalare, inoltre, le presenze rimiche, connotate in senso realistico, nel gruppo dei dieci capitoli in terza rima a conclusione della sezione lirica: *bocca:tocca:scocca* (< *If XXV 92-96*; *Pg VI 128-132*; *XXV 17-21*); *intoppo:tropo* (< *Pg XXIV 92-96*): *briga:castiga* (< *If V 49-51*) *scherza:(sferza):terza* (< *Pg XV 1-3*; anche in Petrarca, *Rvf CXXVIII 67-71*); *muda:chiuda* (< *If XXXIII 22-24*); *fiche:amiche* (< *If XXV 2-4*); *vernaccia:faccia* (< *Pg XXIV 20-24*). Ancor più massicce le suggestioni rimiche di stampo dantesco nelle *Egloghe*, nell'*Erbusto assalto:smalto:alto* (< *If IX 50-54*; *Pg VIII 110-114*); *guasto:pasto* (< *If XIV 92-94*; *If XXXIII 1-3*; ecc.), ma soprattutto nella *Filena boschi:foschi:toschi* (< *bosco:fosco:tosco* *If XIII 2-6*); *amico:antico:fico* (< *antico:nimico:fico* *If XV 62-66*); *accoppio:doppio:scoppio* (< *Pg XVI 53-57*); e via dicendo.

Il richiamo a Dante si fa ancora più vistoso nelle *Satire*, dove le tessere dantesche, soprattutto catene rimiche e termini desueti, si moltiplicano, fino a trovare la massima espressione, vedremo più avanti, nella rappresentazione dell'oltretomba della *Satira vigesimosettima* con il suo esplicito riferimento al «magno Tosco» (Caccia 2013: 335). Il repertorio di esempi, a forte carica espressiva, è a volte mediato da Ariosto, come nell'espressione «Tinello in là», dove il verso ariostesco «Lungi da me, tinello!» s'interseca con l'intimazione dantesca «in là» (*If XXII 60*: «e disse State in là, mentr'io lo 'nforco »). Fra le catene rimiche segnaliamo: *letame:fame* (*If XV*: come in Ariosto, sat. II 29-33); *Esopo:dopo:topo* (*If XXIII 2-6*; *dopo:Esopo* in rima anche in Ariosto, sat. VI 161-165); *cappa:chiappa* (*If XXIV 31-33*); *feltri:veltri:peltri* (*If I 101-105*); *libri:cribri:vibri* (*Pg XXVII, 1-3*: *vibra:libra* e Ariosto, sat. II 62-66: *libra:cribra*); *fiche:amiche* (*If XXV 2-4*, mentre deriva da Ariosto, sat. V 320-324 *dica:fica* della satira XXI 163-165). Altrove la trafia rimica rimanda ad altri autori giocosi: così la rima *sollazzo:pazzo*, originariamente in *Pg, XXIII, 70-72* (*spazzo:sollazzo*) riprende anche Berni (*O buona gente che vi dilettrate*, 41-45; Ariosto, sat. V 124-126; Bentivoglio 1987 sat. V 97-99 e Nelli 1546 sat. III 142-144). Da non dimenticare i sintagmi

come il *gran prete* (*If* XXVII 70); *gran nemico* (*If* VI 115); o la voce *galla*, dantismo mutuato appunto dalla *Commedia*, a cui rimanda anche la rima *galla:falla* (*Pg* X127-129).

In questo gioco caleidoscopico di rinvii letterari, l'invocazione «Dove sei Giano», della satira VIII 169 (*Al signor gian Filippo Cazza fiscale di Sua Maestà*), è probabile eco bentivolesco («'l tempio chiudasi di Giano», sat. II, 96), a sua volta espressione tratta da Dante (*Pd* VI 81: «che fu serrato a Iano il suo delubro»), filtrata attraverso Poliziano, *Stanze*, II, XLI, 2: «per cui il tempio di Ian s'apre e riserra», riflesso di Virgilio, *Aen.* I, 294: «Claudentur Belli portae; Furor impius intus» (Bentivoglio 1987: 56n). A volte ci si imbatte immagini di forte suggestione figurativa, ad esempio quella dei ciechi bisognosi, che «sanno le porte de le chiese» (Sat. XX 20-21), reminiscenza dantesca di *Pg* XIII, 61-66 («i ciechi a cui la roba falla, / stanno a' perdoni a chieder lor bisogna [...]»), forse veicolata dal nesso Palazzo di Giustizia-Purgatorio, che troviamo anche nella decima satira della prima raccolta di Pietro Nelli («Liorso mio, più tosto torrei patto») a Jacopo Liorsi (Caccia 2013: 266n).

Il penultimo capitolo della raccolta satirica (XXVII) svolge il tema del sogno-visione *post-mortem*, tutto incentrato sull'angoscioso tema dell'impossibilità di trovare una degna sepoltura. Il poeta, dopo aver fatto un sogno «il più bestiale e il più bizzarro», in cui si vede morto, decide di rivolgersi a «Francesco Leonaccio», riconosciuto interprete di sogni, per richiederne il parere⁹. Dopo la richiesta di aiuto all'amico, di cui si sollecita una certa riservatezza nell'interpretazione del sogno, si cede il passo all'azione: il protagonista intraprende un cammino modellato sull'erranza dantesca nei territori infernali. L'inizio della narrazione è dominata da un inquietante e diffuso senso di sgomento, con l'intenzione di riproporre la situazione di timore e smarrimento del viaggio dantesco, cui fa seguito l'incontro con alcuni personaggi, misteriosi e terribili, caratterizzato

9 Il destinatario è dunque quel Giovan Francesco Leoni - nato ad Ancona nei primi anni del Cinquecento e morto a Venezia intorno al 1580-, già membro dell'Accademia dei Virtuosi, sodalizio in cui era stato eletto «sesto re della Virtù», come ricorda Annibal Caro in una lettera del 10 marzo 1538 indirizzata a Benedetto Varchi: «Uno di questi re è stato messer Giovan Francesco Lione, il quale si trova (come sapete) un naso sesquipedale»; e proprio per questa caratteristica il Caro gli aveva voluto dedicare la celebre Diceria de' nasi (conosciuta anche come *Nasea*), letta nell'Accademia. A Roma il Leoni era stato in contatto con i più noti letterati del tempo, quali Claudio Tolomei, Luca Contile, e il Caro stesso, tutti autori non solo ben noti al Caccia, ma dedicatari delle sue satire e frequentatori dei circoli farnesiani. Per ulteriori informazioni biografiche su Giovan Francesco Leoni, rinvio alla voce corrispondente, curata da Paola Cosentino, nel DBI.

dalla dimensione dialogica e dalla richiesta di informazioni. Eppure, del viaggio dantesco è capovolta la situazione di base: Dante era infatti vivo nel mondo dei morti, mentre qui il protagonista è un morto sulla terra¹⁰. Ugualmente degne di considerazione altre circostanze, che suggeriscono un sostanziale rovesciamento del racconto: al contrario di Dante, che prometteva di portare notizie dell'interlocutore ai vivi, il poeta è disposto a informare i morti; il narratore è additato come morto in mezzo ai vivi e non viceversa. Del viaggio dantesco sono riprese situazioni, l'orrenda visione dei morti, il loro lezzo insopportabile, il «pozzo» e la «fossaccia»¹¹. Copiose le citazioni dantesche: voci isolate come *scemo* (*Pd* XIII, 126; *Pd* XVI, 145), dantismo anche petrarchesco, (Vitale 1996: 515), al pari di *lezzo* (*If* X, 136 e *Rvf* 136, 14) (Trovato 1979: 35); catene rimiche quali *mesta:testa:questa* (*If* XVII, 41-45: *questa:testa:mesta*), da cui è ripreso anche il sintagma «gente mesta; *nosco:Tosco:fosco* (*Pg* XIV, 101-5: *Fosco:Tosco:nosco*); e *ponno:donno:sonno* (*If* XX, 26-30). Il poeta fiorentino è chiamato in causa direttamente quando si ricorre all'epiteto *Magno Tosco*, mediante il quale, nel suo viaggio ai regni ultraterreni, Dante aveva orgogliosamente proclamato la sua toscanità e fiorentinità¹².

-
- 10 L'immagine del morto che cammina è riconducibile al salmo 54, 16 «et descendant in infernum viventes». Delle origini e della tradizione (non solo lirica) dell'immagine dell'uomo morto e vivo, tema già duecentesco presente in Dante e Petrarca fino a Pietro Bembo, che infarcisce il primo libro degli *Asolani* dell'immaginario afferente a questo topos, si è occupato Paolo Rigo, in una dettagliata relazione dal titolo «Io vo come colui ch'è fuor di vita». *Un topos letterario del Duecento*, presentata al Colloquio internazionale di Italianistica *La poesia in Italia prima di Dante* (Roma, 10-12 giugno 2015), in corso di pubblicazione; ringrazio l'autore per avermi gentilmente offerto di leggerne le bozze.
- 11 Accanto allo scontato influsso della *Commedia* dantesca, non si possono escludere debiti contratti con altre esperienze letterarie di visio in somniis, anche solo per distaccarsi dai loro valori simbolici ed edificanti: il capitolo in morte di Pier Leone, che, con la *Lamentazione sul corpo del Redentore*, la Visione in morte del Marchese di Pescara, chiude l'edizione del 1530 dei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro (Marcozzi 2012), accanto ai capitoli satirici, narrativi, genericamente visionari che popolano la poesia volgare quattro-cinquecentesca, e in particolare i due poemetti satirici in terzine, composti fra il 1406 e il 1409, di Stefano di Tommaso Finiguerra, detto lo Za: la *Buca di Montemorello* e il *Gagno* (Peirone 1990: 26-32). Come nel capitolo del Sannazaro, anche in questa satira del Caccia possiamo riconoscere il consueto gioco di intarsi, che fa ricorso non solo a prevedibili prelievi danteschi, ma anche petrarcheschi, attestati, ad esempio, ai vv. 66, 87 e 136.
- 12 Le anime, infatti, gli si rivolgono evidenziandone la provenienza geografica (*If* X, 22-24: «O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco»; *If* XXIII, 91-93: «Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio / de l'ipocriti tristi se' venuto, / dir chi tu se' non avere in dispregio»»); *Pg* XIV, 103: «Non ti maravigliar s'io piango, Tosco»; ivi, 124: «Ma va via, Tosco, omai; ch'or mi diletta»; *If* XXXIII, 11-12: «venuto se' qua giù; ma fiorentino / mi

L'ostracismo di cui fu oggetto Dante nel primo Cinquecento, ampiamente alimentato dalla sua capacità di generare «un sistema straordinariamente complesso di forme e significati» (Trifone 2011: 16) -poco adatto al principio d'imitazione allora imperante¹³-, non impedì al poeta fiorentino di trasformarsi in un duraturo simbolo identitario, dal punto di vista letterario e linguistico, per generazioni di italiani, fossero essi letterati o lettori di più modeste pretese intellettuali. Eppure, Pietro Bembo, incanalato sui binari di un esteriore decoro formale, lo aveva paragonato, nelle *Prose della volgar lingua* (2, XX), al *loglio*, la zizzania che soffoca le messi in un «bello e spazioso campo di grano»¹⁴; e, prima di lui, Giovan Francesco Fortunio, autore del primo trattato grammaticale della lingua italiana, le *Regole grammaticali*, non aveva risparmiato il suo biasimo per la licenza della lingua di Dante e la mancanza di rispetto verso la grammatica¹⁵, pur essendo la *Commedia* il testo più citato all'interno dell'opera,¹⁶ situazione paradossale che ribadisce la centralità di questo nume tutelare dell'italiano letterario. Lo stereotipo di Dante come «padre della lingua» -per alcuni studiosi un «pregiudizio [...] duro a morire-»¹⁷, ribadisce, dunque, una realtà di fatto: la preminenza di un personaggio avvertito come «icona di una comunità: non solo per la sua altezza poetica, ma per la capacità di far vibrare corde emotive largamente condivise», e la sua «ecumenicità», sia ai piani alti della lingua, nella tradizione poetica attraverso

sembri veramente quand'io t'odo; il termine italiano non ricorre mai, al suo posto troviamo due volte italo (Coletti 1993: 49 e Baldelli 1996: 21-22).

- 13 Il pensiero non può che rivolgersi alle definizioni continiane di «plurilinguismo dantesco» e «unilinguismo petrarchesco» (Petrarca 1964: X-XII), semplici etichette che, pur non esaurendo l'ampia gamma espressiva dei due autori, riassumono efficacemente il loro stile.
- 14 L'immagine botanica ritornerà qualche decennio dopo nel Giral di Cinzio (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*), secondo il quale fu «giudizioso quel dipintore che volendo sotto bella immagine mostraci quel che valesse nello scrivere l'uno e l'altro di questi due poeti [scil. Dante e Petrarca], gli finse ambedue in un verde e fiorito prato che egli avea dipinto sul colle d'Elicona, e diede in mano a Dante una falce, il quale [...] la menava a cerco, tagliando ogni erba ch'egli con la falce incontrava. E gli dipinse di dietro il Petrarca che vestito di veste senatoria giva scegliendo le nobili erbe e i gentili fiori, e tutto fu per mostraci la licenza dell'uno, e il giudizio e la osservazione dell'altro» (Serianni 2014: 43).
- 15 In I 9, 10, 112; II 17, 29, 49 e 97 (Fortunio 2001: XLVIII).
- 16 In tutto 240 passi dell'*Inferno*, 97 del *Purgatorio*, 69 del *Paradiso*, accanto a cinque passi del *Convivio*, uno della *Vita Nuova* e quattro di canzoni delle *Rime*, rispetto ai 274 dei *Rerum vulgarium fragmenta* e ai 33 dei *Trionfi* ((Fortunio 2001: XLVII).
- 17 «[...] l'italiano sarebbe stato, per così dire, inventato quasi dal nulla ad opera di Dante, che lo avrebbe poi consegnato alle generazioni in forme perfette e immutabili. Un pregiudizio così duro a morire perché vivo soprattutto nella vulgata scolastica e alimentato dalla rinomanza internazionale che possiede a pieno diritto l'autore formidabile della *Commedia*» (Tesi 2007: 68).

il dialogo intertestuale, sia ai piani bassi, con l'entrata in circolo nel linguaggio comune di espressioni memorabili o locuzioni desunte dalla *Commedia* (Serianni 2013: 291 e 296). Forse, anche grazie anche ad autori «minori» e periferici come Giovanni Agostino Caccia e al loro contributo come operosi intermediari fra il magistero dantesco e la cultura rinascimentale.

Bibliografia

- Baldelli, I. (1996): *Dante e la lingua italiana*. Firenze: Accademia della Crusca, 1996.
- Bentivoglio, E. (1987): *Satire*, a cura di Antonio Corsaro. Ferrara: Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria.
- Caccia, G.A. (2010): *Rime (1546)*, a cura di B. Buono. Milano: Lampi di Stampa.
- Caccia, G.A. (2013): *Satire e capitoli piacevoli (1546)*. a cura di B. Buono, Milano: Lampi di Stampa.
- Cassani, L. (1921): «Dante e Novara», *Bollettino storico per la provincia di Novara* 15, pp. 140-145.
- Coletti, V. (1993): *Il linguaggio letterario*. Torino: Einaudi.
- DBI: *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana (<http://www.treccani.it/biografie/>).
- Fassò, L. (1952): «Letterati del Novarese», in Marchetti L. (a cura di), *Novara e il suo territorio*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, pp. 617-685.
- Fortunio, G.F. (2001): *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson. Roma: Antenore.
- Marcozzi, L. (2012): «Una lettura del capitolo in morte di Pieleone di Sannazaro», *Spoletium* 48, n.s. 4, pp. 24-41.
- Mazzoni, P. (1965): *Dante e il Piemonte*. Alpignano, Alberto Tallone.
- Musazzo, A. (2014): *Dante e il Piemonte. Fortuna e diffusione delle opere del Poeta nella regione che lui considerava solo una propaggine della Lombardia* [http://www.piemontemese.it/leggi_ultimonumero.asp?articolo=2228&numero=2014].
- Negri, L. (1922): «Saggio di bibliografia dantesca per gli antichi stati sabaudi», in *Dante e il Piemonte. Miscellanea di studi danteschi*. Torino: Fratelli Bocca Editore, pp. 427-439.
- Nelli, P. (1546): *La satire alla carlona di messer Andrea da Bergamo*. Venezia: Paolo Gherardo.
- Pasquini, E. (2000): «Le Prose della volgar lingua e il linguaggio poetico di Dante», in S. Morgana, M. Piotti e M. Prada (a cura di), «*Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*». Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, pp. 139-156.

- Peirone, C. (1990): *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- Petrarca, F. (1964): *Canzoniere*, a cura di G. Contini. Torino: Einaudi.
- Pozzi, M. (1989): Mario P., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Serianni, L. (2013): «Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario», *Italica* 90/2, pp. 290-298.
- Serianni, L. (2014): «La poesia lirica», in G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, Roma: Carocci, vol. I, pp. 27-83.
- Stella Galbiati, G. (1991): *Un poeta satirico del Cinquecento: Giovanni Agostino Caccia*, Pisa: Giardini.
- Tavoni, M. (1992): *Il primo Cinquecento*, Bologna: Il Mulino.
- Tesi, R. (2007): *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune*, Bologna: Zanichelli.
- Trifone, P. (2011): *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna: Il Mulino.
- Trovato, P. (1979): *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze: Olschki.
- Viglio, A. (1921): «Una edizione quattrocentesca della *Divina Commedia* curata da un Novarese (Martino Paolo Nibia)», *Bollettino storico per la provincia di Novara* 15, pp. 15-37.
- Vitale, M. (1996): *Il canone cruscante degli «auctores» e la lingua del «Canzoniere» del Petrarca*, Firenze: Accademia della Crusca.

*Trabalhos e penas dos trobadores galego-portugueses*¹

MERCEDES BREA
Universidade de Santiago de Compostela

O punto de partida desta contribución é un verso da cantiga que se ven presentando adoito como a máis antiga datable (ca. 1200)² da produción conservada da lírica galego-portuguesa e que, en calquera caso, aparece atribuída nos apógrafos italianos (B1330bis, V937) a un dos primeiros nomes recollidos na *Tavola Colociana* (Gonçalves 1976) e, consecuentemente, un trobador da primeira xeración coñecida nesta tradición. Trátase, naturalmente, de *Ora faz ost'o senhor de Navarra* (80,1)³, que os cancioneiros consideran da autoría de Johan Soarez de Pávia e que presenta na terceira e última estrofa os seguintes versos:

Quand' el-Rei sal de Todela, estrêa
ele sa ost' e todo seu poder;

-
- 1 Estas páxinas son froito do proxecto de investigación FFI2012-37355, subvencionado polo MINECO. [Lamento non ter sido capaz de elaborar un traballo máis persoal e máis digno da destinataria; sirvan, polo menos, estas «penas» e «traballos» para lembrar os moitos que levamos compartido ao longo de case cincuenta anos, e dos que aprendimos tantas cousas, pero que, sobre todo, contribuíron en boa medida a afianzar os lazos fraternais que nos unen].
 - 2 Véxanse, entre outros, Alvar 1986, Miranda 1997a e 1997b, Souto Cabo 2012: 57-78. Dado que nesta ocasión non nos imos ocupar dos datos históricos aos que pode facer referencia, reenviamos para eles a esta bibliografía básica.
 - 3 Os textos que se reproducen están tomados directamente da base de datos *MedDB* (www.cirp.es) e remiten, polo tanto, ás edicións que alí se indican. O sistema referencial empregado nesta ferramenta é o establecido en Tavani 1967.

ben sofren i de trabalh' e de p̃ea,
ca van a furt' e tornan-s' en correr;
guarda-s' el Rei, come de bon saber,
que o non filhe luz en terra alhãa,
e onde sal, i s' ar torn' a jazer
ao jantar ou se non aa c̃ea.

A composición resulta singular dende moitos puntos de vista, comezando polo feito de que semella máis un *sirventes* ca un *escarnio* político, e tamén porque parece reproducir o esquema métrico dunha canción de cruzada de Conon de Béthune (Alvar 1986: 11-12), co que establecería unha especie de ponte entre a produción lírica de ambos os lados dos Pirineos⁴, feito que reviste moito máis interese do que puidera parecer a simple vista, como pon de manifesto Domínguez Carregal 2010, que chama a atención sobre as particularidades léxicas e sintácticas dese terceiro verso e fai un completo rastreo das formas así como unha preciosa análise do mesmo para concluír que

a estrutura empregada por Johan Soarez de Pávia, *sofrer de trabalh' e de p̃ea*, xa está en circulación na lírica románica no período de cambio ao século XIII, tanto en occitano como na tradición d'oïl. Tan frecuente era a fórmula *sofrir pena* en occitano que P. Bec [1969: 28] a recolle como un sintagma fixo dentro das cadeas sémicas empregadas por Bernart de Ventadorn (Domínguez Carregal 2010: 70).

O estudo de Domínguez Carregal exímenos de reproducir aquí tantos datos e consideracións de interese que se poden ler doadamente alí⁵ e permítenos, pois, centrarnos nese sintagma⁶ único (no relativo á unión deses dous substantivos, dos

4 «O contéudo da cantiga e os dados previamente coligidos, sobre as perspectivas posibles da biografía do autor, non deixan – parafraseando J. C. Miranda – outra alternativa creíbel à hipótese de relacionar *João Soares de Paiva* com os Cabrerias-Vélaz. Aliás, só num meio como esse, vinculado ao trovadorismo occitânico e luso-galaico mas ainda inserido no contexto político catalano-aragonês, é que a cantiga em foco vem a fazer todo o sentido. Ao mesmo tempo, de uma perspectiva mais concreta, as conexões com esse ambiente familiar poderiam estar na origem da alegada participação do Paiva em alguma das ordens militares que vigoraram durante a segunda metade do séc. XII» (Souto Cabo 2012: 78).

5 Sobre todo, tendo en conta que o volumen no que está publicado pode ser consultado libremente en internet: http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/estudo_vocabulario_trobadoresco.pdf.

6 O verbo *sofrer* pode introducir directamente o obxecto directo ou rexer a preposición *de* (vid. o *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, en <http://glossa.gal>; e o *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, en <http://sli.uvigo.es/DDGM/>).

que tampouco resulta frecuente a aparición por separado) na lírica trobadoresca galego-portuguesa: «ben sofren i de *trabalh*'e de *pêa*».

1. Trabalho

Como substantivo, rexístrase só na cantiga citada e nun escarnio de Martin Soarez, *Nostro Senhor, com'eu ando coitado* (97,22), no que ocupa a posición de rima (con *valho* e *fodestallo*) no último verso da terceira estrofa. Trata esta composición das «manhas» que Deus lle deu («putanheiro», xogador de dados, bebedor) e do a gusto que se sente con elas, de tal modo que «nen quer'ir per outras fronteiras andar, / perdend'o viço e dando-mi *trabalho*» (III, vv. 5-6).

No primeiro caso, a asociación inmediata con *sofrer* e *pêa* indica que o seu significado entra na órbita do sufrimento, aínda que o contexto leva a pensar que (tamén para *pêa*) o padecemento é físico e ten que ver co esforzo realizado pola «oste» «ca van a furt'e tornan-se en correr». A personalidade que adopta Martin Soarez prefire escudarse en que «eu entendo que ren non valho» (III, v. 1) para non abandonar a mala-boua vida que leva e ter que esforzarse traballando dalgún xeito, co que tamén aquí se pode considerar que a acepción predominante en *trabalho* é a de 'esforzo', 'padecemento físico'.

Máis frecuente, relativamente, é o uso do verbo *trabalhar(se)*, que pode adquirir matices diversos segundo o contexto no que se atopa. Nas cantigas de amor, é empregado polo mesmo Martin Soarez en *Pero que punh'en me guardar* (97,30), Fernan Rodriguez de Calheiros en *Pero que mia senhor non quer* (47,24) e Estevan Perez Froian en *Senhor, se o outro mundo pasar* (34,1)⁷.

Martin Soarez manifesta que desexaría evitar ver a amada, pero que llo impiden os seus ollos e o seu corazón, xunto con Amor, polo que opta por deixar de resistirse e se mostra disposto mesmo a morrer para darlles pracer:

Ca lhi non poderei guarir
nelhur, se o provar quiser;
e por esto *non mb-a mester*
de trabalhar en vus fogir,
ca eu como vus fugirei

7 Figura tamén en *Pero muito amo, muito non desejo*, que aparece atribuída a Don Denis en B605 e V208, se ben as súas características formais indican que debe de tratarse dunha interpolación tardía. Neste caso, a acción de 'traballar' presenta unha clara contrapartida: «que sempre *trabalh'y por cedo cobrar, / da que non servyo, o moor gallardam*» (25,72 / 157,41, III, vv. 3-4).

pois estes, de que tal med'ei,
me non leixan de vos partir?
(97,30, III).

Fernan Rodriguez de Calheiros lamenta que a súa dama non acepte de bo grado que el trobe por ela, nin que a sirva; rógalle que acepte un servicio que el lle agradecerá mentres viva, sen pedirlle outra recompensa a cambio:

Ca, coido m'eu, de demandar
que non pode ja mais seer
o por que ome a seu poder
serv'e *se non trabalha d'al*.
Se ali cousimento val,
ou i conhocença non fal,
¿que á i pedir que fazer?
(47,24, IV).

Estevan Perez Froian, pola súa parte, considérase condenado ao inferno, porque pola dona perde «Deus e sis'e sen» (I, v. 6), pero está convencido de que nin alí terá unha *coita* maior que a que sofre por ela, aínda que tampouco deixa de temer «que vo-lo demandará por mim Deus, / pois eu morrer» (IV, vv. 5-6):

Atan muyt'aposto que non ha par,
*e ja me trabalhey de os cousir*⁸
e comecei logu'enton a riir
e er filhey-me logu'y a chorar,
como homen desenparado d'Amor
e de vós; ay fremosa mha senhor,
non sey como esto podess'endurar!
(34,1, II).

Todas as ocorrencias poden ser interpretadas como 'esforzarse', se ben non tanto a nivel físico (como nos casos nos que se empregaba o substantivo) como emocional.

Nas cantigas de amigo, só Don Denis emprega *traballar(se)* en dúas composicións: *Amiga, sei eu bem d'unha molher* (25,10) e *Amig'e fals'e desleal* (25,11),

8 Advirtase a asociación con *cousimento* en 47,24 e con *cousir* en 34,1. Sobre estes termos, tamén de uso reducido na lírica galego-portuguesa, vid. Brea 2005.

e sempre coa mesma acepción de ‘esforzarse, empeñarse en algo’. No primeiro caso, a amiga diríxese a unha compañeira para advertirla de que outra muller anda procurando –por resentimento– meter cizaña entre ela e o seu namorado:

Amiga, sei eu bem d’unha molher
 que *se trabalha de vosco buscar*
mal a voss’amigo polo matar
 (25,10, I, vv. 1-3)

Ela trabalha-se, a gram sazom,
de lhi fazer o vosso desamor
aver, e a ende mui gram sabor
 (III, vv. 1-3).

No segundo, a dama reprende a seu amigo («que prol á de vos *trabalhar / d’én a mha mercee cobrar*», 25,11, I, vv. 2-3) por non ter obrado como debería, e anúncialle que, en consecuencia, xa nunca poderá ela facerlle ben.

Os rexistros documentados no xénero escarnino son un pouco máis abundantes, pero tampouco ofrecen diferencias de matiz notables. Así, a acepción de ‘esforzarse’ ou ‘preocuparse’ parece estar presente en *Mayor Garcia, senpr’oyo dizer*, de Johan Baveca («Ca diz que non sab’u x’á de morrer / e, por aquesto, *se quer trabalhar / a como quer, de sse d’esto guisar*», 64,15, II, vv. 1-3); *Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha*, de Alfonso X («E ar oí-vos eu dizer que a quen quer que chagassen / con esta vossa espada, *que nunca se trabalhassen / jamais de o guareceren*, se o ben non agulhassen», 18,14, XI); e tamén no pranto (¿escarnino?) *Que mal s’este mundo guysou*, de Pero da Ponte («[...] e punhou / sempr’en bondade guaanhar / e en sseu bon prez avantar, / *e nunca sse d’al trabalhou*», 120,42, II, vv. 1-4).

Aproxímanse así mesmo á idea de ‘esforzarse’ ou ‘tratar de’, ‘intentar’ as ocorrencias en *Don Marco, vejo eu muito queixar*, de Roi Queimado («que, pero foi mui mal doent’aquí, / que *vós nunca quisestes trabalhar / de o ver* [...]», 148,8, I, vv. 2-4); ou *Pero d’Anbroa, ssodes mayordomo*, de Johan Baveca («e *traballar-ss’á de nos enganar / o albergueyro* [...]», 64,24, I, vv. 2-3). E probablemente ten unha acepción semellante a forma empregada en *Vós que soedes en Corte morar* (94,20 / 88,18)⁹: «ca, sse dar non quer, por sen-sabor he: / pense de dar, *non sse trabalhe d’ab*» (III, vv. 4-5).

9 En B888 e V472 aparece atribuída a Martin Moxa e en V1036 a Lourenço. Resende de Oliveira (1994: 402-404) rebate con argumentos estas atribucións, e remata propoñendo a súa adscripción ao Conde de Barcelos. Pode verse un estado da cuestión en Brea 2009.

Nalgúns casos, advírtese un significado máis cercano ao actual de ‘traballar, desempeñar un labor’; é o que acontece en trobadores tardíos como o Conde D. Pedro de Portugal e Estevan da Guarda. O primeiro deles fai unha crítica mordaz dos «privados» do rei, que teñen como ocupación «traballar de servir» a cambio dunha recompensa («por tirar galardom»)¹⁰:

*Os que traballan de servir
el-rey por tirar galardom
-se do seu band'ou se nom, som-
logo punham de lho partir;
o que d'el-rey quiser tirar
bem sem servir, se lhis peitar,
avê-lo-á u lho pedir.
(118,7, II).*

O texto de Estevan da Guarda non é cicais tan explícito, pero fai alusión directa a un personaxe que presta algún tipo de servizo a un «doutor»:

Pois teu preit'anda juntando
aquele que é do teu bando,
di-me, doutor, como ou quando
lhe cuidas fazer êmenda:
*por quant'anda'el traballando
com'apost'a ta fazenda.
(30,29, I)¹¹*

E, de algunha maneira (dependerá de se consideramos ou non un ‘traballo’ o trobar), poderíase dicir o mesmo da invocación de Afonso Sanchez a Vasco Martinz de Resende (9,14 / 153,1), que tamén cabe interpretar no sentido de ‘esforzarse’: «Vaasco Martiiz, pois vós *trabalhades / e trabalhastes de trobar d'amor*» (I, vv. 1-2).

Este «traballosa» repasa das ocorrencias do lema en cuestión permite apreciar un significado básico relacionado co esforzo físico¹², que pode supoñer unha

10 Advírtese cómo esta idea de *traballar en servir* para obter *galardón* está presente tamén no texto citado na nota 7.

11 Insiste na mesma idea na segunda estrofa (vv. 5-6): «por quant'el *por si traballa / com'apost'a ta fazenda*».

12 En realidade, o significado etimolóxico era xa o de ‘sufrir’ (polo menos, no uso pronominal, xa que como transitivo debía de ser ‘torturar’), posto que deriva de *TRIPALIUM*, que era un instrumento de tortura. Para a evolución semántica e as distintas acepcións en galego, vid. Lorenzo 1977, s.v. *traballar*.

carga emocional e que, en contextos tan específicos como o da cantiga de Johan Soarez de Pavia («sofrer de trabalh' e de *pẽa*») o fai entrar no ámbito da TRISTITIA (Antonelli *et alii*, 2011), aínda que non sempre relacionada coa *coita* amorosa (lémbrese que ese texto é un sirventés político e que a maior parte das composicións comentadas pertencen tamén ao xénero escarnino).

2. Pena

O latín POENA dá lugar en galego-portugués a dúas variantes (vid. DDGM, s.v. *pena*), das que unha adoita ser considerada cultismo, ou mesmo castelanismo, cando non variante arcaica (Domínguez Carregal 2011), polo mantemento do /n/ intervocálico¹³.

Pẽa está rexistrada, ademáis de en *Ora faz ost'...*, na forma do participio *pẽada*, nunha cantiga de amigo de Nuno Treez (*Non vou eu a San Clemenço orar e faço gram rason*, 110,3) na que a moza declara abandonar a devoción ao santo porque este non a libera da *coita* que leva no corazón, «Ca, se el me adussesse o que me faz *pẽad'*andar, / nunca tantos estadaes arderán ant'o seu altar» (III, vv. 1-2): a ausencia do amigo —ao que se refire na estrofa seguinte como «o por que eu moiro d'amor», IV, v. 1— causa nela gran pesar, polo que *andar pẽada* ven equivaler a 'andar coitada, estar sofrendo de amor'.

V transmite unha composición de escarnio de Johan Servando (*Don Domingo Caorinha*, 77,10) na que, na última estrofa, aparece unha forma *pea* (sen til)¹⁴ que interpretamos como variante gráfica de *pẽa*¹⁵: «Don Domingo, *vossa vida / é con pea*, / pois Marinha jaz transsida / e sen cea» (IV, vv. 1-4).

13 Este problema afecta a algunhas outras palabras e non podemos ocuparnos del neste momento, pero non queremos deixar de engadir a todas esas posibles explicacións outro elemento non menos importante: o til de nasalidade sobre unha vocal, nos manuscritos medievais, tanto pode estar marcando unha vocal nasalizada pola perda dun /n/ intervocálico como representar realmente unha consonante nasal (é o que se interpreta habitualmente cando está en posición antecónsonántica ou final); e ás veces acontece que un copista transforma un til do orixinal de que copia en consonante, e viceversa. En calquera caso, para *pena* están tratados case todos os aspectos relevantes en Domínguez Carregal 2011.

14 Con esta grafía, cabe confundila cunha forma do verbo *peer*; lémbrese aquel «Non quer' eu donzela fea / que ant'a mia porta *pea*» de Alfonso X (18,27, refrán).

15 Sobre as marcas de nasalidade e o proceso de desnasalización, vid., entre outros, Mariño Paz 2002.

O resto das ocorrencias, tanto do substantivo (escasamente representado, e sempre en plural) como do verbo, presentan /n/ intervocálico¹⁶. Así pode verse nunha célebre cantiga de amor de Osoir'Anes (*Min pres forçadamente'Amor*, 111,5) na que o trovador lamenta estar completamente en poder de Amor, que o leva a «amar quen nunc'amou» (I, v. 2):

E vejo que mal baratei
que mi-a tal senhor ar tornei
que non sabe que é amar,
e sabe a omen penas dar.
(I, vv. 5-8).

E en dúas cantigas de amigo: *Vistes madr'o que dizia*, de Pero da Ponte (120,53) e *A Far'un dia irei*, de Johan de Requeixo (67,1):

E vistes hu ss'el partia
de mi, mui sen o meu grado
e jurando que *avya*
per mi penas e cuydado?
(120,53, II, vv. 1-4)

Muito per desejeu
que veesse meu amigo
que m'estas penas deu
e que falasse comigo
(67,1, II, vv. 1-4)

A parella sinonímica¹⁷ *penas* e *cuidado*, en dependencia do verbo *aver*, e o sintagma *dar penas* entran plenamente no campo sémico do sofrimento, igual que na interpolación tardía de Fernand'Eanes (*Do Port'ando e vou mudar*, 37,1) onde o namorado «soporta» ese pesar: «desejando eu nom vejo / quem me faz aprisuar / e mais *penas soportar*» (II, vv. 3-5).

16 A variante *pena* presenta un problema de homonimia con outras dúas palabras: *pena* < PINNA 'rocha' (por exemplo, en «*sfendedes as penas*, dando grandes espadadas», 18,14, XII, v. 3) e *pena* < PENNA 'pluma' (como en «A un corretor a que vi / vender panos, que conhocí, / *con penas veiras* [...]», 30,4, I, vv. 1-3).

17 Este tipo de emparellamento é moi frecuente na lírica trovadoresca en xeral; vid., entre outros, Medina 2011.

As formas verbais poden repetirse no interior dunha mesma composición, e tamén ocupar nelas posición destacadas (rimante, refrán, etc.). Pedr'Eanes Solaz chega a empregalas en tres¹⁸ das súas sete cantigas conservadas: *A que vi ontr'as amenas* (117,1), *Dizia la ben talhada* (117,2) e *Vou-m'eu, fremosa, pera'l-rey* (117,7). Na primeira delas, está en posición de rima no refrán, pero repítese no v. 4 da segunda estrofa e — neste caso no interior — tamén no v. 4 da primeira:

A que vi ontr'as amenas,
 Deus, como parece ben!
 E mirey-la das arenas
des i penado me ten!
 Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.

A que vi ontr'as amenas,
 Deus, com'á bon semelhar!
 E mirey-la das arenas:
des enton me fez penar!
 Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.
 (117,1, I-II).

En 117,2 o participio convértese nunha palabra clave que se repite (pola estrutura paralelística) nas catro primeiras estrofas:

Dizia la ben talhada:
*«Agor'a viss'eu penada
 ond'eu amor ei».*

A ben talhada dizia:
*«Penad'a viss'eu un dia
 ond'eu amor ei».*

Ca, *se a viss'eu penada,*
 non seria tan coitada
 ond'eu amor ei».

18 Unha delas (*Vou-m'eu, fremosa, pera'l-rey*, 117,7) é só de atribución probable, posto que foi transmitida unicamente por A284.

*Penada se a eu visse,
non á mal que eu sentisse
ond'eu amor ei».*

Repítese, así mesmo, e por un motivo semellante, en 117,7 no segundo verso das estrofas I («por vós, u for', *penad'irey*») e II («por vós, u for', *ey a penar*»), nas que o refrán insiste no motivo do padecemento («d'amor, d'amor, d'amor, d'amor, / por vós, senhor, d'amor, d'amor»). E o mesmo acontece na cantiga de amigo de Fernan Rodriguez de Calheiros *Madre, passou por aquí un cavaleiro* (47,12), na que a primeira estrofa explica que ese cabaleiro a deixou «namorad'e con mar-teiro», para dar paso nas outras dúas á expresión da dor que experimenta por amor: «e *leixou-m'assi penada*, com'eu ando» (II, v. 2) / «e *leixou-m'assi penada*, mais leixasse» (III, v. 2).

Alfonso X converte a reiteración do participio en refrán («penado, penado») de *Par Deus, senhor* (18,31), onde vai rimando con termos emparentados, como *coitado* (I, v. 6), *atormentado* (II, v. 6), *aficado* (III, v. 3)¹⁹. Airas Paez, pola súa parte, asócioa directamente a *coita* e *doo*:

Mayor guarda vos derom ca soyam senhor,
e *vyv'eu mays penado por vós e ey mayor*
coyta que non cuyd'a guarir;
(15,2, I, vv. 1-3)²⁰.

E Airas Nunes recolle nunha das súas pezas «avec refrains»²¹ (*Oí og'eu ua pastor cantar*, 14,9) o que pode ser parte doutra cantiga:

¡Ai estorniño do avelanedo,
cantades vós, e *moir'eu e pen'*
e d'amores ei ma!
(II, vv. 6-8).

19 No verso 6 aparece un vocabulo de significado «positivo», pero para negar a súa presenza: «nen ouve gasalhado».

20 Na segunda estrofa pode verse: «Se vós soubessedes *a coita que ei mayor, / mui gran doo averiades* de min, senhor» (vv. 1-2).

21 Sobre esta modalidade, vid., entre outros, Martinengo 1963 e, sobre todo, Ron Fernández 1996.

3. Consideracións finais

Queda de relevo nas liñas anteriores a escasa presenza, sobre todo, dun lema tan representativo da TRISTITIA como é *pena* (ben coñecido, sen embargo, no ámbito xurídico), porque *trabalho* resulta menos específico, e a lingua dispuña dunha serie de sinónimos (*pesar* e *coita* en particular, pero tamén *afan*, que se refire ao esforzo ademáis de representar o sufrimento) con menor amplitude semántica e, posiblemente, maior carga emocional. Poden ser varios os motivos que xustifiquen a pouca querencia que mostran os trovadores galego-portugueses por *trabalho* e *pena*, e algúns deles xa foron apuntados (a homonimia de *pena*, por exemplo), pero non cabe dúbida de que a preponderancia adquirida por *coita* provocou un progresivo esquecemento desas formas na linguaxe poética²².

Por iso interesa identificar aquí os trovadores que fixeron uso destes termos, xa que non só Johan Soares de Pavia pertence á primeira xeración da que se conservaron pezas nos nosos cancioneiros, senón tamén Osoir'Anes, Fernan Rodriguez de Calheiros ou Martin Soares, todos eles bos coñecedores da produción lírica occitana e francesa (nas que estes vocablos resultaban de uso habitual²³); como tamén a coñecían —e readaptaban cando buscaban determinados efectos— Alfonso X e D. Denis. A medida que se van perfilando mellor as biografías (e correspondentes cronoloxías) dos trovadores galego-portugueses²⁴ e se vai prestando máis atención ás características formais (Canettieri – Pulsoni 2003) e ao vocabulario utilizado²⁵, imos adquirindo conciencia das estreitas relacións (mesmo familiares) que mantiveron os máis antigos coñecidos (nas últimas décadas do século XII e inicios do XIII) con occitanos e franceses e de cómo as composicións que lles son atribuíbles presentan unha serie de trazos que os achegan a eles directamente e que logo foron sendo —lenta pero inexorablemente— substituídos por outros diferenciadores, se ben certos autores posteriores (Don Denis, por riba de todos) souberon voltar a vista atrás (e ao outro lado dos Pirineos) nun intento simultáneo de revalorización e de innovación.

22 Domínguez Carregal 2010 e Domínguez Carregal 2011 proporcionan datos abundantes acerca do seu emprego noutro tipo de textos en galego medieval.

23 Basta unha ollada a traballos como os de Bec 1968, Cropp 1975 ou Lavis 1972 para advertir a relevancia que tiñan nestas tradicións.

24 Gracias, sobre todo, a traballos como os xa citados de Miranda 1997a e 1997b e Souto Cabo 2012, pero tamén outros, entre eles Miranda 1998 e 2004, Monteagudo 2008 e 2013, Souto Cabo 2011, etc.

25 Resulta de gran interés, neste sentido, a existencia de estudos que van seguindo a evolución progresiva do vocabulario utilizado, como o de Arbor 2009.

Neste caso concreto, semella que *trabalho* e *pena* forman parte (como *rancura* –Brea 2014— e algúns outros) dun modelo léxico –moi achegado ao formulismo occitano— característico dos trobadores galegos da primeira xeración, que foi logo experimentado desviacións tan notables como a expansión xeralizada dun *coita* apenas explotado na Galorromania pero que acabou caracterizando decididamente a expresión de sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa, con escasas intromisións posteriores deses lexemas propios de momentos precedentes.

Bibliografía

- Alvar, C. (1986): «Johán Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», in J. Fernández Sevilla (coord.), *Philologica Hispanensia in honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, vol. III, pp. 7-12.
- Antonelli, R. — M. Brea — P. Canettieri — R. Distilo — L. Leonardi (2011): *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Arbor Aldea, M. (2009): «Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a Afonso Sanchez», in F. Brugnolo – F. Gambino (coords.), *La lirica romanza nel Medioevo – Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*. Padova: Unipress, pp. 531-558.
- Bec, P. (1968): «La douleur et son univers poétique chez Bemard de Ventadour», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI, pp. 545-571.
- Bec, P. (1969): «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour (suite et fin)», *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, pp. 25-33.
- Brea, M. (2005): «Cousir en la lírica gallego-portuguesa», in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (ed. a cura de R. Alemany et alt.). Alacant: Universitat d'Alacant, I, pp. 425-439.
- Brea, M. (2009): «Vós que soedes en Corte morar, un caso singular», in *Pola melhor dona que fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 97-113.
- Brea, M. (2014): «A expresión da ira nas cantigas de amor e de amigo», in L. Eirín – X. López Viñas, *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 59-96.
- Canettieri, P. – C. Pulsoni (2003): «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», in D. Billy et alii,

- La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata.* Roma: Carocci, pp. 113-165.
- Cropp, G. M. (1975): *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique.* Genève: Droz.
- Domínguez Carregal, A. (2010): «Un verso de Johan Soarez de Pavia e a adaptación do modelo poético occitano», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobaodresco.* Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 65-73.
- Domínguez Carregal, A. (2011): «¿Es pena un castellanismo en gallego-portugués? Revisando un comentario de Menéndez Pidal», in María Angustias Beas Teruel (ed.), *Nuevas líneas de investigación en el estudio diacrónico de la lengua española.* Palma de Mallorca: Universitat, pp. 171-178.
- Gonçalves, E. (1976): «La tavola colocciana *Autori portoghese*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 387-449.
- Lavis, G. (1972): *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XIIe–XIIIe s.): Etude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor.* Paris: Les Belles Lettres.
- Lorenzo, R. (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Vol. II (Glosario).* Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo.
- Mariño Paz, R. (2002): «A desnasalización vocálica no galego medieval», *Verba*, 29, pp. 71-118.
- Martinengo, A. (1963): «Un aspetto del tradizionalismo ispanico: la «canzone a citazioni» attraverso il tempo», *Studi Mediolatini e Volgari*, 11, pp. 161-177.
- Medina, R. (2011): «La repetición sinonímica en la Chansó cortés occitana: una primera aproximación desde el «motivo registral», el «coupling poético» y las «imágenes mentales»», in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 — Aix-la-Chapelle 2008 : Bilan et perspectives / Occitània convidada d'Euregio. Liège 1981 — Aquisgran 2008 : Bilanç e amiras / Okzitanien zu Gast in der Euregio. Lüttich 1981 — Aachen 2008 : Bilanz und Perspektiven. Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, éditées par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien. Aachen: Shaker, pp. 121-156.
- Miranda, J. C. Ribeiro (1997a): «João Soares de Paiva: Perfil Histórico do Primeiro Trovador em Galego-Português», in *Actas do II Congresso Histórico*

- de Guimarães – D. Afonso Henriques e a sua Época*. Guimarães: Câmara Municipal, vol. V, pp. 5-16.
- Miranda, J. C. Ribeiro (1997b): «João Soarez de Paiva e o Rei de Navarra. Para a leitura do cantar *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», in A. M. Brito *et alii* (eds.), *O Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, pp. 321-329.
- Miranda, J. C. (1998): «Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'Occident de la Péninsule Ibérique : les genres, les thèmes et les formes», in *Le rayonnement des troubadours. Actes du Colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. Amsterdam: Rodopi, pp. 97-105.
- Miranda, J. C. (2004): *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Edições Guarecer.
- Monteagudo, H. (2008): *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Monteagudo, H. (2013): «Nas orixes da lírica trobadoresca galego-portuguesa», in F. López Alsina *et alii* (eds.), *O século de Xelmírez*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 388-437.
- Resende de Oliveira, A. (1994): *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos canioneiros peninsulares e as recolhas do séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Ron Fernández, X. X. (1996): «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez», in C. Alvar – J. M. Lucía (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 487-500.
- Souto Cabo, J. A. (2011): «A emergência da lírica galego-portuguesa e os primeiros trovadores», *A trabe de ouro*, pp. 367-392.
- Souto Cabo, J. A. (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: EDUFF.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

La ética y su aplicación en los museos: el paradigma deontológico¹

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO

Universidade de Santiago de Compostela

1. La ética aplicada: desarrollo, modelos y/o principales paradigmas.

En los últimos 40 años la ética aplicada ha experimentado un fuerte impulso por la necesidad de dar respuesta a los dilemas y problemas morales que plantea el imparable desarrollo técnico y científico. Los primeros impulsos vinieron desde la biomedicina y contribuyeron a definir principios éticos universales y al desarrollo de métodos de decisión ante problemas éticos. A raíz de los procesos de Nüremberg contra los crímenes de guerra, se esbozó el código del mismo nombre para tener un conjunto de criterios con el que poder juzgar a los médicos y científicos que experimentaron con seres humanos en los campos de concentración. Posteriormente, en el año 1974, el Congreso de los Estados Unidos creó la *National Commission for the Protection of Human Subjects of Biomedical and Behavioral Research* con el fin de identificar los principios que debían dirigir y orientar la investigación con seres humanos. El resultado salió a la luz en 1979 con la publi-

1 Este texto ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación titulado *Museos, accesibilidad e discapacidade en Galicia*, un proyecto que, financiado por la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia, se llevó a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, al amparo del grupo de investigación de referencia competitivo IACOBUS (GI-USC-1907).

cación del Informe Belmont. Este informe identificaba 3 principios éticos básicos y consideraba a los códigos éticos útiles pero poco operativos en situaciones complejas. Los tres principios éticos que identificaba eran:

- 1) *El respeto a las personas*, que partía de «dos convicciones éticas. La primera, es que todos los individuos deben ser tratados como agentes autónomos, y la segunda, que todas las personas cuya autonomía está disminuida tienen derecho a ser protegidas»². Después, este principio, acabaría originando el «principio de autonomía» (Belmont, 1979).
- 2) *El principio de beneficencia*. Entendido como la obligación de velar por el bienestar de la persona en un doble sentido: «(1) No causar ningún daño, y (2) maximizar los beneficios posibles y disminuir los posibles daños» (Belmont, 1979). Posteriormente, para facilitar su operatividad, este principio se transformaría en dos: el «principio de no maleficencia» (*Primum non nocere*, es decir, en primer lugar no hacer daño) y el «principio de beneficencia» (Belmont, 1979).
- 3) *El principio de justicia*. Alude al reparto equitativo de beneficios y de cargas a través de 5 formulaciones: «(1) a cada persona una parte igual, (2) a cada persona según su necesidad individual, (3) a cada persona según su propio esfuerzo, (4) a cada persona según su contribución a la sociedad, y (5) a cada persona según su mérito» (Belmont, 1979).

Aunque su principal limitación es que se ciñe a la experimentación con seres humanos, el Informe Belmont supuso el espaldarazo definitivo que necesitaba la ética para su desarrollo y aplicación (Gracia Guillén 2007: 31-33), ya que ayudó a definir los 4 principios éticos básicos presentes en la deontología profesional actual: Autonomía, No Maleficencia, Beneficencia y Justicia. Se les denomina «principios éticos básicos» porque asientan unos criterios generales que sirven de base para justificar y sustentar la validez ética de las acciones y conductas humanas.

Tradicionalmente, los distintos desarrollos de la filosofía moral a lo largo de su historia se han encajado en dos modelos que Max Weber contribuyó a distinguir en su ensayo *La política como vocación* (Camps Cervera 2013: 394-396):

- 1) El de las éticas *deontológicas*, del deber («*déon*») o de los principios, donde se muestra a la ética «como deber, a través de normas o impera-

2 Informe Belmont (1979): *Principios y guías éticos para la protección de los sujetos humanos de investigación. Comisión nacional para la protección de los sujetos humanos de investigación biomédica y del comportamiento*. USA, 18. <http://www.bioeticayderecho.ub.edu/archivos/norm/InformeBelmont.pdf> (fecha de consulta: 20/06/2015).

- tivos que hay que cumplir obligadamente» (Etxeberria Mauleón 2005: 23), y cuyo principal referente es Kant y su «imperativo categórico».
- 2) El de las éticas *teleológicas*, del fin («*télos*») o de las consecuencias, que son aquellas cuyo fin «anhelamos realizar y que históricamente hemos llamado felicidad» (Mauleón 2005: 25). Representadas principalmente por Aristóteles y también por el «utilitarismo», corriente filosófica iniciada por Jeremy Bentham (Mill 2014).

Para los utilitaristas la ética no se puede reducir a una simple cuestión de principios o de deberes (teoría), hay que hacerla operativa (práctica) y para ello precisamos acciones que la hagan posible (Bentham 1996). Weber supo ver la complementariedad y necesidad de ambos modelos, antaño enfrentados, y lo hizo a través de la reflexión sobre el oficio del «buen político». Para él, el buen político, no sólo debe guiarse por principios sino que debe tener en cuenta las consecuencias de sus acciones. Esta reflexión tuvo una enorme repercusión en el campo de la ética aplicada y contribuyó a su desarrollo posterior, pero continuaba estando incompleto: faltaba la mediación entre la teoría y la práctica. Esta mediación o punto de encuentro vino de la mano de las aportaciones de filósofos comunitaristas (MacIntyre 1987) y republicanos (Skinner 1998; Pocock 2002), que recuperaron la ética de las virtudes presente en Aristóteles (2011), dando lugar al tercer modelo: las éticas *aretológicas* (de «*areté*»)³ o de las virtudes (Guthrie 2008: 83).

Lo que vienen a decir estos autores es que, por más que unos principios o códigos orienten nuestras acciones, o que tengamos en cuenta las consecuencias de nuestras acciones, de poco o nada van a servir si no lo acompañamos de una buena disposición para actuar, es decir, sabemos qué hacer y qué consecuencias puede tener lo que hacemos pero necesitamos saber cómo hacerlo bien. Las virtudes son las que nos van a permitir ese buen/bien hacer. Victoria Camps explica con claridad la complementariedad de estos 3 modelos:

Necesitamos tanto unos principios firmes como tener en cuenta las consecuencias de lo que hacemos para abordar cualquiera de los interrogantes morales que se nos plantean. Pero es que [...] ambas perspectivas se quedan cortas si no se complementan con una ética de las virtudes [...] Falta la mediación entre la teoría y la práctica, que consiguen las virtudes. La virtud apunta a la excelencia⁴ de la persona [...], a su manera

3 Palabra griega que «originariamente significaba eficacia en una actividad determinada».

4 «La *areté* depende en cada caso, primero, de tener alguna tarea definida que hacer, y después, de saber bien en qué consiste dicha faena y lo que con ella nos proponemos alcanzar», (Guthrie 2008: 83)

de hacer las cosas, a la adquisición de un carácter o una personalidad moral. Poner énfasis en las virtudes significa poner de relieve la escasa incidencia que tienen los principios, o las consecuencias, en la conducta cuando no van acompañadas de una buena disposición moral por parte de los sujetos a actuar como es debido. Las virtudes se asientan en el sentimiento [...] y se materializan en hábitos, en costumbres, que se traducen en tendencias a actuar bien o mal. Cuando las nuevas costumbres o la tendencia a hacer el bien no existen, los códigos de principios y la atención a las consecuencias son inútiles como orientadores de la conducta, porque falta la voluntad del sujeto de tenerlos en cuenta (Camps Cervera, 2013: 396-398).

Podríamos hablar de un cuarto y último modelo, que refuerza, está presente y complementa a los otros tres. Se trata del modelo axiológico (de «*áxion*», valor), que pone el foco en los valores. La dimensión moral de los valores fue abordada —entre otros— por Nietzsche⁵ y Scheler⁶. Los valores van a jugar un papel importante en el desarrollo de la ética aplicada: (a) en su aplicación en los métodos ideados para poder afrontar problemas y dilemas éticos, como es el caso del método deliberativo (Gracia Guillén, 2001: 18-23), y (b) en que son fuente de inspiración para desarrollar virtudes personales. Los valores representan el horizonte que se desea alcanzar, se convierten «de modo espontáneo en factor que nos estimula a la acción, al implicar el deseo de aspirar a realizarlo-lograrlo» (Mauleón 2005: 62). A partir del momento en que somos capaces de incorporar esos valores/metastas a nuestra forma de ser y de actuar es cuando conseguimos convertirlos en virtudes propias. A modo de ejemplo, si una persona considera la generosidad como un valor relevante, su intención o tendencia será incorporarlo a sus hábitos y forma de ser, para convertirlo en una virtud suya, forjando su carácter y personalidad para ser generoso. Este paralelismo entre valores y virtudes no siempre es posible cuando nos referimos individualmente a personas, ya que hay valores, como la igualdad o la transparencia, que no tienen su réplica personalizada en virtud.

La igualdad es un valor que para cumplirse precisa de la participación social de otros, por lo tanto, no puede ser una virtud personal. La transparencia, por otra

5 Principalmente a través de su obra *La genealogía de la moral*.

6 En la crítica que hace a Nietzsche en *El resentimiento en la moral* y en su obra *El formalismo en la ética y la ética materialista de los valores*.

parte, es una virtud o cualidad de materiales como el cristal, pero no de los seres humanos, en todo caso sólo en su sentido metafórico.

En resumen, podemos hablar de cuatro paradigmas éticos que se complementan y refuerzan entre sí: 1) El deontológico: del deber o de principios (qué hacer); 2) el teleológico: del fin o de las consecuencias (qué hacer); 3) el aretológico: de las virtudes (cómo hacer). Implica interiorización y disposición a emprender y hacer algo. 4) el axiológico: de los valores (qué hacer), presente en los tres anteriores.

A continuación queremos mostrar brevemente cómo se pueden aplicar a la realidad de los museos; para ello nos centraremos —por limitaciones de espacio— en el paradigma deontológico, poniendo la atención —en la medida de lo posible— en aquellos aspectos que afecten a la accesibilidad.

2. El paradigma deontológico: los códigos y los principios éticos

Por norma general, este paradigma suele ser el más conocido y el que mayor presencia tiene en las organizaciones a través del desarrollo de códigos éticos, códigos de conducta o de buena práctica profesional. El ámbito de los museos no es una excepción, como muestra el Código de Deontología del I.C.O.M., aprobado por unanimidad en la 15ª Asamblea General del I.C.O.M. que se celebró en Buenos Aires (Argentina), el 4 de noviembre de 1986; modificado en la 20ª Asamblea General en Barcelona (España), el 6 de julio de 2001, y revisado por la 21ª Asamblea General celebrada en Seúl (República de Corea), el 8 de Octubre de 2004.

Este Código constituye un medio de autorregulación profesional y establece normas mínimas de conducta y de desempeño profesional a las que pueden y deben aspirar los profesionales de museos de todo el mundo. Pretende, además «servir a cada país, así como a las organizaciones especializadas vinculadas a los museos, como elemento de referencia para elaborar normas adicionales»⁷. Sus contenidos están organizados en 8 apartados, cada uno de los cuales recoge un principio orientador que se desarrolla en diversos puntos.

De este documento nos parecen relevantes varios de sus contenidos. En primer lugar, el punto 1.4 donde menciona el acceso al museo: «El órgano rector debe velar por que todos puedan tener acceso al museo y sus colecciones de forma regular y a horas razonables. *Conviene prestar especial atención a las personas con*

7 I.C.O.M. (2013): *Código de deontología del ICOM para los museos*. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf (fecha de consulta: 20/06/2015).

necesidades específicas» (I.C.O.M., 2013: 1). Si bien acceder a un espacio no supone tener en cuenta sus criterios de accesibilidad, al poner su atención en las personas que presentan necesidades de apoyo específicas parece que —al menos— es un aspecto que el museo se compromete a cuidar. De hecho, en el siguiente punto, «Salud y seguridad» (1.5), así lo manifiesta: «El órgano rector debe velar por que se apliquen las *normas* en materia de salud, seguridad y *accesibilidad*, tanto al personal como a los visitantes del museo (I.C.O.M., 2013: 1)». Lo preocupante es que limita sus criterios de accesibilidad a la normativa existente que, como ya hemos tenido oportunidad de comprobar —en algunos de los capítulos de este libro— es insuficiente. Consideramos que un código ético tiene sentido cuando va más allá de la aplicación de la normativa, pues para respetar la normativa ya está el marco legislativo y jurídico de cada país y no es preciso un código deontológico que redunde en su aplicación. Este tono redundante de respeto a la legalidad está presente a lo largo de todo el documento.

En segundo lugar, el punto 2.18 recoge que:

Un museo debe establecer y aplicar políticas para *velar por que sus colecciones* (permanentes y temporales) y *la información inherente a ellas*, debidamente registrada, *se transmitan a las generaciones venideras en las mejores condiciones posibles*, en función de los conocimientos y recursos actuales (I.C.O.M., 2013: 5).

Para el cumplimiento de este objetivo la accesibilidad juega un papel fundamental, si lo que se pretende es transmitir esa información en las mejores condiciones posibles. Por otro lado, el principio del apartado 3 alude a la accesibilidad al afirmar que: «Los museos tienen contraídas obligaciones especiales para con la sociedad por lo que respecta a la protección, accesibilidad e interpretación de los testimonios esenciales que han copiado y conservado en sus colecciones» (I.C.O.M., 2013: 6). Pero, sólo se desarrolla este aspecto en su punto 3.2, «Disponibilidad de las colecciones»:

Los museos tienen la obligación específica de facilitar en la medida de lo posible el libre acceso a la colección y la información pertinente relacionada con éstas, teniendo en cuenta las limitaciones impuestas por motivos de confidencialidad y seguridad (I.C.O.M., 2013: 6).

En tercer lugar, el apartado 4 recoge la función educativa que desempeñan los museos:

Tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo (I.C.O.M. 2013: 8).

Para el cumplimiento de esta función van a resultar imprescindibles las condiciones de accesibilidad del museo y contar con un personal formado, cualificado, motivado y concienciado para ello. En ninguno de los puntos que desarrollan este apartado se recogen estas observaciones y el abordaje del público está ausente, cuando menos resulta sorprendente que el código no dedique alguno de sus puntos a abordar cómo va a fomentar esa labor educativa, al menos esbozando unas recomendaciones generales.

En cuarto lugar, el punto 6.8 lo protagonizan las «organizaciones de apoyo en la comunidad»:

Los museos deben crear condiciones propicias para obtener el apoyo de las comunidades (por ejemplo, mediante las asociaciones de amigos de los museos y otras organizaciones de apoyo), reconocer sus aportaciones y fomentar una relación armónica entre ellas y el personal del museo (I.C.O.M., 2013: 11).

Para la mejora de las condiciones de accesibilidad de los museos sería crucial contar con la colaboración de organizaciones con experiencia apoyando a colectivos vulnerables, con necesidades concretas de accesibilidad (personas con discapacidad, minorías étnicas o colectivos de inmigrantes). Podría resultar fructífera para ambas organizaciones: el museo ampliaría su público y las organizaciones potenciarían la inclusión de sus respectivos colectivos.

En quinto lugar, el apartado 7 recoge que los museos «deben actuar de conformidad» con la legislación local, regional, nacional e internacional. Dentro del marco jurídico internacional recoge siete convenciones caracterizadas por el abordaje de los bienes culturales y biológicos que suelen formar parte de las exposiciones de los museos. En este apartado echamos en falta aquellos acuerdos internacionales que dan protagonismo a los derechos humanos, como la Declaración Universal de Derechos Humanos o la Convención Internacional de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, esta última es comprensible que no aparezca pues se hizo pública después de la publicación del código en el año 2004, concretamente el 13 de diciembre de 2006. Debemos tener en cuenta que el propio código habla de la función educativa del museo,

aunque de forma muy superficial, y la educación es un derecho humano fundamental reconocido en la mayoría de países de todo el mundo.

En sexto lugar, este código deontológico incluye al final un glosario en el que echamos en falta dos términos:

- 1) El público, sin su existencia el museo no tiene sentido. Sí recoge, en cambio, a otros agentes o actores del museo como son los profesionales o el órgano rector.
- 2) La accesibilidad, sin este criterio el museo no podrá cumplir con su misión educativa y divulgativa con garantías.

Por último, si comparamos este código (aprobado en el 2004) con el del año 2001, podemos observar que el público, el personal del museo y la función educativa han perdido protagonismo a favor de los aspectos legales (aunque, como acabamos de ver, no en todas sus dimensiones) y económicos de la gestión de las exposiciones. Sirvan de muestra estas observaciones:

- En el glosario del año 2001 se recogían las *actividades centradas en el saber*⁸ y las *actividades generadoras de ingresos*. El glosario del año 2004 elimina las primeras y sólo recoge las *actividades rentables*, que son aquellas «que tienen por objeto la obtención de beneficios o ganancias de índole financiero en beneficio de la institución» (I.C.O.M., 2013).
- El código de 2001 pone en valor al personal del museo: «El órgano rector debe reconocer que es necesario y valioso contar con un personal bien formado y cualificado» (I.C.O.M., 2013: 5). El código de 2004 hace una formulación más aséptica: «Conviene ofrecer al conjunto del personal posibilidades de formación permanente y perfeccionamiento profesional para mantener su eficacia» (I.C.O.M., 2013).
- El código de 2001 da protagonismo a la relación del personal con el público en su punto 7.2: «Los miembros de la profesión museística deben mostrarse siempre eficientes y corteses con el público» (I.C.O.M., 2001). El código de 2004 dedica un espacio a la conducta profesional en el apartado 8 donde no aborda específicamente la conducta profesional con el público (I.C.O.M., 2013).

A modo de resumen, debemos resaltar que mientras el público no pueda llegar a los espacios donde se muestran las exposiciones y/o no sea capaz de com-

8 «Actividades que tienen por objeto mejorar el saber y el entendimiento resultantes de la interpretación de objetos o ideas». Consejo Internacional de Museos I.C.O.M. (2001). *Código de deontología del ICOM para los museos*. <http://www.icom-ce.org/Codigo.pdf> (fecha de consulta: 25/06/2015).

prender un mínimo de sus contenidos, el museo no estará garantizando totalmente su función educativa y de servicio a la comunidad. El valor de un museo se ensalzará cuando emprenda las acciones pertinentes que ayuden a mejorar sus condiciones de accesibilidad. En esa mejora jugarán un papel muy relevante sus profesionales, de sus observaciones y conocimientos dependerá la detección *in situ* de muchos de los problemas de accesibilidad con los que se encuentre habitualmente el público visitante. Potencialmente pueden y deben observar y registrar todas aquellas incidencias que permitan atajar problemas de accesibilidad. Recae también en los profesionales el deber de difundir el patrimonio del museo y el de ser corteses y eficientes con el público. Haciendo una lectura desde la accesibilidad: el «buen profesional» ha de esforzarse para adaptarse (1) a las posibilidades y necesidades de comunicación de cada persona, y (2) a los conocimientos previos con los que cuente cada visitante (no serán iguales los de una persona sin estudios que los de una persona erudita, o los de un niño frente a los de un adulto); de esta forma, será posible mejorar sustancialmente la accesibilidad a los contenidos del museo. El respeto y el reconocimiento de la diversidad humana es el primer paso para un trato digno. Estos aspectos han de ser abarcados por la formación y cualificación que reciban los profesionales del museo; es primordial. En síntesis, un buen apoyo profesional es garantía de accesibilidad, y este «buen apoyo» sólo va a poder ofrecerlo un «buen profesional», con virtudes y cualidades adecuadas para ello.

Por lo que se refiere a la relación de la accesibilidad con los principios éticos básicos, hay dos de ellos con los que guarda mayor relación, se trata de los principios de autonomía y de justicia, pues van a actuar como principios orientadores e inspiradores a la hora de su consecución:

- La relación con el principio de autonomía: La accesibilidad implica libertad y autonomía en la movilidad de las personas, «la posibilidad de llegar a donde se requiere ir o alcanzar aquello que se desea» (Alonso 2007: 16), además de poder acceder a la información de forma que sea comprensible. Recordemos que el principio de autonomía conlleva tratar a los individuos como «agentes autónomos», respetar su libertad y capacidad de decisión.
- La relación con el principio de justicia: La accesibilidad es una necesidad presente en los seres humanos y el principio de justicia procura, desde la equidad y partiendo de la existencia de unos recursos limitados, dar respuesta a las necesidades «reales» de cada persona, dando a cada una lo que merece.

Ello no significa que la accesibilidad no tenga relación con los principios de maleficencia y de beneficencia. De hecho, la falta de accesibilidad genera malestar en la persona y —por contra— la presencia de entornos accesibles y comprensibles genera bienestar.

Para finalizar, hay una pregunta fundamental que deberá hacerse cualquier museo que se precie y es ¿cuál es su «bien interno»? De la respuesta a esta pregunta dependerá todo el sentido de sus acciones. No es lo mismo responder que su «bien interno» es salvaguardar bienes con valor cultural y económico, que permitir y facilitar a los ciudadanos el disfrute y conocimiento de esos bienes.

Bibliografía

- Alonso, F. (2007): «Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal», *Trans: Revista de Traductología*. *Trans* 11, pp.15-30.
- Aristóteles (2011): *Ética a Nicómaco*. Madrid: Tecnos.
- Bentham, J. (1996): *An introduction to the principles of morals and legislation*. Oxford: Clarendon Press.
- Camps Cervera, V. (2013): *Breve historia de la ética*. Barcelona: RBA.
- Etxeberria Mauleón, X. (2005): *Aproximación ética a la discapacidad* (Vol. 11). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Gracia Guillén, D. (2001): «La deliberación moral: el método de la ética clínica», *Medicina Clínica* 177 (1), pp. 18-23.
- Gracia Guillén, D. (2007): *Procedimientos de decisión en ética clínica*. Madrid: Triacastela.
- Guthrie, W.K.C. (2008): *Los filósofos griegos. De Tales a Aristóteles*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios; 88).
- MacIntyre, A. C. (1987): *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.
- MacIntyre, A. (2001): *Animales racionales y dependientes: por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*. Barcelona: Paidós.
- Mill, J. S. (2014): *El utilitarismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pettit, P. (1999): *Republicanism*. Barcelona: Paidós.
- Pocock, J. G. A. (2002): *El momento maquiavélico: el pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*. Madrid: Tecnos.
- Skinner, Q. (1998): *La libertad antes del liberalismo*. Madrid: Taurus.

Claudio Magris: *Microcosmi*, un «acervo indeciso de borradores contradictorios»

MARÍA J. CALVO MONTORO
Universidad de Castilla-La Mancha

Se si ragiona su *Microcosmi* vale la pena cominciare dalle domande que si poneva Michel Foucault a Berkeley:

Chi è capace di dire la verità? quali sono le condizioni morali o spirituali che deve possedere un dicitore di verità? su quale topico dire la verità? l'anima, la città, la natura, l'uomo? quali conseguenze riporta dire la verità? quali effetti su chi esercita il potere, sulla città, sull'individuo? (Foucault 1983: 64).

Forse il poeta Biagio Marin che, nel suo microcosmo «ignorava quasi fisicamente la banalità, quel tergiversare che si consuma nel nulla e talora protegge dalla violenza della verità, impidendo di sporgersi sul vuoto» (Magris 1998: 68). Ma non certo Augusto Troian e gli altri gradesi della «Legione redenti di Siberia» il cui ritorno dalla guerra è durato dal '14 al '20, ben sei anni di sofferenze delle quali hanno parlato poco, perché non ci sono parole capaci di rendere quell'esperienza, come spiega Magris:

chi ha vissuto quelle vicende straordinarie tende a tacere; forse perché non sa parlare, forse perché a parlarne, le si falsicherebbe. O forse perché, mentre si vive un'avventura, sembra qualcosa di eccezionale, ma poi tornati a casa, quando ci si accinge a raccontarla, non si trovano le parole [...] dopotutto forse non è successo nulla e non si sa cosa dire (Magris 1998: 89).

Scrivere per Magris è trascrivere «Trascrivere cose che sono più grandi di noi» cose che appartengono a «una grande umanità senza la quale ognuno non sarebbe quello che è». (Magris 2006: 6) Trascrivere con la precisione dello scienziato, filosofo e scrittore¹ Francesco de Grisogono, nonno materno dal quale ha ereditato «la nostalgia e la hybris di racchiudere il mondo in una gabbia di segni e di parole». (Magris 1998: 80).

In conseguenza, un genere ibrido, il saggio-racconto serve a costruire i microcosmi di Magris. Se si trattava di «misurare» ed «estimare» le dimensioni del tempo e dello spazio che appartengono allo scrittore, di «tracciare» le linee che disegnano l'immagine del suo volto, già dalla prima pagina, si scaturisce che l'operazione portata fino all'ultima non sia altra che la stessa compiuta dal nonno che «demoliva il concetto di verità con un'assolutezza etica e una dedizione al vero degna del suo leggendario avo martire» (Magris 1998: 82) che secondo la tradizione era stato decapitato e sepolto nell'isola che porta il suo nome.

Una ricerca della verità che in continuazione tralascia tuttavia la prima persona singolare, che intarsia con grande sottigliezza i riferimenti alle persone care facendo delle fotografie sempre un po' sfuocate tanto da non permetterne la visione completa. Fotografie che tante altre volte mettono a fuoco soltanto dei dettagli non centrali, delle azioni che si verificano sui bordi delle scene, come la storia colorita della stoviglia che prende il campo in «Antholz» e segna emblematicamente la scansione del tempo, il compimento di ogni anno, destinata, come è, a rappresentare il futuro della famiglia quando ormai sarà divisa in due.

Così i colori della stoviglia hanno preso il sopravvento nei confronti delle dimensioni del tempo e dello spazio. Il colore blu cobalto è più «conciliante» del azzurro delle vetrate, anche di più dell'azzurro del paradiso che «è azzurro per la lontananza». (Magris 1998: 205) Si tratta di far finta che gli oggetti e i fenomeni sono così. In fondo, tutto è una questione di percezione. Forse perché Magris

1 Magris, C. (2006): «Perdonaci Signore perché siamo dalmati» in «Corriere della Sera», 1 novembre, p. 33. http://archiviostorico.corriere.it/2006/novembre/01/Perdonaci_Signore_perche_siamo_DALMATI_co_9_061101085.shtml

Visitato il 5 maggio 2011. «mio nonno, Francesco de Grisogono, nato a Sebenico da una famiglia nobile veneta di lontana origine greca, radicata a Zara ma anche a Spalato, dove un palazzo, mai suo, porta il suo nome. Una famiglia che nel Settecento aveva dato studiosi e uomini di toga, nel quadro di quella grande cultura italiana, specialmente veneziana di quelle terre. Filosofo e scrittore di una genialità tarpata dall'isolamento, autore di fulminei aforismi e di un bizzarro calcolo concettuale universale, quel mio nonno era un patriota irredentista italiano che parlava perfettamente il tedesco e il croato, incarnando una koiné pluriculturale che gli scontri nazionali avrebbero presto dissolta».

ha cercato di guardare in un altro modo, come ha imparato da Paolo Bozzi che sosteneva: «Dio mi ha costretto a stare da questa parte, tra i fenomeni; il resto dunque me lo devo immaginare. Fingete che il mondo dell'esperienza sia come effettivamente è; poi se ne parla»².

In effetti, queste parole del fenomenologo Paolo Bozzi servono a introdurre quanto Magris dichiara di aver imparato da lui, cioè, la capacità di guardare le cose «così come appaiono». In questo senso sono significative le parole di Taddio, curatore dell'opera di Bozzi che spiega il modo in cui Magris si è servito di questo nuovo sguardo «indipendentemente dall'uso che possiamo farne, dai nostri pregiudizi e dalla conoscenza che deriva dal pensiero scientifico che gravita intorno alle «cose». Nel fingere che il mondo sia come effettivamente è, Magris ha infatti trovato l'interfaccia fra la realtà e le idee che ha fatto possibile la scrittura di *Danubio* e *Microcosmi* come spiegò nel 1999». (Magris 1999: 3).

Uno sguardo che a sua volta —continua Taddio— riprendeva la indagini di Kanizsa, maestro di Bozzi che, privilegiando la pura osservazione dei fatti e agendo fenomenologicamente su un fatto esplicito attraverso delle strutture visive, le modificava sistematicamente al fine di ottenere effetti percettivi inaspettati e «paradossali». In modo che «quantificazione e misura erano utilizzate solo lo stretto necessario. Ciò che contava era la scoperta, mentre l'esperimento, concepito come controllo di ipotesi, passava in secondo piano» (Taddio 2007: 8).

Perché la percezione delle cose è autonoma rispetto all'attività del pensiero, così come l'atto del vedere è indipendente dal linguaggio, e tale percezione —conclude Taddio— «consiste nell'osservazione diretta del mondo esterno: i fenomeni hanno il carattere della dura realtà delle cose incontrate nel mondo, essi sono ostensibili, interosservabili e, attraverso il metodo fenomenologico sperimentale, ripetibili» (Taddio 2007: 9).

Nel sistema discorsivo di *Microcosmi* è fondante il metodo borgiano del «giardino di sentieri che si biforcano» dove lo scarto è sempre significativo rispetto della scelta: «Ogni diniego ha una sua grandezza, anche se ingenua o proterva» scrive Magris (1998: 65). Come dimostra l'atteggiamento col quale Marin «scioglieva qualche ansia e qualche oscurità che gli si confidava —un gesto noncurante della mano che lascia cadere la biancheria usata nel cesto della roba da lavare-» (Magris 1998: 68). In conseguenza, «raccontare —come vivere— è tralasciare». (Magris 1998: 71).

2 Paolo Bozzi citato da Luca Taddio (2007), «Presentazione» in Paolo Bozzi, *Un mondo sotto osservazione. Scritti sul realismo*, a cura di Luca Taddio, Introduzione di Maurizio Ferraris, Milano: Mimesis, p. 7.

Questo metodo implicherebbe tuttavia una linearità e una geometria dove scelta e scarti fossero codificabili e ben definiti, distribuiti nei loro contenitori, schedati e catalogati, una struttura perfetta come si presume del giardino-libro che si proponeva di costruire Ts'ui Pên nel «Jardín de los senderos que se bifurcan» (Borges 1989: 477).

E non solo, in realtà, il libro di Ts'ui Pên non era un romanzo, ma un saggio. Attraverso la tecnica dell'indovinello, della parabola, lo scrittore cinese aveva redatto un saggio sul problema del tempo, ma senza citare la parola 'tempo' neanche una volta, giacché «Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla» (Borges, 1989: 479).

Di conseguenza, il libro-labirinto è la definizione «incompleta, pero no falsa» del concetto di tempo tale e quale era concepito dal suo autore. Una concezione non lontana dalla fisica postnewtoniana contemporanea. E a questo proposito, Newton e Schopenhauer, difensori del concetto di tempo assoluto e uniforme, sono citati nel racconto come fonti autorevoli della posizione contraria a Ts'ui Pên.

A questo proposito, partendo in effetti dalla concezione del tempo di Ts'ui Pên e mettendola a confronto con le attuali teorie della fisica quantistica si potrebbe affermare che certe particelle subatomiche come gli elettroni, sono capaci di comunicare istantaneamente una con l'altra indipendentemente dalla distanza che le separa, sia che si tratti di dieci metri o di dieci miliardi di chilometri. Questo avvenimento implica che tali particelle sono connesse non-localmente. Herbert, autore del libro *La realtà quantistica* (Herbert 1985), afferma a questo proposito, che la non-localizzazione delle particelle spiegherebbe questa loro incredibile comunicazione non mediata né da campi né da nessun altro fenomeno (proprio perché le loro influenze e i loro contatti avverrebbero all'istante). E questo dimostra inoltre un fatto che nessun filosofo e nessuno scienziato avrebbe mai pensato, cioè che le categorie di spazio e tempo, si sarebbero potute annullare.

Di conseguenza, il proprio Magris, consapevole della necessità di riflettere su un nuovo modo di percepire la realtà sostiene che «la fisica contemporanea ci dice come è fatto il mondo, ma noi continuiamo a percepirlo e a viverlo, nella nostra esperienza quotidiana, come lo ha rappresentato Aristotele» (Magris 2003: 18).

Riprendendo a questo punto il 'saggio' scritto da Ts'ui Pên sul tempo e le sue biforcazioni, si capisce che Borges voleva a sua volta scrivere un 'saggio' sulla lettura, come momento in cui il testo mette in atto solo uno degli infiniti «porvenires» possibili, come hanno illustrato i teorici del rizoma:

Contrariamente a una struttura, che viene definita dall'insieme di punti e di posizioni, di relazioni binarie tra i punti e di relazioni biunivoche tra queste posizioni, il rizoma è solo fatto da linee: linee di segmentazione, di stratificazione, come dimensioni, ma anche linea di fuga o di steritorializzazione come dimensione massima secondo la quale, percorrendola, la molteplicità si metamorfosa nel cambiare la propria natura. [...] Ciò che è in gioco nel rizoma [sono] ogni tipo di 'diveniri'. (Deleuze - Guattari 1997: 25).

L'omissione della parola 'tempo' garantisce il significato profondo del libro-labirinto che, in realtà presenta il vero problema della scrittura, il suo silenzio, l'attesa della sua attualizzazione mediante la lettura, così come in *Microcosmi* le storie raccontate come novelle intarsiate nel testo che funge da cornice dai bordi incerti garantiscono la solvenza del saggio su i luoghi, persone e personaggi che configurano il volto di Magris, come succede da Cervantes, e molto prima, nelle *Mille e una notte* o nel *Decamerone*.

Tutto ciò assume un senso che viene determinato dal processo di attualizzazione che si verifica quando un lettore s'immerge nella pagina. Questo è l'unico momento possibile per individuare quale è il tempo in cui acquisisce significato una pagina scritta. Ma il tempo non si ferma nella lettura, esso è un divenire. E questo divenire porta a un cambiamento che ci modifica, che ci porta ad essere un altro, come spiega Deleuze percorrendo il pensiero di Foucault:

Per Foucault ciò che conta è la differenza tra il presente e 'l'attuale'. Il nuovo, l'interessante è 'l'attuale'. 'L'attuale' non è ciò che siamo, ma ciò che diventiamo, ciò che stiamo diventando, vale a dire l'Altro, il nostro divenire-altro. Il presente, al contrario, è ciò che siamo e per quello, ciò che cominciamo a non essere. Non solo dobbiamo distinguere tra parte del passato e parte del presente, ma più profondamente, quella del presente y quella attuale. Non perché l'attuale sia la prefigurazione magari utopica di un divenire di quella che è ancora la nostra storia, ma perché è l'ora del nostro divenire. (Deleuze - Guattari 1995: 113).

Perciò la scrittura nasconde più che racconta, è la foresta racchiusa nel Giardino Pubblico di Trieste dove «l'altalena si slancia in alto e il mondo cade in un pozzo senza fondo, viene risucchiato come il sangue dal viso; quando ritorna indietro non c'è più niente, le cose sono state soffiate, inghiottite in un vortice. Anche le foglie dell'ippocastano...» (Magris 1998, 231). Come succede in tutte le storie raccontate de «*Il Nevoso*» che anche «dicono l'estraneità della foresta, che si

ritrae innaccessibile e non si lascia cogliere, ma cosparge i sentieri di false piste e di errori, di goffaggini ed equivoci simili agli incidenti dei cacciatori domenicali che s'impallinano a vicenda». (Magris 1998: 113).

Le false piste e gli errori sono dunque i pezzi saldi di quella realtà boschiva che prende corpo con la lettura e che ci modifica e modifica il nostro mondo. Perciò uno scrittore deve camuffare, nascondere, distorcere, alterare in modo che difficilmente vengano scoperti i tranelli, i segreti svelati, le illusioni, le traizioni. Uno scrittore deve avvalersi di sotterfugi e trucchi vari per coprire le parole di sostrati, quanti più possibili. Un trucco di lunga tradizione sono le scatole cinesi, lo strumento usato da Borges nel racconto sulle biforcazioni.

El jardín de los senderos que se bifurcan è ritenuto in effetti uno dei testi più fantastici della letteratura del 900, studiato sempre come il paradigma dell'invenzione, ma è invece, come si è già detto, un saggio sulla scrittura, vera e propria indagine che serve a dimostrare quanto deve colmare il lettore nei riguardi del testo.

Il che vuol dire, un saggio sulla scrittura come nascondiglio della verità: la vera storia della battaglia della Somme, alla quale aveva partecipato lo storico germanofilo Liddell Hart, autore del manuale studiato da Borges citato all'inizio del racconto. Tutti i dati del racconto sono veri, fino all'ultimo dettaglio sulle date e sui luoghi di questa battaglia sulla quale inoltre è difficile dire di chi è stata la vittoria e dopo la quale, gli alleati hanno soltanto avanzato otto chilometri in più di tre mesi. Una battaglia che ha avuto più di 300.000 morti.

Saggio o racconto? Possiamo rispondere con la frase attribuita a Albert Einstein «la realtà è una mera illusione, anche se una illusione molto persistente», benché camuffata si evidenzia sempre in modo ostinato. Addirittura nella letteratura dove è difficile sapere qualcosa sulla verità.

Alla domanda dell'inizio che riprendeva le parole di Foucault: «Chi è capace di dire la verità? quali sono le condizioni morali o spirituali che deve possedere un dicatore di verità? su quale topico dire la verità?» certamente, non si è in grado di rispondere. Magris con *Microcosmi* ci ha provato nell'unico modo possibile, come il medico-scrittore Vinicio Ongaro che fra un paziente e l'altro si mette alla macchina e scrive o detta al registratore frammenti di verità:

Battute di dialogo, immagini isolate, abbozzi di un carattere o una vicenda, l'epifania di un istante, la luce di un pomeriggio o un viso, il flash di un lampo nella pioggia, la traccia di fuoco che si alza dalla fusina e sparisce nell'aria. Intorno a quegli schizzi, si condensa a poco a poco una storia, nasce un romanzo. (Magris 1998: 51).

Frammenti di verità che avvolti sotto la protezione de «La Volta» diventano confessione, e in quanto tale, omissione, scarto. Se si è consapevoli di questo, Microcosmi è anche esso un saggio sul tempo e le sue intersezioni, un nuovo giardino di Ts'ui Pên tale e quale era sembrato già dal primo momento a suo bisnipote Yu Tsun, il dicitore di verità letali. È in effetti, un «acervo indeciso de borradores contradictorios» (Borges 1989: 476).

Bibliografia

- Borges, J.L. (1989): «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941), Obras Completas, Tomo I. Barcelona: Emecé.
- Bozzi, P. (2007): Un mondo sotto osservazione. Scritti sul realismo, a cura di Luca Taddio, Introduzione di Maurizio Ferraris. Milano: Mimesis.
- Deleuze, G. — Guattari, F. (1995): *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. — Guattari, F. (1997): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de J. Vázquez Pérez con la colaboración de U. Larraceleta. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (1983): Conferenza presso l' Università di Berkeley. Documento elettronico. [Http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/06/foucault-conferencias-de-berkeley.pdf](http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/06/foucault-conferencias-de-berkeley.pdf)
- Herbert, N. (1985): *Quantum Reality: Beyond the New Physics*. New York: Doubleday.
- Magris, C. (1997): *Microcosmi*. Milano: Garzanti.
- Magris C. (1999): «Paolo Bozzi 1930-2003», in Bozzetti. In memoria di Paolo Bozzi, *Rivista di Estetica*, n. 24, IXL, Torino.
- Magris, C. (2003): «Il viaggio, il disguido, la scrittura. Paolo Bozzi narratore», in U. Savardi e A. Mazzocco, a cura di, *Figura e Sfondo, Temi e variazioni per Paolo Bozzi*, Padova: Cleup.
- Magris, C. (2006): «L'intervento di Magris al «Premio Tommaseo»» in «Il Dalmata». Documento elettronico. <http://www.leganazionale.it/esodo/dalmata/Il%20Dalmata%20n.%2049.pdf>
- Magris, C. (2006): «Perdonaci Signore perché siamo dalmati» in «Corriere della Sera», 1 novembre, pag. 33. http://archiviostorico.corriere.it/2006/novembre/01/Perdonaci_Signore_perche_siamo_DALMATI_co_9_061101085.shtml

Proyección argumental de una despedida mítica: ecos de Héctor y Andrómaca en Pío Baroja y Agustín García Calvo

M^a DOLORES CASTRO JIMÉNEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. Consideraciones previas

Los personajes y episodios de la Guerra de Troya gozan de una fecunda tradición en la poesía, el teatro, la narrativa y en las artes en general. Es el caso de Héctor y Andrómaca, quienes, juntos o separados, extienden su sombra desde las literaturas griega y latina hasta nuestros días. La despedida de ambos ante las puertas Esceas en la *Iliada* (VI 392-502) es el pasaje que ha dejado una huella más profunda. En Homero, Andrómaca le suplicaba a Héctor que se quedara en casa, a lo que él se negaba con sentido de trágica necesidad:

Cuando atravesó la gran ciudad y llegó a las puertas
Esceas, por donde se disponía a salir a la llanura,
allí le salió al paso corriendo su esposa, rica en regalos,
Andrómaca, la hija del magnánimo Eetión, [...]
Le salió entonces al paso, y con ella se acercó la sirvienta,
llevando en su regazo al delicado niño, todavía sin habla,
el preciado Hectórida, semejante a un bello astro.
Héctor solía llamarlo Escamandrio, pero los demás
Astianacte; pues Héctor era el único que protegía Ilio.
Éste sonrió mirando al niño en silencio,

y Andrómaca se detuvo cerca, derramando lágrimas;
le asió de la mano, lo llamó con todos sus nombres y le dijo:
«¡Desdichado! Tu furia te perderá. Ni siquiera te apiadas
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto viuda
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,
atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería,
si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no
habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado,
sino sólo sufrimientos [...]
¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre,
y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo.
Ea, compadécete ahora y quédate aquí, sobre la torre.
No dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer» [...]

Le dijo, a su vez, el alto Héctor, de tremolante penacho:
«También a mí me preocupa todo eso, mujer; pero tremenda
vergüenza me dan los troyanos y troyanas, de rozagantes mantos,
si como un cobarde trato de escabullirme lejos del combate.
También me lo impide el ánimo, pues he aprendido a ser valiente
en todo momento y a luchar entre los primeros troyanos,
tratando de ganar gran gloria para mi padre y para mí mismo».
(*Iliada* VI 392-395, 399-413a, 429-432 y 440-446)¹

Se disponía entonces a besar a su hijo Astianacte, pero el niño se retiraba, refugiándose en el regazo de la nodriza, asustado por el tremolante penacho del casco de Héctor. El padre y la madre se reían del miedo infantil y él se descubría, dejando a un lado el casco, para besar al niño, antes de volverse hacia su mujer que reía entre lágrimas. Entonces él la acariciaba con la mano y trataba de tranquilizarla. Estamos ante un toque de ternura, una escena doméstica, que hace al héroe más heroico:

Tras hablar así, el preclaro Héctor se estiró hacia su hijo.
Y el niño hacia el regazo de la nodriza, de bello ceñidor,
retrocedió con un grito, asustado del aspecto de su padre.
Lo intimidaron el bronce y el penacho de crines de caballo,
al verlo oscilar temiblemente desde la cima del casco.
Y se echó a reír su padre, y también su augusta madre.
Entonces el esclarecido Héctor se quitó el casco de la cabeza
y lo depositó, resplandeciente, sobre el suelo.

1 Traductor E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 2001.

Después, tras besar a su hijo y mecerlo en los brazos, dijo elevando una plegaria a Zeus y a los demás dioses:

«¡Zeus y demás dioses! Concededme que este niño mío llegue a ser como yo, sobresaliente entre los troyanos, igual de valeroso en fuerza y rey con poder soberano en Ilio. Que alguna vez uno diga de él: ‘Es mucho mejor que su padre’, al regresar del combate. Y que traiga ensangrentados despojos del enemigo muerto y que a su madre se le alegre el corazón.»

Tras hablar así, en los brazos de su esposa puso a su hijo, y ésta lo acogió en su fragante regazo, entre lágrimas riendo. Su marido se compadeció al notarlo, la acarició con la mano, la llamó con todos sus nombres y dijo:

«¡Desdichada! No te aflijas demasiado por mí en tu ánimo, que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino». (*Iliada* VI 466-487)

De toda la amplia tradición que presenta esta escena homérica, hemos elegido una particular forma de pervivencia: es aquella en la que un pasaje de la mitología se convierte en modelo para otros episodios, proporcionando un esquema argumental. Así, la despedida de Héctor y Andrómaca se convertirá en un modelo para la despedida de otra pareja legendaria, Áyax y Tecmesa en la tragedia *Áyax* de Sófocles². Esta proyección de la escena homérica afecta incluso a personajes históricos, cuando son tratados literariamente. Es el caso de dos despedidas insertas en poemas épicos: la de Pompeyo y Cornelia en la *Farsalia* de Lucano y la de Aníbal e Imilce en *La Guerra Púnica* de Silio Itálico.³

2. La tradición de una despedida

A partir del siglo XVIII hay un creciente interés por Homero y en especial por la escena de la despedida de Héctor y Andrómaca, un episodio dramático cerrado, fácilmente representable, que dará lugar a paráfrasis exentas⁴ y a piezas breves de

2 Antes de cumplir la drástica decisión de suicidarse, el héroe se despedía de su esclava y concubina y del hijo de ambos. Tecmesa, intuyendo la intención de Áyax, le suplicaba que no los dejara en el desamparo (vv. 485-596). Cf. sobre esta despedida García Gual 2009: 61-80.

3 Cf. sobre la proyección argumental de estas despedidas en la literatura latina Castro 2014.

4 Elisabeth Barret Browning, «Hector and Andromache» (1845, en *Last poems*, 1862); George W. Cox, «The Parting of Hector and Andromache» (*Poems, Legendary and Historical*, 1850).

teatro⁵. En pintura abundan las representaciones desde las más íntimas: J.H. Tischbein el viejo (ellos y la nodriza, sin la presencia de Astianacte); pasando por las más cercanas al texto de Homero: J.H.W. Tischbein, (1812, Héctor, Andrómaca, Astianacte y la nodriza); las dos de Angélica Kauffmann (1769 y 1772); Gaspard Landi (1794-95)⁶; llegando hasta las multitudinarias, grandiosas y teatrales de Jean Restout (1728) y Anton Losenko (1773) y un dibujo de Dante Gabriel Rossetti, *Cassandra* (1869). Entre las escenas íntimas merece especial referencia la serie *Héctor y Andrómaca* de Giorgio de Chirico quien en 1968 ilustró una selección de textos de la *Iliada* traducidos por Salvatore Quasimodo.

No son estas recreaciones de la escena las que nos interesan en este trabajo, sino aquellas en las que se produce, como ya había ocurrido en las literaturas griega y latina, una proyección argumental, es decir, cuando «un relato mitológico proporciona no ya la materia misma sino el esquema estructural para un argumento ficticio; los personajes, el ambiente, las situaciones son en este caso inventadas, pero proyectadas a partir de un mito que les sirve como modelo narrativo» (Cristóbal 2005: 5).

3. Proyección argumental del episodio en la literatura española

En la literatura española encontramos dos proyecciones de este tipo: una más cercana al modelo, otra más lejana, más difuminada.

3.1. Una escena que con toda evidencia se inspira en el texto de la *Iliada* la encontramos en *Zalacaín el aventurero* de Pío Baroja (1908). La novela está organizada sobre motivos homéricos, como ya ha sido estudiado por F. Rodríguez Adrados (1965: 207)⁷:

El más humano y accesible de los héroes griegos, Héctor le ha servido en parte de modelo. Cuando Zalacaín llega a estar más próximo a él es cuando muere. Pero desde el comienzo había algo en el héroe troiano que le aproximaba al aventurero moderno. Héctor es el hombre que lucha solo, sin ayuda de ningún dios; que se despega incluso de la

5 Los diálogos dramáticos de Abraham Louis Barbaz, «Les adieux d'Hector et d'Andromache» (1805 en *Théâtre Français*, 1817) y John Jay Chapman, «Hector's Farewell» (*Homeric Scenes*, 1914).

6 Sobre este cuadro y otro con el tema de Héctor visitando a Paris y Helena para arengar a su hermano (*Ettore rimprovera Paride*, 1794) escribió Ippolito Pindemonte un soneto *Per due quadri del signor Gaspar Landi* (1795), Cf. Davidson Reid 1993.

7 Cf. también Senabre (1997: 27) y Marín Martínez (2014: 134-135).

creencia tradicional cuando afirma que «el mejor augurio es luchar por la patria» (*Iliada* XII: 243). También Zalacaín sabe que sólo consigo mismo cuenta. Su lema era el proverbio vasco según el cual «el buen valor asusta a la muerte».

En la escena en la que Martín Zalacaín se despide de su esposa Catalina y de su hijo Miguel está lo fundamental de la despedida de Héctor, Andrómaca y Astianacte.

Martín se despidió del general y de Briones, y volvió a Añoa para tranquilizar a su mujer. Contó a Bautista su conversación con el general; Bautista se lo dijo a su mujer, y ésta, a Catalina.

A medianoche se preparaba Martín a montar a caballo, cuando se presentó Catalina con su hijo en brazos.

— ¡Martín! ¡Martín!— le dijo sollozando— Me han asegurado que quieres ir con el ejército a subir a Peñaplata.

— ¿Yo?

— Sí.

— Es verdad. ¿Y eso te asusta?

— No vayas. Te van a matar, Martín. ¡No vayas! ¡Por nuestro hijo! ¡Por mí!

— ¡Bah, tonterías! ¿Qué miedo puedes tener? Si he estado otras veces solo, ¿qué me va a pasar, yendo en compañía de tanta gente?

— Sí, pero ahora no vayas, Martín. La guerra se va a acabar en seguida. Que no te pase algo al final.

— Me he comprometido. Tengo que ir.

— ¡Oh, Martín!— sollozó Catalina— Tú eres todo para mí; ya no tengo padre, ni madre, ni tengo hermano, porque el cariño que pudiese tenerle a él lo he puesto en ti y en tu hijo. No vayas a dejarme viuda, Martín.

— No tengas cuidado. Estate tranquila. Mi vida está asegurada, pero tengo que ir. He dado mi palabra...

— Por tu hijo...

— Sí por mi hijo también... No quiero que, andando el tiempo, puedan decir de él: 'Éste es el hijo de Zalacaín, que dio su palabra y no la cumplió por miedo'; no, si dicen algo, que digan: 'Éste es Miguel Zalacaín, el hijo de Martín Zalacaín, tan valiente como su padre... No. Más valiente aún que su padre'.

Y Martín, con sus palabras, llegó a infundir ánimo en su mujer, acarició al niño, que le miraba sonriendo desde el regazo de su madre,

abrazó a ésta y, montando a caballo, desapareció por el camino de Elizondo (ed. Marín Martínez 2014: 397-398)

Las coincidencias con la *Iliada* son casi literales: Catalina lo busca, toma la iniciativa y trata de disuadirlo (*Il.* VI 394 y 399-400), rogando por ella y por el niño (*Il.* VI 407-410) y recordándole que lo es todo para ella (*Il.* VI 429-432). Martín le contesta que se ha comprometido, que debe cumplir con su deber y que no puede actuar cobardemente (*Il.* VI 441-443). Desea dejar un buen recuerdo y que su hijo sea más valiente que él (*Il.* VI 476-479). Se eliminan detalles que resultarían anacrónicos: la presencia de la nodriza y sobre todo el casco con el enorme penacho que asusta al niño. En Baroja la despedida es cariñosa y tranquila, sin que el niño se sobresalte ante el aspecto de su padre.

La voluntad de tener como modelo la *Iliada* es evidente en otros momentos de la obra. Cuando en el capítulo V del libro tercero Baroja se dispone a hablar de la muerte de Martín lo titula *Donde la historia moderna repite el hecho de la literatura antigua*. Pero no siempre es Héctor el modelo de Zalacaín, es en la última parte de la novela donde el parecido se acentúa. Al principio de la obra el modelo es Aquiles, el héroe independiente que se mueve por afán de ganancias, otras veces es Ulises, el aventurero⁸.

Un paralelismo con Héctor que no ha sido señalado es la presencia de tres mujeres en la tumba de Martín, igual que tres mujeres se lamentaban en los funerales del troyano en el libro XXIV de la *Iliada*.

Una tarde de verano, muchos, muchos años después de la guerra, se vio entrar en el mismo día en el cementerio de Zaro a tres viejecitas vestidas de luto.

Una de ellas era Linda; se acercó al sepulcro de Zalacaín y dejó sobre él una rosa negra; la otra era la señorita de Briones, y puso una rosa roja. Catalina, que iba todos los días al cementerio, vio las dos rosas en la lápida de su marido y las respetó, y depositó junto a ellas una rosa blanca.

Las tres rosas duraron mucho tiempo lozanas sobre la tumba de Zalacaín. (ed. Marín Martínez 2014: 411)

Éste es el final de la obra que termina nombrando a Zalacaín, como el último verso de la *Iliada* nombraba a Héctor «Así celebraron los funerales de Héctor, domador de caballos» (XXIV 804).

8 Cf. Senabre (1997: 207) y Marín Martín (2014: 134).

3.2. Los ecos de las palabras de Andrómaca a Héctor en la *Iliada* de Homero: Ἔκτορ ἄτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ / ἠδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης· («¡Oh, Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre, / y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo» VI 429-430) y de Briseida a Aquiles en las *Heroidas* de Ovidio: *tot tamen amissis te compensavimus unum; / tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras*. («Sin embargo, de tantas pérdidas quedé compensada contigo sólo: tú eras mi dueño, tú mi marido, tú mi hermano» III 51-52)⁹ se escuchan en el poema de Agustín García Calvo, «Tú, cuya mano» (*Canciones y soliloquios*, 1976)¹⁰, al que puso música Amancio Prada quien dice de este poema: «Otra letra de Agustín, un poema de arquitectura admirable y sorprendente. Emoción y pensamiento. Ritmo y medida. Y la música de Chicho, acorde. Una de las canciones más bellas que conozco»¹¹.

El poema recoge algunos elementos tradicionales de la poesía amorosa desde del petrarquismo: la imagen del fuego del amor y el poder de la mirada, los ojos que todo lo convulsionan («hundieron algunos principios elementales de mi alma»). Tiene estos elementos tradicionales, pero no es en absoluto un amor platónico, se describen caricias y besos. También es tradición de esta poesía amorosa de corte petrarquista la presencia de *opposita*. Todo el poema se construye teniendo como base una oposición: tú (es decir, todo) / nada (es decir, patria, padres, Dios, leyes, ejército). Con «Tú» se abre y con «nada» se cierra el poema. La oposición se repite en cada estrofa, incluso tipográficamente —así es como aparece en la edición del propio autor—.

Tú, cuya mano me ha bañado
de un fuego transparente las espaldas,
cuyos ojos en claros naufragios hundieron
algunos principios elementales de mi alma,
tú eres mi patria.

9 Traductor V. Cristóbal, Madrid: Alianza Editorial, 1994. Cf. sobre la influencia de Andrómaca en Briseida Castro (214: 211-212).

10 El propio autor nos presenta de la siguiente manera sus poemas en la nota a la edición de *Canciones y Soliloquios* (Zamora: Editorial Lucina, 1993): «En esta recopilación, las piezas que se numeran con arábigos son más bien canciones, esto es, que su modo de ejecución propio parece ser cantarse (y de hecho Chicho Sánchez Ferlosio —siento no sacar aquí las músicas como apéndice del libro— cantaba (...) y también Amancio Prada (...), y alguno otro de los amigos musicales han usado como letras alguna de ellas), en tanto que las piezas impresas en itálicas y numeradas con romanos se presentan como soliloquios, es decir que parecen más bien prestarse a la recitación, un poco al modo teatral las más veces, como tiradas dramáticas de un solo personaje.»

11 En el CD *A Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003)*, (2005). Música de José Antonio (Chicho) Sánchez Ferlosio.

Tú, que no tienes apellido,
que no sé si eres pájaro o si alcándara,
pues de todos tus brazos las letras de plomo
cayéndose han ido, como si fueran nueces vanas,
tú eres mis padres
y mi patria.

Tú, que ni tú te acuerdas dónde
tendiste a orear las nubes blancas,
que de tantos amores que tienes confundes
el nombre de todos los días de cada semana,
tú eres mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Tú, que tan dulcemente besas
que el cielo boca abajo se volcaba,
y que no se sabía de quién ya la lengua,
de quién la saliva, de puro sabrosa y templada,
tú eres mis leyes
y mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Tú, que apacientas calaveras
por las praderas de la verde África
y a los rojos leones les echas de pasto
las rosas de leche de aquella luna de Nuruquimagua,
tú eres mi ejército
y mis leyes
y mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Eres mi ejército y mis leyes
y mi Dios y mis padres y mi patria,
y el ejército y Dios y las leyes y todas
las patrias y padres se creen que tú no eres nada:
que no eres nada.

Una arquitectura perfecta se nos presenta en cinco estrofas, a las que se añade una recapitulación final. «Tú» aparece repetido en cada una de las cinco estrofas (dos

veces en cada una) y va siendo definido por oraciones de relativo (al menos dos en cada estrofa) que nos describen cómo es esa segunda persona. Así sabemos de sus caricias, sus ojos y sus besos. Sabemos que no importa su pasado, ni su genealogía, ni siquiera el nombre («tú que no tienes apellido, / que no sé si eres pájaro o si alcándara»). Sabemos que no es una relación sujeta a ataduras («que de tantos amores que tienes confundes / el nombre de todos los días de cada semana») algo, por cierto, muy acorde con espíritu de otros poemas de García Calvo contenidos este mismo libro, como por ejemplo el *Libre te quiero* donde se afirma: «Libre te quiero, [...] Pero no mía / ni de Dios ni de nadie / ni tuya siquiera». Sabemos que ese «Tú» calma y amansa («apacienta calaveras» y «alimenta con rosas de leche a los leones»).

Las enumeraciones y repeticiones al final de cada estrofa y repetidas en orden inverso al final del poema le confieren un cierto tono de plegaria antigua (Ogilvie 1969: 37-55). En efecto, las oraciones se redactaban con una formulación metódica y con detalladas particularizaciones para que abarcaran cualquier posibilidad. Catón, en su *De agricultura* (141), rogaba y suplicaba a Marte que proporcionara salud y prosperidad: *mibi domo familiaeque nostrae* («a mí, a mi casa y a mi familia»).

Pero además vemos en este poema de García Calvo, cómo las palabras de Andrómaca adoptan la forma tradicional de himno a una divinidad. En estas composiciones se acostumbraba a celebrar las virtudes y el poder de un dios mediante la repetición en anáfora de un «Tú» que va acompañado de oraciones de relativo que describen sus principales características. Esta celebración del poder del amor sobre todas las cosas que tenemos aquí ya estaba en otro himno literario antiguo, el himno a Venus del inicio de *De rerum natura* de Lucrecio (1-40), que tradujo en su día Agustín García Calvo (1997):

Criadora del pueblo de Eneas, deleite de hombres y dioses,
vívida Venus, que bajo rodantes constelaciones
las mares mil navegadas, la tierra henchida de brotes
haces bullir, que por ti todo ser que vida conoce
cuaja en el seno, y salen a ver la luz de los soles,
de ti, diosa, huyen los vientos, tú ahuyentas los nubarrones,
y a tu llegada te tiende a los pies alfombra de flores
la tierra urdidora, el piélagos a sonreírte se pone
y esplende sereno el cielo de derramados albores;
sí, que, a la par que su faz primavera a los días asome
y ya liberado el favonio su almo aliento recobre,
primero las aves del aire a ti, diosa, señas acordes
dan de que vienes, temblando a tu hálito sus corazones,

luego haces que fieras y reses por ledos pastos retocen
y crucen crecidos los ríos: tan presa de tus dulzores
cada una anhelosa te sigue adonde llevarla dispones;
en fin, por fieros raudales y por marinas y montes
y albergues frondosos de aves y verdes eras o bosques,
a todos hincando en las telas del pecho halago de amores,
logras que en vivo deseo renueven razas y prole,
que pues que sola gobiernas el ser de las cosas y el orden
no hay cosa sin ti que a las celestiales orillas aflore
del día ni nada amable o gozoso sin ti que se logre,
[...]

Tanto tú más, da, diosa, un eterno encanto a las voces;
haz que en tanto las cargas de la milicia feroces
por todos los mares y tierras adormentadas reposen.
Pues sola eres tú la que puedes de paz serena a los hombres
alivio mandar, ya que riges las fieras guerras Mavorte
armipotente, el cual sobre tu regazo depone
la testa a menudo, vencido de eterna llaga de amores,
y así, la mirada alzando, posado el tondo cogote,
pace de amor en ti, diosa, los ebrios ávidos soles,
y pende, tumbado atrás, de tus labios su hálito dócil:
tú, diosa, de que acostado en tus santos miembros repose,
sobre él derrocada, háblale de tu boca en suaves rumores,
gloriosa, pidiendo que Roma de paces plácidas goce. (I 1-23 y 28-40)

En el texto de Lucrecio el tema era la fuerza irresistible de Venus, con constantes repeticiones de «tú», con enumeración de epítetos y oraciones de relativo que de forma organizada y precisa van describiendo el poder de la diosa. Se menciona incluso la capacidad que tiene Venus de aplacar a Marte, de calmarlo y desarmarlo (vv. 30-38), lo que nos hace recordar la 5ª estrofa del poema de García Calvo. Hemos pasado aquí por tanto de un «Tú» concreto, los ecos de las palabras de Andrómaca a Héctor y Briseida a Aquiles, a un «Tú» universal, algo más acorde con el espíritu del poemario *Canciones y soliloquios*, tal como ha señalado L. Rivero en su trabajo sobre la tradición clásica en este poemario (trabajo en el que no se incluye el poema que hemos estudiado):

Temas universales que obsesionan al autor y que por ser universales y por el tratamiento específico con que se abordan, escapan (o al menos lo intentan) de los estrechos límites de la poesía estrictamente personal. Estos temas son el amor, la vida y la muerte, el debate del ser y no ser (de

yo y lo otro), Dios, la construcción del individuo y por ella la denuncia de la Realidad reinante, la libertad, la tierra ... Téngase en cuenta, sin embargo, que a resultas de esa universalidad en el tratamiento de los temas estos no aparecen habitualmente bajo las etiquetas con que aquí se resumen: el amor es eso que no se nombra ni puede nombrarse sin menoscabo de su propia condición. (1999: 453).

Hemos visto cómo la despedida mítica de Héctor y Andrómaca se proyecta como modelo sobre otras despedidas, siendo la influencia en algunos casos muy cercana y evidente, como en Pío Baroja, mientras que en otros es más difuminada, se trata entonces sólo de una evocación de palabras o actitudes, como en este poema de Agustín García Calvo.

Bibliografía

- Castro Jiménez, M^a D. (2014): «El último encuentro de Héctor y Andrómaca (*Iliada* VI 392-493), modelo para otras despedidas» en J.M. Baños Baños (*et alii*), *Philologia, Universitas, Vita*. Madrid: Escolar y Mayo, pp. 203-215.
- Cristóbal, V. (2000): «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18, pp. 29-76.
- Davidson Reid, J. (1993): *s.v.* «Andromache» y «Hector» en *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*. New York-Oxford, vol. 1, pp. 104-105 y 493-498.
- García Calvo, A. (1997): *Lucrecio, De la realidad*. Zamora: Lucina.
- García Gual, C. (2009): «El inútil amor de Tecmesa», *Encuentros heroicos*. Madrid: FCE, pp. 61-80.
- Marín Martínez, J.M^a. (2014): *Pío Baroja. Zalacaín el aventurero*. Madrid: Cátedra, pp. 100-139.
- Ogilvie, R.M. (1969): *Los romanos y sus dioses*. Madrid: Alianza.
- Rivero García, L. (1999): «Tradición clásica en las *Canciones y soliloquios* de Agustín García Calvo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 16, pp. 449-483.
- Rodríguez Adrados, F. (1965): «El Zalacaín de Baroja y el canto VI de la *Iliada*», *Revista de Occidente*, III, 23, pp. 202-208.
- Senabre, R. (1997): *Pío Baroja. Zalacaín el aventurero*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 26-34.

«Ahora se inician las epístolas pues la amistad es vieja»

LUÍS COCHÓN
Centro Ramón Piñeiro

ENVÍO

A ISABEL GONZÁLEZ, amiga que non merezo, douta italianista na nosa Minerva compostelá, que imparte literatura toscana e plúrimos saberes do *guelfo* Alighieri ós nosos universitarios, con ese xorne amantiño que ela ten de seu, tal un *amaretto* de Montealcino de excelso padal, por dicir. É do caso o rebusco que fixen polas cartas habidas entre Eugenio Montes e Filgueira Valverde, colegas e camaradas, ambos a dous, tan avencellados ó itálico: foron moitos os anos que Montes viviu na *Penisola* como propagandista e cronista ó servizo das Embaixadas de España *presso* do Quirinal ou do Vaticano, e aínda como director do Instituto Español en Roma (e no seu anexo de Nápoles), co que as andainas políticas e docentes foron de por parte. Mágoa que tales devezos non aparezan no epistolario mínimo —pero de sumo interese biográfico e ideolóxico— ó que puiden acceder, sabendo como sei que ducias de tales cartas teñen desaparecido, polo de hoxe, ou sido desviadas, se non outras inclemencias. Canto atopei, ofrezoo agora á *donna gentile* que levo por amiga, a modo de homenaxe.

* * *

*Le monde n'est qu'une
école d'inquisition
Montaigne, III, 8.*

I

Nos últimos meses, os derradeiros do 2014 e os iniciais do 2015, vinme ocupar da figura de Filgueira Valverde (Cochón-Mariño 2015), o meu antigo profesor de Literatura, para acordar un libro homenaxe ó ilustre erudito pontevedrés, cuxa edición me foi confiada. O volume gratulatorio achegou entregas misceláneas de 33 autores, en case que cincocentas páxinas.

Ben que mal —quérese dicir: máis ben que mal— demos —deron— conta do recado, agás no aspecto biográfico —por mirar cara a outro lado-, sobre todo no franquismo (nidio, sen volta de folla) de Filgueira Valverde. Mal que ben, eu que non son historiador de oficio —acaso só dalgunhas literaturas que coñezo e estimo— impúxenme o labor de verter algo de luz sobre o fascismo (nada de presunto) no que o sabio mestre se moveu a sabor dende o principio, e aínda antes, de fouce e couce, enteiramente. (Aínda no discurso de recepción da R.A. de la Historia, 1981, se fai acordante de Laín Entralgo, falanxista conspicuo no seu día, que propuxera a súa candidatura, como «maestro en tantas sendas»).

Os documentos que aquí se aducen, cuñados e rexistrados polo Museo Provincial de Pontevedra, poden dar fe bastante verbo do franquismo e mesmo falanxismo no que concorreu o profesor Filgueira, nos anos ominosos da guerra de España. Non o digo eu: é el quen nolo di, confesión de parte (*probatio vincit praesumptionem*). Rotundamente. Eu preferiría, Bartleby, non dicilo: non ter que dicilo. Pero velaí a proba (*ecce signum*).

O trato que tiven co meu profesor de literatura no Instituto de Pontevedra, dende o primeiro curso (1954) ata o preuniversitario (1960), cando me nomeou bibliotecario xeral do Centro, para poñer en orde as bibliotecas de aula —que moitas había-, foi bastante e diario, nos libros e na clase. Hai que advertir que a Biblioteca Pública, ata o verán do ano 60, estaba no baixo do Instituto (entrando pola principal), á esquerda. Foi fogar de lectores, tamén dos do instituto (que por entón non tiña nome específico: hoxe *Valle-Inclán*, despois de trasladar, entre medias, ó novo centro construído, o nome de *Sánchez Cantón* que figurou no vello un tempo, que Filgueira, poderoso director durante décadas, preferiría, sen sorte). Cando a doutoranda francesa Éliane Lavaud, desde hai décadas valleinclanista ilustre, se puxo a buscar nos ficheiros algún libro de Valle-Inclán tan só atopou *Jardín umbrío*, despois do expurgo a que fora sometida a obra do autor vilanovés. Non digamos xa das moreas de libros, en primeira edición adicada, que se foron furtando da biblioteca de Castelao, que tamén alí foi parar, en depósito xudicial ou arresto, por non saber en que outro sitio colocala.

II

Debeu ser pola fin do 1963 cando don Xosé Filgueira, nunha tarde no Museo, me deu a ler a carta mandada desde Roma por Eugenio Montes que acabara de recibir. Na mesa, nas mesas, había sempre algunha misiva acabada de abrir que chegara no correo da mañá ó poder do destinatario, fora de Eugenio Montes, nada máis ser designado Director do Instituto de España, ou de calquera outro correspondente cos que se carteaba varias veces no ano. As cartas de Eugenio Montes, todas elas escritas á man —polo primor caligráfico, entendo, que non polo ortográfico con verdadeiros despropósitos— foron moi ben recibidas por quen viñera de ser meu profesor, antes e despois e en toda ocasión. Foron moitas as miñas visitas a Filgueira durante anos, quen me fornecía da bibliografía selecta que eu precisaba para a carreira, e case que sempre aparecía algunha outra datada en Roma, tamén, coa mesma letra e escritura avezada, sen case vacilación, en parágrafos ben pautados, indo ó que quería ir, coma se o acto de escribir fora soamente a obvia consecuencia de algo xa antes pensado —non digo meditado—, mesmo lido e repetido. Cartas de Montes que Filgueira me lía ou me daba a ler, compracido el da galanura de estilo e mesmo de pensamento, sobranceiros.

A claridade de entendemento exprésase, polo común, como sinonimia denominativa ou por conectores, marcadores (dicimos hoxe) ou balizas dentro do discurso. Cada tipo discursivo require unhas rutinas ou hábitos textuais específicos que favorecen as estratexias retóricas, e outras flores. Quere isto dicir que a escrita de Eugenio Montes é recorrentemente literaria, cando non pedante e artificiosa ou manierista. Xa veremos a influencia que este *modus dic-tandi* ha de aparecer no estilo de Filgueira dentro do epistolario, que coñece a fasquía por extenso. Os dous van debullando coma quen moe series de opósitos alternantes, artificio que usan e abusan —ambos a dous— ó mesmo tempo que o correlato paralelístico. Polo que a min respecta as cartas literarias abúrrenme por afectadas, pouco espontáneas, moita retórica e pouca poesía: flores de papel, inauténticas.

Amei sempre o recordo dos meus profesores, que os tiven excelentes, e, sobre todos eles, a figura sabia, memoriosa, cabal, intelixente de primeira orde, cultísimo estratega, provisto Filgueira dos ollos de Atenea Glaukós, ollos para ver na noite como no día. Mesmo na súa ideoloxía política, recorrente, onde non puiden amalo.

III

As cartas que aquí reproducimos *in toto* son as primeiras, de parte a parte, dun epistolario pouco copioso, nos arquivos do Museo de Pontevedra, mercé que debo á probidade responsable de María Xesús Fortes Alén. A correspondencia habida ten moitas máis pezas —algunhas que a miña memoria tenta recordar— espaxadas por máis de catro décadas, nos períodos, nomeadamente, en que Montes exerceu en Lisboa e en Roma, con estatuto diplomático, de director de cada un dos institutos de España no estranxeiro, no de Lisboa nos anos corenta e cincuenta, e no de Roma (onde se xubilou como docente) desde 1954. Teño publicadas dúas cartas de Montes a Álvaro Cunqueiro (*Cunqueiro, destinatario*. Cadernos Ramón Piñeiro (XXVIII). Xunta de Galicia. 2014) desde Roma, cada unha en papel cuñado, con cabeceira que di «Instituto Español de Lengua y Literatura» e, manuscrito, o enderezo, «Vía della Rotonda, 23, Roma»: nunha delas escribe Montes: «Mucho me gustaría, Álvaro, que vinieses alguna vez a Roma; dieses una conferencia y te hospedases en mi casa. El Estado me paga mal, pero al menos me ha dado un palacio para vivir [«de donde salieron Papas y posee once frescos de Claudio de Lorena»].

Nas catro cartas que me foron accesibles, tres publícanse neste artigo: unha primeira de Montes que inaugura o carteo (Zaragoza, 7 de febreiro de 1937), outra de Filgueira que lle corresponde (Lugo, 24, II, 1937), e, ademais, tres, o *addendum* (Lugo, Santo Tomás, [7 de marzo], 1937) á segunda que a completa, e que foi citada *in extenso* noutra edición anterior (Alonso Montero 2006)¹. (Teño aínda outra de Montes (Lisboa, 26, Mayo, [19]42), co escudo de España, da época, sobre a cabeceira «Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Español. Lisboa», na que acusa recibo de «diez ejemplares de tu libro La Cantiga CIII. Nos hemos quedado uno para la biblioteca del Instituto y envío los nueve que restan al «Instituto para a Alta Cultura» a fin de que los distribuyan entre las entidades portuguesas correspondientes» (nesta misiva, última xa, Montes atúa a Filgueira, cousa que non sucedía na primeira: por iso mesmo a afirmación que encabeza este escrito («pues la amistad ya es vieja»), non puido ser íntima como ía ser despois ó sabérense camaradas no sentido falanxista da expresión).

IV

En canto á influencia que eu propio recibín de Filgueira e en tanto que esa influencia puidera ser política —*brevior* ou *latior*— teño que dicir que non se produciu en ningún caso, polo pudor moral do mestre que no trato comigo foi

1 O autor soamente apetece, nas cartas, o que fai referencia a Otero Pedrayo sen tocar cousa outra.

divisa. Moviámonos os dous en lexitimidades enfrontadas. Polo tiranicidio estaba eu. El era home da *situación*, e conforme. Soubemos sempre do seu franquismo, pero non do seu falanxismo ou fascismo, que tanto ten. As cartas, que son neste extremo esclarecedoras de vez, dan fe diáfana.

V

A comezos do ano 1971, acabada de gañar a praza á que eu opositara no Instituto de Salas, en Asturias, chegoume recado de Filgueira —tan ben informado sempre—: «Non se che ocorra —díciame— polo de hoxe pedir destino en Galicia». Sabiamos por que. Collín o que me cadraba máis cerca de Mondoñedo, onde eu casara. Cando nos vimos, contoume a áspera misión que tivera que lidar el a propósito da Colexiata de Salas, convertida nun inmenso polvorín polo coronel Aranda, na campaña de Asturias, onde o mílite alcanzara o xeneralato. O militarizado Filgueira, alférez «estampillado» —supóñome— ademais de pertencer ó SIM (Servicio de Información Militar), que reconece gabanciosamente cando fala de si propio (carta 24, II, 1937), forma parte asemade, como vogal, da «Junta de Cultura Histórica del Tesoro Artístico de la Provincia de Lugo» (a abundancia de maiúsculas parece connatural ó bando rebelde), organismo coordinado desde Oviedo que, na zona noroccidental (Asturias, Santander, León), pasou a ser «Servicio Artístico de Vanguardia». Na carta antedita: «Dígame cómo marcha el servicio artístico y si necesitan para el de los servicios de algunos de los especialistas de por aquí», onde Filgueira ofrécese —tal cal— a Eugenio Montes e, de paso, á «Comisión de Enseñanza y Cultura. Junta Técnica del Estado. Burgos». Ben puidera ser que na relación causa efecto viñera Filgueira, desde Lugo, a despachar por cousa do polvorín albergado na Colexiata de Salas —co xa mencionado militar Aranda— (os de Oviedo non se lle atrevían) a convencelo de poñer fin á barrabada e desmantelar o polvorín que podía destruír o monumento de Salas, e mesmo a vila da que a colexiata era centro. —«Aquel brután», así se referiu ó opoñente na conversa que tivemos no museo.

VI

O inicio da correspondencia procede da atención que tivo Filgueira ó mandarlle con dedicatoria persoal a Eugenio Montes o libro que contiña a súa tese de

doutoramento². Tal atención (non sabemos a data do envío) é causa da misiva autógrafa de Montes («Con qué maravillosa carta ha pagado Vd. ese libro mío», no dicir de Filgueira) que aquí se transcribe *in toto* desde o manuscrito orixinal. Transcríbense tamén, na totalidade, as cartas, dúas, de Filgueira. A carta de Montes empeza con «Su libro», pero do libro non di nada, ou case: un pretexto. O mesmo fai Filgueira, na súa. Os dous están a falar doutra cousa. O texto é a guerra en que ambos a dous están metidos, sabéndose do mesmo bando, e polo tanto sen cousa que poñer que cada un non soubera. Ningún deles estivo na fronte. Propagandistas na retagarda.

VII

Estiven tentado de traer a dicotomía *Dominacións e Potestades* como fixo Santayana ó falar dos poderes deste mundo (nada celestial) e adscribir, simbolicamente, ós maléficos (dominacións) que son adversos, e ós benéficos (potestades) cando favorables. Nunha guerra intestina (civil / incivil) como a española, maléfico e benéfico —mesmo favorable e adverso—, a cualificación dependerá dos contendentes afrontados, e das palabras mesmas (lexítimo-rebelde) que denotan e connotan: os segundos pasarán a ser os nacionais, tan só porque venceron e por iso escribiron a historia vencedora, sen se decatar que uns e outros (ben está distinguilos) perderían sen escusa, como perderon a historia. Van aló oitenta anos: téñanse en consideración magnánima.

* * *

2 *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno de la narrativa medieval*. Universidad de Santiago de Compostela. Instituto de Estudios Regionales. Por José Filgueira Valverde. Catedrático de Lengua Española y Literatura del Instituto de Lugo. Director de la Sección de Literatura en el Seminario de Estudos Galegos. Compostela, 1936. [No colofón: Fue impresa esta tesis / en los talleres de «El Eco Franciscano» / Acabóse el día 30 de Agosto / de MCMXXXVI / fiesta del Abad San Ero de Armenteira / EXPLICIT FELICITER]. [No preámbulo: Dirigió el graduando en la realización de este trabajo, el doctor Cotarelo Valledor, Catedrático de Lengua y Literatura Galaico-Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Formaron el Tribunal que lo juzgó, los catedráticos de dicha Facultad: Doctor D. Armando Cotarelo Valledor; Doctor D. Juan Hurtado y Jiménez de la Serna; Doctor D. Américo Castro Quesada; Doctor D. Ángel González Palencia; Doctor D. Luís Morales Oliver, que otorgaron al graduando en dicho acto la calificación de Sobresaliente. Madrid, viernes, 15 de Noviembre de 1935.

AS CARTAS

(cabeceira)
Sociedad Anónima
Gran Hotel Zaragoza

Zaragoza, 7 de Febrero de 1937
Al Señor Filgueira
Valverde
Lugo

5 *Mi querido Filgueira: Su libro me acompañó por todas las carreteras ibéricas —y todas las fondas— en esta incesante cruz de urgencias y de automóviles a que las circunstancias me obligan. Lo fui leyendo en el cortado y breve vagar que me dejaban los itinerarios, las conferencias, las visitas y los autógrafos. Sintiendo no poder beberlo de un lento, largo y continuo sorbo como el monje de la leyenda sorbía siglos, en una golosa eternidad de gota a // gota.*

10 *Laeti bibamus sobriam ebrietatem spiritus. En ese canto matinal de la liturgia, en ese canto benedictino de embriaguez sobria está toda la civilización, o mejor la cultura. En eso y en la maravillosa y calumniada lentitud, única que permite crear algo durable y aun gozar algo delectable.*

Yo amo mucho, como usted, la Edad Media, torreada de ocios y labores —ocios de oro, trabajos de granito—, torreada de impaciencias cortantes, de orantes paciencias. El nuevo paciente orar y laborar de la nueva Edad Media pertenece al mañana. //

15 *Hoy la Historia nos requisita para el cortante pelear. En vano me desvelo por lograr esa capacidad de reunir las categorías complementarias que han tenido las gentes en las épocas de plenitud. Todavía Descartes pudo meditar el Discurso del Método cuando se hallaba requisado también en los campamentos. Pero no es culpa mía, no es culpa nuestra, que tres siglos de imbecilidad y de rotura hallan (sic) descompuesto la entrega humana, desabituándonos (sic) de ese saber pensar y pelear simultáneos. Cum ira et // studio. Ahora yo para armarme de ira contra los que nos llevaron al caos tengo que renunciar al moroso estudio y aun casi a enterarme de lo que estudian los demás, incluso de lo que estudian gentes tan valiosas como V., tan queridas por mí.*

25 *No se escoge el momento en que se nace, como no se escoge el país. Son fatalidades, y por eso hay que amarlas, «Amor fati» decía Nietzsche, repitiendo a los antiguos. Amar ahora a nuestra santa guerra, para poder más tarde amar nuestra santa paz.*

30 *Toda mi irritación contra la sucia República se fundaba en eso: sabía que nos impediría, al plantear el // problema existencial, dedicarnos a lo esen-*

cial, a los que vengán más tarde todo les será fácil. Podrán entregarse a la cultura porque nosotros hemos defendido las bases sociales sin las que es imposible la cultura misma, tal es, querido Filgueira, nuestra servidumbre. Y nuestra grandeza, nuestra gloria y nuestro honor.

- 35 *A los amigos comunes de Orense, los pares de su evocado Losada Diéguez, los vi hace 3 ó 4 meses y con más alegría por mi parte que nunca. Si V. les escribe, dígale[s] que me tienen completamente a sus órdenes, deseando serle[s] útil. A Álvaro // [de las Casas] lo vi en Lisboa, y juntos paseamos y divagamos bajo la luna lusiada y española de Gil Vicente y Camoens. Quizá*
40 *ya sepa V. que se fue al Brasil, a dar un curso y unas conferencias a favor del movimiento nacional español.*

- Escribame V. alguna vez. Que esta amistad epistolar ahora iniciada (ahora se inician las epístolas pues la amistad ya es vieja) continúe: A la comisión de Educación y Cultura, Junta Técnica del Estado, Burgos, puede*
45 *enviarme las cartas. Allí me tiene a su disposición. Un abrazo de*

Eugenio Montes.

¡Arriba España!

P.S.: Giménez Caballero quiere tener su libro. Ahora está en Italia.

Lugo, 24, II, 1937

*Sr. Don Eugenio Montes
Burgos*

Mi querido amigo:

- Para no dilatar más mi respuesta tengo que dictarla desde la cama. Mi salud de los meses de verdadera movilización se quiebra ahora en la sorda fatiga sedentaria. Dios mediante será cosa de poco y por ser intoxicación habrá*
5 *sido contraída en las horas de recoger literatura de comisarios marxistas en mi puesto del SIM. [¡]Es demasiado audaz en la reunión de categorías situarse en el puesto de escucha de nuestro monje, ante la música de las esferas y en esta otra escucha de las ondas rojas!*

- Con qué maravillosa carta ha pagado Vd. ese libro mío, que ahora ya*
10 *tiene presunción de ser bagaje de los mejores caminantes de España en esta hora de infinitos caminos. El goce de una carta así bien vale el tiempo gastado en la Cantiga [CIII], tiempo lento. Para ahora la paradoja de los meses que valen por toda una vida, por toda una historia, tan llenos están, y que pasan*
15 *fugaces, porque no abren flanco al tedio.*

«Ahora se inician las epístolas pues la amistad es vieja»

A dónde nos llevan estos meses, estos instantes, de vida, larga de siglos y breve de momentos. No me siento a las puertas de mi edad media, ni siento que se nos llegue de nuevo la cabalgata, libre y mística, de los años medios. Al contrario todo anuncia, con la blancura lineal de aquellas tubas de plata que despertaban el sueño de Montaigne, el rigor imperial de un segundo renacimiento, el verdadero, el romano, no el que fracasó con [la] Revolución Francesa. Si España perdiese la guerra y Oriente se apoderase de la política de Europa, entonces sí, tendríamos, tras el derrumbamiento, ese largo ocio de // creador de un medievo, más sobrenatural ahora. Pero no. En España se decide

20 *la suerte. Todo tiene fragancia de renacimiento. La Falange es una efebocracia. El mismo Generalísimo, Príncipe Cristiano, se halla más con Don Juan de Austria —fuit homo missus a Deo— [Xoán 1,6] que con Ximénez de Rada y por gracia de juventud revive las esperanzas embalsamadas con aquel otro Don Juan, amigo del sol de Ávila que ciernen los ventanales de Santo Tomé.*

25 *Si esta guerra tiene aire de cruzada será por lo que se asemeja a la guerra de Indias. Y su ritmo es el scherzo de la conquista de mundos y no la lenta tarea reconquistadora del medievo. No es momento de crear sino de entregar. España se hace en los medievos y se da en los imperios (?): Sic vos non vobis... No para vosotros América, tan nuestra.*

35 *Porque el Imperio se avecina, se nos fuga, como la niebla al sol, esta hija de la niebla que es nuestra lírica, flor de medievo y romanticismo. Ya la hemos visto disolverse así en el 1450. Ahora buscará una corte literaria donde se guarden, como curiosa belleza sus brotes del último reverdecer. Nada extraño que uno de nosotros pudiese ser aun su Bembo o su Colocci. Porque también los*

40 *Renacimientos cultivan extraños engendros (?) del pasado.*

Esta misma correspondencia tiene ya un aire de diálogo epistolar clasicista, por muy medievalistas que nos sintamos los dos. [¿]Y qué otra cosa deseamos, si sobrevivimos, que cruzarnos libros como cartas y cartas como libros[?].

45 *[¿]No nota cada vez más distante su lenguaje literario del habla con que ha de mover a las gentes[?]. La compenetración medieval entre lo erudito y lo popular se rompe por momentos. Nos buscamos porque nos sentimos minoría. Seremos Eco escuchando la propia voz de arte, mientras el pueblo, más lejano que nunca, // se deleita en la visión de sí mismo, en el rítmico oleaje de los*

50 *desfiles.*

Y no hemos de tardar en ver cómo queda en las aulas la minoría de aquellos a quienes el saber llame, mientras desertan los que antes buscaban el título y la burocracia. Porque de nuevo tiene su sentido en la vida el valor y la aventura. Por poco tiempo nos restará esta perplejidad emocionada que sentimos ante el herido del frente que viene a asegurar su bachillerato y a quien debemos conmutar valor por letras.

55

Pronto, amigo Montes, comenzará la grandeza de nuestra servidumbre.

Entre tanto, tenemos que ceñir este haz de amistades. En pocos meses la traición o la muerte lo han reducido mucho. Son muchos los ausentes. Pero
60 *poco a poco irá sintiéndose compacto, bajo una misma idea. Y veremos de regir cristianamente nuestro humanismo.*

Bebamos alegremente nuestros ensueños de paz, bajo el aguijón de la guerra, sobrios ensueños fecundos. Mientras en la paz de las alturas canta su coro las estrellas y la luna lusiada repite la Exortação de Gil Vicente.

65 *[.]Qué lejos ahora mi viejo ensueño de una cátedra portuguesa! Enseñar a Lope y prender Cancioneiros en Lisboa, nuestra Salamanca del Mar, rimando las aulas con sabias divagaciones por esa Plaza Mayor abierta a las ondas que es el Terreiro do Paço, con gracia de proa de galera real y armonía de canción «a tres» del tiempo de Dom Joao IV, el músico. O leer a Quevedo en un*
70 *aula de Coimbra, puerto sin mar, monte sin nieves, Sigüenza universitaria, donde los fríos álamos esquivos suspiran por el calor patético de las bibliotecas en ascua de oros... //*

En fin, amigo Montes, perdón por tanta prosa dictada y casi rimada.

Estamos todos un poco necesitados de desabogar nuestros sueños en este
75 *momento decisivo. Y en nuestro servicio —aquel «servir» inolvidable del Parsifal— entra también el enlazar correspondencias epistolares. Con sacrificio por su parte, porque para escribirme tuvo que prolongar su jornada de trabajo; con descanso por la mía, porque ha llenado así unos momentos de mi forzado reposo.*

80 *Disponga siempre de mí en cuanto pueda serle útil, y en cuanto sea servicio de esta cultura cristiana que hemos servido siempre.*

Un abrazo lleno de cariño y de admiración de

[José Filgueira Valverde]

P/S

De los amigos de Orense no tengo noticias directas desde hace mucho tiempo. Les he escrito, con su indicación. Creo les han formulado cargos en los expedientes y no sé si habrán resultado conclusiones desfavorables. Por de pronto, Risco sigue en su dirección y Otero ha publicado deliciosos textos de

85 *Geografía. En cuanto tenga noticias más concretas, le informaré.*

Dígame como marcha el servicio artístico y si necesitan para él de los servicios de algunos de los especialistas de por aquí. Me preocupa enormemente lo que jamás podrá ser rehecho.

[¿]Qué es de Eugenio d'Ors? He oído decir, primero, que estaba en
 90 *Somosierra*. Y nada volví a oír de él. Encuentro muy dispersos a nuestros
 valores.

Lugo, Santo Tomás [7 de marzo] del 1937

Sr. Don Eugenio Montes
 Burgos

Mi querido amigo:

Una nueva carta, no para ampliar disquisiciones sobre la romanidad o
 el romanticismo de nuestro tiempo, sino para informarle sobre los orensanos,
 llenando un deseo de la suya. Sé que Vicente [Risco] sigue en la Dirección,
 5 con las consideraciones que por todos conceptos se merece. Se le han formulado
 cargos y contestó al pliego cumplidamente. Sólo una interpretación literal
 que pueda darse a las disposiciones podrá volverse contra él. De lo que resulte
 habrá de enterarse Vd. antes que yo. Los dos sabemos de cerca que su actitud
 y la de sus pares fué eficazísima para que, ni un momento, dejase Galicia de
 10 ser España.

En cuanto a Otero [Pedrayo] los cargos son mucho más difíciles de con-
 testar y sé que está abatido. Sabemos que es un hombre que no debiera per-
 derse para el movimiento y que una herida irreparable lo dejaría hecho una
 ruina moral.

15 Me consta, y esto, amigo Montes, es más admirable que la obra de los
 todos, la verdadera obra, la del magisterio, que es la que pesa, que uno y otro
 darían por bien empleado su propio sacrificio por el triunfo del movimiento.
 Su sacrificio implicaría el del propio Estado al desprenderse de ellos. Bien
 han servido a España. Risco ha intervenido espiritualmente de una manera
 20 directa, con su posición y su doctrina en la gestación de este momento. Ramón
 tiene ante sí largas generaciones que han aprendido de él lo más bello que
 pueda saberse de la tierra y del alma de España. [¿]Qué hacer ahora con ellos?

Es hora de nacionalizar valores. De qué manera, es problema que Vd.
 mejor que nadie podrá resolver y que tendrá en sus manos, por fortuna para
 25 todos. Sobre las inquietudes de la guerra aletean ahora estas preocupaciones
 para la paz. El favor y la amistad han de quedar fuera de nuestras líneas.
 Pero por los amigos que tengan, de ahora en adelante, la áspera misión de
 juzgar y de regir, a nosotros nos quedará esta suprema amistad, la de orar por
 ellos y en cada mañana entonar esa estrofa gótica en que se disuelven ante
 30 el Espíritu todos nuestros anhelos de paz: *Flecte quod es rigidum. / Fove
 quod es frigidum. / Rege quod est devium.*

*Y nada más, amigo Montes. [¿]Cuándo podremos decirnos de palabra
estos largos parlamentos que agora escritos cruzan nuestra zona para asombro
de censores?*

35 *Un abrazo de su affmº amigo*
[José Filgueira Valverde]

NOTA BENE. – Non quixen salferir este artigo de notas ó pé que algo —coido— achegarían á intelección dos textos. Tampouco suliñar, pola miña parte, nada que non estivera na escrita orixinal. Puxen (*sic*) onde preciso era, e (?) nas dúas palabras que tan só puiden conxeturar no documento. A dobre raia // consigna o paso de páxina no orixinal, escrito a dúas caras, todos eles. Metín entre claudátors algún anacoluto, algún desleixo. Non afondei nas disquisicións retóricas —para iso están eles— nin nas habelencias narrativas dos corresponsais. O discreto lector saberá deslindar algunhas aporías que se tornarían falacias.

Hase notar por último o carácter inicial desta entrega, respecto da *affaire* tratada.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (2006): *Os escritores galegos ante a guerra civil española, 1936-1939. Textos e actitudes*. Vigo: Galaxia.
- Cochón, L.-Mariño, L. (2015): *Filgueira Valverde. Homenaxe*. «*Quíxose con primor e feitura*», Cadernos Ramón Piñeiro (XXXI), Xunta de Galicia.

Dante, Cunizza da Romano e a tradición da literatura románica¹

ESTHER CORRAL DÍAZ
Universidade de Santiago de Compostela

A Filoloxía Románica inicia a súa andaina como disciplina co célebre tratado *De Vulgari Eloquentia* (1304) de Dante, que establece por primeira vez unha cartografía lingüística diferente, denominada posteriormente por W. von Wartburg como «Romania». O poeta florentino catalogaba o dominio lingüístico do seu redor segundo a fórmula adoptada para afirmar². A débeda da Filoloxía Románica e, en concreto, dunha das súas disciplinas —a literatura medieval— continúa, por suposto, coa obra de Dante en vulgar, no seu afán de crear un «volgare illustre» italiano que rivalizara co latín, a variedade «alta» e a lingua franca dos «doctos», así como na creación da «poesía nacional de su país y con ello dió paso al mismo tiempo al estilo poético elevado de Europa», segundo sinala Auerbach (2008: 163).

-
- 1 Este traballo enmárcase no Proxecto FFI2014-55628-P, titulado «Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)» e financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.
 - 2 Dante escribe: «totum vero quod in Europa restat ab istis, tertium tenuit ydioma, licetnunc tripharium videatur: nam alii oc, alii oïl, alii sì affirmando locuntur, ut puta Yspani, Franci et Latini. (I viii 5)» ‘todo o que queda en Europa a partir destas rexións gardou un terceiro idioma, e, aínda que parece hoxe triforme: pois uns din *oc*, outros *oïl*, outros *sì*, para afirmar, sexa respectivamente Hispánicos, Francos e xentes do Latium’ (a tradución é nosa) (Gally 2010: 110).

Isabel González dá a coñecer esta *auctoritas* das letras italianas e da literatura universal a través da tradución e do achegamento a dúas obras emblemáticas do poeta florentino. No 2000 publica *Vita Nuova (nueva lectura)*, na que se mergulla no *prosimetrum* no que Dante chega «a lo más profundo de la filosofía *stilnovista*» (González 2000: 9), e sete anos máis tarde, escribe unha guía á *Commedia*.

Como homenaxe á que foi unha das profesoras da que gardamos un recordo máis entrañable e á nosa compañeira que con tanta xenerosidade sempre nos axudou e aconsellou en diferentes momentos da nosa vida académica (e da nosa vida persoal), fixaremos a nosa contribución nesta última obra dantesca e nun personaxe feminino concreto que, ademais, foi especialmente relevante no ambiente literario italiano do século XIII, Cunizza da Romano, á que Dante, no c. IX do *Paradiso*, sitúa no ceo do Venus a pesar de ser unha muller que gozou dunha intensa vida amorosa: «una sorta di nuova Maddalena, che nell'ultima fase della vita passò dall'amore folle e sensuale a quello divino» (Pirovano 2007: 13).

1. Antes de estudar a figura desta dama véneta, permítasenos facer unha sucinta incursión na representación das mulleres no universo da *Commedia*. Se deixamos a un lado a Beatriz, a presenza feminina no complexo e intricado mundo desta obra dantesca non é especialmente relevante³, relegada polo protagonismo dos personaxes masculinos. Sen embargo, algunhas donas sobresaen con certa notoriedade e incluso cun innegable prestixio. Por suposto que a filla de Folco Portinari (1266-1290) ocupa a máis elevada posición na xerarquía feminina terreal dantesca recordemos que o desexo de glorificala guía toda a obra González 2007: 16)⁴. O poeta, ante a «visión» de Beatriz aos nove anos, cae inmediatamente namorado dela, ao igual que os trovadores que proclamaban o amor que entraba polos ollos despois de «ver» a súa dama. A amada morre con só 24 anos e a partir de aquí toda a obra queda transfigurada pola súa presenza / ausencia que configurará o devir literario de Dante, pois o amor que sente por ela provoca

3 No cómputo realizado por Delmay dos personaxes citados nesta obra dantesca contabilízanse 364 actantes, dos cales 128 falan e 236 están só presentes. A maioría destes forman parte dos espíritos que Dante atopa no *Inferno* —210—, seguidos polos beatos —88— e polos que están aínda purgando as faltas —66— (1986: XIX). Seguimos a edición de Petrocchi 1994 para a *Commedia*.

4 «In realtà B. è in D. un elemento di fondo, un grande 'mito', accanto agli altri (pochi e persistenti), che s'affonda nella coscienza popolare del Medioevo, prima ancora che letteraria: *la donna come iter ad Deum* [...]. B. non è solo 'simbolo' totale, risultanza di infinite e particolari raffigurazioni di scene globali (e si pensi alla processione trionfale nel Paradiso terrestre) o di scorci cenni e accenni minori, ma è anche segno tangibile di un'unità costruttiva organizzatrice e accentratrice della mente di D., entro la *Commedia* e fuori» sinala Vallone 1970:542 (o suliñado é noso).

unha renovación espiritual que o acompañará sempre⁵. No *Purgatorio* a figura de Beatriz adquire máis complexidade como *imago* do símbolo da fe e da teoloxía racional e como guía que conduce ao poeta ata o final da súa viaxe (a partir do c. XXX, en substitución do poeta latino e durante unha trintena de cantos).

As outras donas que desfilan pola *Commedia* ofrecen unha tipoloxía diversa e proceden de fontes variadas (mitoloxía grega, Biblia, mulleres históricas da Antigüidade, do seu tempo, etc.), cunha funcionalidade e importancia tamén diferentes. Non podemos deixar de mencionar neste sentido a protección que lle brindan a Dante na súa perigrinación, no c. II do *Inf.*, as tres «*donne benedette*» que o amparan no momento en que dubida seriamente en proseguir o seu periplo, ao considerar que non tiña os méritos suficientes daqueles a quen a gracia divina concedeu realizar a viaxe antes ca el (Eneas e Paulo): á parte de Beatriz, aparece a Virxe, que tamén o viu en perigo e lle encargou a outra figura celestial, Santa Lucía, que o protexa⁶.

Francesca da Rimini, a primeira dona coa que Dante establece un longo diálogo na *Commedia* (*Inf.* V), é interesante para o noso estudo pola relación que garda con Cunizza da Romano. Francesca protagoniza xunto a Paolo Malatesta unha desgraciada historia de amor⁷. Como Cunizza, sofre e protagoniza uns célebres sucesos pasionais, aínda que o final de ambas será ben diferente: Francesca vai ser condenada ás profundidades do Ades, mentres que a nobre véneta é salvada polas influencias celestes no terceiro ceo⁸.

Despois de pasar polos reinos do *Inferno* e do *Purgatorio*, Dante comeza a ascensión ao *Paradiso*, no que residen Deus, os xustos e as cortes anxélicas para gozar da felicidade eterna. Dúas mulleres marcadas pola súa relación co mundo

5 O interese que a esexese dantesca e a crítica mostraron cara á figura de Beatriz foi e é inmensa (como guía, personaxe, función, temática, significación, etc.). A bibliografía e as interpretacións son inxentes, máis que calquera outro personaxe ou que calquera aspecto da obra de Dante. Un estudo magnífico sobre a súa presenza ao longo da obra de Dante pode consultarse en Bologna 1998.

6 «Las tres mujeres tienen un claro valor simbólico: la Virgen María, la Gracia anunciante; Santa Lucía, la Gracia iluminante y Beatriz, la Gracia operante» (González 2007: 40).

7 Sobre este personaxe, vid. Barolini 2000 e Renzi 2007. Recordemos que no *Inferno* as mulleres son dominadas pola paixón sensual ou son mulleres oprimidas por un amor desenfreado.

8 «La forza che operò in Francesca è identica a quella che ha mosso Cunizza; in ambedue i casi infatti si è vista in azione una stessa carica passionale. Gli esiti divaricanti delle due carriere esistenziali, negativo per Francesca, positivo per Cunizza, non vogliono tanto significare che la seconda si sia ravveduta o convertita [...] quanto, più profondamente, che l'Oggetto nel quale si esaurisce la carica amorosa è stato gloriosamente identificato in un caso e tragicamente alienato nell'altro» (Picone 1981-83: 48).

espiritual saen ao seu encontro no ceo da Lúa, a esfera máis baixa e menos luminosa (*Pd.* III): Piccarda Donati, irmá de Forese Donati e monxa por vocación, secuestrada do Mosteiro de Santa Clara por orde de Corso e obrigada a casar con este, e Costanza d'Altavilla, filla de Ruggero II de Sicilia e da súa terceira muller Beatriz de Rethel, tamén forzada ao matrimonio con Enrique VI de Svevia, segundo dá a entender Dante (desta unión nace Federico II) (*Pd.* III, 105-120).

Tras estas dúas almas femininas que sufriron en vida as penalidades de non poder profesar a vida relixiosa en contra da súa vontade, as seguintes mulleres que percorren o *regnum caelorum* aparecen no círculo de Venus (catro cantos máis adiante). Hai que ter en conta que a estrutura moral do *Paradiso* está ligada a planetas que exercen a súa influencia sobre o home e neste caso, en particular, é Venus quen marca a vida das persoas relacionadas co amor e os praceres mundanos. Ao inicio do canto VIII, Dante pon de manifesto que «solea creer lo mondo» (v. 1) que Venus irradia un «fole amore» ('amor sensual') como acontece nos relatos antigos (e cita varios destes), cando Venus inflúe como os outros astros sobre os homes, pero as intelixencias anxélicas que presiden este ceo inspiran o amor recto, a virtude (Padoan *et alii* 1970: 921-922). O principal valor deste amor é precisamente esa virtude, por iso as almas que aquí deambulan, aínda que foron dominadas pola *cupiditas*, agora poden vagar no *regnum caelorum* e non no Limbo, como se agardaría nun principio.

2. Centrándonos na análise do c. IX do *Paradiso* no que aparece Cunizza, cómpre advertir que os dous cantos dedicados a Venus (VIII-IX) constitúen dous episodios principais do *iter* celeste dantesco e están marcados por unha liña de estreita continuidade, pois o exordio do c. IX comeza coa profecía de Carlos Martel, que remata o encontro deste personaxe con Dante (Pirovano 2009: 1)⁹. A súa morte prematura levará ao poder a seu irmán, Roberto d'Anjou, ao que o poeta florentino critica ferozmente como soberano avaro e incompetente. Nestes primeiros tercetos do c. IX conxúgase o plano directo do coloquio¹⁰ e o plano

9 Este príncipe anxevino é fillo de Carlos II d'Anjou e herdeiro do Condado de Provenza, do reino de Nápoles, Hungría e Sicilia. Na obra de Dante ilustra o modelo do príncipe xusto e sabio, ao mesmo tempo que mantén unha relación persoal co mesmo poeta, pois únelle a el un vivo afecto persoal e unha amizade que durará ata a outra vida (*Pd.* VIII, 31-148). Este sentimento de amizade maniféstase despois dun longo período de tempo, trala experiencia política e humana das loitas florentinas e do exilio, e da composición dunha gran parte da *Commedia* (máis información en Manselli 1970: 842-843).

10 Destaca a invocación de Carlos Martel á súa amada mediante a expresión, «Bella Clemenza», como recurso para enfatizar a dor provocada pola morte deste, pois a adxectivación afectiva «Bella»

indirecto da narración e da descrición no que «eu» dantesco dá fe, en referencia a Carlos, de «li' nganni che ricever dovea la sua semenza» (v. 4)¹¹.

Despois deste inicio, Dante atopa os tres espíritos amantes protagonistas do canto: i) Cunizza da Romano, nobre véneta de gran beleza, que levantou gran escándalo na súa época polas súas pasións amorosas (vv. 13-63); ii) Folquet de Marselha, importante trobador occitano e bispo de Marsella (vv. 37-42, 67-108) e o único dos trobadores que Dante salva no *Paradiso*¹²; e iii) Raab, meretriz de Xericó, que foi decisiva para a conquista desta cidade por parte de Xosué, recoñecida xa no Novo Testamento e logo figura da Igrexa na tradición patrística. Estes personaxes caracterízanse por ser «amanti carnali divenuti poi amanti appassionati di Dio e operanti per lui» (Pirovano 2006: 23).

O canto resulta bastante complexo non só pola identidade dos protagonistas, senón polos motivos de factura e de comprensión múltiples¹³. Os catro personaxes que entran en escena seguen a alternancia 'home' / 'muller': Carlo, Cunizza, Folquet e Raab. O episodio de Carlos Martel ocupa curiosamente gran parte no c. VIII, concretamente 130 versos, que é o total dos versos dos outros tres espíritos que aparecen no c. IX e que, ademais, se vincula con numeroloxía significativa na obra dantesca¹⁴. Por outra parte, desde o punto de vista temático, conviven dúas liñas conceptuais. Á materia amorosa (Dante viaxa polo círculo de Venus

indica un feliz matrimonio. A apóstrofe presenta, ademais, o problema da homonimia entre a muller de Carlos (Clemenza d'Asburgo) e a súa filla (Clemenza d'Angiò), discutido pola crítica. Actualmente prevalece a hipótese de que se refire á súa dona. Sobre esta cuestión, vid. Pasquazi 1981: 3-5, e Pirovano 2009: 11.

- 11 Estes enganoso foron identificados cos problemas de sucesión derivados da falta de vocación do irmán de Carlos Martel e da usurpación do poder por parte do seu tío Carlos Roberto (Pasquazi 1981: 5-6).
- 12 Dante encontra a tres trobadores máis na súa viaxe ao Máis Alá: Bertran de Born no *Inferno*, e Sordel e Arnaut Daniel no *Purgatorio*. Este último é presentado por Guido Guinizzelli ao poeta florentino como o «miglior fabbro del parlar materno» (Pg. XXVI, 117) a pesar de estar no Limbo. A estes catro habería que sumar un quinto poeta, agachado baixo a expresión «quel di Lemosí» (ibid., v. 120), posiblemente Giraut de Bornelh (Gresti 2011: 178-179). Sen embargo, Canettieri cuestiona que o «Arnaut» que recita o terceto final en provenzal sexa Arnaut Daniel e propón a identidade de Arnaut de Maruelh (Canettieri 2009). Sobre a relación de Dante cos trobadores, vid. tamén Picone 1981-83.
- 13 Picone sinala que se trata de «una tappa fondamentale nell'itinerario ultraterreno percorso dal poeta-pellegrino alla ricerca della Parola che salva e che giustifica, della *Ratio* profonda del mondo e della storia» (Picone 1983-84: 47). Vid. sobre este canto IX os interesantes estudos de Coletti 1971 e Vallone 1990.
- 14 Concretamente co 1 e co 3, números fundamentais na teoloxía cristiá e na obra dantesca. Vid. a este respecto Pirovano 2009: 10 e a bibliografía aí recomendada.

e os protagonistas estarán estigmatizados evidentemente polo astro) súmase a polémica política que domina esta sección, con violentas invectivas e anuncios dunhas duras profecías que aconteceran nas terras de Treviso e, ademais, cun achegamento ás miserias da humanidade, de especial relevo polo contraste que implican estas ruindades coa visión estática da beatitude no Paraíso. A presenza do problema ético-político é latente ao longo de todo o canto: non só se anuncian os principais inimigos da política imperial, senón que se reflicte unha sociedade meridional decadente con desordes e sanguinarias loitas:

Cunizza non ama parlare a lungo di sé e gran parte del suo intervento si svolge nei termini d'una dissertazione politica e d'una diatriba contro un vescovo guelfo; anche Folco de Marsiglia parla più di politica che d'amore, passando dalla biblica Raab a Bonifacio VIII, a Firenze, alla cupidigia di ricchezze della Curia romana (Pasquazi 1981: 7).

3. Historia e lenda mestúranse na biografía de Cunizza da Romano¹⁵. Nace a finais do século XII, quizás no 1198. É filla de Ezzelino II (señor de Onara e Romano da Marca Trevigiana) e de Adelaida (dos condes toscanos Alberti de Mangona) e, ademais, irmá de dous nobres moi coñecidos, o vituperado tirano Ezzelino III, condenado a vagar no *Inferno* (XII,109-110) e Alberico da Romano, señor de Treviso. As noticias sobre a súa vida proceden da historiografía da época e, en concreto, Rolandino de Padova, cronista güelfo de Ezzelino III da Romano, que relata con gran detalle as súas aventuras amorosas. A súa célebre historia terá eco incluso en comentaristas importantes de Dante como Benevenuti de Imola (1330-1385). Ademais, fontes literarias relacionadas coa lírica dan conta da súa biografía: as dúas *vidas* occitanas conservadas de Sordel relatan os amores deste trobador coa dama¹⁶ e, sobre todo, certas *tensos* de *trobadors* occitanos (Refozat, Uc de Saint Circ, Joanet d'Albusson)¹⁷ que con humor e certo sarcasmo aluden ás relacións de Sordel e Cunizza e a outras aventuras desta, sobre todo, a partir da súa voda con Rizzardo di San Bonifacio, señor de Verona, en 1222.

15 «Il nome «na Conissa» potesse venir interpretato como derivativo de *con*. Il suffisso *-itz*, *-itza*, in provenzale dava al radicale la sfumatura di significato di 'incline a' [...]. Quindi «Conissa» poteva valere 'incline a usare il *con*'» (Picone 1981-83: 65). Seguimos para a biografía os estudos realizados sobre a súa figura por Puccetti 2010 e Coletti 1970.

16 Para a reprodución destes textos occitanos en prosa vid. Boutière 1950: 562-568.

17 Uc de Sain Circ, contemporáneo a Cunizza e Sordel, cita na *tenso Qui Na cuniça guerreia* con Peire Guilhem de Luserna; e o mesmo Sordel propoña como árbitro nunha *tenso* que mantén con G. de la Tor, vid. Corral 2016.

O matrimonio entre Cunizza e Rizzardo foi concertado pola familias como unha alianza política (xunto co de Zilia, irmá de Rizzardo con Ezzelino III) nun momento en que se necesitaban os pactos, e logo resentiu as consecuencias da volta das hostilidades entre ambas liñaxes pola posesión de Verona. Nese contexto dunha voda pactada produciuse «l'affaire sentimentale del seculo», en palabras de Meneghetti (1994: 204): o rapto de Cunizza por parte de Sordel. O suceso debeu de provocar unha forte conmoción na sociedade da época e acaprou a atención dos homes de letras de diferentes épocas. Existen aínda moitas incógnitas sobre a súa figura e sobre este acontecemento en concreto. A versión que relatan as dúas *Vidas* occitanas de Sordel e a Crónica de Rolandino sinalan que Sordel, instigado polos irmáns da Romano, rapta a Cunizza de casa da familia do seu home e a leva á corte estense. Agora ben, non se coñece de certo quen foi o indutor, nin se Sordel e Cunizza foron amantes¹⁸.

Despois dun tempo no que posiblemente se relacionou cun Enrico da Bonio, cabaleiro de Treviso, regresa xunto a Ezzelino e casa (probablemente por intereses de novo políticos) con Naimerio o Narnerio, pertencente a unha familia influínte de Breganze, despois de 1253, ano da morte de Rizzardo. Incluso Rolandino apunta a un dubidoso terceiro matrimonio, máis tarde de 1259, cando a dona xa pasara dos sesenta anos cun nobre veronese. O certo é que á morte dos seus dous irmás —Ezzelino e Alberico— a fortuna dos Romano esmorece. Cunizza debeu abandonar a Marca e refuxiarse na Toscana despois de 1260, cerca dos seus parentes maternos, segundo mostran dous documentos notariais asinados pola propia Cunizza e datados en 1265 (ano do nacemento de Dante)¹⁹ e 1279²⁰, quizás o último da súa vida.

A alma beata de Cunizza da Romano aparece no *Paradiso* no v. 13 (c. IX) despois da intervención de Carlos Martel, nun marco de extrema felicidade e asociada á temática da 'luz', o principio arquitectónico transversal desta obra dantesca: «un altro di quelli splendori» (v. 13), una «luce» (v. 22) que emerxe «del suo profondo» (v. 23). Recordemos que a imaxe lumínica se prefigura como *topos* común no *Paradiso*, no que frecuentemente aparecen os beatos espíritos que saen

18 Vid. Boni 1959: XXIX–XXXV. Sordel aparece en tres cantos capitais do *Purgatorio* (VI, VII e VIII), vid. Bowra 1953 e Gresti 2011.

19 Neste documento concede a liberdade a criados e homes de servizo que estiveran traballando para a súa familia, acto que confirmaría, segundo Coletti, os novos sentimentos de relixiosa piedade de Cunizza (Coletti 1971: 316).

20 En 1279 redacta o seu testamento deixando seus bens ao seu neto Alberti (Puccetti 2010: 159-161).

do abismo ou /e que están rodeados dun halo de luz (Carlos Martel cargábase da luz do «Sol»)²¹. Esta fulgurante visión non se atopa estática como as figuras que emerxen no ceo da Lúa e de Mercurio, senón que «cantava» (v. 23), en movemento como o resto de ánimas do círculo de Venus (Coletti 1971: 299) e non era coñecida polo poeta («m'era ancor nova» v. 22).

Despois da «solicitud de permiso y la autorización de Beatriz» (González 2007: 401) e da intervención de Dante, que se dirixe ao «beato spirto» directamente, sen a mediación doutro personaxe, Cunizza pasa do canto á presentación con referencia ao seu lugar de nacemento na Marca Trevigiana:

In quella parte de la terra prava²²
italica che siede tra Rialto
e la fontane di Brenta e di Piava,
“si leva un colle, e non surge molt'alto,
là onde scese già una facella
che fece a la contrada un grande assalto.
(vv. 25-30).

O verdadeiro discurso de Cunizza esténdese entre os vv. 31-60: explicita que naceu «d'una radice» (v. 31)²³ e dá a coñecer o seu nome («Cunizza fui chiamata, e qui refulgo» v. 32). Das súas palabras despréndese que, a pesar do seu pasado, mantén certa indulxencia consigo mesma («a me medesima indulgo» v. 34), e que pode relatar a historia da súa vida sen restricións²⁴. Bruscamente a súa alocución

-
- 21 En relación coas imaxes lumínicas, Rubio sinala que: «no estamos solamente ante una metáfora, sino ante una de las claves que expresa la organización y el sentido último de la más alta realidad [...]. La jerarquía, el orden, las categorías de la existencia provienen de la luz» (Rubio 2002: 92). A luz, recorda Gagliardi, vertebrada todo o poema: «Nell'Inferno, la struttura si regge soprattutto sull'assenza di luce; nel Purgatorio, si diffonde una gradevolissima luce naturale; en el Paradiso veniamo a contatto con una luce cosmica che si purifica sempre più, fino a trascendere verso la luce increata e soprannaturale» (Gagliardi 2011: 87). Sobre a dimensión fundamental que alcanza a luz e as imaxes relacionadas con esta na *Commedia*, vid., entre outros, Bufano et alii 1970 e Ariani 2010, centrado no *Paradiso* e con abundante bibliografía.
- 22 Nótese que o inicio coa expresión «In quella parte» aporta un sentido de distancia (Pasquazi 2011: 15) e que o adxectivo «prava» ('maligna', 'perversa'), un latinismo exclusivo da *Commedia* que se rexistra sempre en rima, anuncia a desgraza que vai abater este escenario (Lanci 1970).
- 23 O tirano Ezzelino nace da mesma raíz, pero a súa sorte é ben distinta (*Inf.* XII, 109-110). Sobre a imaxe da «radice» común aos dous irmáns, pódese consultar Coletti 1971: 315.
- 24 «La cagion de mia sorte, e non mi noia;/ che parria forse forte al vostro vulgo.» (vv. 35-36). Sobre a significación desde versos, vid. Picone 1981-1983: 66.

se interrompe para emerxer a *imago* de Folquet, que xorde tamén como unha luz no ceo de Venus e do que se pon de relevo a súa «grande fama» (v. 39), que permanecerá ao longo do tempo, un modelo de home que reconduciu a súa vida cando tomou os hábitos relixiosos para contrastar, a modo de *exemplum*, co escenario da decadencia e miseria humana da Marca (Picone 1981-83: 66).

Como acontecía con Carlos Martel, Cunizza anunciará trágicas profecías, neste caso sobre Padova, Treviso e Feltre, núcleos importantes da Marca Trevigiana, onde ela vive a maior parte da súa vida²⁵: i) as loitas padovanas entre as xentes que «Tagliamento e Adice richiude» (v. 44) aluden a una «serie de enfrentamientos entre los güelfos de Padova y los gibelinos de Vicenza, ayudados por Cangrande della Scala» en 1314 (González 2010: 403)²⁶. As augas de Padova tinxíronse de vermello co sangue dos cidadáns en Treviso «dove Sile e Cagnan s'accompagna» (v. 49); ii) En Feltre a traizón do bispo Alessandro Novello («empio suo pastor» v. 53) que entra no cárcere de por vida por entregar uns prisioneiros refuxiados en Ferrara²⁷. Os feitos históricos xa acaecidos aos que se refiren estas profecías permiten fixar o termo *post quem* da composición deste canto: en xullo de 1314 o bispo de Feltre consumou a súa «difalta» (Coletti 1971: 328).

O discurso de Cunizza remata cun terceto (vv. 61-63) a modo de conclusión que condensa o sentido das súas palabras²⁸. O misterio da xustiza divina que se reflicte nos «Troni» (v. 61) confirma a *veritas* eterna, reflectida por Deus na xerarquía anxélica²⁹.

Así pois, Cunizza é un personaxe secundario, á que Dante só lle dedica cincuenta versos no *Paradiso*. Na súa figura conviven fantasía e realidade. A fama da que gozou na Idade Media foi considerable, debido fundamentalmente á rela-

25 As profecías marcan todo o c. IX. Os tres personaxes con voz (Cunizza, Carlos Martel e Folquet) auguran traxedias (Pirovano 2007: 18). No caso de Cunizza estas son reproducidas por fortes vocábulos («genti crude», «carpir», «difalta», «sconcia», «malta», «bigoncia», «sangue», etc.) e duras imaxes (vid. n. seguinte).

26 Vid. tamén sobre a datación desta e doutras alusións Vallone 1990: 151.

27 «Tropo sarebbe larga la bigoncia / che ricevesse il sangue ferrarese, / e stanco chi 'l pesasse a oncia a oncia, / che donerà questo prete cortese» (vv. 55-58). Sobre a construción deste personaxe eclesiástico e o relato da súa historia por Dante, vid. Picone 1981-83: 69.

28 «Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante; / sì che questi parlar ne paion buoni» (vv. 61-63).

29 Segundo a tradición anxelolóxica occidental iniciada con Gregorio Magno, os Tronos constitúen a orde anxélica que segue aos Serafíns e Querubíns e dos que se serve Deus para administrar xustiza. No *Paradiso* estes anxos presidirán máis tarde o ceo de Saturno e os seus espíritos contemplativos (Pirovano 2007: 19, e Coletti 1971: 324).

ción que mantivo con Sordel e ao seu paso polo *Paradiso* dantesco. As alusións trobadorescas recrean unha muller de aventuras amorosas e inclinada á paixón amorosa. A súa estadía como «beato spirto» no ceo de Venus resulta sorprendente, pero certamente que Dante, un individuo racional e sistemático, quixo destacar, por un lado, o triunfo da «virtude» nunha alma «pecadora» e, por outro lado, os desastres que asolaron a súa terra, a Marca Trevigiana. Ningún trazo físico nin moral é referido dentro desa luz, só queda a imaxe da súa luminosa beatitude –común a todas as almas do *Paradiso*–. Non esquezamos que, como sinalou Auerbach (2008: 151) no seu momento: «Dante emprendió la tarea de representar a las personas que aparecen en la *Comedia* en el momento y en el lugar de su actualidad perfecta».

Bibliografía

- Dante Alighieri, *Commedia: secondo l'antica vulgata* (1994): a cura di G. Petrocchi, 2ª ed. riveduta. Firenze: Le Lettere.
- Auerbach, E. (2008): *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. J. Seca. Barcelona: Acantilado.
- Ariani, M. (2010): *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*. Aracne: Roma.
- Barolini, T. (2000): «Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender» *Speculum* 75 (1), pp. 1-28.
- Bologna, C. (1998): *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, «Petrose» e Commedia*. Roma: Salerno Ed.
- Boni, M. (a cura di) (1954): *Sordello, le poesie*. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Boutière, J. (1970): *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Toulouse: Edouard Privat.
- Bowra, C. M. (1953): «Dante and Sordello», *Comparative Literature*, 5(1), pp.1-15.
- Bufano, A. *et alii* (1970): «Luce», *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana (= *E.D.*), III, pp. 706-715.
- Cabada Gómez, M. (1975): *El Canto de Francesca: estructura y signo*, Tesis Univ. Complutense. Madrid, Toledo: Imp. Gómez Menor.
- Canettieri, P. (2009): *Il miglior fabbro, il men famoso Arnaldo e altre notizie dal purgatorio* [Internet]. Version 1. Paolo Canettieri, [accesible en: <https://goo.gl/1CFwec>] (consulta 12/07/2915).

- Coletti, F. (1970): «Romano, Cunizza da», *E. D.*, IV, pp. 1025-1028.
- Coletti, F. (1971): «Canto IX», in *Lectura Dantis Scaligera. Paradiso*. Firenze: Le Monnier, 1971, pp. 297-348.
- Corral Díaz, E. (2016): «Le débat *Uns amics et un'amia* de Guilhem de la Tor et Sordel dans la tradition des troubadours», *Revue des Langues Romanes*, 121 (1) (en prensa).
- Delmay, B. (1986): *I Personaggi della Divina Commedia: classificazione e registro*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986.
- Gagliardi, M. (2011): «La luce nell'Empireo dantesco», *Alpha Omega* 14(1), pp. 87-104.
- Gally, M. (2010): *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, trad. et com. Paris: Payard.
- Genisini: «Donne nella Divina Commedia», accesible en rede: <http://goo.gl/ZPWwqh> (consulta 15/07/2015).
- González, I. (2000): *Vita Nuova (nueva lectura)*, intr., trad. y notas. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- González, I. (2007): *Guía a la lectura de la Divina Comedia*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim.
- Gresti, P. (2011): «Dante e i trovatori: qualche riflessione», in C. Cappelletti (a cura di), *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica. Il Centro e il cerchio. Convegno dantesco (Brescia, Università Cattolica 30-31 ottobre 2009)*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 175-190.
- Meneghetti, M.L. (1992): *Il pubblico dei trovatori*. Torino: Einaudi, 1992.
- Lanci, A. (1970): «Pravo», *E. D.*, IV, p. 636.
- Manselli, R. (1970): «Carlo Martello d'Angio, re titolare di Ungheria», *E.D.*, I, pp. 841-843.
- Marini, M. E. (2009): «Personaggi femmili della Divina Commedia: Francesca da Rimini, Pia de'Tolomei, Piccarda Donati», accesible en rede (<http://goo.gl/22zJ08>) (consulta 17/07/2015).
- Pasquazi, S. (1981): «Il canto IX del Paradiso (Dall'amore passionale all'amore-milizia)», *Giornale Italiano di Filologia* 12 (1), pp. 3-23.
- Padoan, G. et alii (1970) «Venere», *E. D.*, V, pp. 919-923.
- Picone, M. (1981-83): «Paradiso IX. Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica», *Medioevo Romanzo* 8 (1), pp. 46-89.
- Pirovano, D. (2009): «Lettura del canto IX del 'Paradiso», *Rivista di Letteratura Italiana* 27 (1), pp. 9-26.

- Puccetti, V. L. (2010): *Fuga in Paradiso. Storia intertestuale di Cunizza da Romano*. Ravenna: Longo Ed.
- Renzi, L. (2007): *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella 'Commedia' di Dante*. Bologna: Il Mulino.
- Rubio Tovar, J. (2002): «El viaje de Dante por los cielos», in R. Beltrán Llavador (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. València: Universitat de València, pp. 77-97.

Apéndice

Ed ecco un altro di quelli splendori
ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi
significava nel chiari di fori.

Li occhi di Bèatrice, ch'eran fermi
sovra me, como pria, di caro assenso
al mio disio certificato fermi.

«Deh, metti al mio voler tosto compenso,
beato spiro», dissi, «e fammi prova
ch'i' possa in te reflecter quel ch'io penso!»

Onde la luce che m'era ancor nova,
del suo profondo, ond'ella pria cantava,
segurette come a cui di ben far giova:

«In quella parte de la terra prava
italica che siede tra Rialto
e le fontane di Brenta e di Piava,

si leva un colle, e non surge molt'alto,
là onde scese già una facella
che fece a la contrada un grande assalto.

D'una radice nacqui e io ed ella:
Cunizza fui chiamata, e qui refulgo
perché mi vinse il lume d'esta stella;

ma lietamente a me medesma indulgo
la cagion de mia sorte, e non mi noia;
che parria forse forte al vostro vulgo.

Di questa luculenta e cara gioia
del nostro cielo che più m'è propinqua,
grande fama rimase; e pria che moia,

questo centesimo anno ancor s'incinqua:
vedi se far si dee l'omo eccellente,
sì ch'altra vita la prima relinqua.

E ciò non pensa la turba presente
che Tagliamento e Adice richiude,
né per esser battuta ancor si pente;
ma tosto fia che Padova al palude
cangerà l'acqua che Vincenza bagna,
per essere al dover le genti crude;

e dove Sile e Cagnan s'accompagna,
tal signoreggia e va con la testa alta,
che già per lui carpir si fa la ragna.

Piangerà Feltro ancora la difalta
de l'empio suo pastor, che sarà sconcia
sì, che per simil non s'entrò in malta.

Troppo sarebbe larga la bigoncia
che ricevesse il sangue ferrarese,
e stanco chi 'l pesasse a oncia a oncia,
che donerà questo prete cortese
per mostrarsi di parte; e cotai doni
conformi fieno al viver del paese.

Sù sono specchi, voi dicete Troni,
onde refulge a noi Dio giudicante;
sì che questi parlar ne paio buoni».

Qui si tacette; e fecemi sembante
che fosse ad altro volta, per la rota
in che si mise com'era davante.

(c. IX, vv. 13-66. Petrocchi 1994: 138-143)

O amigo melfitano (I)

JOSÉ LUÍS COUCEIRO PÉREZ
Universidade de Santiago de Compostela

Permítaseme por un certo espazo partir dun ambiente doméstico, o reducido comedor familiar, para describir catro pequenos cadros que conteñen, a modo das historietas dos contos ilustrados, momentos narrados e vividos en Lisboa por un cidadán napolitano a mediados do século XVIII. Eses cadriños son as reproducións dunhas acuarelas que ilustran un longo relato de Nicola Albani, o relato dunha peregrinación á cidade de Compostela. Esas ilustracións retratan algunhas das actividades de menestral que Albani, —así se autodenomina no pé do debuxo— desempeñou na capital lusa, segundo o relato dunha especial peregrinación ou peregrinacións á catedral apostólica; peregrinacións en plural, pois formalmente foron dúas: a primeira e máis longa fíxose desde Nápoles e a segunda, máis curta e menos aventureira, desde a propia Lisboa. Artisticamente, pola súa forma, aquelas láminas non son moi estimables —ou polo menos non o foron ata o de agora— pero que, ó protagonista das historias alí descritas e evocadas, débéronlle parecer valiosas, xa que esas láminas quizás estaban destinadas a darlle valor a un futuro libro, libro que non vería a luz ata o ano 1993, é dicir, rigurosamente póstumo editado, pois, sen a súa intervención. Aínda que artisticamente carecen de valor, ós editores da obra parecerónlles no seu momento, cando menos, simpáticas, cun certo aire naïf que lles proporciona una miga de encanto, gusto compartido pola editora literaria do libro e da súa familia. As láminas lisboetas, catro en total pero internamente subdivididas en dúas escenas cada unha, representan un Albani desempeñando humildes oficios de criado na

casa e negocio dun seu compatriota napolitano, casado cunha matrona, tamén napolitana, que non lle ten precisamente simpatía ó peregrino; as coloreadas escenas que elixe son as propias dunha baiuca e do seu entorno: trasvasando vinagre, levando comida a outros empregados, fregando solos ou, polas rúas lisboetas, tratando de esquivar a famosa e fedenta «auga vai» da capital lusitana, que xa coñecera en Madrid. No centro da ilustración aparece sempre destacado Albani, aínda que sexa fregando o cha en compañía dunha criada negra; os dous, pois, como el recoñece nos últimos chanzos.

O libro que o seu autor melfitano non puido ver impreso en vida foi, sen embargo, o elixido e adoptado como obsequio institucional naquel ano de 1993, dous séculos e medio despois, polo Consorcio de Santiago e publicado con todo o coidado por Edilán, empresa de recoñecido prestixio nestes labores. Sería o número I da Biblioteca Facsimilar Compostelana, dirixida por Darío Villanueva, o actual Director da Real Academia Española. A obra titúlase *Viaje de Nápoles a Santiago de Galicia*¹ e en si preparouna, coa súa tradución ó castelán, a nosa homenaxeada, Isabel González². A parte italiana fíxose a partir das fotocopias dun manuscrito achado en Roma pola nun tempo lectora de italiano na nosa universidade e actual profesora de Perusa, Daniella Gambini; en si, e desde o punto de vista material, o manuscrito está moi ben conservado, coas súas láminas e ilustracións; naturalmente os usos gráficos correspóndense cos propios da época, grafía moi clara e sen problemas maiores á hora da súa transcripción para a imprenta³. O texto italiano que vai á imprenta, polo tanto, conserva todas as súas características manuscritas, incluídas as abreviaturas, ortografía e puntuación —estas bastante extravagantes— que un italiano interpretará sen dificultade, a non ser certos usos arcaicos ou localismos partenopeos que poden non figurar nos dicionarios, pero que a tradución sucesiva aclara inmediatamente. Eses usos non actuais do italiano serán obxecto dunha futura documentación e estudo

-
- 1 N. Albani (1993): *Viaje de Nápoles a Galicia*. Madrid, Edilán. O título breve que lle dera no seu momento N. Albani foi o seguinte: *Veridica Historia o' sia Viaggio da Napoli a S. Giacomo di Galizia*.
 - 2 A esta edición ímonos referir sempre nas páxinas que seguen. Dada a lonxitude tipográfica da páxina, consideramos a esta dividida en tres seccións (a, b e c) que permitirán localizar máis doadamente as referencias.
 - 3 O texto manuscrito parece obra dun profesional, un tabelión habituado a escribir nun italiano estándar con hábitos establecidos de división de líneas, de abreviaturas, de usos ortográficos ás veces anómalos, pero constantes ó longo do relato, dentro dunha calidade caligráfica apreciable. Este uso contrasta cunhas anotacións finais que tratan de resumir o currículo de servizos de Nicola Albani con distintos señores, escritos cunha pésima ortografía e caligrafía.

Pero antes de nada, ¿quen foi este peregrino napolitano, Nicola Albani? Napolitano, tal se considera o noso protagonista, aínda que *pugliese* de nacemento como os calabreses e abruceses (117c). Non temos máis noticias súas que as que el mesmo deixou apuntadas neste seu diario: a súa filiación —nado o 6 de decembro (94a) en 1715, fillo de Leonardo Albano e Cecilia Volgar— e o seu lugar de nacemento, Melfi, unha cidade interior do sur peninsular italiano, característica esta historicamente non desdeñable, pois pensouse trasladar aquí, a Melfi, a administración do Reino cando Inglaterra no Mediterráneo facía valer os seus argumentos e pretensións políticas apoiándose nos canóns da súa escuadra.

A cidade de Melfi —hoxe bastante industrializada, pero que daquela, no s. XVIII, mostraba un grao alto de decadencia— pertence á Basilicata pero nesa época era un feudo que estaba controlado pola familia Doria de Xénova, na etapa en que esta familia agregara o apelido Landi, Doria-Landi, polo tanto. Cremos que foi con Giovanni Andrea IV (1705-1764) co que Albani, na súa futura peregrinación, terá unha furiosa agarrada no seu pazo xenovés, cando o señor lle nega protección ó seu súbdito melfitano. En poucas palabras, o lle negar unha esmola de acordo coas obrigas do señorío. No fondo Albani detecta unha mala disposición para cos melfitanos, pois cando Andrea alí casara os súbditos dedicaranlle unha sonora chocallada. Pero non foi cos Doria con quen se relacionou Nicola, senón coa tamén ilustre familia Orsini, no propio Melfi; aquí debeu entrar en contacto, como paxe ou máis ben como criado, ó servizo dun poderoso prelado, Mondillo Orsini, un sobriño do papa Benedito XIII —tamén un Orsini— quen o nomeou bispo, primeiro de Melfi-Rapolla (1724) e despois de Capua (1728), importantísima comunidade do sur italiano, non só pola súa historia milenaria, senón tamén pola súa presenza política, ata ben entrado o século XVIII. E na época contemporánea ten un sostido crecemento demográfico, indicio dun importante tecido industrial. Dende o punto de vista relixioso era tradicionalmente unha sede cardenalicia. Como moi tarde, pois, Albani, desde os seus trece anos, serve ó seu patrón durante 15 anos, primeiro na súa cidade natal, como dixemos, e despois na derradeira diocese de Capua. Así pois, será este Mondillo Orsini, quen xogará un papel ben importante na vida de Nicola, como se pode deducir deses anos de servizo ó pé do mitrado. Mondillo, fillo dos condes de Gravina, señores de Solofra, entrou novo na congregación de San Filipe Neri e estudou xurisprudencia «*in utroque jure*» en Roma. Entre outros nomeamentos eclesiásticos, a título honorífico, foi arcebispo de Corinto e, desde 1743, patriarca de Constantinopla, ademais de conde de Muro —hoxe Muro Lucano—, outro centro urbano da provincia de Potenza ligado tamén ós Orsini. Este eclesiástico morreu relativamente novo, ós 60 anos, en Nápoles, no 1750.

Chegado ós seus 28 anos, Albani entra en contacto casualmente con dous peregrinos a Compostela, dous toscanos, cuxos relatos espertan nel un entusiasmo tal que renuncia ó servizo do bispo, servizo relativamente cómodo na vila capuana, e decide tamén el emprender a ruta que leva a Santiago de Galicia.

Ese camiño non será o que en principio tiña proxectado, senón que se terá que adaptar ás circunstancias do momento, impostas polas guerras e campañas e, sobre todo, polas directrices extraordinarias de saúde pública, xa que coincide cunha época de peste. Os desvíos tamén se deben ós seus gustos, ilusións e, sobre todo, particulares devocións, quizás algo caprichosas ós nosos ollos. As súas intencións en primeiro eran subir en dirección a París para desde aquí coller o que coñecemos por camiño francés, a ruta secular da peregrinación compostelá desde a Idade Media. Estes plans iniciais víronse alterados, en primeiro lugar, polo que podíamos chamar estado de guerra difuso de mediados de século, sobre todo na península trasalpina, con tropas estranxeiras, sobre todo españolas, controlando as principais prazas; isto levaba consigo un continuo validar e, ás veces, renovar pasaportes que se debían presentar a entrada das cidades.

A segunda circunstancia que estorbou e fixo máis penosa a peregrinación foi a posibilidade de que os transeúntes, viaxantes e peregrinos polo norte de Italia, levaran consigo a que Albani chama «peste de Mesina». ¿Que peste foi esta? Chama a atención consultar hoxe as enciclopedias referidas á historia desta importante cidade siciliana e ver como este suceso a penas merece a atención dos historiadores da localidade. Se se menciona unha peste, case que con toda seguridade estase falando da Peste Negra de 1348, a do *Decameron*, onde Mesina aparece na historia como quizá a principal porta de entrada na Europa occidental da desoladora pestilencia que se cobraría millóns de vítimas. Outra data que a historia de Mesina debía de recordar era a de 1575, ano no que se declarou a existencia outra vez da peste na súa comarca, aínda que nesta ocasión parece ser Palermo o lugar máis castigado.

Dados estes antecedentes, sorprende, xa digo, o feito de silenciar este gravísimo suceso —ó que apela constantemente Albani— dos anos corenta do Século das Luces cando hoxe se consulta a voz *Messina*, por exemplo, na enciclopedia Treccani. Expliquémonos: un terremoto dos anos oitenta dese mesmo século considerouse devastador, e con razón, porque provocou arredor dos 1500 mortos; pero a palabra peste, que Albani ten sempre na boca, polas dificultades que diariamente lle poñen nas entradas das cidades, pasa incompreensiblemente silenciada, a pesar de que enfermidade provoca precisamente no ano 1743, ano particularmente desgraciado para a cidade, Nese ano que xa empezara cunha importante

sacudida sísmica, a peste provoca, avanzando os meses, a morte do 80% dos cidadáns, que se traducen nuns aterradores 43000 mortos en tres meses, nos que van de maio a agosto. Se cadra a cidade, no inverno dese ano, aínda se vería envolta nunha epidemia de gripe, gripe que asolou o occidente europeo e que causou un elevado número de mortes, segundo recollen os anales médicos cando dan datos sobre ese mal.

Era entón rei de Nápoles Carlos de Borbón, o futuro Calos III de España, que como medida máis urxente manda illar a cidade, usando do exército para establecer un cordón sanitario, despois de que a clase médica dubidara durante semanas da verdadeira natureza da mortal enfermidade. Aínda que as cidades veciñas e a propia administración napolitana socorreron a Mesina con grandes medios, xa non houbo modo de evitar esa desgraciada e tráxica hecatombe. Os reparos que atopará o peregrino no seu deambular cara ó norte tiñan, pois, causa xustificada.

Anotemos de paso que para os historiadores da peste, como veremos, os verdadeiros causantes da pestilencia siciliana foron mariñeiros de Xénova, feito quizás ignorado daquela por Albani e que puidera aumentar a xenreira que sentía polos súbditos desta república. Como colectivo os xenoveses non gozan no relato das súas simpatías. Aínda que gozou dunha discreta acollida na cidade, na que entrou, por certo, sen pasaporte, ocultándose ó pasar polas portas, houbo dous incidentes que o anoxaron particularmente. Pódese considerar enfado menor o feito de que un frade o enganara: o frade, porteiro da súa hospedaría, axustoulle a compra de dúas guías a Compostela, unha grande e outra máis pequena; levounas ó fiado, pero ó día seguinte foise de Xénova sen llas pagar. Un roubo máis que sofre na peregrinación e que, *volens nolens*, acaba por aceptar con ánimo resignado.

O segundo incidente, ó que arriba aludimos de pasada, foi unha violenta discusión que tivo co que el considera señor natural, con Giovanni Andrea Doria, ó lle negar este calquera auxilio monetario ou en especie, axuda que o noso peregrino pensaba corresponderlle en bo dereito. No patio do pazo nobiliario parece que lle chamou de todo ata tal punto que acabou sendo expulsado polos criados paxegos. O seu arrepentimento ó día seguinte, no mesmo lugar, obtivo idéntico resultado. Albani incluso buscou a intercesión dun nobre escocés amigo dos Doria, un Estuardo, quen, a pesar da súa ilustre prosapia, non conseguiu reconciliar a amo e criado, xa que o príncipe mostrouse irreductible na súa primeira decisión.

Pois ben, todos os desgustos e continuas molestias que Albani experimentaba nas portas de vilas e cidades pola «*peste di Messina*», foron o resultado dun consciente engano xenovés ás autoridades portuarias e sanitarias da urbe sici-

liana. No mes de marzo unha *'tartana'*, unha barca tripulada por unha ducia de mariñeiros, todos xenoveses, procedente dun porto grego, chega a augas sicilianas cun tripulante morto que o capitán trataba de ocultar. O seu deceso atribúese a enfermidade común e as cativas condicións tormentosas da travesía. Así e todo, procédese a unha imperativa precaución sanitaria como era a da corentena —precisamente ese mesmo ano entraba en funcionamento un gran, moderno e monumental Lazzaretto—, corentena que non se respectou na súa literalidade, xa que se interrompeu ós vinte días, a pesar de que morrera o capitán e toda a dotación do barco, e esta, coas mercancías, queimáranse nas inmediacións do porto. Non se pode dicir que as autoridades portuarias foran previsoras ou clarividentes: a historia da peste non lles dicía nada.

No haber dos agravios, na lista negra ligure, debía de figurar outra circunstancia viaria: o noso home, peregrino a pé e por dúas veces a terras compostelás vivirá durante oito meses en Lisboa e desde aquí vai regresar a Italia directamente, pero desta vez por vía marítima, para desembarcar na metrópole mariñeira por excelencia no occidente da península, Xénova. Para Albani prodúcese unha interrupción da peregrinación que se continuará cando, xa en terra, poida quedaríalle visitar as grandes capitais toscanas: Florencia, Pisa e Luca, centro, esta, dunha recoñecida devoción xacobeá. Convén ter en conta que Albani perdera, por poucos días, unha combinación marítima anterior con destino ó mesmo porto mediterráneo. Home previsor, antes de saír de Lisboa reconverte todos os seus bens e aforros a unha moeda única; despois de se despedir de todos os seus coñecidos na capital lusa, solicitando sempre a esmola de peregrino, embarcou con outros xenoveses e italianos en xeral en nave xenovesa, só conservando algunhas fruslerías e un curioso e —segundo el— valiosísimo loro que pensaba vender en terras italianas. O seu propósito era saír no futuro do estado de servidume e poñerse independente, de comerciante. A saída de Lisboa foi algo accidentada xa que a nave viuse abordada por outra, inglesa, que entraba en porto e viña do corso; e para máis, tamén o transporte xenovés acumula tres días de retraso por falta de vento á saída do Mar de Palha. Igualmente houbo algún retraso por mal tempo no mar Mediterráneo, amén de ter que esquivar a presenza máis que inquietante de dúas naves corsarias arxelinas: houbo que empregar a artillería oculta para se defender e aproveitar a velocidade do barco.

Pois ben, por acumulación destes imponderables, chegaron ante Xénova cun retraso bastante significado. Pero, á súa vista, pasaxeiros, comerciantes e tripulación, alegres, deron en facer unha gran festa, botando man de comida e bebida destinadas, quizás, a unha celebración como esta e visto que xa estaban a

punto de desembarcar. Xa en cuberta cos paquetes, fardos e baúis pechados, apareceu ante a tartana unha nave de guerra inglesa que os considera botín lexítimo, visto que era nave inimiga que ía para a capital lígur e esta, de poucos días, estaba en guerra con Inglaterra. Primeira noticia.

O certo é que Inglaterra trataba, outra vez, de impoñer a súa política en xeral, forzando as vontades dos estados mediterráneos coa presenza da súa escuadra, que non dubidaba en empregar violentamente se non se seguían as súas directrices. E, de poucos días, Inglaterra e Xénova estaban en guerra. Así que aquela requisaba todo canto pertencía ou se dirixía á república mariñeira. Entre o requisado figuraban practicamente tódolos bens de Albani, entre eles o preciosísimo loro. Só, por ser peregrino e napolitano, lle deixaron uns poucos cartos. Pero ¿de quen foi a culpa de tamaño desastre? ¿Dos malditos e pérfidos ingleses? Non, dos xenoveses, que non se molestaron en ter avisado a pasaxeiros e mariñeiros do novo estado de cousas.

De repente, sen comelo nin bebelo, nunha guerra que non era súa, o noso napolitano vese despojado dos aforros conseguidos ó longo de dous anos; os ingleses só lle deixan dous xogos de traxes: un, o de peregrino, que lle permitirá esmolar cando a ocasión se lle presente. O segundo traxe é un traxe civil que *astutamente* aproveitará de contado, pois cando chega a Pisa esquece o de penitencia e disfrázase de cabaleiro, enganando completamente a un *mercadante* que o trata esplendidamente, presentándoo, co seu aval, ó mellor da sociedade pisana que non dubida en recomendalo a outros anfitrións toscanos de Luca, Florencia ou Siena, cidades que visita e recorre detidamente. Este engano, do cal é moi consciente pois esplicítao no seu escrito, pono en práctica en diversas ocasións. Cando lle convén. En certo modo entra, aínda que sexa marxinalmente, na *política peregrinesca*.

A partir da Toscana xa recupera definitivamente hábitos e costumes en consonancia cos fins penitenciais da súa viaxe e encamiñase a Roma, cidade que nesta ocasión só lle serve como lugar de descanso e de paso; aproveita a ocasión para se reunir con algúns coñecidos cos que celebra moderadamente o seu retorno. De Roma xa non fala maiormente, pois xulga suficiente o que sobre dela dixera na primeira parte.

De Roma pensa regresar xa a Nápoles, pero non por mar, embarcándose en Gaeta, senón internándose polo que daquela era o mediodía da Romaña e o interior e norte do Regno para así poder visitar Montecasino, última e sinalada etapa da súa peregrinación e xa na súa terra. Na narración nótase unha certa présa e así a descrición da grande abadía beneditina ocupa ben

menos espazo que a que lle dedicara, por exemplo ó santuario de Loreto ou ó de Monserrat. Xulga que abadía podía ser ben coñecida, dalgún modo, polos seus lectores.

A narración faise máis circunstanciada: de Montecasino diríxese directamente a Capua, onde é recibido entusiasticamente polos amigos, entre os que se conta unha súa *innamorata*, dona Gelsomina Cerraro, señora que estaba casada cun tal Pietro Borzachino. Ámbolos dous quéreno invitado na súa casa, tanto a comer como a durmir (faino por tres días) antes de que se decida ir á capital, a Nápoles. Incidentalmente temos, pois, documentado, na primeira parte do s. XVIII, e sen pretendelo, un caso real de *cicisbeo*, de *chevalier servant*, esta vez no *ceto basso*, fóra da *Signoria* consonte coa división proposta por Albani para a sociedade capuana, sociedade que festivamente o invita a contar as súas aventuras fóra do Regno. Casos como este, que parece que están imitando modos sociais dese *ceto alto*, son os que lle servirán máis tarde a Parini para fundamentar a súa sátira poética.

Despois destas particulares festas capuanas, Nicola vai, como dixemos, a Nápoles para en certo modo, dar conta ó seu patrón, o bispo Orsini, tanto do seu regreso como da súa dispoñibilidade, da súa peregrinación —ou peregrinacións xacobeas, pois realmente foron dúas— e poñerse en disposición de reanudar as antigas relacións laborais. Así o entende o bispo que lle ofrece o cargo de *cameriere*, unha promoción forte dentro do seu servizo, cargo para o cal Albani non se considera aínda preparado; usa, case como desculpa, o non estar ben equipado de roupa acorde coa importancia do cargo, contentándose cun servizo de *livrea* e reservando aqueloutro para máis adiante.

Así pois, ós dous anos e catro meses atopamos ó noso home outra vez na súa antiga casa. Pero, por desgraza, non durante moito tempo, xa que o feito de non levarse ben con outros dous superiores —un napolitano e outro, ¡oi Deus!, melfitano— provocará o seu despido definitivo do servizo do bispo Orsini. A partir deste punto o relato abréviase moito, apenas un folio, e só dá conta moi sucintamente do resto da súa vida laboral, é dicir, canto tempo e ó servizo de quen estivo ata polo menos o ano de 1768. Este resumo final está precedido por unhas táboas bastante completas dos lugares por onde pasou —aínda que hai algún salto, pois non se recolle o paso de Redondela a Tui— das etapas terrestres cubertas, practicamente día por día, coa distancia andada, expresada en millas napolitanas ou, na Península Ibérica, en leguas. Incluso chega a calcular os desvíos e perdas no camiño. Engádese, ademais, un inesperado e breve itinerario, en barco, a Terra Santa, co seu correspondente miliario.

¿Para quen escribe Nicola Albani? Indirectamente pensamos que para os seus paisanos, pois para isto reduce nalgún momento as diversas medidas itinerarias ós usos do Regno, a millas. Pero sobre todo procura dar conta exacta de tódolos cambios monetarios que observa. A expresións fanse nas moedas dos lugares por onde pasa, pero inmediatamente procura dar a súa equivalencia nas máis familiares moedas napolitanas. Así por exemplo, o seis de setembro de 1743, chegado a Perpiñán, fai unhas minuciosas conversións de divisas, a modo de balance, pois está a punto de cruzar a fronteira con España. Esta dirección do relato vese máis directamente, cando di que aforra a descrições de cidades napolitanas «non ve ne dò notizia veruna, conoscendo che son noti a tutti» (156c). Algo desto pasou en Montecasino. Formalmente, pois así o manifesta explicitamente o autor, o relato parece dirixido ó bispo Mondilo, cando no colofón se declara humilde e obrigado servo da súa señoría, o día 3 de outubro de 1745; e firma.

Sendo isto así, podemos preguntarnos cando escribe estas 130 páxinas de 50 liñas cada unha, pois iso é o que resulta hoxe de pasar o seu manuscrito a letra impresa. Ese manuscrito parece irrealizable nun curto prazo xa que non hai tempo material, toda vez que Nicola, nas anotacións e resumo de vida laboral, móstrase ortograficamente moi torpe e como pouco habituado a escribir. Estes riscos contrastan moito co resto do manuscrito onde se observa unha escritura moi regular, limpa, clara, a propia dun profesional, que usa de convencións constantes nas abreviaturas, na ortografía, nos espazos, no interliñado. En poucas palabras, parece un labor que precisa de tempo. Polo tanto Nicola Albani tivo que entrar en contacto cun tabelión ó que lle foi contando, demoradamente, as súas experiencias día por día, servíndose quizás dun guión, duns apuntamentos tomados nos descansos da súa andaina. Que o relato se fai en época fóra do período marcado por ese tres de outubro, próbaos o feito de que nesa historia introdúcense feitos e datas posteriores: hai un día cinco dese mes de outubro e unha referencia a algo que pasou dous meses despois, é dicir, en decembro. Nestes dous meses de diferenza si que xa é posible escribir o relato das súas experiencias polos camiños de peregrinación e turismo. O relato da peregrinación non vai, pois, día a día: de cando en vez adianta acontecementos como lle sucederá en Braga para localizar a un tal Domenico Piocchia (124b) ou no cinco de maio introduce o que lle pasará en Lisboa (130c).

Outra pregunta que o lector deste texto italiano de mediados do XVIII pode formularse é o da súa calidade literaria. A impresión que en conxunto lle produce a un lector non italiano e desde hoxe é, en xeral, dun texto bastante monótono e repetitivo, falto dunha sintaxe flexible e variada, con probes recur-

sos literarios, con usos morfolóxicos verbais moi centrados nos modos propios de Nápoles, un uso excesivo de fórmulas expresivas demasiado reiterativas. A predicibilidade do relato en certos pasos transmítelle ó lector de hoxe unha falta apreciable de expresividade comunicativa. Á par deste italiano seco usa, moi de vez en cando, dunhas breves citas en latín, case sempre ben reproducidas na súa literalidade e que veñen ó caso. Esa pequena fraseoloxía que salpica aquí e alí o relato é indicio dunha asimilación parcial da conversa ou da cultura dos amos, sinaladamente do bispo Orsini e do seu entorno onde hai algúns eclesiástico máis. Bon sentido e oído atento.

Isto non quere dicir que en ocasións o peregrino non saiba transmitir emocións no relato, dándolles ós sucesos unha certa viveza, incluso graza, de tal xeito que certas reflexións e episodios impresionan a imaxinación do lector e perviven na memoria —son testigo— co paso dos anos: como cando describe, estando aínda en terras italianas, a inesperada e especial choiva que o empapa cando un dos dous ladróns decidiu aliviarse no bosco, facéndoo por riba dunhas polas que ocultaban a Nicola; ou a desagradable sorpresa, o horror que experimenta en Barcelona o se ver asaltado, por primeira vez na súa vida, polos piollos, algo que fala das diferenzas de hixiene entre as terras polas que pasara e unha Barcelona, monumental si lle parece, pero realmente porca, como tamén se anotará puntualmente cando pase uns días en Madrid —rexistra o coñecido «¡agua va!»— ; a súa experiencia en Lisboa, onde vivirá algo máis de oito meses, permítelle ampliar e afondar no tema, e ilustralo en debuxo. En poucas palabras: a Península alcatrea sobre todo polas noites. Así mesmo é capaz de transmitir a dramaticidade dun penoso momento cando, cerca de Ponte de Lima, no medio do monte e xa escurecendo, ten que loitar pola súa vida defendéndose dun salteador de camiños que *catana* en man trata de roubalo e quizás asasinalo. En cambio, os autos de fe ós que asiste, por exemplo en Valadolide e en Lisboa, non parecen causarlle especial sentimento, fóra do número e solemnidade do acto.

De vez en cando Albani deixa entrever un algo máis na súa educación, non so polo respecto de normas hixiénicas básicas hoxe, pero menos frecuentes daquela, como poden ser o coidado da roupa interior, o secado desta, lavados ó remate de xornadas moitas veces agotadoras por camiños cheos de po ou perdidos de lama, senón tamén por un especial coidado que ten no uso da roupa externa, tanto en hábito de peregrino como no de cabaleiro, con dúas conductas, con dous modos de se presentar de xeito tal que os interlocutores non sospeiten do engano. O recado de escribir, un incordio para viaxar a pé, debeu de axudar moito nesta presentación teatral, por exemplo, no montaxe que fai en Pisa para

enganar ó seu anfitrión deixando pistas falsas, describíndose de palabra como o criado que era, pero deixando entrever nos papeis escritos, deixados ó desgaire para ser descubertos, que era un oculto cabaleiro que de incógnito cumpría unha penitencia de peregrinación.

Unha das diferenzas máis notables que Albani atopa entre España e Portugal é a presenza aquí de moitísimos negros —calcula que estes representan un cuarto da poboación— que se encargan, sobre todo elas, dos traballos máis humildes nos fogares lisboetas; este alto número fai que unha das características que os portugueses teñan, en xeral, sexa unha cor máis escura. De vez en cando, pois, Nicola consegue trazar, aínda que con algunha torpeza o que se podería considerar unha estampa de época:

Anche è da sapersi, che rarissime Case tengono il commodo de Luoghi communi, mentre tutti i loro bisogni li mandano à gettari alla Riva del Mare, come usano a Chiaja, e tal'ufficio le fanno le Donne nere, mentre ogni Casa tiene la sua Donna nera appaltata, e le sudette portano quei vasi pieni in Testa, ed'in braccio come fussero Creature di Lattr; Ma alcune volte è da ridere à vedere quelle Donne con due Vasi, uno in Testa, e l'altro in braccio, e con la lor pippa in bocca senza veruna vergona, mentre così è l'usanza del Paese, e alle volte qualcheduna di quelle ne casca per li mali passi, e precipitano sempre qualcheduno.

Que o seu relato podería concretarse nunha futura publicación, baixo forma de libro, parece confirmarse polas ilustracións que foi recollendo —hai que deducilo así— en diversos momentos, non necesariamente ó longo do camiño. Son ilustracións comerciais que podería comprar nos negocios, por exemplo as láminas que teñen explicacións da ilustración, a modo de pé de foto, é dicir, conteñen descrições bastante pormenorizadas, dalgunhas das cidades visitadas, como son as de Roma, Madrid ou Lisboa. Nun principio quizás pensou que o peso da ilustración debía de ser un elemento distintivo da obra e así o santuario da Virse de Loreto presenta cinco estampas profusamente anotadas. O proxecto, fóra desas estampas comerciais, contaba cunha ducia de acuarelas, feitas seguramente ó seu regreso a Nápoles; ilustraban sucesos ou episodios narrados no texto e que teñen sempre a Nicola como centro, como personaxe principal; son episodios que dan conta da súa humildade e da súa santa paciencia mentres vive como peregrino, sobre todo en Lisboa, onde pensa que o seu status é moi inferior ó que tiña e en Nápoles: cociñando, fregando o chan de xeonllos acompañado dunha *schiaiva* negra, carreando encargos ó lombo, trasvasando vinagre ó pé dos bocois, etc. A

actitude de enfado do seu personaxe non é consecuente coa petición que ó entrar no servizo do seu amo, napolitano coma el, lle formulara: o posto máis humilde. E que lle chamen *muzo*, *muzo* faino andar *in bestia*.

Albani vai escribindo, logo, para facer un libro, como así o manifesta nas páxinas finais (93 e 94) e nun par de ocasións aludindo á súa confección; incluso recomenda a un posible e futuro peregrino que leve este seu libro para consultalo. Como enriquecemento do que é un diario de peregrinación estritamente xacobeá hai que interpretar a adición ó final da táboa de peregrinación a outra cidade santa, Xerusalén. Só cando se dá conta que esta narración pensada para o seu señor Orsini, amañada logo para un público máis amplo, non atopa editor, dicide anotar no final telegraficamente, os seus servizos nas diferentes casas nobres de Nápoles.

Studia humanitatis e sentimento regionale nella personalità e nell'opera di Manara Valgimigli

RENZO CREMANTE
Università di Pavia

Ricorre quest'anno il cinquantesimo anniversario della morte di Manara Valgimigli, sopravvenuta a Vilminore di Sclavo, in provincia di Bergamo, nella notte fra il 27 e il 28 agosto 1965. Era nato a San Piero in Bagno, allora in provincia di Firenze, il 9 luglio 1876. Il padre, Antonio («Gagg», come il correggiatore Giovanni Pascoli lo menziona nelle lettere indirizzate a Manara e che vale, in dialetto romagnolo, «rosso di pelo»), era originario di Modigliana. La madre, Sofia Baldelli, era nata a Campiano, a pochi chilometri da Ravenna.

Non occorre che dichiaro, preliminarmente, di non aver nessuna competenza specifica per trattare con cognizione di causa della maggior parte, forse, dei lemmi che compongono la sua amplissima bibliografia, ancora in gran parte dispersa anche in sedi periferiche e non facilmente accessibili; una bibliografia che, risalendo all'ultimo lustro del secolo XIX, abbraccia nientemeno che un settantennio di ininterrotta, vigorosa operosità e che meriterebbe, a mio avviso, una ricostruzione circostanziata e puntuale. Ancora in parte sconosciuta o mal nota, per esempio, è per un buon tratto la produzione giovanile, non circoscritta al solo esercizio filologico e critico, ma aperta a una pugnace militanza letteraria, e magari anche politica, non esclusa la scrittura creativa, sia in prosa sia in versi.

Pur riluttante a riconoscersi, anzi dichiaratamente ostile nei confronti delle spesso artificiose classificazioni burocratiche e specializzazioni disciplinari, tanto care alla pedanteria accademica di allora e di sempre, ai «grammatici fallo-

cefali» (come li designava Luigi Russo, in una lettera a Manara del 13 febbraio 1927), alle torme di quanti egli stesso amava catalogare sotto l'etichetta spreghiativa e serriana di «professorame», pur disseminando la sua produzione in una singolare varietà e ricchezza di espressioni, di tipologie, di applicazioni, fino al ritardato, felice incontro, negli anni Trenta, con la misura e la più larga notorietà della «terza pagina» giornalistica, per mezzo secolo Manara Valgimigli ha però continuato a fare prima di tutto professione, almeno formalmente, di filologo classico, a vestire l'abito di studioso e maestro di lettere classiche. E come maestro di scuola ha vagabondato per decenni da un capo all'altro della penisola, avendo inaugurato la sua carriera come «professorucolino» del ginnasetto pareggiato di Messina, dove, fresco di laurea, fu chiamato nel 1898 per intercessione di Giovanni Pascoli, per proseguirla poi di grado in grado, fino a concluderla, cinquant'anni dopo, nel ruolo di professore di letteratura greca all'Università di Padova, dove tenne cattedra per vent'anni, dal 1926 al 1947, contribuendo in maniera determinante a fare del Bo, negli anni del regime fascista, un cenacolo di studi umanistici e di vita morale, accanto ad amici e colleghi di una vita, primo fra tutti Concetto Marchesi. Maestro ugualmente non solo dalla cattedra, ma anche sulla pagina, in qualità, per limitarci all'ambito della sua professione, di editore, commentatore, traduttore, interprete di testi greci, da Eschilo a Dione Crisostomo, da Platone ad Aristotele, da Omero a Teofrasto, da Sofocle a Euripide, da Saffo ad Archiloco: poeti e filosofi. *Poeti e filosofi di Grecia* è il titolo appunto che, da una fortunata silloge di studi apparsa per la prima volta da Laterza nel 1940, trascorre finalmente, un quarto di secolo dopo, alla monumentale raccolta, distribuita in due «magni» volumi, rispettivamente, di traduzioni e di interpretazioni, pubblicata da Sansoni nel 1965, un anno prima della morte dell'autore.

Le ragioni della dedica di queste pagine alla cara Isabel González sono forse implicite nel titolo loro assegnato. Ma se mi è consentita una brevissima testimonianza autobiografica, mi azzardo a ipotizzare che a farmi discorrere per iscritto di Manara Valgimigli, pur brevemente ma certo non senza imprudenza, sia, probabilmente, il fascino prepotente della sua personalità, un fascino che ha contagiato, si può dire fino a ieri, più generazioni di adepti, e dal quale —di là dall'enorme e apparentemente incolmabile distanza anagrafica, o forse proprio per questo— non è stata immune la mia stessa formazione. Anche se mi punge il rammarico di non averlo mai incontrato di persona, ho almeno potuto rare volte sorprenderne la caratteristica figura breve e massiccia, con l'immane cravatta nera alla La Vallière, la curiosa cadenza toscoromagnola della pronuncia, in occasione di qualche fugace apparizione televisiva. Ricordo, in particolare, una trasmissione del 1962

in cui fu intervistato, fra gli altri, da Giuseppe Raimondi. Altrimenti, per interposta persona, la mia conoscenza indiretta dell'uomo dipende, oltreché, in anni più recenti, dall'occasionale frequentazione lombarda del figlio Giorgio, dalla consuetudine con due miei antichi, irregolari maestri pavesi, entrambi appartenenti, per ragioni diverse e in grado diverso, al cerchio delle sue relazioni: nelle quali potevano benissimo coesistere, («Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!»), un letterato e serriano e manzoniano finissimo come il sacerdote Cesare Angelini, rettore dell'Almo Collegio Borromeo («Quanti preti ci sono nella vita dell'anticlericale Valgimigli», ha osservato una volta Augusto Campana); e l'austero, integerrimo socialista massimalista Alcide Malagugini, l'ultimo sindaco di Pavia prima dell'avvento del Fascismo e più volte, nel secondo dopoguerra, deputato della Repubblica.

Dicevo della presenza di Valgimigli nella mia prima formazione. Alcuni testi da lui curati e che ho avuto fra le mani fin dai banchi della scuola media inferiore, hanno segnato un'impronta profonda e resistente nel mio percorso scolastico: a cominciare dai commenti e dalle analisi critiche dell'*Iliade*, dell'*Odisea*, dell'*Eneide* nelle canoniche traduzioni di Vincenzo Monti, di Ippolito Pindemonte, di Annibal Caro, per poi proseguire al Liceo con il *Libro di Nausicaa* di Omero e il *Fedone* di Platone. Ai miei occhi quei testi assumevano e continuano a conservare nella memoria grata un carattere inconfondibile, un'aura amabile e cordiale. Essi non avevano nulla a che fare con la connaturata tipologia, sgradevole e uggiosa, degli ordinari testi scolastici, dei commenti di autori classici allora generalmente in uso nelle scuole, perlopiù intesi a burocratiche, servili esplicazioni di ordine meramente grammaticale, retorico o storico, quando non conservassero o esibissero soprattutto nei testi di autori latini, insopportabili avanzi, più o meno mascherati, di retorica nazionalista e fascista. Quando tante antologie di autori latini per la scuola media, sintonizzate pressoché all'unisono sulla lunghezza d'onda del *Maiora canamus*, continuavano a intitolarsi, con vuota, enfatica magniloquenza, *Romanitas*, *Romana* (o *Romulea*) *gens*, *Romana civitas*, *Romana virtus*, *Romana progenies*, *Vestigia patrum*, e *Alma mater*, *Alma tellus*, *Alma parens*, e *Roma aeterna*, e *diva* e *potens* e *domina* e *triumphans* e *magistra* e *invicta* e *fulgens*, e *immortalis*, e *Vox magnae Romae*, *Nihil Roma maius*, e *Italiae vires*, *Itala virtus*, *Aere perennius*, *Lympha perennis*, *Flora perennis*, eccetera, eccetera, per un testo scolastico pubblicato nel 1954 e curato insieme alla scolara Maria Vittoria Ghezzi, Valgimigli preferì il titolo dimesso, antieloquente di *Sum, es, est*. Un titolo apparentemente spiritoso, ma che sottendeva un'allusione dolorosa a *Le fiabe della virtù* (1911), che l'amico Alfredo Panzini aveva dedicato al figlioletto Umbertino, morto non appena decenne nel 1910: «*Sum, es, est*, dicevi ridendo, adesso più nulla dici».

La discordanza, anzi l'assoluta incompatibilità, dipendevano soprattutto, credo, dal significato da attribuire all'aggettivo «scolastico», dall'idea stessa di scuola. Oggi, anche di fronte alla ridda sconcertante di improvvisati progetti di «buona scuola», impacchettati con sgargiante carta da regalo e strombazzati ogni giorno dai *media*, gioverebbe insistere sul tema della scuola nella vita e nell'opera di Valgimigli. Mi piace citare, a questo proposito, una pagina memorialistica pubblicata nel 1946 sotto forma di lettera dedicatoria di un'edizione scolastica de *Il canto omerico di Polifemo*, e poi raccolta col titolo *Ringraziamento a un medico e a un cacciatore* ne *La mula di don Abbondio* (Bologna, Cappelli, 1954); dove incontriamo, a proposito dei libri di testo, osservazioni come queste:

Questi poveri libri di greco in genere sono condannati a essere letti da poveri ragazzi che di leggerli non hanno nessuna voglia. E in genere chi ne scrive mira solo al guadagno che ricava dal commercio scolastico, e bada a far presto, a tirare via, a scriverne più che può. Avranno ragione anche loro. Io avrei altra ragione e altra ambizione. Anzi tutto il rispetto della scuola. La quale, se è in basso, è anche perché si crede, o può far comodo credere, che sia in basso; e se vogliamo che sia in alto, basta cominciare a credere che è in alto; e in verità, fra le tante cose meno pulite di questo mondo, è ancora invece — e penso a tanti miei colleghi di scuole medie, miseramente eroici — una delle più pulite, e quando siamo su quella seggiola e si legge o si parla, viene fatto naturalmente di creare intorno a noi, fra noi dico e i nostri ragazzi, un'aria di purezza e di altezza che sciagurato chi non la sente e non la respira. La scuola la fanno i maestri, non i ministri.

Per tornare alla mia remota esperienza scolastica, l'umanesimo «necessario e perenne», come lo volle qualificare Antonio La Penna in un fascicolo de «Il Ponte» del novembre 1956, e la stessa scrittura lucida e cordiale del commentatore, di cristallina trasparenza, mi restituivano intatta, limpida, vitale, la poesia degli antichi, la voce di uomini che parlano direttamente ad altri uomini, in un dialogo ininterrotto: in sostanziale sintonia, così almeno a me allora sembrava, col nostro manuale di letteratura latina, la *Storia della letteratura latina* di Concetto Marchesi, il più intrinseco e solidale degli amici e colleghi padovani di Valgimigli. Solo più tardi avrei letto le pagine, non importa quanto oggi inattuali, dedicate a *L'insegnamento del greco*, pubblicate originariamente, nel 1919, nella rivista di Gobetti «Energie nove» e poi raccolte, cinque anni dopo, in un libro che tutti gli insegnanti, a mio giudizio, dovrebbero leggere, *La mia scuola*,

con quel possessivo che racchiude in sé gran parte dell'idea di scuola dell'autore. In quelle pagine appassionate e polemiche, che conservano l'eco di tante battaglie combattute, all'inizio del secolo XX, dalla gloriosa Federazione Nazionale Insegnanti Scuola Media di Giuseppe Kirner e Gaetano Salvemini, Valgimigli aveva scritto, fra l'altro:

Prescindendo dai primi due o tre anni di preparazione grammaticale, possiamo dire che il greco si incomincia veramente a leggere e a intendere quando i giovani si aprono ai grandi problemi della vita e dello spirito, arte, politica, religione. Ricordiamo tutti con quale ardore e furore, e improntitudine anche, i migliori di noi disputavano su l'esistenza di Dio e sull'immortalità dell'anima, su le forme di governo, su la natura dell'arte. Ora il greco è tutto in questa giovinezza; in questa verità e intimità dell'anima umana nel suo limpido mattino. [...] I giovani possono esser condotti a vivere nella Grecia la passione e l'ansia della loro giovinezza; in quella libertà la loro libertà; possono attuare in quel dramma il loro dramma, possono seguire in quello svolgimento di pensiero lo svolgimento del proprio pensiero.

Una lezione di poesia, dunque, e insieme di moralità. Nel luglio 1960, quando si trovò ad affrontare gli esami di maturità nei medesimi giorni della protesta antifascista che da Genova s'era estesa a tante città della penisola, nei giorni convulsi e drammatici dei morti di Licata, di Reggio Emilia, di Palermo, della caduta del governo Tambroni, il maturando di allora guardava allo studioso e allo scrittore, a quel grande vecchio, anche come a un esempio di intransigenza morale, di schietta passione laica e civile, di anticonformismo: «oggi che il conformismo — egli scriveva nel 1961 a proposito di Luigi Russo — fra preti vestiti da prete o no, è divenuto il segno in cui tutti si riconoscono, la comune parlata, la koinè diàlektos a cui tutti si ritrovano, si danno la mano, si radunano, si strizzano l'occhio». Un esempio di coerenza politica, di fedeltà agli ideali della giovinezza (la sua iscrizione al Partito Socialista Italiano risaliva al 1898, lo stesso anno della laurea). Una somma di suggestioni che era in parte compresa nel suo nome, Manara: il cognome di un valoroso combattente caduto nel 1848 per la difesa della Repubblica Romana, un nome ottocentesco che riuniva, insieme, da una parte l'eredità risorgimentale e garibaldina, così viva nella tradizione romagnola e modiglianese (e che lo stesso Valgimigli avrebbe poi trasferito sul nome del suo sfortunato primogenito, Bixio), dall'altra l'assimilazione con la voce dialettale romagnola «manèra», «manarèn», mannaia, di memoria internazionalista («zòca e

manèra») e pascoliana, e sulla quale, com'è noto, amava scherzare lo stesso poeta di San Mauro, divertendosi a sostituire al nome, in qualcuna delle lettere indirizzate al giovane correghionale e amico, il disegno di una piccola mannaia.

A partire dall'incontro tempestivo e determinante col pensiero idealistico e con la lezione di Benedetto Croce, l'esercizio paziente e intelligente della filologia, facendo tutt'uno con la sua applicazione scolastica, diviene per Valgimigli, come ha puntualizzato Ezio Raimondi auspicando un *Ritorno a Valgimigli* (lo si legge nel volume *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli: Classicità e Umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Alessio Catania e Roberto Greggi, Bologna, Il Nove, 1993):

un'ermeneutica testuale, un'operazione paziente e rigorosa del leggere e capire poesia [...], postulando, anche nei «concavi silenzi» dell' «anima che ode», un «uomo intiero, storicamente costituito e definito», con la sua «esperienza storica e umana». Non stupisce perciò che il suo dialogo con il testo rimandi sempre a un uditorio attivo, nello spazio concreto e vitale di una scuola dove si apprende, leggendo insieme, giovani e anziani, che la «cultura vuol dire tradizione e non dottrina; sentimento originario, innato, e perciò antico; nobiltà e bontà: *humanitas*, umanità».

Il prodotto più cospicuo di questa benefica e rivoluzionaria conversione crociana è costituito dall'edizione della *Poetica* di Aristotele, traduzione e commento, apparsa da Laterza nel 1916. Sommandosi alla lezione crociana, né meno rilevante, quella gentiliana, senza apparenti attriti o contrasti e s'intende in una ben definita distinzione di ambiti, non c'è però da dubitare che il rinnovamento idealistico fosse assimilato da Valgimigli in sostanziale continuità col magistero bolognese di Giosue Carducci. Nel più ampio e organico, forse, dei suoi scritti carducciani, il discorso tenuto al Liceo Torricelli di Faenza nel primo centenario della nascita del poeta, pubblicato nel medesimo anno da Zanichelli col titolo *Il nostro Carducci*, discorso mirabile per la capacità di combinare con misura ed evidenza, senza nessuna concessione retorica, la memoria innamorata e fedele col fermo e preciso giudizio storico e critico («le pagine più intime e profonde che si siano udite o lette nell'anno centenario», le ha giudicate Augusto Campana), delinendo un profilo tuttora insostituibile del maestro, lo scolaro ha scritto:

La differenza tra lui e un erudito o filologo quale ci raffiguriamo o conosciamo generalmente, era questa, che in lui la notizia non era mai un che di esterno e di astratto il quale una volta raccolto e stabilito si

mette da parte e ci si torna su o no, con comodo e a tempo; ma diventava elemento vivo e perenne della sua stessa conformazione mentale e spirituale; cultura per lui era veramente abito di vita, costituzione fisica, legge di natura, costume e moralità.

E a proposito della filologia di Valgimigli, in occasione di un seminario a lui dedicato nel 1970, Marcello Gigante ha parlato di filologia «aperta», «disancorata sia da un mero modo erudito di ricerca, sia da uno specifico formalismo».

Umanesimo, religione delle lettere (che per Valgimigli faceva tutt'uno con religione della verità e religione del lavoro), tradizione, sono naturalmente parole chiave nella sua opera. E tutte, in diversa misura, riconducono non soltanto al giuspatronato di Carducci e alla sua scuola, ma anche alla specificità romagnola di quella scuola: i primi nomi che soccorrono, per non dire del Pascoli, sono quelli del più anziano Alfredo Panzini (1863-1939) e del più giovane Renato Serra (1884-1915). La schiera degli scolari romagnoli diretti o indiretti di Carducci, il carduccianesimo romagnolo, non escluse le implicazioni ideologiche e politiche di un classicismo che affondava le proprie radici nella cosiddetta Scuola Classica Romagnola, hanno anch'essi concorso a costituire, io credo, a cavallo tra Otto e Novecento, una parte almeno di quello che Augusto Campana, nel 1953, sulle pagine di «Studi romagnoli», ha definito come «sentimento regionale dei romagnoli», o anche «sentimento della romagnolità». Un'idea di Romagna, quella di Campana, che Lucio Gambi, in una fondamentale relazione intitolata appunto *L'idea di Romagna in Augusto Campana* (raccolta nel volume *Augusto Campana e la Romagna*, a cura di Andrea Cristiani e Manuela Ricci, Bologna, Pàtron, 2002), ha interpretato non soltanto «come un grappolo di luoghi di cultura», ma anche «come una grande adunanza o un libero corteo di uomini che esprimono, nei più differenti modi, una certa tradizione culturale, che avvertono di intendersi [...] secondo una sorta di comune alfabeto».

La concezione di umanesimo, per esempio, che impronta tutta quanta l'opera di Valgimigli, non coincide certo, a rigore, con quella che siamo soliti riferire, poniamo, ad Alfredo Panzini, a prescindere dagli orientamenti ideali e politici e dagli abiti mentali che dividevano, anzi contrapponevano, si direbbe i due amici e condiscipoli. Ma basta forse aprire il *Dizionario moderno* (pubblicato per la prima volta nel 1905), alla voce *Umanista*, per comprendere come ad unire i due carducciani di Romagna sia, per dirla appunto con Gambi, un alfabeto comune. La voce recita, fra l'altro:

Gli studi letterari già dai latini furono ornati dell'attributo di umani, come quelli che maggiormente contribuiscono all'umana gentilezza). Si dice oggi *uma-*

nista di quei pochi che negli studi letterari si attengono alla maniera antica, cioè antepongono il frutto filosofico ed artistico che da essi studi si può trarre alle ricerche meramente dotte e scientifiche.

«Gentilezza» — un termine che potrebbe forse evocare, per certi versi, quello montaliano di «decenza» — è vocabolo, si badi, non discaro alla prosa memorialistica o critica di Valgimigli, e subito tramanda a Renato Serra. La memoria corre, naturalmente, all'articolo valgimigliano *Gentilezza di Renato Serra*, originariamente apparso nel «Corriere d'informazione» del 19 aprile 1946, e poi raccolto, nel 1955, in *Carducci allegro*. Il profilo umano e letterario di Serra contenuto nel sostantivo del titolo, da accostare a quello che esce da tante pagine serriane di Cesare Angelini, si dilata, com'è noto, fino a compendiare — al pari della sala quattrocentesca della Malatestiana edificata da Matteo Nuti, un luogo paradigmatico del bibliotecario cesenate, esplicitamente richiamato nell'articolo — un'idea emblematica di Romagna letteraria, deliberatamente contrapposta al cliché divulgato fino alla sazietà durante il «ventennio della fiera fascista» e fissato, appena diciotto anni prima, da Vittorio Cian nella sua apologetica esaltazione de *L'ora della Romagna* (Bologna, Zanichelli, 1928). Una Romagna della litote, dell'ellissi, dell'aposiopesi, se volessimo servirci, come termini di paragone, di figure retoriche, contrapposta alla Romagna più convenzionale dell'iperbole, dell'enfasi, dell'amplificazione. Ma i termini dell'antitesi erano ben altro, s'intende, che di natura puramente retorica o letteraria. Scrive Valgimigli:

La Romagna più vera, anche se meno nota [...] è quella della intimità recòndita, della confidenza discreta, della bontà assoluta, dell'amicizia sicura; è quella delle case ospitali che aprono la porta al viandante senza nemmeno sapere chi è e gli offrono ristoro e ricovero; è quella dell'anti-retorica, dell'antioratoria, dell'antieloquenza (dice Serra: «non so essere eloquente, né mi piacerebbe») [...]. In questa malinconia laboriosa, civile e virile, è la nostra Romagna. E gli scrittori suoi che più valgono sono appunto di questo modo e tono: il Pascoli, che è più romagnolo e domestico dove più è poeta; il mite Severino, carducciano per giunta; Marino Moretti; e Panzini: classicità perfetta, dice ancora Serra, «la quale è un abito di eleganza e di gentilezza, e nasce dalla modestia di uomini ben-nati, quando aggiungono il più felice effetto col moto più lieve».

Dopo Severino Ferrari, che non è propriamente romagnolo come lo stesso Valgimigli riconosce in una lettera a Marino Moretti del 24 novembre 1961 («Se allarghiamo tanto i confini della Romagna sopprimiamo la Romagna: che è den-

tro i suoi stretti limiti tra via Emilia e la marina Adriatica»), è subito nominato proprio lo scrittore di Cesenatico. Vale forse la pena di accennare brevemente ad alcuni aspetti dell'amicizia letteraria di Valgimigli e Moretti, condivisa con pari intensità, giova aggiungere, con Pietro Pancrazi, morto il 26 dicembre 1952. Avviata intorno alla metà degli anni Trenta e agevolata anche dalla comune idea di Romagna, essa assume, a me pare, un significato di crescente rilievo, soprattutto nell'estrema stagione della vita anche letteraria di entrambi gli scrittori. Un'amicizia vieppiù consolidata, fino a divenire consuetudine assidua e quasi quotidiana, nel settennio del soggiorno ravennate di Valgimigli, in qualità di direttore della Classense dall'aprile 1948 al settembre 1955.

Sugli sviluppi e i significati di questa amicizia rimane fondamentale la testimonianza dell'imponente carteggio, ricco nientemeno che di 1093 fra lettere, cartoline postali e illustrate, biglietti e telegrammi scambiati nel corso di un trentennio e in parte pubblicato, qualche anno fa, in un'eccellente edizione curata da Roberto Greggi e Simonetta Santucci. Mi si permetta, tra parentesi, di rilevare, a questo riguardo, la stravaganza di un mercato editoriale, non so se soltanto italiano (e pure, nella fattispecie, generalmente tutelato e protetto), che continua a proporre con vece incessante carteggi inediti di quegli stessi autori, anche di riconosciuto prestigio e di accertato valore, i cui testi più significativi sono però quasi tutti spariti, e da gran tempo, dalla circolazione e dalla pratica della lettura.

È anche il caso, precisamente, di Manara Valgimigli e di Marino Moretti. Ed è la cartolina, anzi la «cartolinetta» postale lo strumento prediletto della loro comunicazione epistolare, in ossequio a un costume generazionale di discrezione, di frugalità, di parsimonia che tuttavia, in questo caso, sembra quasi sottendere una comune dichiarazione di poetica: «Anche questa devozione alla cartolinetta onesta e modesta ci accomuna», confessa Valgimigli nel 1961; e Marino, di rincalzo: «ci accontentiamo di poche righe e della cartolina che sa di tabacco. Quella della cartolina è l'economia che mi piace di più». Una poetica della misura, della «mediocrità», dell'antiloquenza (anche nei confronti della «borsa e vuota e vinosa retorica romagnola», come la biasima Moretti), sottolineata ogni momento, nel carteggio, dall'abuso del diminutivo o del vezzeggiativo, persino con un'ipertrofica moltiplicazione dei suffissi («frasettina», «premiettuccio», «librettucci», persino «notiziolinina»), non soltanto, come sarebbe più lecito attendersi da parte di Marino, ma anche dello stesso Manara, talora sotto forma di divertita contraffazione, in chiave più scopertamente parodica.

L'intonazione ironico-nostalgica della *diminutio*, del resto, tocca anche alcuni luoghi deputati del paesaggio dell'anima: la «Padovina» e la «Lucchina»

di Manara; la «Ravennina nostra», nel significato precisato da Marino: «Nel tuo studio della Classense dove si può ancora sognare una Ravennina principio del secolo come l'hai vista tu da ragazzo e come l'ho vista io scolarino del ginnasio»; la «Romagnina amata ma feroce», secondo la definizione del tosco-romagnolo Valgimigli; nostra «ma fino a un certo punto», aggiunge a sua volta il corrispondente. Il quale in un'altra lettera, del 14 dicembre 1960, scrive: «Che dirti dei tangheri nostri conterranei? Buona gente, ma sono insopportabili, specie quando poeti (in dialetto) e letterati, sempre se in funzione d'innamorati della loro terra, dovrebbe essere amata con un certo garbo, cioè con parsimonia, e ammirata cecamente mai» (ecco perché Beltramelli, per esempio, «non ha mai saputo scrivere, nemmeno nei momenti migliori. La «romagnolità» glielo impediva»).

Sia per Valgimigli, sia per Moretti, quegli anni costituiscono una stagione straordinariamente libera e felice, contrassegnata dall'opportunità e dall'agio, che a entrambi ora si presenta, di poter scrivere, finalmente, in proprio, senza l'assillo di scadenze obbligate. «Scrivere in proprio, che bella cosa! In certi momenti penso ancora a 73 anni, che nulla c'è di più bello», cartolineggia Moretti nel 1958. Per Valgimigli essi coincidono, almeno in parte, con una più sciolta pratica della scrittura elzeviristica («Tengo molto alla medaglia d'oro di eroismo elzeviristico di cui mi pregiavi», confessa all'amico nel 1958), col rinnovato abbandono a una «segreta eleganza d'artista», vale a dire a una «eleganza morale», per usare le parole del sodale, alla sapienza, maturata attraverso la lezione dei classici e l'insuperato esercizio del traduttore, del «multa paucis», «di dir tanto, in poesia, con così poche parole, nell'apparenza, con sì scarsi mezzi», al segreto della parole «modeste»: «Bisognerebbe lodare te non per un aggettivo o altra parola che fosse scesa col tuo inchiostro, ma per tutte quelle che non hai neppure avuto bisogno di scrivere»; mentre Moretti si accinge a varcare la soglia pubblica di quella che si viene però già delineando come un'estrema, prodigiosa stagione, il suo «terzo tempo» di rinnovata creatività poetica.

Se di tramonto volessimo allora parlare dovremmo riferirci, caso mai, al mutato contesto di una società letteraria e di un'industria culturale dalle quali i due amici si sentono sempre più distanti, per non dire emarginati. Ormai, scrive Moretti in data 18 ottobre 1956, avendo alle spalle trent'anni di ininterrotta collaborazione col «Corriere della Sera», i giornali «col loro inchiostraccio, con la loro cartaccia, coi loro fattacci e la loro robaccia, guastano tutto. Una cosa letteraria bella è sempre delicatissima e non si può leggere che in volume o in una rivista a modino». Di qualche interesse potranno risultare sicuramente le testimonianze relative alla cessata collaborazione di Valgimigli al «Corriere della Sera»

e ai contrastati rapporti con quello «squacciarello della più bell'acqua» di Mario Missiroli, secondo la definizione di Moretti, che una volta tanto non rinuncia alla pur convenzionale e depotenziata volgarità del dialetto (col termine dialettale «squaciarèla», propriamente «chiazza di feci liquide», con riferimento al colore giallo della bandiera pontificia, nella Romagna anticlericale di fine Ottocento si dileggiavano le associazioni cattoliche, e successivamente il Partito Popolare): «Quello è un matto. Come se scrivere fosse fare la pipì». Lo spettacolo pressoché quotidiano di tante «cose alquanto bruttarelle, cose d'oggi», di gente «stupida e maligna» che «ha perduto ogni pudore», accomuna i due corrispondenti nella convinzione di essere rimasti, di brava gente, «pochi pochini», «sempre più pochi»; al punto che Moretti sente il bisogno di ribadire con forza, in una lettera del 1958: «Nessuno è come noi. Noi siamo soli in tutta Italia, perbene, quasi perfetti [...] Bada, scherzo, ma non tanto. Per il solo fatto che siamo diversi da tutti gli altri (e metti i nomi che vuoi) noi siamo rispettabili come quasi nessuno».

Valgimigli amava spesso citare una lapidaria auto-confessione di Carducci, apparsa sotto forma di lettera con la data di Bologna, 26 ottobre 1896 e indirizzata a un giornalista non identificato, forse a proposito di un articolo apparso due giorni prima su un giornale di Lucca, «Il Progresso» (la si legge ora nella seconda serie di *Confessioni e Battaglie*, nel volume XXV dell'Edizione Nazionale delle *Opere* carducciane). In una pagina da cui verosimilmente dipende il titolo di un volumetto di ricordi e aneddoti di un altro carducciano quasi romagnolo, Adolfo Albertazzi: *Carducci in professione d'uomo*, il maestro aveva scritto:

o non mi sono mai pensato di avere una *missione*, tanto cotale parola evangelica mi spaventa e conturba, tanto sento esser un piccolo pover uomo. Come insegnante, cerco di compiere il mio dovere verso lo stato che da trent'anni mi onora e beneficia oltre il merito mio: altrimenti sarei un ladro. Del resto io non faccio professione né di poeta né di letterato; professione che mi riuscirebbe, a mio sentire, più volte vigliacca, spesso falsa, sempre noiosa. Fo professione d'uomo; e scrivo solo quando mi pare e sempre quel che mi pare: scrivo, cioè, quando il mio pensiero mi s'impone come una verità che vuol essere manifestata e non patisce indugi né lusinghe, senza darmi cura del gradire o no.

L'eventuale riferimento a Lucca e la data non potevano non accentuare la parzialità di Valgimigli per il tenore della dichiarazione. Ma è forse proprio questo uno degli insegnamenti di Carducci al quale egli volle rimanere più tenacemente fedele. Di tali convincimenti era anche fatta la sua *humanitas*. «Il sapere —ha

scritto una volta— non basta se non è congiunto in qualche misura, tra minima e massima, a una personalità umana e morale». In una lettera indirizzata a Valgimigli in data 4 agosto 1943 (e spigolata nel Catalogo della mostra compreso nel citato volume *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli*), in un momento drammatico della vita nazionale, Piero Calamandrei, ricordando di aver letto, «nell'angoscia di questa terribile estate», il volume *Uomini e scrittori del mio tempo* dell'amico e corrispondente, «incantato e commosso da questa tua prosa così diversa da tutte le altre, così aerea insieme e così precisa e proba, così nutrita di antico e così naturalmente moderna», soggiungeva:

Oltre che un grande scrittore, tu sei un uomo, Manara: di quelli che l'Italia ne avrà dodici, se li ha. Ma la salute del nostro povero paese straziato proprio da questo dipende: se si riuscirà in tutti i campi a riprendere la via di probità, di semplicità, di carattere che ti insegnò il tuo Carducci e che tu insegni ai tuoi scolari.

Non mi dispiace, per concludere, avvicinare a queste di Calamandrei e trasferire a Valgimigli le parole che un sommo filologo della generazione seguente —ben presente in queste pagine, non soltanto dove ho avuto l'occasione, più di una volta, di menzionarlo— Augusto Campana, anche lui romagnolo e «onnisciente di cose romagnole», secondo la definizione di Contini, e per me indimenticabile maestro e amico, usò una volta, ottantacinque anni fa, per suggellare il ricordo di un altro carducciano di Romagna, coetaneo di Renato Serra, il santarcangiolese Gino Lega, uno di quegli studiosi di grande valore e pari discrezione fra i quali in gioventù Campana ebbe la ventura di trovare i suoi più autentici maestri senza cattedra: «Seppe essere uomo prima che letterato e filologo: e i letterati si possono ammirare, ma gli uomini si amano; gli uomini, intendo, per i quali questo solo è titolo di nobiltà, quelli che sono avanti tutto e su tutti uomini».

«La virtù nascosa nelle parole» (Saggio di un nuovo commento al *Decameron*: la novella I 7)

ALFONSO D'AGOSTINO
Università degli Studi di Milano

Da un nuovo commento al *Decameron*, cui sto attendendo con Ilaria Tufano, mi è grato estrarre una novella della I giornata, quella di Bergamino e Cangrande, per offrirla in omaggio alla cara amica Isabel González. Precipuo scopo del nostro sforzo è di cercar di rivelare quella che nel § 16 della novella I 5 lo stesso autore chiama con intensa espressione «la virtù nascosa nelle parole». Inoltre sto sottoponendo a revisione ecdotica la classica edizione di Branca (1976), così che qua e là il lettore troverà pure qualche piccola novità di tipo filologico (qui, per es., ai §§ 22 e 23); come ho scritto altrove (per es. D'Agostino 2010), nel mio testo il corsivo, oltre agli usi consueti (per es. nelle rubriche) segnala correzioni, prelevate dal manoscritto *P* (il codice Parigino it. 482, recante la prima “stesura” del *Decameron*), che forse non appariranno sicurissime a tutti, ma a me paiono sicurissimamente preferibili al testo di *B* (il Berlinese Hamilton 90, l'autografo della maturità), il quale in alcuni luoghi è, a mio giudizio, affetto da normali errori di distrazione del copista-autore, difficili da individuare a una lettura superficiale, di là dai *lapsus calami* più banali, che già il Mannelli aveva sanato nella copia tratta nel 1384 (D'Agostino 2012). Il commento è strutturato in due parti: un cappello iniziale che introduce alla lettura della novella, evidenziandone i temi, le caratteristiche salienti, le eventuali fonti e i rapporti con le altre novelle del *Decameron*; e, in calce al testo, le note, tendenzialmente asciutte, quasi - *si parva licet* - programmaticamente continiane, ma con il riconoscimento delle sequenze discorsivo/

narrative del *capitulum* (Rubrica; Raccordo; Preambolo; Parti narrative; Epilogo) e delle eventuali ulteriori articolazioni interne. Si omettono, invece, gli elenchi di sapore scolastico di figure retoriche (valorizzate solo quando realmente innervano il testo) e il riconoscimento dei “versi” (di norma endecasillabi e settenari) nel tessuto ritmico ben noto della prosa boccacciana. Si evitano altresí (almeno di norma) quegli appunti linguistici seriali che saranno convogliati in una specifica Nota linguistica, la cui lettura dovrebbe facilitare la comprensione del testo: mi riferisco, per es., a fenomeni come il verbo singolare che precede soggetti doppi (qui, § 2: «Mosse la piacevolezza d’Emilia e la sua novella»), i participi passati rizoatoni (§ 4, *apparita*), varie forme fonetiche come *cherici* (§ 4), *magnifichi* (§ 5) e cosí via. Anche le note erudite, di cui abbonda il classico commento di Branca, sono state ridotte a quelle ritenute strettamente indispensabili. I capilettera in neretto indicano le iniziali rubricate in *B* (e in *P*), soluzione già presente nella versione spagnola di María Hernández Esteban (2011⁹). Seguo la commatizzazione di Branca 1976, anche se non sempre mi pare soddisfacente (si vedano qui, per es., i §§ 10 e 11), ma non i suoi «a capo»; come altri editori (per es. Singleton 1955 e Rossi 1977), infatti, vado a capo solo quando lo fa l’autore. Rivedo anche la punteggiatura. Per la bibliografia rimando a Nocita 2013.

[I 7]

La novella «piú significativa della prima giornata» (Picone 2006: 97) è ambientata a Verona, con uno o forse due personaggi storici: Cangrande della Scala e l’“uomo di corte” Bergamino, di men facile identificazione. Come la I 3 (Melchisedech e Saladino), anche questa contiene un racconto nel racconto (*en abime*), che serve (in entrambi i casi) a riscattare il momentaneo egoismo di uno spirito nobile e dunque ha (soprattutto qui) un valore didattico che si traduce direttamente nel rapporto tra Bergamino e Cangrande e indirettamente fra l’autore e il suo pubblico. Nella storia interna, situata stavolta in un monastero cluniacense nei pressi di Parigi, troviamo di nuovo un personaggio storico: Primasso, ossia il poeta Ugo Primate di Orléans e un innominato abate di Cluny. Assai vaghe le corrispondenze con il brevissimo racconto di *Novellino* XLIV, il quale ha per protagonista Marco Lombardo, uomo di corte come Bergamino e Primasso e, come loro, non ricompensato secondo il merito (ma le somiglianze non si spingono oltre) e con il quarto *exemplum* della *Disciplina clericalis*, in cui si tratta, ma in tutt’altro modo, d’un re e di alcuni *versificatores*. Notevole il rapporto con la I 8, nella quale anche Guglielmo Borsiere è uomo di corte, sia pure di tipo diverso. Stavolta lo statuto della novella è nelle parole del narratore, che sottolinea

come Bergamino rimproveri Cangrande «in altrui figurando quello che di sé e di lui intendeva di dire» (§ 4), ovvero senza ricorrere a metafore, allegorie o ad altre scelte retoricamente complesse (come nel caso della parabola dei tre anelli), ma semplicemente attribuendo a una vicenda intercorsa fra altri personaggi (Primasso e l'abate di Cligni) un contenuto narrativo pressoché identico alla sua attuale esperienza con lo Scalligero e praticando quindi, almeno in apparenza, quello che potremmo chiamare “il grado zero della similitudine”. Da un lato le analogie sono esibite con “sapiente simmetria” (Momigliano 1936), tanto che la novella si avvale non d'uno, bensì di due “doppi”, che corrono paralleli su due binari: il laico e l'ecclesiastico, le cui corti, descritte con grande attenzione ai cerimoniali (massime nella storia interna) e col solito uso magistrale degli spazi (e delle porte chiuse e aperte, come nella I 4) non sembrano offrire veri e propri elementi di contrasto. Bergamino descrive Primasso e l'abate così come Filostrato aveva descritto lui e Cangrande: da una parte due uomini colti e abilissimi improvvisatori, tenaci malgrado la depressione provocata dall'ingiusto maltrattamento, e dall'altro due grandi signori colti entrambi da un offuscamento della loro “virtù”, ovvero da un moto bizzarro di momentanea e inusitata avarizia. E s'aggiunga l'analogia dei tre vestiti e dei tre pani (questi ultimi di probabile ispirazione evangelica). Ma, una volta indicate le palmari somiglianze, è criticamente più proficuo notare le decisive differenze, che si possono attribuire all'intelligenza di Bergamino, narratore di “terzo grado” dopo Boccaccio-autore e Filostrato: i) Il fatto che l'abate di Cligni non conosca di vista Primasso, con la conseguenza che la sua “scortesia”, pur ingiustificata, ha almeno questa attenuante nei confronti di quella di Cangrande. ii) La conseguente possibilità, nella I 7, di giocare col doppio significato di “irricoscenza”: come ingratitudine -dettata da avarizia- in Cangrande, e come mancato riconoscimento da parte dell'abate (B. introduce così anche il tema della fama e del problema del rapporto fra l'artista e il potere). iii) La maggior lunghezza del racconto interno (a un dipresso il doppio), costruito come una “scena” (moroso tempo della narrazione per un'azione relativamente breve, almeno nello svolgimento del banchetto) mentre il racconto esterno abbrevia una vicenda che dura più giorni. iv) La “soluzione” del racconto *en abime*, nel quale Primasso si limita a mostrarsi paziente, mentre quella della narrazione esterna riposa nell'inventiva di Bergamino; se Primasso è dunque un improvvisatore in potenza, Bergamino lo è in atto; le sbandate di Cangrande e dell'abate vengono corrette dalla resistenza di Primasso e dall'«acconcia» e «onesta» accortezza di Bergamino, che ripristinano la liberalità dei grandi signori. v) Né sfugga che la collocazione del rac-

conto interno verso la metà del XII secolo sottolinea il contrasto fra il passato ambiente cortese, dai valori certi e condivisi, e il presente, preso nella difficile e aleatoria ricerca di una rifondazione della cortesia, anche qui in particolare sintonia con la novella successiva (in verità è uno dei *Leimotive* della raccolta). Suggestiva, ma nulla di più, l'ipotesi (Picone 2006) che dietro la maschera di Bergamino si celi Dante Alighieri, l'autore più presente a B. e al contempo il personaggio mancato del *D.* Notevole poi l'ossessione del *mangiare*, verbo ripetuto in varie forme 25 volte nella novella, talora con significato proprio, talaltra con quello di 'mantenersi', 'pagarsi vitto e alloggio'. Infine la malinconia di Bergamino (atrabile, umor nero o depressione psicologica) si addice agli artisti (Klibansky-Panofsky-Saxl 1923 e Wittkover 1963) e, nella novella, lo caratterizza in un grado maggiore di quanto non succeda al pur grande e rinomato poeta di Orléans, descritto piuttosto come un "flemmatico" (cf. § 13 ss.). La maggior statura di Bergamino rispetto a Primasso (ottenuta soprattutto, *ad usum delphini*, dall'affabulazione del primo) sottolinea la maggior colpa di Cangrande, che se ne rende ben conto, alludendo al "bastone" metaforico, fornitogli dallo stesso uomo di corte, con cui cacciar l'avarizia e recuperare il profilo di uomo superiore.

[1] *Bergamino con una novella di Primasso e dell'abate di Cligni onestamente morde una avarizia nuova venuta in messer Can della Scala.*

[2] *Mosse la piacevolezza d'Emilia e la sua novella la reina e ciascuno altro a ridere e a commendare il nuovo avviso del crociato. Ma poi che le risa rimase*

1. Rubrica. ~ *Bergamino*: potrebbe essere quel Niccolò da Bergamo autore di un trattato morale intitolato *Dialogus creaturarum* ovvero un Bergamino da Mantova del quale constano rapporti con Cangrande della Scala (Marchi 1988). ~ *novella*: si noti che B. definisce esplicitamente "novella" anche il racconto interno; cf. pure i §§ 4 e 11. ~ *Primasso*: Ugo di Orléans (ca. 1093-1160), chierico vagante e uno dei più grandi rappresentanti della letteratura goliardica, per questo detto *Primas* (Primate). ~ *abate di Cligni*: forse Pietro il Venerabile (Picone 2006). ~ *onestamente morde*: rimprovera senza uscire dai limiti del decoro (Quondam 2013; per l'avverbio nella rubrica cf. I 4.1, I 10.1). ~ *una avarizia nuova venuta in*: un comportamento dettato da un inconsueto attacco di avarizia sofferto da. ~ *messer Can della Scala*: Cangrande della Scala (1291-1329), il signore di Verona, già molto presente nella biografia e nell'opera di Dante. I nomi dei quattro personaggi (i due della novella esterna e i due di quella interna) sono disposti a chiasmo, mentre in base alla somiglianza dei comportamenti sono collocati secondo una forma di parallelismo (Bergamino come Primasso, l'abate come Cangrande).

2. Raccordo fra la Rubrica e il resto della novella. ~ *Mosse... crociato*: la grazia con cui Emilia aveva raccontato la novella (cf. la presentazione di I 6) e il contenuto della stessa spinse la regina e tutti quanti a ridere e a lodare l'originale trovata (*nuovo avviso*) del personaggio. ~ *ridere [...]* *commendare*: riprende le stesse parole di I 6.3. ~ *crociato*: si veda I 6.10. ~ *rimase*: cessate. ~ *racquetato*: ricomposto.

furono e racquetato ciascuno, Filostrato, al qual toccava il novellare, in cotal guisa cominciò a parlare:

[3] – **B**ella cosa è, valorose donne, il ferire un segno che mai non si muti, ma quella è quasi meravigliosa quando alcuna cosa non usata apparisce di subito, se subitamente da uno arciere è ferita. [4] La viziosa e lorda vita de' cherici, in molte cose quasi di cattività fermo segno, senza troppa difficoltà dà di sé da parlare, da mordere e da riprendere a ciascuno che ciò desidera di fare. E per ciò, come che ben facesse il valente uomo che lo inquisitore della ipocrita carità de' frati, che quello danno a' poveri che converrebbe loro dare al porco o gittar via, trafisse, assai estimo più da lodare colui del quale, tirandomi a ciò la precedente novella, parlar debbo: il quale messer Cane della Scala, magnifico signore, d'una subita e disusata avarizia in lui apparita morse con una leggiadra novella, in altrui figurando quello che di sé e di lui intendeva di dire: la quale è questa.

3-4. Preambolo. Filostrato esprime due concetti: i) è degno di ammirazione chi ha la parola pronta di fronte a un caso imprevisto (§ 3); ii) è più da lodare chi rimprovera l'occasionale meschinità di un animo nobile che chi censura gente moralmente sempre spregevole, la quale costituisce quindi un bersaglio polemico più facile (§ 4). Il primo concetto lega la novella a tutte quelle che esaltano la prontezza d'ingegno tradotta in parola (già la I 3, con la quale condivide inoltre la struttura del racconto nel racconto; e poi le tre ultime della I giornata, nonché molte altre del *D.*); il secondo l'accosta quanto meno alla I 5 (supposta deviazione passeggera del Re di Francia), opponendola alle novelle I 4, 6, 8 e 9 (meschinità consueta del personaggio). Il periodare, rotondo, è abilmente inquadrato in un chiasmo con poliptoto e ha, al suo interno, altre figure retoriche.

3. ferire: colpire (significato etimologico normale nell'italiano antico). ~ *un segno che mai non si muti*: un bersaglio fisso. ~ *maravigliosa*: straordinaria. ~ *quando alcuna ... ferita*: in sostanza: colpire con l'arco un bersaglio mobile.

4. la viziosa e lorda vita de' cherici: l'espressione non solo commenta la I 6 (la novella della «brodaiuola ipocrisia» dei religiosi), ma si riallaccia evidentemente anche alla I 2 (Abraam giudeo; cf. «la vita scellerata e lorda de' cherici» del § 12) e risente di *Pg* VII 110 («la vita sua viziata e lorda»). ~ *in molte cose quasi di cattività fermo segno*: frase non limpida e brachilogica, forse da intendere così: come se fosse un esempio di varia malvagità e bersaglio fisso (quindi più facile, in base a quanto detto poco prima) di critica. ~ *come che*: benché. ~ *il valente uomo*: il protagonista della novella precedente. ~ *della ipocrita carità*: a proposito dell'ipocrita carità; dipende dal successivo *trafisse* (sinonimo di *mordere* e di *riprendere*). ~ *colui del quale [...] parlar debbo*: Bergamino; *debbo* 'mi accingo a' (senza valore deontologico). ~ *tirandomi a ciò la precedente novella*: frequente maniera di collegare le novelle. ~ *Cane della Scala*: la ricca nota di Branca 1992 rimanda a citazioni elogiative del signore scaligero (1291-1329) da parte di Dante (*Pd* XVII 76 ss.), Petrarca e altri scrittori dell'epoca. ~ *subita e disusata*: improvvisa e insolita. ~ *leggiadra*: non proprio 'amabile', come per es. a I 5.1; è più probabile una valutazione estetica del racconto improvvisato. ~ *in altrui figurando*: rappresentando per mezzo di altre persone.

[5] Sî come chiarissima fama quasi per tutto il mondo suona, messer Can della Scala, al quale in assai cose fu favorevole la fortuna, fu uno de' piú notabili e de' piú magnifici signori che dallo imperadore Federigo secondo in qua si sapesse in Italia. [6] Il quale, avendo disposto di fare una notevole e meravigliosa festa in Verona, e a quella molta gente e di varie parti fosse venuta e massimamente uomini di corte d'ogni maniera, subito, qual che la cagion fosse, da ciò si ritrasse, e in parte provedette coloro che venuti v'erano e licenziolli. [7] Solo uno, chiamato Bergamino, oltre al credere di chi non l'udí presto parlatore e ornato, senza essere d'alcuna cosa proveduto o licenzia datagli, si rimase, sperando che non

5-10 (in realtà fino ai due punti del § 11): **Prima parte** della novella, coi personaggi del racconto "esterno", Bergamino e Cangrande. È divisibile in tre momenti: i) la festa sospesa e il cattivo trattamento di Bergamino (§§ 5-7); ii) la reazione di questi (§§ 8-9); iii) la contrapposizione fra i due personaggi (§ 10 e parte del § 11).

5. *fama*: il tema della fama si riverbera su tutti e quattro i personaggi della I 7. ~ *fu favorevole la fortuna*: notevole l'accento alla fortuna, che se non è la dea Fortuna, è quanto meno un concetto svincolato da quello provvidenziale della *Commedia* (*If* vii 67-96). ~ *notabili*: aggettivo già usato da Dante in relazione a Cangrande: «che notabili fier l'opere sue» (*Pd* xvii 78). ~ *Federigo secondo*: dalla celebrata munificenza (si legga la nota di Branca 1992); altro personaggio "mancato" del *D.*, essendo citato, oltre che qui, solamente a II 6.5 e a V 5.27.

6. *notabile*: memorabile (è lo stesso aggettivo che descrive Cangrande). ~ *Verona*: citata spesso dal B. (nel *D.* a II 2.4). Una festa veronese descrive B. nel *Filocolo*. Le note di Branca 1992 suggeriscono possibili localizzazioni cittadine della novella esterna. ~ *molta gente*: si accetta la correzione di Branca 1976 (*molte genti* in *B* e *P*; è una distrazione di cui B. non si accorse mai). ~ *e a quella ... venuta*: struttura sintattica anomala, che coordina un gerundio (*avendo disposto*) e un congiuntivo (*fosse venuta*); cf. Agno 1964: 500 ss. ~ *uomini di corte d'ogni maniera*: «erano detti i frequentatori delle corti, cioè di quelle pubbliche feste che i signori bandivano per solennizzare lieti avvenimenti. Era una categoria ibrida, dove, accanto ai nobili e piacevoli parlatori, come Bergamino, c'erano i buffoni come Martellino (cf. II, 1), per cui tutti i mezzi erano buoni a spremere risate e a ricavare quattrini o doni (specialmente robe, vestiti e cavalli)» (Marti). Un tipo diverso di uomo di corte sarà Guglielmo Borsiere (I 8). ~ *subito*: all'improvviso. ~ *da ciò si ritrasse*: cambiò parere e disdisse la festa. ~ *in parte provedette*: rimborsò parzialmente con dei doni.

7. *Solo uno... stato fatto*: Solo un "uomo di corte", di nome Bergamino (improvvisatore raffinato piú di quanto potesse credere chi non l'avesse udito, ossia oltre ogni immaginazione), che non aveva ricevuto alcun regalo e non era stato congedato, rimase a Verona, nella speranza che tutto ciò fosse successo in vista di futuri vantaggi. ~ *parlatore*: oratore retoricamente abile. ~ *senza essere ... o licenzia datagli*: anacoluti. Bergamino deve aspettare il congedo ufficiale, che però non arriva. ~ *dovesse essere stato fatto*: fosse successo; struttura latineggiante e *dovere* espletivo; meno bene, secondo me, «con la speranza, però, che questo fosse stato fatto (in modo intenzionale da Cangrande e quindi) con qualche utile futuro per Bergamino» (Quondam 2013). ~ *Ma nel pensiero... gittata*: Ma messer Cangrande si era messo in testa che ogni dono fatto a Bergamino sarebbe sprecato peggio che se andasse bruciato. La frase «connota l'arbitrio decisionale del signore e quindi la precaria condizione del cortigiano: due temi di straordinario impatto» (Quondam 2013).

senza sua futura utilità ciò dovesse essere stato fatto. Ma nel pensiero di messer Cane era caduto ogni cosa che gli si donasse vie peggio esser perduta che se nel fuoco fosse stata gittata; né di ciò gli dicea o faceva dire alcuna cosa. ^[8] Bergamino dopo alquanti dí, non veggendosi né chiamare né richiedere a cosa che a suo mestier partenesse e oltre a ciò consumarsi nello albergo co' suoi cavalli e co' suoi fanti, incominciò a prender malinconia; ma pure aspettava, non parendogli ben far di partirsi. ^[9] E avendo seco portate tre belle e ricche robe, che donate gli erano state da altri signori, per comparire orrevole alla festa, volendo il suo oste esser pagato, primieramente gli diede l'una e appresso, soprastando ancora molto piú, convenne, se piú volle col suo oste tornare, gli desse la seconda; e cominciò sopra la terza a mangiare, disposto di tanto stare a vedere quanto quella durasse e poi partirsi. ^[10] Ora, mentre che egli sopra la terza roba mangiava, avvenne che egli si trovò un giorno, desinando messer Cane, davanti da lui assai nella vista malinconoso; il quale messer Can veggendo, piú per istraziarlo che per diletto pigliare d'alcun suo detto, disse: «Bergamino, che hai tu? Tu stai cosí malinconoso! Dinne alcuna cosa». ^[11] Bergamino allora, senza punto pensare -quasi

8. *richiedere a cosa*: richiedere di qualche cosa, invitare a far qualcosa. ~ *partenese*: appartenesse (raro per *appartenesse* o *pertenesse*). ~ *consumarsi*: impoverirsi, infinito dipendente da *veggendosi*. ~ *co' suoi cavalli e co' suoi fanti*: «Bergamino apparteneva dunque all'aristocrazia dei *conteurs*, come per esempio Messer Dolcibene del Tori di cui novellò il Sacchetti (specie CLVI)» (Branca 1992); trovandosi in difficoltà economiche, Bergamino si priva dapprima dei cavalli e dei servitori. ~ *a prender malinconia*: a incupirsi; la malinconia è, anche etimologicamente, l'atrabile, l'umor nero. ~ *non parendogli ben far di partirsi*: anche perché non ne aveva avuta licenza (§ 7).

9. *robe... signori*: il donativo di abbigliamento era normale; cf. anche *Novellino XLIV* (la citata novella di Marco Lombardo). ~ *orrevole*: onorevole, vestito in modo dignitoso ed elegante. ~ *soprastando*: trattenendosi. ~ *tornare*: alloggiare. ~ *cominciò sopra la terza a mangiare*: cominciò a mantenersi coi soldi ricavati dal terzo vestito. L'accento ai vestiti serve anche a scandire il tempo della narrazione.

10. *Ora... avvenne che*: con una struttura quasi anadiplosica (*cominciò sopra la terza a mangiare / mentre che egli sopra la terza roba mangiava*) e con il solito *avvenne che*, indice di svolta narrativa, Filostrato introduce il momento dello scontro dialettico fra i due personaggi. ~ *assai nella vista malinconoso*: visibilmente tetro. ~ *istraziarlo*: dileggiarlo con cattiveria. ~ *Dinne*: dicci.

11-26 (fino ai due punti è ancora la Prima parte): **Seconda parte** della novella, coi personaggi del racconto "interno", Primasso e l'abate di Cligni. È divisibile in quattro momenti: i) Primasso decide di andare alla corte dell'abate di Cligni (11-14); ii) (15-19) si mette a tavola con gli altri, ma l'abate, appena lo vede conciato come uno straccione, decide di non entrare nella sala per dar inizio al desinare; iii) l'abate spera che Primasso se ne vada, ma questo si mette a mangiare, uno dopo l'altro, tre pani che s'era portato con sé (20-23); iv) davanti alla pazienza di Primasso l'abate è indotto a riflettere sulla sua improvvisa avarizia; saputo che si tratta di Primasso, lo copre di onori (23-26). Questo racconto interno è volutamente lento e costruito con eccezionale cura su catene di parole (strutturate in base a varie figure

molto tempo pensato avesse- subitamente in acconcio de' fatti suoi disse questa novella: «Signor mio, voi dovete sapere che Primasso fu un gran valente uomo in gramatica e fu, oltre ad ogni altro, grande e presto versificatore: le quali cose il renderono tanto raguardevole e sí famoso, che, ancora che per vista in ogni parte conosciuto non fosse, per nome e per fama quasi niuno era che non sapesse chi fosse Primasso. ^[12] Ora avvenne che, trovandosi egli una volta a Parigi in povero stato, sí come egli il piú del tempo dimorava per la virtù che poco era gradita da coloro che possono assai, udí ragionare d'uno abate di Cligní, il quale si crede che sia il piú ricco prelado di sue entrate che abbia la Chiesa di Dio dal Papa in fuori; e di lui udí dire maravigliose e magnifiche cose in tener sempre corte e non esser mai ad alcuno, che andasse là dove egli fosse, negato né mangiar né bere, solo che quando l'abate mangiasse il domandasse. ^[13] La qual cosa Primasso udendo, sí come uomo che si diletta di vedere i valenti uomini e ' signori, diliberò di volere andare a vedere la magnificenza di questo abate e domandò quanto egli

retoriche: parallelismi poliptoti anafore ecc.) che l'intessono, a dimostrazione dell'abilità di novellatore di Bergamino.

11. *senza punto... avesse*: allude alla prontezza di riflessi di Bergamino (cf. § 7). ~ *in acconcio dei fatti suoi*: per sistemare i fatti suoi, a suo vantaggio. ~ *gran valente uomo in gramatica*: letterato profondo conoscitore del latino. ~ *oltre a ogni altro ... versificatore*: Primasso è descritto da Bergamino come una figura gemella, con alcune differenze (per es. il primo è un poeta, il secondo no). ~ *raguardevole*: stimato. ~ *ancora che per vista... non fosse*: il significato di questo appunto si comprenderà piú tardi.

12. *Parigi*: è la terza volta che compare nella I giornata (I 1 e I 4). ~ *in povero stato ... dimorava*: tocco descrittivo adatto a un *clericus vagans*. ~ *per la virtù*: una virtù (o capacità) particolare (la sincerità o l'ironia) o la Virtù in generale? Piú probabile la prima, poco gradita ai potenti (*coloro che possono assai*); forse usando il passato (*era*) Bergamino vuole astutamente invitare Cangrande a essere migliore dei signori antichi. Ma se si tien conto della novella successiva, l'invettiva contro il presente (I 8.9-10) fa pensare a un disprezzo generale della Virtù. ~ *uno abate di Cligní... in fuori*: «l'esaltazione della famosa abbazia benedettina nel sud-est della Francia (che ebbe diramazioni in tutto l'Occidente e tanto operò per la cultura e l'arte) e della magnificenza dei suoi abati è un altro luogo comune nella letteratura medievale. Il B. la riprenderà anche nella X 2» (Branca 1992). Data però la vicinanza a Parigi del convento in cui si trova l'abate della novella (§ 13), si deduce che la scena dei §§ 13-26 non si svolge nella casa madre borgognona. Si noti anche che *uno*, come capita non di rado in italiano antico, non ha propriamente valore indeterminativo, poiché l'abate di Cluny è uno solo; la costruzione equivale a qualcosa come: udí parlare di un religioso che, in quanto abate di Cluny, era il prelado piú ricco eccetera. ~ *in tener sempre corte*: organizzare continuamente delle feste. ~ *solo che*: purché.

13. *vedere*: andare a trovare. ~ *e ' signori*: Branca 1976 *e' s.* ~ *diliberò*: verbo narrativamente strategico, riferito nel *D.* soprattutto ai personaggi che si fabbricano la propria fortuna (in un modo o nell'altro; si pensi a ser Cepparello, § 18). ~ *vedere*: in *aequivocatio* col precedente. ~ *quanto egli... Parigi*: a che distanza da Parigi l'abate si trovasse in quel torno di tempo (*quanto* va unito a *presso*). ~ *a un suo luogo*: in un convento del suo ordine (cf. I 1.75). ~ *a buona ora*: di buon'ora. Dopo la presentazione del § 11, Primasso è descritto come un uomo previdente, programmatore e paziente, che non si lascia scomporre.

allora dimorasse presso a Parigi. A che gli fu risposto che forse a sei miglia, ad un suo luogo; al quale Primasso pensò di potervi essere, movendosi la mattina a buona ora, ad ora di mangiare. ^[14] Fattasi adunque la via insegnare, non trovando alcun che v'andasse, temette non per isciagura gli venisse smarrita e quindi potere andare in parte dove così tosto non troveria da mangiare; per che, se ciò avvenisse, acciò che di mangiare non patisse disagio, seco pensò di portare tre pani, avvisando che dell'acqua, come che ella gli piacesse poco, troverebbe in ogni parte da bere. E quegli messisi in seno, prese il suo cammino e vennegli sí ben fatto, che avanti ora di mangiare pervenne là dove l'abate era. ^[15] Ed entrato dentro andò riguardando per tutto, e veduta la gran moltitudine delle tavole messe e il grande apparecchio della cucina e l'altre cose per lo desinare apprestate, fra sé medesimo disse: «Veramente è questi così magnifico come uom dice!» ^[16] E stando alquanto intorno a queste cose attento, il siniscalco dell'abate, per ciò che ora era di mangiare, comandò che l'acqua si desse alle mani; e, data l'acqua, mise ogn'uomo a tavola. E per avventura avvenne che Primasso fu messo a sedere appunto di rimpetto all'uscio della camera donde l'abate dovea uscire per venire nella sala a mangiare. ^[17] Era in quella corte questa usanza, che in su le tavole vino né pane né altre cose da mangiare o da ber si ponea già mai, se prima l'abate non veniva a sedere alla tavola. Avendo adunque il siniscalco le tavole messe, fece dire all'abate che, qualora gli piacesse, il mangiare era presto. ^[18] L'abate fece aprir la camera

14. *temette... in parte dove*: temette di poter, per disgrazia, smarrire la via e da qui (dal luogo della deviazione) di arrivare in un posto nel quale. ~ *tre pani*: il particolare rimanda molto probabilmente (e con una sfumatura parodica) alla parabola *de amico importuno* di Lc 11.5-8, dove appunto si parla di *tres panes*; il commento di Gesù è: «^[9] Et ego vobis dico: Petite, et dabitur vobis; quaerite, et invenientis; pulsate, et aperietur vobis. ^[10] Omnis enim qui petit, accipit; et, qui quaerit, invenit; et pulsanti aperietur». Tanto Bergamino quanto Primasso al principio chiedono senza ottenere. Tre pani si trovano anche nella *Vita di Macario d'Egitto* di Domenico Cavalca (Delcorno 2009: 801), nella vita di *Santa Maria Egiziaca*, e si troveranno fra le mani di Renzo Tramaglino nel cap. 11 dei *Promessi Sposi*. Si noti anche che i pani sono tre come tre sono le vesti di Bergamino. ~ *come che gli piacesse poco*: come a un goliardo che si rispetti Salimbene de Adam attribuiva al Primate un *Tractatus de non miscenda aqua vino*. ~ *in seno*: in una piega o in una tasca interna della veste. ~ *vennegli sí ben fatto*: gli andò così bene (perché non perse la strada, come temeva).

15. *messe*: apparecchiate. ~ *uom dice*: si dice (normale, nella lingua antica, l'uso "passivante" di *uomo*; cf. I 1.2: «uomo fa», 'si fa').

16. *stando alquanto ... attento*: mentre Primasso era tutto intento a osservare la magnificenza delle cucine. ~ *siniscalco*: maggiordomo, maestro di casa o di sala. ~ *comandò che l'acqua si desse alle mani*: gesto ed espressioni abituali; cf. *Novellino* 32.2 (Conte 2001: 208: «facea dare l'acqua alle mani»). ~ *mise ogn'uomo a tavola*: assegnò a ciascuno un posto a tavola.

17. *qualora ... presto*: se voleva favorire, il pranzo era pronto da servire.

per venir nella sala: e venendo si guardò innanzi e per ventura il primo uomo che agli occhi gli corse fu Primasso, il quale assai male era in arnese e cui egli per veduta non conosceva: e come veduto l'ebbe, incontanente gli corse nello animo un pensiero cattivo e mai più non statovi e disse seco: ^[19]“Vedi a cui io do mangiare il mio!” E tornandosi adietro, comandò che la camera fosse serrata e domandò coloro che appresso lui erano se alcuno conoscesse quel ribaldo che a rimpetto all'uscio della sua camera sedeva alle tavole. Ciascuno rispose del no. ^[20]Primasso, il quale avea talento di mangiare, come colui che camminato avea e uso non era di digiunare, avendo alquanto aspettato e veggendo che l'abate non veniva, si trasse di seno l'uno de' tre pani li quali portati avea e cominciò a mangiare. ^[21]L'abate, poi che alquanto fu stato, comandò ad uno de' suoi famigliari che riguardasse se partito si fosse questo Primasso. Il famigliare rispose: “Messer no, anzi mangia pane, il quale mostra che egli seco recasse”. Disse allora l'abate: “Or mangi del suo, se egli n'ha, ché del nostro non mangerà egli oggi”. ^[22]Avrebbe voluto l'abate che Primasso da sé stesso si fosse partito, per ciò che a comiatarlo non gli pareva far bene. Primasso, avendo l'un pane mangiato e l'abate non vegnendo, cominciò a mangiare il secondo; il che similmente all'abate fu detto, che fatto avea guardare se partito fosse. ^[23]Ultimamente, non venendo l'abate,

18. *per ventura*: richiama *per avventura* del § 16, sottolineando l'intervento del caso. ~ *agli occhi gli corse*: si offrì al suo sguardo, gli capitò di vedere. ~ *assai male era in arnese*: era vestito molto poveramente. ~ *per veduta*: di vista. ~ *mai più statovi*: mai prima concepito.

19. *Vedi... il mio*: Guarda un po' chi mi tocca mantenere! Per *dare* + infinito (anche al § 23) cf. Ageno 1964: 216 ss. ~ *coloro che appresso lui erano*: i famigli che lo accompagnavano. ~ *ribaldo*: straccione. ~ *a rimpetto*: Branca 1976 *arrimpetto* (registrato dal TLIO, con due esempi: questo di B. e un altro di Ciampolo di Meo Ugurgieri; ma sarà forse una scrizione occasionalmente unita, a causa del raddoppiamento fonosintattico, del normale *a rimpetto*. ~ *del no*: di no (forma comune), cf. *del sí* a I 6.7.

20. L'imperturbabilità di Primasso maschera l'ansia e l'insicurezza di Bergamino (Picone 2006). ~ *non era uso di digiunare*: continua la descrizione del goliardo gaudente. ~ *cominciò a mangiare*: per il motivo popolare dell'ospite che mangia quel che si è portato da casa cf. Thompson 1966: J 1575 («Guest brings along cakes to eat»).

21. *questo Primasso*: non significa che l'abate conosca l'identità del ribaldo; si tratta di un effetto narrativo prospettico: qui a parlare è Filostrato. ~ *mostra che egli seco recasse*: evidentemente s'era portato appresso; cf. Ageno 1964: 153 ss. ~ *Or mangi*: Mangi pure.

22. Fine osservazione sul carattere dell'abate, che comincia a rendersi conto della meschinità del suo atteggiamento. ~ *da sé stesso si fosse partito*: se ne fosse andato per sua iniziativa. ~ *a comiatarlo*: Branca 1976 *acomiatarlo* (manca la preposizione, che può essere *a* o *di*, come al § 8: «ben far di partirsi»). ~ *partito fosse*: probabilmente da correggere in *partito si fosse* (lezione di P) perché B. è molto costante nell'usare, in casi come questi, la forma riflessiva (cf. poco sopra: «si fosse partito»).

Primasso, mangiato il secondo, cominciò a mangiare il terzo: il che ancora fu all'abate detto, il quale seco stesso cominciò a pensare e a dire: "Deh questa che novità è oggi che nella anima m'è venuta, che avarizia, chente sdegno, e per cui? Io ho dato mangiare il mio, già è molt'anni, a chiunque mangiar n'ha voluto, senza guardare se gentile uomo o villano, o povero o ricco, o mercatante o barattiere stato sia, e ad infiniti ribaldi con l'occhio me l'ho veduto straziare, né mai nell'animo m'entrò questo pensiero che per costui mi c'è oggi entrato. ^[24] Ferma- mente avarizia non mi dee avere assalito per uomo di piccolo affare: qualche gran fatto dee esser costui che ribaldo mi pare, poscia che così mi s'è rintuzzato l'animo d'onorarlo". ^[25] E così detto, volle saper chi fosse; e trovato che era Primasso, quivi venuto a vedere della sua magnificenza quello che n'aveva udito, il quale avendo l'abate per fama molto tempo davante per valente uom conosciuto, si vergognò, e vago di far l'amenda, in molte maniere s'ingegnò d'onorarlo. ^[26] E appresso mangiare, secondo che alla sufficienza di Primasso si conveniva, il fé nobilmente vestire e, donatigli denari e pallafrano, nel suo albitrio rimise l'andare e lo stare. Di che Primasso contento, rendutegli quelle grazie le quali poté maggiori, a Parigi, donde a piè partito s'era, ritornò a cavallo». ^[27] Messer Cane, il quale intendente signore era, senza altra dimostrazione alcuna ottimamente intese ciò che dir volea Bergamino: e sorridendo gli disse: «Bergamino, assai

23. *Ultimamente*: alla fine. ~ *ancora*: anche. ~ *novità*: stranezza. ~ *chente sdegno*: che razza di irritazione. ~ *se gentile uomo o villano*: lezione di P, Branca 1976, seguendo B, se g. uomo è o v.; ma tutte le coppie oppositive dipendono da *stato sia* (*infra*), verbo al passato in dipendenza del passato *ho dato mangiare* della reggente. ~ *barattiere*: rivendugliolo (Salinari), per la polarità con mercatante, ma, più genericamente, 'miserabile'. ~ *a infiniti... straziare*: ho visto coi miei occhi che il mio cibo veniva divorato da innumerevoli straccioni. ~ *oggi*: lezione di P, manca in B (e in Branca 1976), ma tutto il passo è giocato sulla contrapposizione tra il passato virtuoso e il vizioso oggi, parola già ripetuta ai §§ 21 e 23.

24. *Feramente*: sicuramente. ~ *di piccolo affare*: di poco conto (ancora quanto meno nell'introduzione secentista ai *Promessi sposi*: «gente meccaniche, e di piccol affare»). ~ *gran fatto*: persona importante. ~ *mi s'è rintuzzato l'animo*: mi è passata la voglia (ho represso l'inclinazione).

25. *il quale avendo l'abate... conosciuto*: e l'abate, che da tempo lo conosceva per fama come uomo di valore; *il quale* è relativo alla latina (*quem = et eum*).

26. *sufficienza*: alto valore. ~ *vestire [...] denari e pallafrano*: doni tipici (cf. *supra*, § 9) e di valore anche simbolico. Per il carattere di dono "topico" del palafreno (cavallo da viaggio) cf. *D.*, X 1 e 9, *Novellino* XX e Sacchetti XLII. ~ *nel suo albitrio... stare*: lasciò decidere a Primasso se volesse restare presso di lui o partire; «frase d'uso propria del cerimoniale diplomatico» (Sapegno, con esempio di Brunetto Latini); cf. anche X 2.23. ~ *a piè... a cavallo*: aveva quindi migliorato la sua situazione economica; allusione di Bergamino a quel che s'aspetta da Cangrande.

27-8. **Epilogo** della novella, con il ritorno dei personaggi del racconto "esterno".

27. *il quale intendente... intese: pauca intelligenti*. ~ *acconciamente*: richiama l'espressione *in acconcio* del § 11. ~ *mai più che ora*: mai prima d'ora. ~ *divisato*: descritto.

acconciamente hai mostrati i danni tuoi, la tua virtù e la mia avarizia e quel che da me disideri: e veramente mai più che ora per te da avarizia assalito non fui, ma io la cacerò con quel bastone che tu medesimo hai divisato». ^[28] E fatto pagare l'oste di Bergamino, *gli fece le sue tre robe restituire* e lui nobilissimamente d'una sua roba vestito, datigli denari e un pallafreno, nel suo piacere per quella volta rimise l'andare e lo stare.—

Bibliografia

- Ageno, F. (1964): *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Branca, V. (1976): G. Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano. Firenze: Accademia della Crusca.
- Branca, V. (1992): G. Boccaccio, *Decameron*. Torino: Einaudi [edizione commentata].
- Conte A. (2001): *Il Novellino*. Roma: Salerno Editrice.
- D'Agostino, A. (2010): G. Boccaccio, *La novella di ser Cepparello («Decameron» I 1)*. Milano: LED.
- D'Agostino, A. (2012): "Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del *Decameron* e il codice Mannelli", *Rhesis. International journal of linguistics, philology and literature* 3, pp. 44-85.
- Delcorno, C. (2009): D. Cavalca, *Vite dei Santi Padri*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Fiorilla, M. (2013): G. Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano. Milano: Rizzoli.
- Hernández Esteban, M^a (2011⁹): G. Boccaccio, *Decameron*, Madrid: Cátedra.
- Klibansky, R.-Panofsky, E.-Saxl, F. (1923): *Saturno e la malinconia*. Torino: Einaudi, 1983.
- Marchi, G. P. (1988): *Bergamino da Mantova e Cangrande Della Scala. Novella di Giovanni Boccaccio illustrata con nuovi documenti*. Verona: Grafiche Fiorini.
- Marti, M. (1958): G. Boccaccio, *Decameron*. Milano: Rizzoli.

28. *gli fece le sue tre robe restituire*: lezione di P (ripristinata anche da Fiorilla 2013), manca in B (e in Branca 1976), ma cf. Marti 2003: 255-6. ~ *nobilissimamente*: a questo punto Cangrande rende superlativo il grado positivo dell'abate di Cligni (§ 26: «nobilmente vestire»), in un'ideale gara di generosità. ~ *roba* [...] *denari* [...] *pallafreno*: cf. § 26. ~ *nel suo piacere... lo stare*: l'eco delle ultime parole del racconto interno (§ 26) suggella la verifica positiva dell'insegnamento somministrato da Bergamino attraverso la sua arte.

- Marti, M. (2003): "Sulle due redazioni del «Decameron»", *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 590, pp. 251-259.
- Momigliano, A. (1936): *Il Decameron*, 49 novelle, a cura di E. Sanguineti. Torino: G.B. Petrini, 1964⁴.
- Nocita, T. (2013): *Dieci novelle. Commento a Decameron I 1-10*. Roma: Spolia.
- Picone, M. (2006): *La maschera di Bergamino (I.7)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Lettura del "Decameron"*. Ravenna: Longo, 2008, pp. 97-110 (da cui si cita).
- Quondam, A. (2013): G. Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano. Milano: Rizzoli.
- Rossi, A. (1977): G. Boccaccio, *Il Decameron*. Bologna: Cappelli.
- Salinari, C. (1969): G. Boccaccio, *Il Decameron*. Bari: Laterza.
- Sapegno, N. (1956): G. Boccaccio, *Decameron*. Torino: UTET.
- Singleton, Ch. S. (1955): G. Boccaccio, *Il Decameron*. Bari: Laterza.
- Thompson, S. (1966): *Motiv-Index of Folk Literature*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- Wittkover, M. e R. (1963): *Nati sotto Saturno*, Torino: Einaudi, 2005.

Una observación sobre el «Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo Crocifisso verso i cristiani» (1543), y sobre Benedetto Fontanini da Mantova, Ambrogio Catarino Politi y Marcantonio Flaminio

JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE
Universidade de Santiago de Compostela

Hoy en día se acepta que el *Trattato* fue el libro italiano de devoción de más éxito en el siglo XVI. Está claro también que respondía a una inquietud y a unas necesidades de religiosidad intimista y personal que los grandes hombres del catolicismo oficial no supieron ver ni apreciar.

Un anónimo lector de la traducción francesa del *Trattato*, publicada en París por Antoine Iurie en 1548, escribió en la portada del librito, tal como se reproduce en la edición de Salvatore Caponetto: «L'auteur de ce traite est un Calviniste comme il paroît par la lecture». Y es que desde su publicación, en 1543, no ha dejado de atraer el interés de lectores muy diversos, unos encandilados por su íntima y sutil espiritualidad, otros exasperados por su complejo entramado de evangelismo y tradición patristica que destilaba simpatía por las creencias temidas de Calvino o de Lutero.

Los especialistas se han dedicado en exceso a investigar las fronteras que median entre la obra inicial de Fr. Benedetto y las correcciones y aportaciones viterbienses de Flaminio y su grupo de la corte del Cardenal Legado Reginald

Pole. De Pole no es preciso decir nada que no sea bien sabido¹; por su parte, el grande y desdichado Morone (el otro cardenal reformista) se había empeñado personal y profundamente en la difusión del opúsculo en su diócesis; Firpo (1993: 27-47) entiende que

l'intento di presentarlo come una risposta adeguata alle attese e alle speranze che circondavano l'assemblea conciliare, di suggerirne un possibile esito e, al tempo stesso, di indicare un orientamento in grado di riassorbire anche i fermenti religiosi che si esprimevano in forme più o meno accentuate e consapevoli di dissenso eterodosso²

El anónimo lector que puso la apostilla que he citado en la edición francesa de 1548 tenía buen olfato y, aunque no podía saber quién había sido el autor del opúsculo, se adelantó a su tiempo; no podía saber que sobre la urdimbre de Benedetto da Mantova había entretejido Marcantonio Flaminio un como brocado de teología reformada y espiritualidad Cristocéntrica (Firpo 1990:86-87 y 146-149).

Hace unos cincuenta años, Tommaso Bozza (Bozza 1961) demostró la presencia sutil pero continua de la *Institutio* de Calvino en el *Trattato*; poco después, Ruth Prelowski (Prelowski 1965) señaló la presencia de algunos importantes pasajes de Lutero. Así las cosas, una docena de años después de la aparición del librito de Bozza se publicaron los apasionantes *Giocchi di pazienza* de Carlo Ginzburg y Adriano Prosperi (Ginzburg— Prosperi 1975), y se abrió una nueva vía de investigación para tratar de averiguar hasta dónde y, sobre todo, en dónde se podía rastrear la huella de Flaminio en ese *Trattato* que resumía y representaba mejor que ningún otro escrito el sentir teológico y la espiritualidad de la *ecclesia Viterbiensis*. No es de extrañar que Politi, muy dado a la caza de herejes, se pusiera manos a la obra con toda diligencia y publicara en Roma su *Compendio* en 1544, esto es, al año siguiente de publicarse el *Trattato* (Caravale 2007).

No voy a entrar aquí en el asunto de esa joya de la «ingeniería inversa» filológica que son los *Giocchi* de Ginzburg y Prosperi; simplemente voy a tratar de investigar el uso del Salterio primero en el *Trattato*, en el *Compendio* después

1 Últimamente su figura vuelve a despertar un gran interés (Mayer 2007 y Fenlon 1972) tras siglos de desprecio en los medios anglicanos; la biografía católica oficial, escrita por su secretario Ludovico Beccadelli (por comodidad exclusivamente, y porque es una hermosa edición, he usado Beccadelli 1799), pronto traducida al inglés, provocó reacciones furibundas que han llegado hasta los comienzos del siglo XX.

2 Firpo 1990: 147 y Firpo 1981: 821-837, especialmente 835-837.

y, por último, en la *Apologia del Beneficio di Cristo* de ca. 1544. La razón de ello es la siguiente: Flaminio comenzó a dedicar sus esfuerzos a la interpretación de los Salmos hacia 1535 y llevó a cabo una paráfrasis en prosa de algunos ellos, la *Paraphrasis in duos et triginta psalmos* (1538), a la que siguió la *In librum Psalmorum brevis explanatio* (1545) y, por último, la extraordinaria *Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta* (1546). Es realmente interesante el problema que supone la razón de la selección que hizo, pues no siempre coinciden los salmos elegidos para la paráfrasis en prosa con los que parafrasea en verso y, cuando hay coincidencia, la diferencia radica en el *argumentum*; por si ello fuera poco, a la paráfrasis en prosa de 1538 antecede una especie de nueva traducción muy ceñida a los textos de los LXX y del salterio hebreo, que parece indicar que, con prudencia y cautela, se somete a juicio la versión jeronimiana. Ciertamente es que, en los distintos prefacios, se invoca el poetismo del Salterio para enmendarle la plana al *Interpres* por excelencia de la Escritura, y luego se actúa con notable libertad. Y, como no podía ser menos, de forma sistemática se va a seguir la ordenación griega. Desde este punto de vista, el que en el *Beneficio* se aduzcan salmos unas veces en función de la numeración canónica de la Vulgata y otras *secundum ordinem graecorum* puede hacer pensar que la discrepancia se debe al uso de dos personas distintas, y no a simples errores de referencia.

El capítulo I del *Beneficio*, que se titula «Del peccato originale e della miseria dell'uomo» trata, entre otras cosas, de la sutil y confusa separación entre bien y mal,

Onde, ciò considerando, il profeta dice che ogni uomo è mendace e che non è alcuno che operi bene, signoriggiando il demonio pacificamente, come forte armato, il suo palagio, cioè questo mondo... (*Trattato*, p. 14:23-26)

Al margen de la página en la edición, se remite a los salmos 114:11 y 14:1-3 y Caponetto envía, respectivamente y como *rectius*, a 115 y 13³. La siguiente remisión al Salterio tiene lugar en el capítulo III del *Beneficio*, donde se establece «Che la remission delli peccati, e la giustificazione, e tutta la salute nostra depende da Cristo», y se señala que la triste realidad es que la Muerte reina sobre el género

3 Salmo 114:11 (115 V): «ego dixi in excessu meo omnis homo mendax»; salmo 14:1 y 3 (13 V): «corrupti sunt et abominabiles facti sunt in studiis suis; non est qui faciat bonum non est usque ad unum».

humano, sin que el Hombre tenga culpa en sí mismo, por haber sido concebido en pecado por la iniquidad de sus padres: y aquí es donde se remite al salmo 50:5 como autoridad⁴, ahora también, sin culpa ni mérito en sí mismos por parte de los hombres, reinarán la justicia y la vida eterna de Cristo, merced al *beneficio* de la Pasión. En realidad, se están sentando las bases del delicado capítulo IV, que trata «Degli effetti della viva fede e della unione dell'anima con Cristo», y en el cual se acude al salmo 31, apoyándose en Agustín, para exponer la «santissima verità della giustificazione per la fede»⁵, y organizar, basándose en el comentario a las epístolas paulinas de Ambrosio, la subsiguiente inducción tipológica de la justificación por la fe sin obras de Abraham, como propia de la Ley antigua, frente a la justificación por la sola fe mediante la gracia de Dios, como propia de la Ley de Cristo. No resulta sorprendente que, algo más adelante, se observe que pretender cumplir todas las normas y preceptos de la Ley de Dios (representados en la doble exigencia que recoge y comprende los Diez Mandamientos, amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo), es un acto de soberbia⁶ injustificable:

Chi sarà dunque così arrogante e mentecatto, che ardisca darsi a credere di osservare intieramente questi due precetti? E che non veda che la Legge di Dio, richiedendo dell'uomo una perfetta dilezione, condanna ogni imperfezione? (*Trattato*, pp. 38-39:293-296)

Aparte de la referencia común, el *Trattato* remite al rentable salmo 141 (142 V), a los Proverbios y a Job (no se debe olvidar que se trata de libros poéticos del Antiguo Testamento), habiendo deslizado en el texto, como de puntillas, una sutil y disimulada observación de Lutero acerca de la imperfección de toda obra humana basada en la primera epístola de san Juan, que reconoce e identifica Caponetto⁷.

4 Salmo 51:4-7 (50 V): «amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me, quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper. tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris: ecce enim in iniquitatibus conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea».

5 *Beneficio*, p. 34:191-195. La acumulación de lugares agustinianos es apabullante; no es de extrañar que Politi monte en cólera y trate de demostrar que Agustín dice, precisamente, lo contrario de lo que afirma el *Beneficio*. No obstante, la construcción de la argumentación teológica *ex auctoritate* que se lleva a cabo aquí es irrefutable. Véase *Beneficio*, pp. 34-35: 192-222 y nota 11.

6 Al margen, en el fol. 27r, se lee: *Non si può gloriare alcuno di avere osservata la Legge di Dio*.

7 Se trata de un pasaje magistral, en el que la argumentación se desliza sin tropiezos y la concatenación de *auctoritates* «católicas» se va engarzando en razonamientos y observaciones tomados ya de

Así las cosas, hemos de llegar al capítulo VI del *Trattato*, «Alcuni remedi contra la diffidenza», para hallar otra cita del Salterio: salmo 32:1-2 (31 V)⁸ a propósito del primero de los cuatro remedios que se ponen a contribución; para ello sigue no tanto a Lutero (como prefiere Prelowski) cuanto a Valdés (como con toda razón indica Caponetto)⁹. La siguiente ha causado algunos problemas al editor. Veamos: el texto del *Trattato* dice:

Non ha egli dato l'innocentissimo suo corpo nelle mani de' peccatori per li peccati nostri? Non ha egli sparso il suo sangue per mondare tutte le mie iniquità? Adunque, o anima mia, perché ti contristi?

Y, en el aparato de referencias, se indica que la edición remite al salmo 4; como esta remisión es evidentemente incorrecta, Caponetto precisa *rectius VI:4* (*Trattato*, p. 63, nota z). Pero tampoco esta nueva remisión es adecuada porque, sin duda, tras las dos amplias interrogaciones retóricas, el *Trattato* está citando el salmo 42 (41 V):

Quare tristis es, anima mea, et quare conturbaris in me?

En el que se da la circunstancia de que fue objeto de sendas paráfrasis, en prosa y en verso, por parte de Flaminio; es evidente que se trata de un texto muy significativo para nuestro poeta¹⁰. En realidad, a partir de la remisión a este salmo, se presenta una extensa exposición de la bondad y el amor de Dios representada por la entrega de su Hijo, cuya *thesis* argumental tomada de la *Institutio* de Calvino, se basa en el capítulo 8 de la epístola a los Romanos, y en una traducción de los

Calvino, ya de Lutero, cuando de no de Valdés (*Trattato*, pp. 38-39, notas 23 a 26 de Caponetto). Para lo que aquí interesa, el salmo 141:2 reza: «Et non intres in iudicium cum servo tuo, quia non iustificabitur in conspectu tuo omnis vivens». El texto joanino dice: «Si dixerimus quoniam non peccavimus, mendacem facimus eum, et verbum eius non est in nobis».

8 Vulg. Psalm. 31:1-2: «Beatus, cui remissa est iniquitas, et obiectum est peccatum. Beatus vir cui non imputavit Dominus delictum, nec est in spiritu eius dolus».

9 Prelowski 1965: 81 y Caponetto en *Trattato*, p. 63: nota 9.

10 Flaminio 1538:154: «6 Cum itaque scias o anima mea Deum tibi tanta bona promississe, cur nullum dolendi finem facis? Cur me respirare numquam sinis?». Y Flaminio 1546:29: «Ergo bona tibi tanta o anima mea a tuo promissa cum scias Deo, cur non dolori iam modum figis? Mihi cur omne tollis gaudium?».

versículos 1-13 del salmo 102, según recoge al margen el *Trattato*; no obstante, el largo pasaje inspirado en el Salterio se basa, además, en sendas paráfrasis muy detalladas de algunos versículos de los salmos 86 (85 V: *Inclina Domine aurem tuam*) y 145 (144 V: *Exaltabo te Deus*): queda clara la intención de asentar sólidamente el principio de la misericordia divina.

En el mismo capítulo, a propósito de una afirmación un tanto arriesgada que toma como motivo una perícopa de Lucas (10:20), se construye sobre dos pasajes cuidadosamente seleccionados de las epístolas de Pablo (Filipenses 4:3 y Romanos 8:29) que, a su vez, dependen de una previa interpretación sutil de Efesios 6:17 que tiene raigambre valdesiana, tal como señala el editor. La afirmación en cuestión es:

Non è maggior allegrezza in questa presente vita, e che consoli più il cristiano afflitto e tentato o caduto in qualche peccato, che la memoria della sua predestinazione, e la certezza di esser uno di quelli, i nomi dei quali sono scritti nel libro della vita e che sono stati eletti da Dio ad essere conformi alla imagine di Cristo (*Trattato*, p. 69:232-237).

El *Trattato* hace recaer sobre una cita del salmo 37:23-24 (36 V) la reflexión sobre lo anterior, de modo que el discurso fluya mansamente¹¹ y sin llamar la atención sobre el alcance de la predestinación que se está afirmando¹².

Por último se expone, a partir de un *marginale*, la palinodia paulina sobre su propia responsabilidad (I Corintios 4:4): «Non sono a me consapevole di cosa alcuna», que se ha introducido disimuladamente a base de una paráfrasis *à deux* de la *Institutio* de Calvino y, sobre todo, de los *Trataditos* de Valdés. Es fácil imaginar cuál es la intención profunda del *Trattato*, y para contribuir a ella se acude

11 Véase: «Oh consolazione ineffabile di colui che ha questa fede, e che rivolge di continovo nel suo cuore questa dolcissima predestinazione, per la qual fa che, quantunque egli cada, il suo padre Dio, il qual l'ha predestinato a vita eterna, sempre sostenta la mano sua; costui dice sempre nel suo cuore: —Se Dio mi ha eletto e predestinato alla gloria de' suoi figlioli, chi mi potrà impedire» (*Trattato*, p. 69: 237-243).

12 El salmo reza: «A Domino gressus hominis dirigetur, et uiam eius uolet. Cum ceciderit non collidetur, quia Dominus sustentat manum eius». En Flaminio 1945:68, se lee: «A Domino gressus hominis dirigetur: Sensus est, Deum hominibus piis in hoc periculoso uitae cursu ducem, et comitem esse, ut recto, ac tuto itinere perueniant ad uitam beatam, et immortale. Nam quod subiungit, Deum hominis iusti uiam uelle, hoc intelligit, illum incoeptis piorum fauere, et prosperos exitus concedere. Cum ceciderit, non collidetur: Id est, siquid aduersi accidat, calamitati non succumbet, quia Dominus sustentat, et corroborat animum eius. quin etiam uir pius peccat ille quidem, et aliquando grauius offendit, sed Deo adiuuante celeriter respicitur».

a un salmo muy caro a Flaminio, el 19 (18 V)¹³, del que éste nos ha dejado una meticulosa paráfrasis en prosa:

13 Sed quanquam obseruanti legum diuinarum tanta praemia, et dona proposita sunt, quis tamen attendas infirmitatem humanam, et quam multa peccemus inscientes, quorum tamen luenda poena sit, nisi Deus illa condonet imbecillitati nostrae, quis haec animaduertens audeat affirmare, se nulla in re uiolare praecepta Domini? An est aliquis, qui possit errata cuncta animaduertere? qui in tantis tenebris nihil offendat? quem uitium specie uirtutis aliquando non fallar? Itaque pater optime pro tua infinita misericordia omnes maculas occultas, et latentes elue manibus tuis ex animo meo, nequid in eo resideat impurum, et tuis oculis castissimis indignum (Flaminio 1538:48v-49r).

Cuando Politi decidió echar sobre sí la tarea de debelar a los herejes y demás enemigos de la Iglesia, tenía claro que el adversario a batir era Lutero. Lástima que no tuviera tan claro el papel de Calvino, desde fuera, y de Valdés, desde dentro: su *Compendio* es una taracea de citas muy recortadas (evidentemente, para no dar ideas a los eventuales simpatizantes del evangelismo heterodoxo) y de explosiones de justa ira ante quienes torticeramente interpretaban las Escrituras y los Padres de forma parcial (Firpo 2001:3-10 y 96-97). Pero es que el ferviente dominico buscaba dar muestra de su celo a la jerarquía católica; y lo logró. Curiosamente, recurre al Salterio de forma muy diferente a como se hacía en el *Trattato*, e incluso cuando se trata de rebatir sus argumentos, Politi prefiere acudir a otras *auctoritates*, lo que no deja de tener cierto interés; así, cuando a propósito del capítulo III del *Trattato* se empeña en remitir al pelagianismo la afirmación de que:

L'uom non essendo in Cristo, anzi lontano da lui, come costui pone, nondimeno vadi a esso con i passi de la viva fede, perchè, se ha viva fede e consequentemente carità, già è in Cristo e non va a lui, ma si mantiene in lui¹⁴.

13 «13. Delicta quis intelligit? ab occultis meis munda me, etiam a superbiis prohibe seruum tuum, 14. Ne dominantur mihi, tunc immaculatus ero, et purus a scelere grandi».

14 Politi 1544: 357 y nota 2. En opinión del autor del *Compendio*, está claro que «facendo le opere buone, andiamo a lui, cioè a la vita beata che è in lui in paradiso: questo è contra la lor posizione, che vilifica l'opere per le quali si camina a Cristo con viva fede, come testimifica sant'Agostino in molti luoghi». Caponetto 1972:357, nota 2, acumula lugares de las *Enarrationes in Psalmos* de Agustín en los que se apoyan, en cierto modo, las tesis de Politi, allí donde el *Trattato* recurría, fundamentalmente, a una lectura literal del salmo 50 (*Trattato*, p. 20:32-37).

A partir de este momento, se establece una asimilación de la gracia y el tiempo de las obras de los hombres mediante una suerte de sofisma construido a base de Mateo 5,16, en el que se asientan una noción del antes («iustitiae nostrae tanquam pannus menstruatae») y del después de la justificación por las obras mediante la gracia de Dios (el texto de Mateo¹⁵), de modo que:

Di quel tempo inanzi a la giustificazione si dice «Vanum est vobis ante lucem surgere», e del tempo dipoi si dice «Ecce nunc tempus acceptabile, ecce nunc dies salutis»¹⁶.

Y, en consecuencia, se pueda llegar a lo que realmente busca Politi: «Questo sarebbe uno invitar l'uomo a peccare e un farsi beffe della legge...»; de nuevo volvemos a encontrar a Agustín, llevado por los pelos, cuando se trata de refutar los engaños y errores que se deslizan en el capítulo IV del *Trattato*, acerca de si la caridad se acrecienta por medio de las obras, o no¹⁷.

Antes de la *peroratio* de corte escolar («L'autore a l'amatore de la verità»), en la que se confunden de forma deliberada algunas *rationes positae in affectibus* en una construcción alambicada y llena de lisonjas al *lettore e amatore de la verità*, y un tanto deslavazada también, Politi cierra su opúsculo haciendo hincapié en que pretender que el Hombre esté obligado a creer a pies juntillas que sus pecados le han sido perdonados gratis, es doctrina luterana y falsa, porque:

Iddio non promette assolutamente la remissione de' peccati, ma con condizione: se noi siamo pentiti convenientemente e se da la banda

15 Mateo 5, 16: «Sic luceat lux vestra coram hominibus, ut videant opera vestra bona et glorificent patrem vestrum qui in coelis est».

16 Politi 1544:358-359. Las citas son del Salmo 127:2 (salmo 126 V) y II Corintios 6:2 respectivamente.

17 De nuevo aparecen las *Enarrationes in Psalmos*, refiriéndose a Abraham: «[...] però Iddio lo giustificò, cioè lo fece giusto nel cospetto suo, infundendoli la grazia sua e la carità che si domanda giustizia, come ben dice sant'Agostino», Politi 1544:382 y nota 27, y más adelante, 386, notas 45-46, 396, nota 85. Finalmente, al ocuparse de los errores del capítulo VI del *Trattato*, Politi (406, nota 30) y en concreto del problema de si la paz perfecta en este mundo está al alcance o no de los predestinados a ella. La postura del autor del *Compendio* está clara: «[...] la perfetta pace, il perfetto gaudio non è in questo mondo, in tanti travagli e tante e sì assidue guerre. Il gaudio e la pace che hanno e' giusti in questo mondo sono frutti dello Spirito, che si posson perder ogni volta che lo Spirito mancasse, il quale può mancare per il peccato mortale, come è detto, e perciò nissuno è certo de la salute sua per insino al termino del suo corso» (Politi 1544:406).

nostra siamo apparecchiati a la soddisfazione e la nuova vita... (Politi 1544:420, 636-639)

El problema final es que, como no puede negar la promesa de la justificación por el *beneficio di Cristo crocifisso*, Politi juega la carta de la tradición eclesial, en función de la cual el pecador que sencillamente se fía a la promesa de la gracia de Cristo, no se arrepiente de sus pecados y no se confiesa «secondo la istruzione di Cristo e uso de la Chiesa» y, en cambio, se limita a creer que:

Cristo abbi pagato per lui ogni cosa, questo tale con questa fede luterana si trovarà ingannato, e lo assicuro che sarà libero dal purgatorio, perchè la promessa de la salute ha le condizioni che pendeno da la nostra voluntà e libero arbitrio a l'effetto de la salute (Politi 1544: 652-656).

Aunque es bien cierto que al cristiano que se preocupara de la justificación por la fe, le importarían bastante poco las ironías y las amenazas de Politi.

Entre 1544 y 1545 Flaminio respondió al *Compendio* con una ponderada *Apologia del beneficio di Cristo* en la que responde puntualmente y con notable aparato teológico y escriturístico a las objeciones escolásticas de Politi: comienza con la discusión entre etimológica y filológica de los términos *iustificatio* y *condemnatio*, quizás para mortificar a su adversario, y se apoya para ello en la epístola a los Romanos (8:33-34) y en el sentido y la exégesis del salmo 143:2 (142 V): «Non intres in iudicium cum servo tuo, quia non iustificabitur in conspectu tuo omnis vivens», recogiendo cuanto al respecto se decía en el *Trattato* (p. 39) y, de nuevo, en la autoridad del salmo 130 (*Trattato*, pp. 35 y 39)¹⁸. Gran parte, sin embargo, de la argumentación se basa en la interpretación agustiniana del «quia non iustificabitur in conspectu tuo omnis vivens», (Marcatto 1996:88-89, etc.) y así, apoyándose en el *Condelector legi Dei* de la epístola a los Romanos (7:22), a la luz de Agustín, para introducir el tema de la alegría de los *praecepta Dei* del salmo 18 (Marcatto 1996:90 y nota 29, y 94), que sigue extendiendo la interpretación del salmo. Sin dar descanso a su adversario, Flaminio articula una intrincada *expositio* de la teoría de los *delicta* a través de dos salmos a los que ha dedicado una paráfrasis en prosa (25:7 (24 V): «Delicta iuventutis meae et ignorantias meas ne memineris; secundum misericordiam tuam memento mei tu» y 19:13 (18 V):

18 Véase Flaminio 1545:266v y Flaminio 1546: LX-LXII, y Marcatto 1996:85, nota 7, y 87, nota j. Está construido sobre una extensa cita de las *Enarrationes in Psalmos*, a propósito del salmo 129:3 (130 V): «Si iniquitates observaveris Domine, Domine quis sustinebit?» (Marcatto 1996: 108).

«Delicta quis intelligit? Ab occultis meis munda me et a superbiis prohibe servum tuum ne dominantur mei»)¹⁹ y también del salmo 32:1-2 en una interpretación que Marcatto relaciona con Valdés, y de la que se hay huella en la *Brevis Explanatio* de Flaminio²⁰.

Pero el grado más intincado de sutileza lo alcanza Flaminio al apoyarse en el salmo 71:16 (70 V): «Domine memorabor iustitiae tuae solius» para traer a colación un pasaje de Bernardo del que colige

Che secondo i dottori santi i meriti di Cristo sono communi alli membri di Christo et che la giustitia del capo loro cuopre non solamente la multitudine di quei peccati che hanno commesso dapoi, se di cuore confidano in lui²¹.

La doctrina esencial es la conciencia del propio pecado, de la justicia y bondad infinitas de Dios: «in noi medesimi separati da Christo siamo dignissimi d'odio, in Christo siamo dignissimi d'amore» y, para asentarla, se remite al salmo 51 (50 V): «Cor mundum crea in me, Deus... amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me» (Marcatto 1996:121). Esto le permite a Flaminio exponer su visión de cómo quienes fían su fe y su justificación en la misericordia de Dios por los méritos de Cristo, son los únicos que, incluso ante el trance de la muerte, se sienten libres del temor y de las tentaciones: «In pace io dormirò et riposerò, perciocché tu solo Signore mi hai allogato nella speranza»²². Pero el

19 Flaminio 1544:96, y notas 53-55. El salmo 19, 13 es invocado por el *Beneficio*, p. 76 y por Politi 1544:420; Flaminio se ocupa de su sentido en Flaminio 1545:35r.

20 Cf. Flaminio 1544:96 y 100, y 1545:56v y ss.; véase Caponetto 1972:36 y 60.

21 Marcatto 1996:116-117, Flaminio remite al salmo 143,2 (142 V): «Non intras, Domine, in iudicium cum servo tuo», como ya había hecho en p. 85 de la *Apologia*, a propósito de la terminología jurídica que encierra la palabra *iustificatio*. En la base de toda su argumentación están las *Enarrationes in Psalmos de Agustín*: cf. Marcatto 1996:118, nota 138.

22 Marcatto 1996: 122. Queda claro que se apoya o bien en el salmo 4, 5 (3 V): «Ego cubabo et dormiam, meque excitabo, quia Dominus sustenta me», o en 5, 9 (4 V) «In pace simul cubabo, et dormiam» y, en todo caso, en su propia *Explanatio*: Flaminio 1545:5v: «Ego cubabo: Ego (inquit) deponam omnem solitudinem, et tranquilla, ac quieta mente consistam, propterea quod uideo, meam salutem Deo curae esse. hoc enim significat, cum dicit, se dormiturum, et sponte sua se excitaturum. Haec eadem orationis exornatione usus est in Psalmo quarto ad significandam magnam animi securitatem, cum ait, In pace simul cubabo, et dormiam. et Moses in Leuitico, Dabo (inquit) pacem in finibus uestris, dormietis, et non erit, qui exterreat. Quin etiam quod in latinorum est prouerbio, dormire in utramuis aurem, id eandem sententiam continet». Compárese con la *explanatio* del salmo 121: «Neque dormitabit: Saepe quidem Deus dormire nobis uidetur,

salmo 51:3-7 (50 V) con el que prepara la *peroratio* de la *Apologia* supone el culmen de su *expositio* sobre la *giustificazione*. Y la piedra angular tanto del *Beneficio* como de la *Apologia*:

O huomo vano che pensi di salvarti per la tua fede ociosa et morta, vuoi credere che la fede senza le opere non è vera fede ma finta, dimmi: non è Abraham padre nostro uno essemplio memorabile di fede? Et egli non fece chiara et illustre la giustitia della sua fede con le opere.²³

Bibliografía

- Becadelli, L. (1799): *Monumenti/ di varia Letteratura/ tratti dai manoscritti/ di/ Monsignor Lodovico/ Beccadelli/ Arcivescovo di Ragusa./* Tomo I. Parte II. Bologna: Instituto Nazionale [=Beccadelli 1799].
- Bozza, T. (1961): *Il Beneficio di Cristo e la Istituzione della religione cristiana di Calvino.* Roma: AGI [=Bozza 1961].
- Caponetto, S. (1972): *Benedetto da Mantova, Il Beneficio di Cristo con le versioni del secolo XVI. Documenti e Testimonianze,* (a cura di). Firenze— De Kalb— Chicago: G. C. Sansoni; Northern Illinois University Press: The Newberry Library. (*Trattato utilissimo del beneficio di Cristo crocifisso verso i Cristiani*, pp. 7-85) [=Caponetto 1972].
- Caravale, G. (2007): *Sulle tracce dell'eresia. Ambrogio Catarino Politi (1484-1553).* Firenze: Leo S. Olschki Editore. (*Studi e Testi per la storia religiosa del Cinquecento*, 14). [=Caravale 2007].

neque cernere, quae gerantur in terris, cum uexamur ab improbis: sed ille noctes, et dies excubat, uigilatque pro salute omnium piorum, neque patitur quicquam illis euenire, quod ad uitam beatam utile non sit» (Flaminio 1545:244v),

- 23 Marcatto 1996:136. Se remite allí a Flaminio 1545:96v-101r, aunque, en realidad, el punto más importante lo toca en 98r: «Vt iustificeris: Confiteor Domine, me teterrimum, et maxime detestandum facinus fecisse, idque libentissime confiteor, ut me peruulgante maleficia mea, teque summa benignitate illa condonante clarissimus tuae ueritatis splendor eluceat, tuamque omnes praestantissimam in seruandis promissis fidem, constantiamque perspiciant: promissisti autem, poenitenti omnia peccata uel grauissima te condonatorum. Quod nos iustitiam hoc loco interpretamur appellari pro ueritate, dictorumque constantia, id uerum esse facile intelliget, qui epistolam diui Pauli ad Romanos scriptam legerit: in qua cum is uellet confirmare, Deum esse ueracem, et in faciendis promissis fidelissimum, contraque omnes mortales esse uanos, et mendaces, hunc uersiculum in ea re testem citauit».

- Fenlon, D. (1972): *Heresy and Obedience in Tridentine Italy. Cardinal Pole and the Counter Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press [=Fenlon 1972].
- Firpo, M. (1981): «Sulla legazione di pace di Reginald Pole (1553-1556)», *Rivista storica italiana*, 93, 821-837 [=Firpo 1981].
- Firpo, M. (1990): *Tra Alumbados e «Spirituali»*. Studi su Juan de Valdés e il Valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano. Firenze: Leo S. Olschki Editore. (*Studi e Testi per la Storia religiosa del Cinquecento*, 3 [=Firpo 1990].
- Firpo, M. (1993): «Il cardinal Giovanni Morone tra Riforma e Controriforma», *Bollettino storico per la provincia di Novara*, 84, pp. 27-47 [=Firpo 1993].
- Firpo, M. (1995), «Il «Beneficio di Christo» e il concilio di Trento (1542-1546)», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 31, pp. 45-72 (reedición: «Il «Beneficio di Christo» e il concilio di Trento (1542-1546)», en C. Mozzarelli y D. Zardin (eds.), *Atti del convegno I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell' Europa tridentina*. Roma: Bulzoni, 1997, pp. 225-252) [=Firpo 1995].
- Firpo, M. (2001): *Riforma protestante ed eresie nell' Italia del Cinquecento*. Roma—Bari: Laterza, (3ª edición) [=Firpo 2001].
- M. ANTONII FLAMINII/ PARAPHRASIS IN/ DVOS ET TRIGINTA/ PSALMOS./ *Cautum est Pauli III. Pont. Max. et/ Senatus veneti decreto, ne/ quis hunc librum impune/ excudat, uendat ue*. MDXXXVIII. [*in fine:*] Venetiis in officina Ioannis Patauini/ anno. M.D.XXXVIII./ mense Ianuario, (Paris, BNF A.3095) [=Flaminio 1538].
- Marcantonio Flaminio (1554): *Apologia del 'Beneficio di Christo' e altri scritti inediti* (a cura di Dario Marcatto). Firenze: Leo S. Olschki, 1996. (Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico. Studi e Testi, 5) [=Flaminio 1544].
- M. ANTONII FLAMINII/ IN LIBRVM PSALMORVM BRE-/ VIS EXPLANATIO AD/ ALEXANDRVM FARNE-/ SIVM, CARDINALEM/ AMPLISSIMVM./ AL-DVS/ *Cum priuilegio senatus Veneti, & Pauli/ III. Pontificis Maximi./ VENETIIS, M.D.XLV.* [al fin, p. 273v, se lee: VENETIIS, APVD ALDI FILIOS./ M.D.XLV], (Firenze, BN Guicc. 2.4.31; Paris, BSGen. OE a 8º 151(9) Inv. 348 Rés.; London, BL 1412.b.7 y G.12145). [=Flaminio 1545=]
- M. ANTONII FLAMINII/ PARAPHRASIS IN TRIGINTA/ PSALMOS VERSIBVS SCRIPTA/ AD ALEXANDRVM/ FARNESIVM CARDINALEM/ AMPLISSIMVM. *Cum Priuilegio Pauli III. Pont. Max. &/ Illustriss. Senatus Veneti ad decennium./ Venetiis ex officina Erasmiana, apud Vincentium Valgrisium./ MDXLVI,* (Paris, BNF 8.1137.8) [=Flaminio 1546].

- Ginzburg, C. — Prosperi, A. (1975): *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*. Torino: Einaudi [=Ginzburg— Prosperi 1975].
- Benedetto da Mantova (1543), *Trattato utilissimo del beneficio di Cristo crocifisso verso i Cristiani*, Venetiis: Apud Bernardinum de Bindonis, M.D.XXXXIII, (editado por Caponetto 1972, pp. 7-85 [=Trattato 1543].
- Mayer, T. F. (2007): *Reginald Pole. Prince and Prophet*. Cambridge: Cambridge University Press [=Mayer 2007].
- Ambrogio Catharino Politi (1544), *Compendio d'errori, et inganni Luterani, contenuti in un Libretto, senza nome de l'autore, intitolato, Trattato utilissimo del beneficio di Christo crucifisso. Resolutione sommaria contra le conclusioni Luterane, estratte d'un simil Libretto senza Autore, intitolato, Il sominario de la sacra scrittura; Libretto scismatico, heretico, & pestilente. Reprobatione de la Dottrina di Frate Bernardino Ochino, ristretta da lui in una sua Epistola al Magnifico Magistrato di Balìa de la Città di Siena... A gli amatori de la verità*. In Roma: Ne la Contrada del Pellegrino M.D.XLIII, (editado por Caponetto 1972, pp. 343-422) [=Politi 1544].
- Prelowski, R. (1965): «*The Beneficio di Cristo*, translated with an introduction by», en John A. Tedeschi (ed.) *Italian Reformation Studies in Honor of Laelius Socinus*. Firenze: Felice Le Monnier, pp. 21-102 [=Prelowski 1965].

Religión y Razón de Estado en el teatro de Elena Bono

FAUSTO DÍAZ PADILLA
Universidad de Oviedo

Elena Bono es una escritora profundamente cristiana, de un cristianismo que hunde sus raíces en la creencia popular, un cristianismo simple que se transmite de padres a hijos y que se va configurando en la mente de cada creyente desde su más tierna edad. Ella confiesa en *Come e perchè ho cominciato a essere cristiana*¹ que uno de los primeros recuerdos de los que tiene conciencia se remonta a la edad de tres años y se refiere a las explicaciones que, en brazos de su padre, recibía de este sobre las escenas del Vía Crucis, en las iglesias de Recanati sobre las que ella preguntaba una y otra vez. Las escenas de dolor, de sufrimiento, de la Pasión de Cristo quedaron tan grabadas en su mente, en ese momento «mítico» de la infancia de conformación de su personalidad, que condicionarán su modo de ser cristiana pues su «cristianismo se basa en la igualdad AMARE=SOFFRIRE, como ha hecho Jesús que con sus llagas ha redimido el mundo» (Bono, 2011: 1). Es decir, fe como sufrimiento y servicio a los demás.

Siendo joven su fe la lleva a desear entrar en religión haciéndose monja. Sin embargo, fue desaconsejada por su confesor. En este sentido Elena Bono concibe su obra literaria como su misión de servicio a Dios en este mundo y se identifica con el prólogo del Evangelio según S. Juan: «En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios [...]» (Bono, 2007: 3). O sea, Dios es la *palabra*, la inspiración que le dicta lo que ha de *escribir*. Ella lo manifiesta así:

1 Texto dictado a Stefania Venturino, in «Chiavari», 27 dic. 2011.

«No habría escrito nunca ni una línea si no bajo el dictado de alguien que está muy en Alto» (Bono, 2007: 3). Esa es la *Voz* que ella escucha y que transmite: «[...] desde siempre me presenta los personajes y yo tengo la tarea de descifrar sus pensamientos, las diferentes lenguas en que se expresan y después transcribirlas» (Bono, 2007: 3). Y, en efecto, sus obras rezuman pasajes y enseñanzas de los Evangelios que, desde pequeña, fue uno de sus libros de cabecera.

Para Elena Bono el cristianismo es la piedra angular de la civilización humanista de Europa y del mundo. Sin él no se entendería la cultura occidental pues da respuestas a todos los interrogantes que sobre la existencia se plantearon los grandes pensadores griegos y latinos desde Platón a Séneca, pasando por Virgilio que profetizó la llegada del Mesías como intuyó Dante en la *Divina Comedia*.

Las obras teatrales de Elena Bono están traspasadas por la doctrina cristiana, por las cuestiones esenciales que preocupan al ser humano como ¿de dónde se viene? ¿a dónde se va? ¿para qué se está en este mundo? Cuestiones a las que ella trata de dar una respuesta desde las enseñanzas de los Evangelios y de la doctrina de la Iglesia.

En el período que va entre el final de la Edad Media y comienzos de la Moderna es en el que Elena Bono sitúa la acción de algunas de sus obras más representativas de ambiente histórico. Éstas son: *La grande e la piccola morte*, situada cronológicamente en mayo de 1430 en vísperas del martirio de Juana de Arco; *El entierro del Rey* de la *Saga di Carlo V e di Francesco I*, ambientada en agosto de 1558, vísperas también de la muerte del emperador; y *L'ombra di Lepanto*² en octubre de 1576. Es decir, en los años en que el poder religioso era cuestionado abiertamente desde el ámbito político y cultural.

En las tres piezas teatrales citadas la dramaturga plantea esa disputa entre el poder religioso y el poder político así como las repercusiones que para la salvación de su alma creen los protagonistas que puedan tener. En ellas Elena Bono refleja con fidelidad el ambiente religioso de respeto al dogma de la Iglesia y las dudas que genera no actuar conforme a los preceptos de la fe cristiana y a la voluntad del Papa. Y las dudas que se les plantean a los protagonistas sobre la obediencia al poder eclesiástico —como el caso de Juana de Arco al obispo Cauchon— o el dilema entre la acción de gobierno y la obediencia al Papa por parte del emperador Carlos V.

2 En las citas las obras van señaladas con número romanos, de acuerdo a lo siguiente: I: *Saga di Carlo V e di Francesco I*; II: *La grande e la piccola morte*; III: *L'ombra di Lepanto*.

Para un creyente la supremacía de la vida del espíritu sobre la del cuerpo, y la consecuente preocupación por la salvación del alma, determina la adecuación de los comportamientos tanto individuales como colectivos a la *voluntad divina*.

Pero ¿cómo se expresa la voluntad divina? Mediante los dogmas de la Iglesia y la interpretación de los mismos por parte de la jerarquía eclesiástica y en particular el Papa en cuanto representante de Dios en la tierra. La consecuencia lógica de esta teoría sobre la voluntad divina es la supremacía del poder religioso sobre el político, que es lo que se refleja en las citadas obras teatrales de carácter histórico de Elena Bono.

La obsesión de los protagonistas de esas obras es la salvación del alma y la aceptación de la voluntad divina es el medio para alcanzarla. El emperador Carlos V realiza la pregunta más convincente y repetida:

«A che serve all'uomo guadagnare tutto il mondo e perdere l'anima sua?» (I, 25).

La justificación de ese ideal se debe a que «la fugacidad del tiempo y la nulidad de las cosas terrenas» hacen que la vida presente, terrenal, carezca de valor si no está encaminada a ese fin último. Ése, y no otro, es el consejo que el Emperador Carlos V da a su hijo D. Juan de Austria, momentos antes de morir:

[...] Guardate come tutto passa in un soffio. Non esiste nulla che duri sulla terra. Pensate solo a servire quel Dio vi ha creato, qualunque cosa Voi facciate. Servite sempre Gesù Cristo morto per noi. Promettetete, figliolo (I, 34).

Preocupación obsesiva también en la figura de Juana de Arco es la salvación de su alma. Toda su vida, todas sus gestas, han perseguido como objetivo primero y último la salvación. Por eso pregunta horrorizada al Obispo porqué busca la pérdida de su alma: «Volete perdere la mia anima. E anche la vostra. Perché perché?» (II, 53). Pero el Obispo, acostumbrado a jugar con la fe de los creyentes en beneficio propio, no duda primero en «demostrar» a Juana que toda su vida ha sido un engaño en cuanto a la salvación del alma, ya que sus ideales tienen origen en el pecado y no en la virtud, pues lo que ella cree visiones del Arcángel S. Miguel son en realidad fruto de la tentación del Maligno, del *angelo nero*, a quien acusa de haber servido y seguir sirviendo.

1. Sumisión a la voluntad divina

Porque, en efecto, el medio para alcanzar la salvación del alma es la sumisión absoluta a *la voluntad divina*. Sumisión tanto más acentuada cuanto menor es la capacidad volitiva del personaje como, por ejemplo, Fra Mansueto. Entre los protagonistas de las obras de ambientación histórica el menos volitivo pues carece de personalidad y carácter es, sin duda, Gian Andrea Doria. Todo lo confía, incluso los actos más comunes como la posible visita a sus súbditos del valle, a la voluntad divina: «Chi sa? Può darse. Se Dio lo vòle» (III, 21). Pero también ante el acto trascendental de la muerte repite las mismas palabras: «(chiudendo gli occhi) Chi lo sa. Se Dio vòle. E mi par d'ora in ora udire il messo – che Madonna mi mande a sé chiamando» (III, p. 42. Ambos parlamentos están presididos por la duda, por la inseguridad del personaje carente de capacidad decisoria, o sea, de voluntad firme, y rematados por la frase introducida por la condicional *se* que liga su destino a la voluntad divina. Su actitud oscila entre el fatalismo y la resignación a la voluntad divina. Tanto que, consciente de que su hora está llegando, expresa su deseo no con palabras propias sino con los versos del Petrarca: «E mi par d'ora in ora udire il messo...». Se trata, pues, de un personaje no volitivo, inseguro, incapaz de tomar cualquier decisión. Es un no-ser. Él mismo es consciente de su condición de indecisión absoluta cuando afirma de sí mismo: «Non sono **un vinto**, voi mi direte. Ma nemmeno **un vincente**» (III, 43). Es decir, no es nadie. Indecisión que le lleva a dudar de su propia existencia, negando realidad a su vida: «Io sono **metà morto e metà vivo**: uno che fa le cose e non li importa delle cose e di niente» (III, p. 43).

Tanto el emperador Carlos V como Juana de Arco también son personajes que se someten a la voluntad de Dios en aras a la salvación del alma pero, a diferencia de Gian Andrea Doria, son personajes volitivos: tienen voluntad propia, toman decisiones en cuanto a su actividad política que no siempre concuerdan con la voluntad de la jerarquía eclesiástica, aun a riesgo de ser condenados.

Sin lugar a dudas el emperador Carlos V es el que muestra una voluntad decidida en su acción de gobierno, probablemente porque es el que tiene el mayor poder, un poder terrenal casi ilimitado. Es consciente de todos sus actos y cómo en más de uno hubo de oponerse a la voluntad del Papa porque debía poner por encima los intereses del Imperio sobre la voluntad papal³ y que hubo de actuar

3 «...il sacco di Roma ... **i no** ... **i molti no al Papa**», I, p.8

como actuó porque era necesario y que, incluso, volvería a hacer lo mismo⁴. Por la persecución de su sueño imperial, que al final resultó ser un sueño fallido, ha arriesgado la salvación de su alma⁵. Es la amarga conclusión de quien se siente fracasado en la vida y con dudas sobre su salvación. Más que dudas casi certezas, cuando reclama para sí una condena eterna pero lejos de la presencia del Papa, al que también considera condenado: «Non voglio l'eternità con lui. Voglio un inferno a parte. Essere solo Cesare [...]» (I, p. 34). Sin embargo, al final, cuando está delirando y a punto ya de fallecer le queda la esperanza en el juicio divino, en el que se manifieste la voluntad divina por encima de la de sus representantes en la tierra, o sea el Papa y la jerarquía eclesiástica: «Noi dobbiamo fare silenzio, perché tra poco parlerà Dio» (I, p. 34), pues como afirma a continuación siempre tuvo como norma de conducta la defensa de la fe: «ho combattuto sempre per Cristo, anche se malamente» (I, p. 34).

Al igual que el emperador Carlos V y a diferencia de Gian Andrea Doria, Juana de Arco es también un personaje volitivo, tiene voluntad propia y ha tomado decisiones que, frecuentemente, no han coincidido con los intereses de la jerarquía eclesiástica, en particular con los del obispo Cauchon, y que al final la han conducido al final trágico —la hoguera— que la espera. Y al igual que el emperador sólo se somete a la voluntad de Dios, no de los hombres, como reitera en cada vez que tiene ocasión.

Varios son los momentos en los que Juana reitera su voluntad y decisión ante sus dos antagonistas, el Obispo y la Bruja. El Obispo utiliza la sumisión a la voluntad de Dios como coacción para doblar la resistencia de Juana, incluso preguntándole directamente: «Accetti il volere di Dio, Giovanna?» (II, p. 56). A lo que Juana responde afirmativamente, como más adelante aceptará su destino por 'voluntad de Dios': «Se Lui mi vuole, io **lo voglio sempre. Cos'altro posso volere?** Cos'altro?» (II, p. 58). Es decir, no concibe su vida si no es aceptando los designios de Dios.

Si bien la actitud de la Bruja en relación a la voluntad de Dios es opuesta a la del Obispo en cuanto que no la reconoce y, en consecuencia, no trata de usarla como coartada contra Juana, al contrario se ríe de la divinidad y de la sumisión de Juana a Ella. No obstante, la Doncella de Orléans muestra su acatamiento a los designios de Dios, sin manifestar la más mínima rebeldía: «Ci abbiamo la morte

4 «Ma da ultimo giungo sempre a una conclusione: che era **ciò che bisognava fare**. E che rifarei lo stesso... Non vedo cosa altro», I, p.15

5 «E io per questo sogno ... **io rischio l'anima mia**», I, p.10

da spartire tu e io. Tu pigli il mio posto, io il tuo; un'altra morte io... Ma **sia come Dio vuole**» (II, p. 63). La sumisión a la voluntad divina es tal que llega a aceptar la condena de su alma al infierno si es Dios así lo quiere a cambio de la salvación del alma de la Bruja⁶.

Como Gian Andrea ambos personajes, Carlos V y Juana de Arco, son conscientes de que sus vidas han fracasado porque no han conseguido los objetivos a los que habían dedicado su vida: la unificación del mundo cristiano por parte del emperador⁷ y alcanzar la salvación eterna por medio de la lucha a favor de los derechos legítimos de su rey en el caso de Juana que, al final, incluso pierde su «derecho» a una muerte digna. Es lo que le echa en cara la Bruja: «Nè morta nè viva, nè santa nè diavola. Non hai concluso niente, **non sei niente**» (II, p. 64). Como en Gian Andrea late en ellos un sentimiento de frustración y, en cierto modo, un lamento de injusticia porque el destino de cada cual está predestinado por Dios desde el principio de los tiempos, antes del nacimiento de cada uno⁸. O la dualidad por la no sumisión a la voluntad divina, o no sumisión de manera absoluta⁹. Es la duda esencial sobre la justicia y bondad divina: si Dios conoce desde siempre la condena de un alma ¿cómo crea seres, almas, que sabe que están condenadas de antemano? Duda existencial y teológica que puede hacer perder la fe en la doctrina de la Iglesia.

2. Religión y Razón de estado

La organización eclesial y la política tienen en común que son poderes, y les guía un mismo objetivo: mantenerse en el poder. Por eso religión y política se sustentan mutuamente aunque a lo largo de la Historia hayan existido momentos puntuales de desencuentro. En algunos dramas de ambientación histórica Elena Bono trata del poder político y de su relación con el poder religioso desde la óptica cristiana de las épocas históricas en que se desarrollan las acciones de las

6 «O mio Dio ... Tutto mi hai tolto tu ... L'anima mi restava. E io la getto... la getto per la sua, di questa che ride... E se diverso non si può fare, dammelo a me, l'inferno. Dio Dio mio, dove sei?» (II, p. 45).

7 Carlo: «Io che volevo unificare tutta la terra in un Impero universale...» (I, 18).

8 La Strega reprocha a Juana su fe, precisamente porque Dios ha sido injusto con ella desde antes de su nacimiento y le ha hecho llevar una vida desgraciada y una vida eterna de condena: «E sempre amando e sempre piangendo, un posticcione all'inferno me lo preparava fin d'allora. E in pancia a mia madre mi ci ha mandata; **non l'ha fatta, no, abortire, il tuo buon Dio**» (II, 57).

9 «... **questa condanna già scritta**... questo specchio non so se della mia anima divisa o del modo infernale...» (III, 28).

obras. Es decir, las consecuencias que el ejercicio del poder político podría tener para la salvación del alma del gobernante. Por ello los protagonistas que detentan el poder por linaje reniegan de él. Tal es el caso de Gian Andrea Doria, el personaje que más sufre el poder, o del emperador Carlos V. El primero reniega del poder y por esa razón nunca lo ha ejercido, el segundo más bien se lamenta por haberse visto obligado a ejercerlo.

Según la actitud del protagonista en relación al ejercicio del poder, la autora lo enfoca desde diversas perspectivas: 1) La teorización sobre el poder político; 2) El ejercicio del poder político; y 3) El sufrimiento de las consecuencias del poder político.

1. Teorización del poder político: Esta teorización se lleva a cabo en *L'ombra di Lepanto*, precisamente porque su protagonista es el menos político y, en consecuencia, el más reacio al ejercicio del poder. Con la figura de Gian Andrea Doria la autora traza los rasgos del modelo de político pero al negativo, es decir, posee las cualidades opuestas a las que se requiere a un buen político.

—La indecisión, la falta de acción: Gian Andrea es un indeciso, mientras que el gobernante debe ser un hombre de acción. Como su primo el marqués Antonio afirma hay que dar siempre la cara, tanto con los muertos como con los vivos, y denunciar los malos tratos, los desprecios sufridos¹⁰.

—No llevar la iniciativa, ir a remolque de los acontecimientos, en vez de adelantarse a ellos para eliminar los aspectos negativos, porque la mejor defensa es un buen ataque¹¹.

—No trama, no hace intrigas para socavar el poder de sus enemigos. Su lealtad es su mayor indefensión pues es objeto de ataques de distintas partes¹².

Su primo, el marqués Antonio, considera que G. Andrea tenía que haber sido fraile o cardenal, pues no tiene ni espíritu ni aptitudes para la política, y así se lo dijo al abuelo de Gian Andrea¹³.

En la concepción de la antítesis del político se aprecia el influjo, al negativo, del modelo de «Príncipe» de Maquiavelo a quien se cita explícitamente¹⁴.

10 «O morti o vivi, **se deve sempre far qualcosa**, e non restare coe man in man. Se combatte, figgèa» (III, p. 7).

11 «Bene ve sta se non capite che **la mèggio defensa è attaccare per primi**» (III, p. 8).

12 «Ma Gian Andrea **non semina discordie** a freddo! Troppo è **leale!**» (III, p. 8).

13 «... lo tuo nepote Gian Andrea non è fatto, mainò, per questa **vita de briganti ch'è la vita política**»

14 «Certo, una testa forte della política lo vègio Andrea, senza scrive i trattati de quello Machiavelli fiorentino!» (III, p. 9).

Por ese carácter noble y poco intrigante ha perdido también la batalla del buen nombre, de la fama, lo que hoy se denominaría de la «propaganda política». En efecto, acciones decisivas tuyas han sido tergiversadas por sus enemigos como delito de alta traición o de vergonzante cobardía. Por los acuerdos con España y la injerencia de ésta en los asuntos de Génova fue acusado de traición a la patria por la plebe, cuando la realidad es que gracias a aquellos pactos salvó las leyes sobre la organización de Génova que había promulgado su abuelo¹⁵. Ésa y otras difamaciones sobre diferentes batallas navales en las que participó le han ido granjeando la fama de cobarde y de traidor. Pero la mayor tergiversación sufrida respecto a sus intervenciones en combate es la referente a la batalla de Lepanto. Él reivindica su decisiva intervención en el combate naval, gracias a la cual se logró la victoria, pero la reivindica a nivel privado, entre sus familiares¹⁶, quienes no sólo no reconocen la verdad de los hechos sino que se duelen por la tergiversación de los mismos llevada a cabo por sus enemigos, en particular por los venecianos, que lo han convertido de héroe en traidor¹⁷. Pero buena parte de esa difamación lanzada por sus enemigos los venecianos se debe como su primo el Marqués Antonio le achaca, a la nula iniciativa de Gian Andrea para aclarar en el ámbito público la estrategia de su intervención en Lepanto¹⁸.

A pesar de que Gian Andrea Doria carece de las dotes del buen político —no es intrigante, no es un hombre de acción, no trama, no ataca el primero, etc.— sin embargo conoce y enuncia los principios del buen gobierno estableciendo como esencial la relación de confianza y afecto entre los súbditos y los gobernantes, en la que los gobernados se sientan orgullosos de su gobernantes y

15 «...uno de quelli che fanno a me l'accusa **de patria laesa** per aver favorito l'ingerenza de Spagna nelle cose de Zena, mentre che Andrea non l'avria fatto. Fu, se mai, per salvare quelle leggi d'Andrea sull'assetto de Zena, che troppo forse fui flessibile allí voleri delli Spagnol» (III, p. 19).

16 «Io che voltai in vittoria la sconfitta cristiana o almanco almanco le dubbie sorti della pugna de Lepanto...» (III, p. 19).

17 «Ma il peggiori dei torti glil'anno fatto a Lepanto, che fu la sua, quella vittoria, e invece i viniziani ... i pontifici...». Su primo el Marqués Antonio reconoce la decisiva intervención de la flota genovesa en esa batalla: «So bén, so bén che fu proprio la tattica dô Gian Andrea de tegnì l'ala destra, **la nostra squadra verde, genovese**, tanto ben distanziata **da intervenire nel punto decisivo della battaglia...**» (III, p. 21).

18 «...invece de serrarse in questa stanza come liòn ferito e de fâse vegni li patiretti a forza di malinconie» debía haber bajado a la fiesta que se está celebrando en su palacio y «Presentarse ai magnifici signori, vestito de gran lutto da capo a pê, e costringerli tutti, quelli volponi, a rememrar la morte de Pagano decapitato da quell'Ucciali un anno fa. Questa era la più bella dimostrazione che a Lepanto tra Ucciali e Gian Andrea no gh'è staeto mastrusi, niente accordi segreti...» (III, p. 20).

entre ambos se establezca una tradición de recuerdos y glorias comunes¹⁹. Esos son los principios que forman «patria». Una patria compuesta de gentes diversas pero complementarias, como afirma el Marqués Antonio, que para el caso concreto de la República Marinera de Génova es la simbiosis entre las gentes del mar y las gentes del interior. Unos gobiernan las naves que traen las riquezas y el prestigio a Génova, y los otros aprovisionan de madera de sus valles y montañas para construir las naves y los remos de aquéllos²⁰.

Por no haber sabido ser un buen político, cuyos principios no tienen nada que ver con la moral cristiana según formuló Maquiavelo, la vida de Gian Andrea ha sido un fracaso tanto a nivel personal como gobernante. Él es consciente de ser *un fracasado* pues si bien no ha sufrido ninguna derrota tampoco ha logrado una victoria clara sobre sus enemigos²¹. Y ello es debido a que nunca logra lo que se propone o si lo logra, o no es entendido o apreciado²².

2. El ejercicio del poder político: En la *Saga di Carlo V e di Francesco I*

La figura del emperador Carlos V encarna al gobernante que ejerce el poder con todas sus consecuencias. Ésa es su tragedia: desea la absolución pero no puede arrepentirse de su acción de gobierno pues volvería a hacer lo mismo: las guerras interminables contra otros reinos cristianos como Francia, o contra los príncipes alemanes, la oposición al Papa, el saco de Roma, etc²³. Su tragedia ha sido ésa: nacer rey y ejercer como tal.

Y no se arrepiente porque su acción de gobierno perseguía un único objetivo: la unificación del mundo en un imperio universal para lograr la paz²⁴ —aquí de nuevo ecos de la teoría de Dante— bajo la común fe cristiana. Sin embargo, fracasó en este objetivo no sólo por razones ajenas a él, pues no logró doblegar a los príncipes alemanes, sino por razones personales ya que al abdicar volvió a

19 «Ghe veu, tra chi comanda e li nativi dello loco, **rapporto di fiducia e d'affezion**. Li sudditi han beseugno de sentise orgogliosi de chi governa, e d'avere in comune colli signori ricordi e glorie... quasi una storia di famiglia...» (III, p. 34).

20 «Eppure, sì, c'è qualche cosa in comune. Donde ne vegnan li remi dê nostre navi? tutti li bravi taggiatori de fò... delle nostri robusti e belli faggi? che doventano remi e alberature de galee e galeazze, dalle quali sventola lo standardo di Doria e la Madonna...» (III, p. 33).

21 «Non sono **un vinto**, voi mi direte. Ma nemmeno **un vincente**» (III, p. 33).

22 «perché quello che faccio riesce male, o riesce diverso da quello che volevo, o non è inteso né apprezzato» (III, p. 35).

23 «Ma da ultimo giungo sempre a una conclusione: che **era ciò che bisognava fare**» (I, p. 12).

24 «Io che volevo unificare tutta la terra in un Impero universale, io sono stato punito nella duplicità della mia anima» (I, p. 12).

separar lo que tanta sangre y esfuerzo había costado intentar mantener unido²⁵. En suma, toda vida, todo su esfuerzo, ha sido nada más que un simple sueño que se ha desvanecido como un soplo de aire²⁶.

Ese intento fallido de unificación del mundo por medio de guerras implicó para él el castigo de la «duplicidad de su alma», o sea el dilema entre la acción de gobierno, que no coincidía con la voluntad de Papa y la salvación de su alma que arriesgaba al oponerse al Papa. Es decir, alma «terrenal» frente a alma «eterna», de salvación. Dilema que está implícito en la propia función del gobernante, sobre todo si tiene la misión del gobierno del mundo: «Mai mai mai il regno di Cesare può coincidere col regno di Dio»²⁷. Frase pronunciada por Carlos V y donde se traslucen dos pasajes evangélicos como son las tres negaciones de S. Pedro y el pasaje en el que Cristo, ante una moneda del César, sentenció «Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios». Idea que, por otra parte, también se halla presente en la teoría dantesca de los «dos soles». Pero hasta su alma «terrenal» está dividida, es contradictoria, pues sólo quiere ser «César», es decir, ejercer la acción del gobierno temporal cuyo símbolo terrenal es la ciudad de Roma, de la que debería ser su primer y máximo defensor. Y, sin embargo, se convierte en su máximo destructor: «Un Cesare che mise a sacco **la sua** Roma!»²⁸.

3. La simbología del poder adquiere papel relevante en *La saga di Carlo V*.

En la concepción poética de Elena Bono el profundo remordimiento del alma dividida de Carlos V puede significar el simbólico intento de hacer retornar a la Iglesia a la pobreza de sus orígenes, a la época anterior a la supuesta donación de Roma por parte del emperador Constantino²⁹ y que supuso desde entonces el maridaje de los dos poderes, llegando con frecuencia a una unión obscena de prostitución de uno y otro. Ése es el significado de la simbología de la Divina Comedia —*Purgatorio*, vv. 148-153³⁰— a la que la autora hace referencia: «Que-

25 «Io con le mie mani ho dovuto smembrare l'Unum Corpus... dividere le corone con le mie mani... distruggere io ciò che tanto sangue denaro e fática m'era costato. Germania e Spagna mai più, mai più unite» (I, p. 24).

26 «Sì, forse **un sogno**, nulla di più. E io per questo sogno... per questa cosa d'aria...» (I, p. 15).

27 I, p. 18.

28 I, p. 23.

29 Dante en el *De Monarchia* demuestra, aun sin cuestionar su veracidad, la ilegalidad de tal donación.

30 148 Secura, quasi ròcca in alto monte,
seder sovr'esso **una puttana** sciolta
m'apparve con le ciglia intorno pronte.

151 E come perché non li fosse tolta,
vidi di costa a lei dritto **un gigante**;
e baciavansi insieme alcuna vota.

llo nodo infernale. **Il gigante e la meretrice allaciatì insieme**»³¹, o sea, **el gigante** que simboliza a la casa real de Francia y **la prostituta** al papado, sobre todo en el periodo del «destierro de Avignon» durante el que el Papa estuvo prisionero del rey de Francia. Simbología que en la época en que se sitúan los hechos históricos, o sea mitad del siglo XVI, se materializa en la moneda en curso: ... trenta denari di nuovo conio, in verità: su un verso **la bicípìte**, sull'altro **le chiavi di San pietro** [...]»³², y que viene a plasmar la unión entre el poder civil y el poder religioso.

Pero al emperador Carlos V no sólo lo atormenta su voluntad dividida entre el ejercicio del poder civil y la salvación de su alma, sino una segunda dualidad referida al poder civil y cuya simbología lo ha perseguido desde la cuna y lo acompañará en la tumba después de haber presidido todos los actos de su vida: **el águila negra bicéfala**³³, que simboliza el Imperio y el reino de España, que entonces era el reino más poderoso de toda la cristiandad. Carlos V nace en el Imperio, en Gante, pero morirá en Yuste, en España, donde será enterrado. Esa dualidad de poder, más que doble poder, la deshará con la separación de las dos cabezas del águila imperial al entregar a su hijo Felipe II el reino de España con todas sus posesiones de ultramar y a su hermano Fernando los derechos imperiales. Un monstruo negro de dos cabezas que lo ha aterrorizado desde niño, con pesadillas reales en las que el pajarraco se disponía a arrancarle los ojos con los picos como el acero³⁴ de sus dos cabezas.

Y en el ejercicio del poder el emperador Carlos V ha debido también desdoblarse ya que ha tenido que ser astuto y fuerte, ser *zorra* y *león* al mismo tiempo. *Zorra* para proceder con prudencia y astucia; *león* para gobernar con fuerza, sin dar señales de debilidad ni ante amigos ni enemigos. Pero no es un engendro que fuera una simbiosis de los dos como el águila bicéfala. No, sino un ser individual pero con comportamientos diferentes, de zorra o de león, según las ocasiones³⁵.

31 I, p. 22.

32 I, p. 21.

33 «Ah questa bicípìte nera che ho visto sempre ondeggiare nei miei stendardi... campeggiare nei miei scudi e nei miei sigilli... e che starà per sempre sulla mia tomba! Fin dalla culla mi sta sopra» (I, p. 23).

34 «Ah questa bicípìte nera ... Ero bambino e di notte me la vedevo in sogno... ma forse non era un sogno. Dormivo e d'un tratto una ventata fredda sulla fronte. Cacciavo il capo sotto il guanciale... ma la sentivo lo stesso... era là... non se n'andava... roteava intorno, pronta a beccarmi gli occhi con quei due rostri lucidi come d'acciaccio» (I, p. 24).

35 «Un sorcio che ha dovuto diventare volpe e leone per fare il suo mestiere di re. E così, non c'è scampo. Ma un leone è un leone, una volpe è una volpe, viva Dio. Non è un mostro. Non è l'uccello nero a due teste...», I, p. 38.

Por esa misión de gobernar se siente un fracasado tanto a nivel espiritual, pues se considera ya condenado a las penas del infierno³⁶, como a nivel terrenal ya que apenas si ha logrado algo de lo que se propuso: no ha logrado unificar el mundo cristiano bajo un único poder sino que la fe cristiana se ha dividido con el protestantismo, el saco de Roma, sus negativas al Papa, etc³⁷. Es decir, como Gian Andrea Doria se siente un fracasado. Pero, a diferencia de éste que es un fracasado por no haber intentado nada, por no ser un hombre de acción —nè vinto nè vincente—, el emperador Carlos V, lo es a pesar de haber intentado actuar en todos los frentes de su imperio: contra el rey de Francia Francisco I, contra el Papa, contra los luteranos, etc.

4. El sufrimiento de las consecuencias del poder político: El principal argumento para la aplicación arbitraria del poder político a favor de los propios intereses ha sido la teoría de la «razón de estado». En efecto, ése ha sido el pretexto histórico para justificar las decisiones políticas, amparadas por las teorías religiosas. Decisiones tomadas en nombre del pueblo pero casi nunca a favor del pueblo, sino a favor de las clases dirigentes políticas o religiosas para mantenerse o incrementar su poder. La razón de estado puramente política, independiente de la religión, será teorizada por Maquiavelo en *El Príncipe*.

La razón de estado, pues, es el eslabón que, en la época en que Elena Bono sitúa la acción de sus obras de ambientación histórica, une religión y política. Es en «*La grande e la piccola morte*» donde la «razón de estado» es el motivo inspirador y motor de la acción, y su teorizador —¡cómo no!— un clérigo, el obispo Cauchon. El planteamiento que este personaje hace es el siguiente:

1º. La razón de estado une a todos contra Juana de Arco: a amigos y enemigos. Sus enemigos ingleses y el obispo Cauchon la odian por las múltiples derrotas que les ha infligido. Y sus amigos, como el rey, no quieren deberle favores. En consecuencia unos y otros están de acuerdo en que ha de desaparecer³⁸.

36 «Non voglio l'eternità con lui. Voglio un inferno a parte. Essere solo Cesare...» (I, p. 38).

37 «Io volevo unificare la terra, sì... ma per il trionfo della nostra santa Fede. Adempiere le parole del nostro Redentore: vi sarà un solo ovile ed un solo pastore che fu il sogno dei Templari. E invece io... i compromessi coi luterani... e le cose che non seppi risolvere e quelle che non seppi prevenire... Augusta... Smacalda, il sacco di Roma... i no... i molti no al Papa» (I, p. 39).

38 «Pues ha puesto a todos, a amici e nemici, uomini di Stato o di Chiesa, in più sgradevole situazione» (II).

2º. Prisionera como está y condenada por bruja y hereje, su destino es la hoguera en la plaza pública. Sin embargo, por razón de estado al rey no interesa esa solución³⁹. Juana no puede ser ajusticiada por dos razones:

-Una razón teórica: Porque entonces el rey debería su corona a una hereje y bruja, además de «a la gracia de Dios». La intervención divina siempre ha de estar presente porque supone la unción del poder que procede de Dios⁴⁰.

-Una razón práctica: Porque con la ejecución de Juana en la hoguera se corría el riesgo de una rebelión en armas del pueblo contra los poderes establecidos: el Rey, la Iglesia y las tropas inglesas⁴¹.

Por ambas razones, teórica y práctica, Juana no puede ser ajusticiada, pero tampoco puede quedar prisionera durante mucho tiempo porque el pueblo acabará por liberarla, y ella se pondría a la cabeza de la rebelión.

3º. Por tanto la solución, por «razón de estado» a Juana se le da una nueva vida, una nueva identidad, una prisión sin barrotes, una pequeña muerte o una muerte en vida, obligándola a contraer matrimonio en el más absoluto anonimato y renunciando a su identidad al ser obligada a adoptar una nueva personalidad.

Y ella ha de aceptar esa propuesta como un último sacrificio por Dios y por su rey. El Obispo mezcla de nuevo ambos poderes, religioso y civil, para la consecución de su fin que no es otro que Juana acepte el matrimonio y la oscura vida que le espera⁴².

Es la religión como pretexto del poder pues, como el Obispo le explica «esistono le ragioni della política, per incomprendibili che ti siano»⁴³. En efecto, el Obispo es consciente de que Juana no puede comprender las altas razones por las que ella es utilizada como una pieza para conseguir unos objetivos cuyo último significado se le escapa pero que ella ha de aceptar sumisamente: «Le ragioni che

39 «È interesse del tuo re, oggi come oggi, che tu non venga bruciata come **eretica** e **strega**» (II, p. 53).

40 Ha de ser liberada porque, le dice el obispo, si tu «salissi oggi il rogo perché eretica e strega, e condannata come tale, il tuo re Carlo si troverebbe ad esser stato incoronato per il braccio eretico di una strega. Agli occhi di tutti —mi segui?— sarebbe sempre re per grazia di Dio... e di una strega» (II, 59).

41 «se voi la bruciate, all'indomani il bravo popolo di Francia, ossia i contadini e la piccola gente la gridano santa e colle spade o coi forconi, col nostro beneplácito o senza, vi si buttano addosso decisi a vendarla» (II, p. 63).

42 «Questa è la porta stretta per [...] entrare oggi nel mondo e domani nel regno dei cieli. Così hanno voluto **Dio** e **il tuo re**» (II, p. 65).

43 II, p. 56.

ti hanno salvata, appartengono ai re sulla terra e a Dio in cielo. Ragioni di alta política sulla terra; supremi interessi spirituali su in cielo»⁴⁴.

3. Conclusión:

A través de tres personajes históricos —Emperador Carlos V, Gian Andrea Doria y Juana de Arco— Elena Bono analiza las interferencias entre el poder político y el poder religioso en el período en que la Edad Media ha quedado atrás y ha dado comienzo ya una nueva era, la Moderna. Un poder político condicionado por el poder religioso que se resiste a perder su hegemonía y privilegios. Por eso quienes ejercen el poder político, que son creyentes, se sienten determinados por la interpretación que la jerarquía eclesiástica realiza de las Sagradas Escrituras y por los dogmas que promulga para mantener al creyente en la correcta interpretación de las mismas.

Quizá la actitud más sensata, el menos prisionero del poder, sea el más humilde como Fra Mansueto que, incluso en su obediencia ciega al Abad, es más libre que el propio emperador pues se libera de todo tipo de responsabilidad tanto ante los hombres como ante Dios, pues el poder de los poderosos es mera ficción ya que el mundo se rige por normas propias que no obedecen a leyes humanas: «Voialtri comandatori chissà che vi sognate di fare e disfare, ma lo mondo è sempre quello somaro vecchio e scorticato e che cammina come puole, e lo giorno è giorno, e la notte è notte [...]»⁴⁵.

Bibliografía

Bono, E. Página oficial: www.elenabono.it
Bono, E. (2007): *Poesie. Opera Omnia*. Recco: Le Mani.

Narrativa:

Bono, E. (1956 y 1988): *Morte di Adamo*. Milano: Garzanti y EmmeE.
Bono, E. (2015): *La moglie del procuratore*. Milano: Marietti.
Bono, E. (2011): *Fanuel Nutti — Giorni davanti a Dio, 1940-1958*. (II Tomo)
Recco: Le Mani.

44 II, p. 63

45 I, p. 42.

- Bono, E. (2003): *Fanuel Nuti – Giorni davanti a Dio, 1921-1940* (I Tomo) Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1985 y 1999): *Come un fiume, come un sogno*. Recco: Heme.
- Bono, E. (1998): *Una valigia di cuio nero*. Recco: Le Mani.

Teatro:

- Bono, E. (2011): *L'erba e le stelle. Tra mito e storia. Racconti e pièces per teatro da camera*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (2008): *Storia di un padre e di due figli e Sera di Meaux*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (2005): *Saga di Carlo V e di Francesco I (dramma in sette scene), y La grande e la piccola morte*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1997) *Giuseppe Garibaldi. Quasi una storia di familia*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1996): *Flamenco matto*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1996): *L'ombra di Lepanto*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1995): *Le spade e le ferite*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1994): *Lo Zar delle farfalle nere*. Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1993): *Gatto di sangue*. Recco: Le Mani (incluye «Ritratto di principe con gatto» y «Ultima estate dei Fieschi»)
- Bono, E. (1991): *Odio e amo. Tu forse mi chiedi...* Recco: EmmeE.
- Bono, E. (1986): *I Templari*. Recco: EmmeE.
- Bono, E. (1965 y 2003): *La testa del Profeta – La grande e la piccola morte*. Milano: Garzanti e Recco: Le Mani.
- Bono, E. (1971): *El entierro del Rey, La Fiera letteraria*.
- Bono, E. (1954): *Hipólito*. Milano: Garzanti.

La risa de la dama en la Escuela poética siciliana¹

ANA M^a DOMÍNGUEZ FERRO
Universidade de Santiago de Compostela

A Isabel González, maestra, compañera y amiga

En la literatura medieval, la risa y la sonrisa son *signa amoris* importantes, como lo demuestra el hecho de que, a veces, es casi el único modo que tiene el poeta de describir a su amada. Es el caso, por ejemplo, de la Beatriz de la *Vita Nova* a la que se presenta a través de su dulcísimo hablar, de su virtuoso saludo o de «lo suo mirabile riso» (*Vita Nova*, XXI) que la convierte en un ser indescriptible, fruto de un auténtico milagro, hasta el punto de que se acude al tópico de lo indecible para justificar la imposibilidad de reflejar adecuadamente todas sus virtudes:

Quel ch'ella par quando un poco **sorrìde**,
non si pò dire né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.
(*Vita Nova*, XXI, XI, v.12-14).

Dentro de la LAETITIA, una de las emociones básicas (Camps 2011), se distinguen, en el corpus de la lírica románica medieval, una serie de macrolemas y lemas para indicar la alegría pero dentro de sus manifestaciones físicas nada

1 Este trabajo está vinculado al proyecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), coordinado por Esther Corral Díaz de la Universidad de Santiago de Compostela, y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

mejor que la risa (o la sonrisa) para representar el grado de felicidad que siente, por lo general, el protagonista —o la protagonista— ante un determinado hecho².

Nos proponemos, en las siguientes páginas, realizar un primer acercamiento a estos *signa*, —un tema del que pretendemos seguir ocupándonos en estudios posteriores— y del que delinearemos un pequeño esbozo en la primera lírica amorosa de la literatura italiana que conocemos, gracias a nuestra querida maestra, Isabel González, que suscitó con su magisterio entregado el interés por esta cultura y, posteriormente, guió los primeros pasos de nuestra carrera investigadora precisamente en esta escuela poética.

En la Edad Media latina están presentes dos tradiciones distintas relacionadas con la manifestación de la risa. Una de ellas, heredada de los Padres de la Iglesia griega, ampliamente difundida en el occidente latino, que la condena y prohíbe (Curtius 1955: 598 y ss.) y otra, heredada de la filosofía aristotélica, en la que se presenta la risa como una característica que nos diferencia de los animales, como una actividad necesaria y útil para la relajación del espíritu (Le Goff 1989: 5). Esta última va a encontrar, a partir del siglo XII, una serie de seguidores que realizarán una revisión de las primitivas teorías cristianas que consideraron la risa como algo pecaminoso, partiendo del testimonio de los Evangelios en los que nunca se menciona la risa de Jesús. Por ello, en la Baja Edad Media, coincidiendo con el nacimiento de la literatura vulgar y con el desarrollo de las instituciones escolásticas, como las escuelas y las universidades, la actitud cultural frente al fenómeno de la risa registra una progresiva modificación. Autores como Hugo de San Victor, Gautier de Châtillon, Alejandro de Hales, Alberto Magno y Tomás de Aquino, entre otros, abordan la cuestión de la risa y se preguntan cómo y en qué medida ha de ser tolerada. Incluso dentro de los contenidos de la enseñanza de las artes liberales, el tema era objeto de debate y discusión (Bachmann 2005: 65).

Lo que nos interesa destacar es cómo, a partir del siglo XIII, la risa terrenal va a adquirir un estatuto positivo como elemento anticipador de la felicidad paradisíaca. El soneto *Io m'aggio posto in core a Dio servire* de Giacomo da Lentini (1.27, v. 4) muestra una singular contaminación entre sentimiento amoroso y espíritu religioso y una ambientación que pretende reproducir los elementos característicos de un imaginario terreno, de un «santo loco» en el que se «mantien sollazzo, gioco e riso» (terna por otra parte presente también en la canción de

2 Sobre la risa en la Edad Media pueden consultarse los ya clásicos estudios de Ménard 1969 y Le Goff 1989 junto con misceláneas más actuales como la coordinada por Mossetti Casaretto 2005.

Giacomino Pugliese, *Morte perché m'hai fatta sì gran guerra* (PSS, II, 17.1, v. 11)³, recreando la idea de un paraíso físico y corpóreo, y en *Se l'avvenente che m'ave in balia* de Dante da Maiano (Bettarini 1969)⁴.

Y a la asociación entre risa y *gaudium* hemos de añadir, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, la conexión entre la risa o la sonrisa y la luz (Frateschi 2014: 202). Dante en el *Convivio*, al intentar describir la belleza de la amada, afirma que las delicias del paraíso se revelan en sus ojos y en su boca pues, continúa, la risa es una representación del gozo del alma, una luz exterior que revela lo que hay en el interior: «E che è ridere se non una corruscatione della dilettazone dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?» (*Il Convivio*, III, 11). Sin embargo, Dante recomienda una risa moderada, serena: «Lo riso tuo sia sanza cachinno, cioè sanza schiamazzare come gallina. Ahi mirabile riso de la mia donna, di cui io parlo, che mai non si sentia se non de l'occhio!» (*Il Convivio*, III, 12), siguiendo la recomendación de San Bernardo y de algunos autores clásicos que condenan la risa desenfadada, irrefrenable que deforma el rostro y enseña los dientes (Cherchi 2005: 276).

En la *Commedia*, cuando Dante pierde a Virgilio, contempla a Beatriz que le sonrío:

Vincendo me col lume d'un **sorriso**,
ella mi disse:«Volgiti e ascolta;
ché non pur ne' miei occhi è paradiso».
(*Paradiso*, XVIII, vv.19-21).

Pero habrá que esperar al canto XXIII del Paraíso para que el poeta sea capaz de sostener sonrisa de su dama:

Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo **riso** mio.
(*Paradiso*, XXIII, vv. 46-48).

3 La edición de referencia para los poetas sicilianos y sículo-toscanos será *I poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Milano: Mondadori: 2008 (*Giacomo da Lentini* a cura di R. Antonelli, vol. I; *Poeti della corte di Federico II* dir. C. Di Girolamo, vol II; *Poeti siculo-toscani* dir. R. Coluccia, vol. III). Citaremos por las siglas PSS junto con el número del volumen.

4 «E stando vivo, credo certamente / sovente —aver sollazzo, gioco e riso / dal fino Amor, cui son léal servente» (XIX, vv. 12-14). También en rima con *paradiso* del terceto anterior.

Entre las manifestaciones físicas de la emoción de la alegría, dentro del *corpus* poético de la Escuela siciliana, ceñiremos nuestro estudio a la expresión de esta emoción, a través de la risa, en cuanto gesto atribuido a la dama y no al amante, lo que nos llevaría a un estudio mucho más amplio. Non centraremos, pues, en el *signum* de la risa, analizando si es el resultado de la correspondencia amorosa, un reflejo del alma o la expresión facial de la simpatía de la dama y, por tanto, un elemento más del retrato femenino que contribuye a delinear e intensificar su belleza, o incluso una señal de la crueldad femenina.

Por otra parte, con el fin de obtener un resultado más objetivo, no nos hemos limitado a los sustantivos *riso* o *sorriso*, sino que hemos ampliado el campo léxico también a las formas verbales. Sin embargo, estas son muy escasas en los primeros poetas. Sólo a partir de Dante el verbo tendrá una presencia mucho más frecuente, sobre todo en la *Commedia*.

De hecho, dentro de esta última categoría hemos localizado únicamente una ocurrencia, entre los poetas de la corte de Federico II, en la canción *Assai mi placeria* de Stefano Protonotaro:

Poi che m'ape ligato,
co gli ochi **sorise**,
sì ch'a morte mi mise,
come lo badalisco
(PSS II, 11.2, vv. 40-43).

La leyenda, documentada ya en la *Naturalis Historia* de Plinio, de este animal fantástico que provoca la muerte con la mirada es muy rentable en la literatura medieval, tanto en la lírica amorosa como en la poesía misógina (Pagano 2008: 347), como término de comparación con la amada. En este caso es la expresión de la risa, visible en la mirada, la que causa el sufrimiento del amante a través del *topos* de la muerte del amor puesto en relación con la fantasía de los bestiarios.

Por lo que se refiere al sustantivo y sus variantes léxicas, como *rixo*, *rizo*, el plural femenino *risa* o sus variantes *rise* o *risi*, todas ellas atestiguadas en la literatura medieval en autores pertenecientes al *Dolce Stil*, como Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia o Gianni Alfani o entre autores de la tradición cómico-burlesca, como la forma *risa* en Cecco Angiolieri, no figuran en el vocabulario empleado por los poetas de esta escuela. Entre los sustantivos, *riso* es la forma utilizada siempre en referencia a la dama y su significado es, mayoritariamente, el de: «sorriso' come espressione di affetto, amore, gioia, serenità o, anche, benevolenza e simpatia nei confronti di qualcuno, o come mezzo di seduzione femminile o come manifestazione della bellezza della donna amata» (Battaglia 1992: XVI, 821).

Comenzando con Giacomo da Lentini, *caposcuola* de los poetas de la Magna Curia, la mención del *riso* forma parte del repertorio de la *laudatio*. La risa de la dama es un rasgo de la expresión que provoca, como en la composición anterior de Stefano Protonotaro, la muerte pero, en este caso, una muerte causada por la felicidad que nace de la contemplación y la belleza de la mujer amada. El sentimiento es similar al gozo que se disfruta en el Paraíso, como queda patente por la comparación que realiza el poeta con ese lugar edénico, reforzada por la posición en serie rímica que ocupan los términos *riso* y *paradiso*. La expresión del rostro de la dama anticipa de alguna manera en la Tierra la dicha de la que se disfruta en el Paraíso:

Chi vide mai così begli ochi in viso,
né sì amorosi fare li sembianti,
né boca con cotanto **dolce riso**?
Quand'eo li parlo moroli davanti,
e paremi ch'i' vada in **paradiso**,
e tegnomi sovrano d'ogn'amante.
(PSS I, 1.28, vv. 9-14).

La conexión entre la risa y el *gaudium*, de la que hablábamos más arriba, está también presente en esta canción atribuida a Federico II en la que el amante cortés, deseoso de la amada, se muestra temeroso de que alguien se interponga entre ambos:

M'a tanto m'asicura
lo suo viso amoroso,
e lo **gioioso riso** e lo sguardare
e lo parlare di quella criatura,
che per paura mi face penare
e dimorare tant'è fine e pura.
(PSS II, 14.2, 22-27)⁵.

5 La boca unida a la risa, calificada por los adjetivos *dolce* o *gioioso*, es una serie recurrente en autores posteriores como Chiaro Davanzati: «la bocca e 'l dolce riso» (XVIII, 61) manteniendo también la correspondencia en rima con *paradiso*, «la bocca e 'l dolce riso / e 'l parlare amoroso, / che d'altro paradiso / non saria mai voglioso» configurando el catálogo de las cualidades físicas de la dama. En la lírica provenzal en, Sordel, en la canción *Si co.l malaus* «e. l plazen ris e l'amoros parlar / e l dous esgart» (X, 27) http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=604 (15/09/2015).

El amor, y por tanto la felicidad, parecen concentrarse en la risa y la mirada del rostro de la amada que, en un juego antitético, provocan también la pena y el sufrimiento ante el temor a no ser correspondido.

Giacomino Pugliese en la canción *Morte, perchè m'ài fatta sì gran guerra*, lamento por la muerte de la amada y quizás el más antiguo *planh* de la lírica italiana de los orígenes (Brunetti 2008: 560), condensa en la cuarta estrofa de la composición todas las virtudes y cualidades físicas que posee su dama, y entre ellas no puede faltar el *dolze riso*. El poeta sitúa en posición de rima una serie de galicismos que remiten a la perfecta dama cortés y en inicio de verso los elementos que conforman su retrato físico.

Ov'è madonna e lo suo insegnamento,
la sua bellezza e la gran canoscianza,
lo dolze riso e lo bel parlamento,
gli ochi e la boca e la bella sembianza,
lo adornamento e la sua cortesia?
(PSS II, 17.1., vv. 31-35)⁶.

En otra canción del mismo autor, en la que se recrea el *topos* del *amor de lonh*, el amante no desea otra amada que no sea la suya y, mediante la metonimia de la vista y la risa, se subraya que sólo los ojos y la boca de su dama le producen placer. Parece que ambas partes del rostro concentren la belleza y sean el principal foco de atracción:

chè 'n altra donna già non diletto,
se nonn-in voi, che siete gioia mia;
vista né **riso** d'altra non m'agenza,
anzi mi tegno in forte penitenza
i be' sembianti ch'altra mi facea.
(PSS II, 17.4., vv. 10-14).

Como recapitulación, tras el breve repaso a los escasos textos analizados y, a la espera de un estudio más amplio, únicamente podemos avanzar que entre los poetas de la *Magna Curia* el sustantivo *riso*, aplicado a la dama, tiene varias acep-

6 Este mismo autor vuelve a utilizar la expresión *dolze riso* en un contexto similar en el *discordo Donna, per vostro amore* (PSS, vol. II, 17.3). Entre los sículo-toscanos, la misma expresión en Bondie Dietaiuti di Firenze: «e poi lo dolce riso, per ch'io incoro» (PSS, vol. III, 41.2., v. 27) y en Maestro Francesco: «e l'amorosa ciera e 'l dolce riso» (PSS, vol. III, 42.6, v.6).

ciones o, dicho de otro modo, el término es utilizado con distintos valores: La risa, en ocasiones, como metonimia de la boca y, por extensión, del rostro es una manifestación corpórea del *gaudium* que es la risa en sentido propio. Un *riso gioioso, dolce*, es decir, comedido, como corresponde al decoro y la cortesía, que conforma un rasgo más de la *descriptio puellae*, del retrato de la dama que completa sus cualidades físicas con gestos y maneras a la altura de su dignidad y con virtudes que la hacen merecedora de la alabanza y cortejo. Pero, además, esta risa se convierte, de alguna manera, en un *signum* de la correspondencia amorosa, un *senhal* de la complacencia y aceptación femenina que lleva al amante a vislumbrar la felicidad, que puede ser parangonada a la condición de las almas en el Paraíso, una risa terrenal anticipadora de la felicidad beatífica que anuncia la condición angélica de la dama. Esto explica la escasez de referencias, dado que son muy pocas las ocasiones, en la lírica italiana de los orígenes, en las que el amante ve cumplidas sus expectativas y se canta al amor correspondido. De todas formas, esta risa va a provocar, como hemos visto, la pena del amante, dado que el amor es fuente de placer y dolor y esta esperanza de gozo paradisiaco exige el paso previo del sufrimiento y la muerte. Así nos lo dice Dante, por boca de Matilde, prefiguración de Beatriz, cuando en el Paraíso terrestre, dentro del Purgatorio, contrapone el *pianto* y el *affanno* del mundo con el *riso* y el *gioco* que el hombre encontrará en aquel lugar, anticipo del Paraíso celeste:

Per sua difalta qui dimorò poco
in pianto e in affanno
cambiò onesto riso e dolce gioco.
(*Purgatorio*, XXVIII, 94-96).

Bibliografía

Ediciones:

- Alvar, C. (ed.) (1985): *Le Roman de la Rose. El libro de la Rosa*. Barcelona: El Festín de Esopo, Quaderns Crema.
- Antonelli, R. (a cura di) (2008): *Giacomo da Lentini*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Milano: Mondadori, (vol. I).
- Bettarini, R. (1969): *Dante da Maiano. Rime*. Firenze: Le Monnier.
- Boni, M. (1954): *Sordello, Le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glosario*. Bologna: Palmaverde.

- Bosco, U.-Reggio, G. (a cura di) (1979): *La Divina Commedia*. Firenze: Le Monnier, (3 vols).
- Brambilla Ageno, F. (a cura di) (1995): *Le Opere di Dante Alighieri: Convivio*. Firenze: Le Lettere, vol. 3.
- Chiavacci Leonardo, A.M. (1997): *Dante Alighieri. Commedia*. Milano: Mondadori (3 vols.).
- Di Girolamo, C. (dir.) (2008): *Poeti della corte di Federico II*; Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani Milano: Mondadori, (vol. II).
- Coluccia, R. (dir.) (2008): *Poeti siculo-toscani*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani Milano: Mondadori, (vol. III).
- Gorni, G. (a cura di) (1996): *Dante Alighieri. Vita Nova*. Torino: Einaudi.
- Menichetti, A. (a cura di) (1965): *Chiaro Davanzati. Rime*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Pagano, M., (a cura di) *Stefano Protonotaro* (2008): *I Poeti della scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani Milano: Mondadori, (vol. II).

Estudios:

- Antonelli, R. *et alii* (2011): *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Bachmann, M.P. (2005): «È esistita un' <ars ridendi> nel medioevo?» en *Il Riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali* a cura di F. Mossetti Casareto. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 65-75.
- Battaglia, S. (dir.) (1992): *Grande Dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET, s.v. riso.
- Boquet, D.-Nagy, P. (dir.): *Une histoire des émotions incarnées. Médiévales*, 61, 2011.
- Camps, V. (2011): *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Casagrande, C. (2005): «Ridere in Paradiso» in F. Mossetti Casareto (coord.): *Il Riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 177-193.
- Curtius, E.R. (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, (trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre). México: F.C.E.
- Cherchi, G. (2005): «Il riso del folle» en F. Mossetti Casareto (coord.): *Il Riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 273-301.

- Dauphiné, J. (1990): «Le rire de Beatrice» in T. Bouché-H. Charpentier (coords.): *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17-19 novembre 1988*. Bordeaux: Presses universitaires, pp. 137-145.
- Frateschi Vieira, Y. (2014): «A expressão do riso na lírica medieval», in M. Pereira Lima— M. R. Coelho Muniz— M. Regis Cavicchioli (coords): *Tempo, história e ficção: ensaios sobre a Antiguidade e a Idade Média*. Salvador: Quarteto Editora, pp. 191-218.
- Garnier, F. (1982): *Le langage de l'image au Moyen Age*. Paris: Léopard d'Or.
- Le Goff, J. (1989): «Rire au Moyen Âge» en *Cahiers du Centre des Recherches Historiques*, 3, [en línea desde el 13 de abril 2009 y consultado el 7 de septiembre de 2015]. URL: <http://ccrh.revues.org/2918>.
- Le Goff, J.-Truong, N. (2003): *Une histoire du corps au Moyen Age*. Paris: Éditions Liana Levi.
- Ménard, Ph. (1969): *Le rire e le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. Genève: Libr. Droz.
- Pasero, N. (2005): «Il riso e la conoscenza» in F. Mossetti Casareto (coord.): *Il Riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp.265-272.
- Pasquini, E. (1973): «Ridere» en *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, IV, pp. 920-921 y 977-978.
- Schmitt, J.C. (1990): *La raison des gestes dans l'Occident medieval*. Paris: Gallimard.

Sobre el concepto de equivalencia entre lenguas: algunas reflexiones y propuestas

MARÍA JOSÉ DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ
Universidade de Santiago de Compostela

1. Reflexiones introductorias¹

En Marzo de 2015 Isabel González imparte en el marco de las *Xornadas Internacionais de Lexicografía*² una conferencia que lleva por título «La problemática de las equivalencias en los diccionarios bilingües de lenguas afines», dando así voz a la complejidad que supone la fijación y descripción de la equivalencia lexicográfica entre el italiano y el gallego, y abordando, de este modo, un concepto que como pocos ha tenido una discusión tan prolífica en diferentes campos del saber lingüístico. En esta conferencia inaugural la autora expone una serie de campos semánticos clásicamente conflictivos a la hora de establecer la equivalencia interlingüística³ y aporta posibles soluciones que atienden a referencias básicas como la denotación y la connotación⁴.

1 Los resultados de la investigación están en relación con el proyecto PORTLEX (financiado con cargo a una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2012-32456, <https://diccionarioportlex.wordpress.com/>) y con la Red de Lexicografía RELEX (R 2014/042).

2 <https://sites.google.com/site/xilex2015/>

3 Así, entre otros, (1) Instituciones y terminología económica, jurídica y política, (2) Literatura, mitología e historia, (3) Elementos de la naturaleza, (4) Gastronomía, (5) Folclore.

4 Sin lugar a duda, estas propuestas surgen de la amplia trayectoria de Isabel González en la realización de obras de consulta lexicográfica como Diccionarios y Glosarios (vid. bibliografía).

Huelga decir que el concepto de *equivalencia* suscita interés en dos vertientes, en concreto, la del investigador y la de usuario de obras de consulta, y esto no es de extrañar, ya que en definitiva estamos hablando de la *comparabilidad* de las lenguas y de los mundos que a través de ellas conceptualizamos y describimos.

Desde la aproximación teórica, este concepto *i)* parece estar irremediablemente ligado a otros fundamentales como el de *tertium comparationis*, *convergencia*, *divergencia* (Wotjak 2015), *ii)* cuenta con numerosos atributos y perspectivas de análisis como *iii)* plena, total, parcial (atendiendo a su grado), *iib)* pragmática, textual, denotativa, connotativa (atendiendo al tipo y plano en el que tiene lugar), *iic)* morfológica (atendiendo a las características morfológicas de las unidades implicadas), *iid)* formal (en relación a propiedades estéticas y estilísticas), etc. A la necesidad de establecer una clara definición de equivalencia junto con su tipología se suman a su vez estudios sobre *iii)* las dificultades en su determinación así como representación en obras de consulta, tales como las lexicográficas y terminológicas. Importantes aportaciones proceden, en especial, de la traducción (Halverson 1997, Koller 2005 y 2011), de la metalexicografía y lexicografía bilingüe y multilingüe (Blanco 2013, Domínguez 2011, Petkov 2007, Werner 1998 y 2002, Wiegand 2002 y 2005 a y b, Sanmarco Bande 2015), de la gramática y lingüística contrastiva (Wotjak 2006, 2015)⁵.

Lo especialmente definitorio es que, a diferencia de otros términos o conceptos, los resultados del análisis filológico revierten en traducciones, gramáticas y diccionarios contrastivos, es decir: La *equivalencia* trasciende el marco teórico-lingüístico resultando una información de manejo común para cualquier tipo de usuario. Así, estudios recientes atestiguan que la información más frecuentemente consultada en los diccionarios bilingües es la relacionada con la equivalencia en un contexto de traducción (Domínguez/Valcárcel 2015). Lamentablemente la investigación en uso de diccionario también concluye que uno de los principales puntos débiles en las obras de consulta lexicográfica bilingüe radica en la dificultad de aplicar de modo productivo la información lexicográfica que se aporta sobre la equivalencia (Domínguez/Mirazo/Vidal 2013)⁶. En definitiva: Necesitamos más y mejor.

5 Debido a cuestiones de espacio las referencias bibliográficas en este trabajo tienen carácter representativo-testimonial, no exhaustivo.

6 Referencias bibliográficas detalladas sobre esta temática se aportan en Domínguez/Valcárcel (2015) y Domínguez/Mirazo/Vidal (2013).

2. Equivalencia

No parece posible acometer aquí una discusión profunda y detallada sobre qué es la equivalencia, su tipología, su representación y sobre la compleja problemática que su estudio conlleva en todas y cada una de sus representaciones, si bien vale la pena señalar sucintamente un par de cuestiones sobre el proceso lexicográfico y la labor del lexicógrafo que, por consabidas, no resultan menos relevantes:

a) Encontrar el equivalente adecuado (con ayuda de corpora, obras de referencia, competencia lingüística, etc.) no resulta siempre tarea fácil. Por una parte, es necesario *i)* plantearse la cuestión cualitativa —tipo y grado de equivalencia de la unidad seleccionada atendiendo a factores como el contexto semántico, cuestiones pragmáticas, contexto relacional y combinatorio, y un largo etcétera⁷ y la resolución de problemas resultantes de la equivalencia parcial o nula y *ii)* responder a una cuestión no menos relevante, la cuantitativa: ¿Cuántos equivalentes han de ser incluidos por acepción?, ¿Por qué? y ¿Siguiendo qué criterios?

b) Una vez establecida la relación de equivalencia interlingüística necesitamos plasmarla, describirla y acompañarla de la información oportuna según cada caso, atendiendo, en el supuesto lexicográfico, a criterios como tipología diccionarioística, contextos de uso y usuarios, entre otros. Como es sabido, no se requiere la misma información en un diccionario pasivo o activo si la lengua materna del usuario es la de llegada (LL) o la de partida (LP). Así pues, es preceptivo partir de un fundamento teórico-metalexicográfico que nos permita, entre otros, *i)* abordar la representación de los equivalentes atendiendo a la tipología y función de la obra de consulta y *ii)* delimitar el equivalente frente a otro tipo de información exigida en cada caso para una descripción y manejo correcto. Entre las aportaciones más destacables sobre la diferenciación y representación de la equivalencia lexicográfica en los diccionarios bilingües cabe aquí señalar la propuesta de Wiegand (2005a, 2005b), quien establece diferentes tipos de equivalencia lexicográfica así como las indicaciones que deberían de aparecer ligadas a esta atendiendo a la LP y la LL del diccionario. En concreto, Wiegand propone diferentes tipos generales (*vid.* imagen 1), en concreto: *i)* *Wort-Wort-Äquivalenz* (*Wortäquivalenz*): equivalencia palabra-palabra, *ii)* *lexikspezifische Wort-Syntagma-Äquivalenz*: equivalencia léxica específica palabra-sintagma, *iii)* *lexikspezifische Syntagma-Wort-Äquivalenz*: equivalencia léxica específica sintagma-palabra

7 Para más detalle *vid.* Gouws/Prinsloo (2005).

y iv) *lexikspezifische Syntagmen-Syntagmen-Äquivalenz*: equivalencia léxica específica sintagma-sintagma (2005b: 44). Asimismo, también aporta información detallada sobre tipos específicos de equivalencia lexicográfica (2005 b: 45; *vid.* imagen 2)⁸.

AUSGANGSSPRACHE (1. Argumentstelle)	ZIELSPRACHE (2. Argumentstelle)	ÄQUIVALENZTYP: LEXIKSPEZIFISCHE SEMANTISCHE- PRAGMATISCHE ÄQUIVALENZ	ANGABEN IM ZWEISPRACHIGEN WORTERBUCH	
			LEXIKOGRAFISCHE AUSGANGSSPRACHE	LEXIKOGRAFISCHE ZIELSPRACHE (Äqui- valentangaben mit Bezugs- adresse)
engl. <i>BED</i> dt. <i>BETT</i> dt. <i>ZWEI</i> port. <i>MACONHA</i> span. <i>PAILA</i>	dt. <i>BETT</i> port. <i>CAMA</i> engl. <i>TWO</i> dt. <i>HASCHISCH</i> dt. <i>PFANNE</i>	Wort-Wort-Äquivalenz (kurz: Wortäquivalenz)	Wortformangabe (WFA) [meistens: Lemmzei- chengestaltangabe (LZGA)] LZGA [...] <i>bed</i> [...] <i>Bett</i> [...]	(wortbezogene) Wortäqui- valentangabe (ÄÄ.W), adressiert an eine WFA (meistens eine LZGA) ÄÄ.W · LZGA ...“ = ist <i>Bett · bed</i> adressiert an <i>cama · Bett</i>
dt. <i>SCHWARZMARKT</i> dt. <i>DOPPELBETT</i> dt. <i>TUSCHE</i>	engl. <i>BLACK MARKET</i> port. <i>CAMA DE CASAL</i> span. <i>TINTA CHINA</i> ACHTUNG: Bei- spiele stimmen nur bei einer bestimmten Auf. von Komposita!	lexikspezifische Wort- Syntagma-Äquivalenz	WFA [meistens LZGA] LZGA [...] <i>Schwarzmarkt</i> [...] <i>Doppeltbett</i> [...] <i>Tusche</i> [...]	(wortbezogene) Syntagmen- äquivalentangabe (ÄÄ. Synt), adressiert an eine WFA (meistens eine LZGA) ÄÄ.Synt · LZGA <i>black market · Schwarzmarkt</i> <i>cama de casal · Doppeltbett</i> <i>tinta china · Tusche</i>
frz. <i>MARCHÉ NOIR</i> port. <i>TOMAR UM DUCHE</i>	dt. <i>SCHWARZMARKT</i> dt. <i>DUSCHEN</i>	lexikspezifische Syntag- ma-Wort-Äquivalenz	Syntagmenformangabe (SyntFA) SyntFA [...] <i>tomar um duche</i> [...]	(syntagmenbezogene) Wort- äquivalentangabe, adressiert an eine SyntFA ÄÄ.W · SyntFA <i>duschen · tomar um duche</i>
engl. <i>BED AND BREAK- FAST</i> span. <i>APLICAR PAÑOS CALIENTES</i>	dt. <i>ÜBERNACHTUNG MIT FRÜHSTÜCK</i> dt. <i>HEISSE ÜMSCHLÄGE MACHEN</i>	lexikspezifische Syntag- men-Syntagmen- Äquivalenz (kurz: Syntagmenäquivalenz)	SyntFA SyntFA [...] <i>bed and breakfast</i> [...] <i>aplicar ~s calientes</i> [...]	(syntagmenbezogene) Syntagmenäquivalenzangabe, adressiert an eine SyntFA ÄÄ.Synt SyntFA <i>Übernachtung mit Frühstück</i> <i>bed and breakfast</i> <i>heiße Umschläge machen</i> <i>aplica ~s calientes</i>

Imagen 1: Tipos generales y ejemplos de relaciones de equivalencia lexicográfica con indicaciones descriptivas

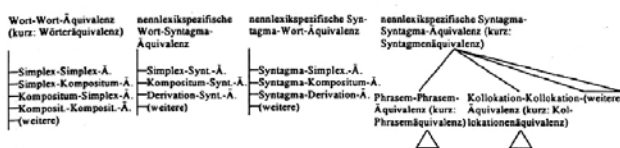


Imagen 2: Tipos específicos de las relaciones de equivalencia lexicográfica

Nos centraremos, a continuación, en dos de los tipos que indica el autor alemán, en concreto, en la *Wortäquivalenz* (equivalencia palabra-palabra) y en la *lexikspezifische*

8 La imagen 2 no muestra todo el modelo en su complejidad, solamente la información concreta que es objeto de análisis en esta contribución.

Wort-Syntagma-Äquivalenz (equivalencia léxica específica palabra-sintagma) y en qué tipo de relaciones de equivalencia cualitativa subyacen a la descripción y notación en diccionarios de valencias contrastivos para el español y el alemán⁹.

3. La equivalencia lexicográfica no estándar en diccionarios de valencias contrastivos

3.1. Equivalentes en la lexicografía bilingüe valencial

Entendiendo como equivalentes lexicográficos aquellas unidades que, independientemente de su realización formal, compartan significado común con la unidad de partida, parecerá obvio que en un diccionario contrastivo de valencias verbales la casilla prevista para los lemas de llegada (L-Lema) y partida (P-Lema) esté ocupada por un verbo, si bien no siempre se da el caso. Ejemplifica la relación palabra-palabra, esto es el primer supuesto, la siguiente entrada no íntegra del VLdsp¹⁰:

<p>4 <i>GEHEN</i></p> <p>Stammformen: wie <i>gehen</i> I Bedeutung: Satzbauplan: Semantik:</p>	<p>subir=fahren, steigen, besteigen <i>sube, subió, ha subido</i> 'wachsen, größer werden' sub sub: AGT'mut; obj mas: <i>Teig</i></p>	<p><i>SUBIR</i> I</p>
<p><i>Gehen müsste der Teig [allerdings noch ein bisschen].</i> [<i>Realmente</i>] <i>la masa tendría que subir un poco más.</i></p>		

Artículo 1: *gehen* 4 y su equivalente *subir* 1

- 9 Las ideas plasmadas a continuación están relacionadas con diferentes proyectos de investigación para la elaboración de diccionarios de valencias contrastivos, en los que he participado o estoy actualmente en activo, tales como *Das Valenzlexikon Deutsch-Spanisch* (VLdsp; Domínguez/Engel/Paredes, en elaboración), el *Diccionario de valencias verbales español alemán* (DCVEA; <http://gramatica.usc.es/proyectos/valencia/diccionario/>, finalizado) y el proyecto *PORTLEX: Diccionario multilingüe* (<https://diccionarioportlex.wordpress.com/>).
- 10 La estructura general de la acepción contemplada en el texto sigue el siguiente esquema general, que no se presenta aquí en su complejidad, ya que faltan campos como los previstos para la descripción de la pasiva, las realizaciones oracionales, entre otros, los cuales no son relevantes para la línea argumentativa:

<p>Nº <i>LEMA</i></p> <p>Paradigma: Significado: Esquema sintáctico: Semántica: <i>Ejemplos</i> [con notación combinatoria]</p>	<p><i>LEMA: equivalente</i> Información bilateral</p> <p>[Posición centrada por equivalencia plena] [Tipo de complemento (TC)] TC: Rol semántico; significado categorial: <i>descriptores</i> <i>Traducciones</i> [con notación combinatoria]</p>
---	--

Artículo 2: Esquema de la entrada *gehen* 4 y su equivalente *subir* 1

En no pocas ocasiones, la única posibilidad para ofrecer una relación de equivalencia entre lenguas pasa por incluir en la LL unidades que no pertenecen a la clase de palabra de la LP. Tenemos dos vías procedimentales claras y divergentes entre sí: *i*) no incluir estas unidades por no tratarse de verbos – ya que estamos elaborando un diccionario contrastivo de valencias para esta clase de palabra – o *ii*) incluir lemas no estándar (no verbos) por cuestiones de equivalencia interlingüística, por atención al usuario, entre otros. Optar por la primera opción podría llevar en muchos casos a la conclusión errónea de que nos encontramos ante una equivalencia cero, esto es, que en una de las lenguas no se puede expresar lo que la otra indica, y este no parece ser el caso. Lo que aquí sucede es que las lenguas recurren a realizaciones formales diferentes, las cuales se ven resumidas en la siguiente tabla¹¹:

TE	Lema	
	LP	LL
TE ¹ : LCI (Lema complejo invariable)	<i>anmelden</i>	<i>dar de baja</i>
TE ^{2a} : LCVUV (Lema complejo variable con unidad valencial)	<i>aufstehen</i>	<i>estar + {abierto}</i>
TE ^{2b} : LCVUV		
TE ²ⁿ : LCVUV		
TE ³ : LCVUC (Lema complejo variable con unidad circunstancial)	<i>eilen</i>	<i>ir+ deprisa</i>
TE ⁴ : Equivalente múltiple	<i>abnehmen</i>	<i>adelgazar, disminuir, bajar, amainar, menguar</i>
TE ⁵ : Fórmula de equivalencia	<i>fliegen</i>	<i>verbo de movimiento+ (gerundio)</i>

Tabla 1: Equivalentes no estándar

La decisión de incluir estos lemas no es baladí: a diferencia de los diccionarios contrastivos, que suelen aportar un listado más o menos detallado de los equivalentes, los de valencias contrastivos han de describir sintáctico-semánticamente

11 Abreviaturas: TE= Tipo de equivalente no estándar en la LL, notación: N. Por cuestiones de espacio renuncio a la indicación de acepción y significado.

cada L-lema, de modo que ambas lenguas se encuentren al mismo nivel jerárquico descriptivo. A su vez, y por tratarse de un diccionario de valencias, el lema no estándar así como la información ligada a él estarán sujetos al mismo filtro descriptivo-valencial que las unidades estándar, pero con una notación propia. En la siguiente tabla se señalan las modalidades descriptivo-valenciales así como su función y notación en diferentes campos de la entrada¹²:

TE	NOTACIÓN	INDICA/APORTA
TE ¹ : LCI	VSC: El esquema sintáctico resulta de la conjunción de todas las partes y no de la suma individual de significados. Excluida la aparición del verbo en un sentido semejante al del lema complejo. N1: Se refleja únicamente en el campo lema.	➤ equivalencia; ej: <i>dar de baja</i>
TE ^{2a} : LCVUV	VSC: El esquema sintáctico resulta de la suma de unidades con aparición simultánea y restricción semántica. La equivalencia resulta de la suma de significados de las unidades. N2:	
	Lema VERBO + {Unidad}	➤ suma de significados con reflejo en esquema sintáctico; ej: <i>estar + {abierto}</i>
	Esquema semántico rol semántico; significado categorial {Unidad}	➤ {...}; restringido
	Ejemplo sin marcación formal	➤ complemento obligatorio
TE ^{2b} : LCVUV	Variante de TE ^{2a}	
TE ²ⁿ : LCVUV	Variante de TE ^{2a}	
TE ³ : LCVUC	VSC: La equivalencia resulta de la suma de unidades contempladas en el campo lema, una de las cuales no tiene reflejo en el esquema sintáctico-semántico N3:	
	Lema VERBO + Unidad	➤ suma de significados sin notación en el esquema sintáctico; ej.: <i>ir+ deprisa</i>
	Esquema semántico Rol semántico; significado categorial con marcación estándar	➤ carente de rol semántico
	Ejemplo [...]	➤ circunstante

12 Abreviaturas: LCI (lema complejo invariable), LCVUV (lema complejo variable con unidad valencial), LCVUC (lema complejo variable con unidad circunstancial), EM (equivalente múltiple), FE (fórmula de equivalencia), VSC (valencia sintáctico-contrastiva) y N (notación).

TE⁴: **VSC:** Equivalentes sin combinatoria semántica restringida serán descritos detalladamente, aquellos de combinatoria restringida semejante a la colocacional no serán descritos (*menguar + luna, amainar + viento*).

EM

N4:

Lema	Lista de equivalentes	
Esquema semántico	sin descripción sintáctico-semántica	➤ traducciones concretas.; ej: <i>adelgazar, disminuir, bajar, amainar, menguar</i>

TE⁵: **VSC:** Fórmula estándar resultante del análisis de ejemplos. No se aporta esquema sintáctico

FE

N5:

Lema	Fórmula estándar	➤ clase de verbo y combinatoria, ej: <i>verbo de movimiento+ (gerundio)</i>
Esquema semántico	sin descripción sintáctico-semántica	➤ traducciones concretas.

3.2. Lemas complejos con unidad valencial frente a complejos con unidad circunstancial

Ejemplos significativos de una posible vía para conjugar la representación de lemas no estándar junto con la notación valencial y, por tanto, para posibilitar la aportación de información sobre la equivalencia interlingüística, los configuran LCVUV (con unidad valencial) y LCVUC (con unidad circunstancial). En el primero de ellos (vid. artículo 3) en el campo lema se indica que *i*) sólo la aparición de ambas unidades permite la equivalencia, *ii*) la información anotada con el símbolo } realiza una función sintáctico-valencial y *iii*) esta está lexicalmente restringida (prdsb: KLS (Clasificativo); stat (estado) {abierto}):

AUFSTEHEN	ESTAR+ {abierto}
Stammformen: <i>steht auf, stand auf, hat/ist aufgestanden</i>	<i>está, estuvo, había estado</i>
Bedeutung:	'geöffnet sein'
Satzbauplan: sub	sub prdsb
Semantik: sub AGT ^{fer} ; obj	sub: AGT ^{fer} ; obj
	prdsb: KLS; stat {abierto}
	dt. Ø = sp. prdsb
<i>Es hieß, die Tür habe/sei aufgestanden.</i>	<i>Se dice que la puerta estaba abierta.</i>
<i>Die Fenster standen [sperrangelweit] auf.</i>	<i>Las ventanas estaban abiertas [de par en par].</i>
<i>Aufgestanden haben die Fenster [nur kurze Zeit].</i>	<i>Las ventanas han estado abiertas [sólo un rato].</i>

Artículo 3: Ejemplo de lema complejo variable con unidad valencial

Otro modelo descriptivo se propone para los LCVUC (*vid.* artículo 4), por no desempeñar la unidad que acompaña al verbo en el campo lema la función de complemento y no tener atribuido, debido a esto, ningún rol semántico:

	IR+ deprisa
	va, fue, ha ido
	'sich schnell an einen bestimmten Ort begeben'
	<i>ida</i>
	sub (dir)
	sub: AGT''mut; hum
	dir: LOCdir; obj (Raum)
<i>Ich eilte [mit Gretas Gepäck] (zum Bahnhof).</i>	<i>Iba [deprisa] (al aeropuerto) [con el equipaje de Greta.]</i>
<i>Eilen Sie, Herr Direktor!</i>	<i>¡Vaya [deprisa]. Señor Director!</i>

Artículo 4: Ejemplo de lema complejo variable con unidad circunstancial

Mediante la comparación de ambos modelos descriptivos se observa que la característica *i)* previamente señalada es común a los dos. Las diferencias radican en *ii)* y *iii)*: en **IR+ deprisa**, «deprisa», por tratarse de un circunstancial, no aparece anotado en {}, si bien su presencia resulta imprescindible para asegurar la equivalencia entre lenguas. Esta característica funcional-sintáctica conlleva otras consecuencias formales de notación: *i)* no tiene ningún tipo de reflejo en el campo sintáctico-semántico (*vid.* nota 10) y *ii)* su marcación en los ejemplos mediante [...] —marca común para describir los circunstanciales en la obra de consulta⁻¹³.

4. Conclusiones

Resulta muy aventurado —entono el *mea culpa*— titular este apartado como yo lo he hecho —«Conclusiones»— ya que, como el título de esta contribución indica, se trata simplemente de «algunas reflexiones y propuestas». Valgan estas, por tanto, como una aportación más al complejo mundo de la equivalencia entre lenguas, de su conceptualización así como descripción. Y sirva esta contribución para el fin último por el que ha sido concebida y escrita: servir de homenaje a mi compañera y amiga Isabel.

13 Otros modelos procedimentales y notorios se pueden observar en el apartado 3.1.

Bibliografía

- Blanco Escoda, X. (2013): «Équivalents de traduction pour les pragmatèmes dans la lexicographie bilingue Français-Espagnol», *Lexicographica* 29, pp. 5-28,
- Domínguez Ferro, A.M./González, I./Sanmarco Bande, M^a T. (2010): *Vocabulario Galego-Italiano. Hostalería*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC.
- Domínguez Vázquez, M^a J. (2011): «Die Äquivalenzfrage in Hinblick auf quantitative und qualitative Gesichtspunkte am Beispiel der kontrastiven spanisch-deutschen Valenzlexikographie: Fragestellungen und Vorschläge», *Lexicographica* 27, pp. 269-298.
- Domínguez Vázquez, M^a J./Mirazo Balsa, M./Vidal Pérez, V. (2013): «Wörterbuchbenutzung: Erwartungen und Bedürfnisse. Ergebnisse einer Umfrage bei Deutsch lernenden Hispanophonen», in M^a J. Domínguez Vázquez (ed.), *Trends in der deutsch-spanischen Lexikographie*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 135-172.
- Domínguez Vázquez, M.J./Valcárcel Riveiro, C. (2015): «Hábitos de uso de los diccionarios entre los estudiantes universitarios europeos: ¿nuevas tendencias?», in M^a J. Domínguez Vázquez/X. Gómez Guinovart/C. Valcárcel Riveiro (ed.), *Lexicografía de las lenguas románicas II. Aproximaciones a la lexicografía contemporánea y contrastiva*. Berlin: de Gruyter, pp. 165-189.
- González, I. (2015): «Léxico especializado en la lexicografía gallegoitaliana (algunas reflexiones)», in M^a J. Domínguez Vázquez/X. Gómez Guinovart/C. Valcárcel Riveiro (ed.), *Lexicografía de las lenguas románicas II. Aproximaciones a la lexicografía contemporánea y contrastiva*. Berlin: de Gruyter, pp.211-221.
- González, I./Domínguez Ferro, A. (2015, en prensa): *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Escultura*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.
- González, I. (2015, en prensa): «Introdución e presentación do *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Escultura*», in I. González/A. Domínguez Ferro: *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Escultura*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.
- González, I. (2015, en prensa): «Introdución e presentación do *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Pintura*» en B. Benedict/J. Gutiérrez: *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Pintura*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.

- González, I. (2015, en prensa): «Introducción e presentación do *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Arquitectura*», en M^a C. de Frutos Martínez/C. Marchisio: *Vocabulario galego-italiano das Belas Artes: Arquitectura*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.
- González, I./Domínguez Ferro, A./Sanmarco Bande, M^a T. (2010): *Vocabulario Galego-Italiano: Hostalería (aloxamento, restauración, economía, lecer, viaxe)*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.
- González, I. et al. (2000): *Diccionario Italiano-Galego*, Santiago de Compostela: Grafinova. <<http://www.cirp.es/pub/docs/varios/dicItaGal.pdf>>.
- Gouws, R./Prinsloo, D. J. (2005): *Principles and Practice of South African Lexicography*. Stellenbosch: Sun Press.
- Halverson, S. (1997): «The Concept of Equivalence in Translation Studies: Much Ado About Something», *Target* 9.2, pp. 207-233.
- Koller, W. (2005): «Il concetto di equivalenza e l'oggetto della traduttologie», in M. Agorni (ed.), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*. Milán: Led Edizioni Universitarie, pp. 99-115.
- Koller, W. (2011): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Francke: Tübingen.
- Neubert, A. (2004): «Equivalence in Translation», in H. Kittel et al. (ed.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin – New York: de Gruyter, pp. 329 – 342.
- Petkov, P. (2007): «Zur Erfassung der lexikographischen Äquivalenzbeziehung in zweisprachigen Wörterbüchern», *Lexicographica* 23, pp. 95-102.
- Sanmarco Bande, M^a T. (2015): «Tratamiento de los culturemas en la lexicografía italoespañola actual», in M^a J. Domínguez Vázquez/X. Gómez Guinovart/C. Valcárcel Riveiro (ed.), *Lexicografía de las lenguas románicas II. Aproximaciones a la lexicografía contemporánea y contrastiva*. Berlin: de Gruyter, pp. 421-437.
- Werner, R. (1998): «Das Problem der Äquivalenz im zwei—und im mehrsprachigen Wörterbuch», in L. Hoffmann/H. Kalverkämper/H. E. Wiegand (ed.), *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologie-wissenschaft*, vol. 2. Berlin/New York: de Gruyter, pp. 1853-1884.
- Werner, R. (2002): «Äquivalenz im zweisprachigen Wörterbuch», in H. Wellmann / E. Kan (ed.), *Germanistik und Romanistik: Wissenschaft zwischen Ost und West*. Chabarovsk: Chabarovskij Gosudarstvennyj Pedagogiceskij Universitaet, pp. 53-76.

- Wiegand, H. E. (2002): «Zur Äquivalenz in der zweisprachigen Lexikographie. Kritik und Vorschläge», in H. E. Wiegand (ed.), *Studien zur zweisprachigen Lexikographie mit Deutsch VIII*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, pp. 93-110.
- Wiegand, H. E. (2005a): «Äquivalentpräsentation und Wörterbuchfunktionen in zweisprachigen Printwörterbüchern. Mit einem Seitenblick auf die so geannte „moderne lexikographische Funktionenlehre“», in B. Iglá/P. Petkov/H. E. Wiegand (ed.), *Kontrastive Lexikologie und zweisprachige Lexikographie*. Berlin: de Gruyter, pp. 1-38.
- Wiegand, H. E. (2005b): «Äquivalenz, Äquivalentdifferenzierung und Äquivalentpräsentation in zweisprachigen Wörterbüchern, eine neue einheitliche Konzeption», in H. Gottlieb/E. Mogensen/A. Zettersten (ed.), *Symposium on Lexicography XI*. Berlin: de Gruyter, pp. 17-57.
- Wotjak, G. (2006): *Las lenguas, ventanas que dan al mundo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Wotjak, G. (2015): «¿Qué punto de referencia/*tertium comparationis* es preciso para la lingüística contrastiva?», in M^a J. Domínguez Vázquez/X. Gómez Guinovart/ C. Valcárcel Riveiro (ed.), *Lexicografía de las lenguas románicas II. Aproximaciones a la lexicografía contemporánea y contrastiva*. Berlin: de Gruyter, pp. 469-494.

Notas para unha edición da cantiga *Donzela, quenquer entend[e]ria* de Pero D'Armea (B 1602, V 1134)¹

FRANCISCO FERNÁNDEZ CAMPO
Universidade de Santiago de Compostela

As cantigas de Pero d'Armea foron transmitidas polos cancioneiros *B* e *V*². O conxunto de textos recollidos polos apógrafos italianos consta de dezaioito composicións, trece *cantigas de amor* (*B* 1077-1090, *V* 669-681), catro *cantigas de amigo* (*B* 1204-1207, *V* 809-812) e unha *cantiga de escarnio* (*B* 1602, *V* 1134). Así pois, o *corpus* lírico deste autor chéganos a través de dúas copias manuscritas feitas en Italia no s. XVI, case que dous séculos despois de que a escola trobadoresca do occidente peninsular xa esmorecera. O dito *corpus* está ausente do único dos cancioneiros conservados da época trobadoresca, o *Cancioneiro da Ajuda*³. Nos

-
- 1 A presente colaboración deriva da miña tese de doutoramento, titulada *As cantigas de Pero D'Armea. Edición crítica e estudo*, vinculada ao Proxecto de Investigación *O Cancioneiro de xograis galegos (Edición crítica e estudo, en formato impreso e electrónico)*, subvencionado pola Dirección Xeral de I + D da Xunta de Galicia (PGIDIT03SIN20401PR), coordinado e dirixido pola Dra. D^a Mercedes Brea.
 - 2 Empregamos as siglas que vén utilizando a crítica italiana. Así pois, coa sigla *B* designamos o códice conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, do que usamos a edición facsimilar: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Bracuti)*, Cód. 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional /Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1982. Para a descrición deste códice, vid. Ferrari (1979, 1993a). Coa sigla *V* designamos o códice conservado na Biblioteca Apostólica Vaticana, do que tamén utilizamos unha edición facsimilar: *CancioneiroPortuguês da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filolóxicos — Instituto de Alta Cultura, 1973. Para a descrición deste códice, vid. Ferrari (1993b).
 - 3 Coñecido coa sigla *A*, do que existe unha reprodución facsimilar: *Cancioneiro da Ajuda* (1994). Para a edición crítica e estudo deste manuscrito, vid. C. Michaëlis de Vasconcelos (1904).

dous códices quiñentistas italianos, as series de cantigas de amor e de amigo están reproducidas na sección que no primitivo arquetipo estaba destinada ás cantigas de amigo, o que fai pensar nunha inserción posterior ou zona complementaria, de segundo nivel, é dicir, nunha especie de cancionero particular de xograres galegos con cantigas de amor, amigo e escarnio⁴. As cantigas de amor e de amigo sitúanse na sección de amigo en dúas subseries.

A única cantiga de escarnio do noso trovador —da que nos ocuparemos a seguir— vén transmitida en *B* na correspondente sección do cancionero, no fol. 339ra, que inicia o fascículo 40, ternión (ff. 339-344) do cal os dous últimos folios están en branco, transcrito polo copista denominado *c* (Ferrari, 1979: 137); está numerada coa cifra 1602 e rubricada (*pero darmea*) polo propio Colocci, quen, sobre a dita rúbrica, escribe a cifra 289, que pertence á súa numeración inicial de fascículos (Ferrari 1979: 90-91); ademais, a autoría de Pero d' Armea tamén vén certificada na cantiga seguinte, de Pero d' Ambroa (1603), onde o copista transcribiu a rúbrica *Estotra cãtica fez pero dãbrõa a pero darmea por estoutra de çima que fazera*. A cantiga está escrita cunha letra bastarda francesa, comezando cunha capital redonda negriña de corpo dobre (ocupa dous espazos interliñares, utilizando capitais de menor corpo (un espazo interliñar) para as iniciais das estrofas segunda e terceira. Ao final do fascículo anterior (nº 39), na marxe inferior da columna *b*, Colocci escribiu a palabra *Donzela*, reclamo mnemotécnico do *incipit* da cantiga que debía iniciar o seguinte caderno, é dicir, a cantiga de escarnio *Donzela quenquer entendria*, de Pero d'Armea. A única glosa *colocciana* referida a esta cantiga é o subliñado da palabra *espelho* (última da segunda estrofa), que Colocci anota, tamén subliñada, coa forma *spelho* na marxe superior central do folio, anotación probablemente de tipo lingüístico, facendo notar a prótese vocálica diante de [s-] líquida inicial e tamén chamando a atención sobre o dígrafo *lh* (Brea-Fdez. Campo, 1993: 42). A cantiga sitúase inmediatamente despois das de Pedr'Amigo de Sevilha (1593-1595), Pero d'Ambroa (1596-1599), Pedro Mendes da Fonseca (1600) e Ayras Nunes (1601), e precedendo as de Pero d'Ambroa (1603) e Fernand' Esquio (1604).

En *V*, a cantiga tamén vén transmitida na sección correspondente, no caderno 11 (ff. 177-200), ocupando dous terzos da columna *b* do f. 186v e numerada coa cifra 1134, a continuación das de Pedr'Amigo de Sevilha (1125-1127), Pero d'Ambroa (1128-1131) Pedro Mendes da Fonseca (1132) e Ayras Nunes

4 A respecto dos niveis de formación dos cancioneros, vid. Oliveira (1994), en particular pp. 199-205 e 262-265.

(1133) e precedendo as de Pero d'Ambroa (1135) e Fernand' Esquio (1136). A cantiga non ten rúbrica atributiva no encabezado, como é habitual, pero está rubricada indirectamente case que de xeito idéntico a como se fai en *B*, na cantiga seguinte, de Pero d'Ambroa, pero neste caso pola man de Colocci, quen transcribe *Estoutra cātica fez pero dābrōa a pero darmea por estoutra de çima q̄ fezera.*

A edición da cantiga que propoñemos é a seguinte:

- Donzela, quenquer entend[e]ria
que vós mui fremosa parescedes;
se assi é, como vós dizedes,
no mundo vosso par non av[er]ia;
- 5 á ùu que i vosso par ouvesse:
quen a meu cuu concela posesse,
de parescer ben vencervos ia.
- Vós andades dizend' en concelho
que sobre todas parescedes ben;
- 10 e, con tod' esto, non vos vej' eu ren,
pero poedes branqu' en vermelho;
mais, sol que s'o meu cuu de si pague
e poser un pouco d' alvaiade,
ir e veers' á convosco no espelho.
- 15 Donzela, vós sodes ben talhada,
se no talho erro non prendedes
ou en essa saia que vós tragedes,
e pero sodes ben colorada;
quen ao meu cuu posesse orelhas
- 20 e lhi ben fingesse as sobrançelhas,
de parescer non vos deve[ra] nada.

Manuscritos: *B* 1602, fol. 339ra; *V* 1134, fol. 186vb.

Eds. diplomáticas e semidiplomáticas: Machado 1504; Monaci 1134.

Eds. críticas e interpretativas: Braga 1134; Lapa 373; Arias Freixedo 189; Videira Lopes 338.

Repertorios: Tavani 121,8; D' Heur 1612; *LPGP* 121,8.

1 entendria BV 4 auía B, auya V 5 par nō ouvesse V 6 cun B 7 uēçer B uenzer V 10 codesto B 11 bermelho V 13 dauayade V 14 rreueersa V 16 calho B 18 colorata B, coloraba V 20 figesse B 21deúe BV

1 quē BV | qⁱ B, q̄r V 2 uos muy BV | fⁱmosa B | paresceds V 3 assy B | he BV | uos BV 4 mūdo uosso BV | nō BV 5 auuy B, aūu V | q̄ y uosso BV | ouesse BV 6 quē BV | cōçela B, conçela V 7 paresc bē BV | uosya BV 8 dizēdē B, dizendē V | cōcelho V 9 paresceds bē BV 10 cō BV | nō uos ueieu BV | rē V 11 brāqē B, brāqē V 12 mays BV | q̄ BV | dessi BV 13 τ BV | hūu BV | daluayade B 14 treuersa B | cōuosco BV 15 uos BV | bē BV 16 nō BV | p̄ndedes BV 17 saya BV | q̄ uos BV 18 bē V 19 quē BV 20 τ BV | bē BV | f̄gesse V | sobrāçelhas BV 21 paresc BV | nō uos BV

1 quen quer entenderia *Lapa, Arias*, quenquer entenderia *Machado*, quem quer entenderia *Braga, Videira* 4 avia *Machado, Lapa, Arias, Videira* 5 anqu' i vosso par [non] ouesse *Lapa*, aum que y vosso par non ouesse *Braga*, a min, que i vosso par ouesse *Arias*, aunqu' i vosso par nom houesse *Videira* 6 con sela *Braga* 13 da vaydade *Braga* 14 reveers' á *Machado, Braga, Lapa, Videira, Arias* 21 dev' em *Braga*.

1. Métrica.

1.1. *Estrutura estrófica: Cantiga de escarnio de mestría*, composta por tres cobras singulares de sete versos eneasílabos de rima feminina nas estrofas I e III, e mistura de eneasílabos de rima feminina (rimas a, c) e decasílabos de rima masculina (rima b) na estrofa II.

Esquema métrico-rímico:

I-III	9'	9'	9'	9'	9'	9'	9'
	a	b	b	a	c	c	a
II	9'	10	10	9'	9'	9'	9'
	a	b	b	a	c	c	a

	I	II	III
a	-ia	-elho	-ada
b	-edes	-en	-edes
c	-esse	-a'e	-elhas

RM 161: 231 (I, III); 161: 227 (II)

1.2. *Artifícios*

Capdenals: 1 I, III

Rimas derivadas 4, 5 I: *avia/ouesse*

Correlacións paralelísticas: 2 I, II, 1 III; 6-7 I, 5-7 II, III.

2. Comentario

Cantiga de escarnio persoal onde se tocan practicamente todos os rexistros deste xénero, dende a sátira ata a ironía, a parodia e o obsceno. A composición comeza cunha parodia do amor cortés (Lanciani-Tavani, 1995: 176-182) nos dous primeiros versos, nos que parece introducirse unha cantiga de amor, aínda que xa se albisca a ironía, confirmada nos versos 3 e 4. Efectivamente, a cantiga iníciase conforme ao canon da *fin'amors* cun retrato-louvanza da dama, neste caso apostrofada como *Donzela*, da que se di que calquera podería afirmar a súa fermosura; non obstante, nos vv. 3 e 4, a seguir se aprecia un cambio de ton cara á ironía, marcada pola esaxeración (*no mundo vosso par non av[er]ia*). Repentinamente, nos tres últimos versos da cobra opérase un cambio cara ao obsceno escatolóxico, un cambio do «alto» polo «baixo», ao equiparar o rostro da dama co cu do poeta, a pouco que o maquille cun pouco de concela. A ironía convértese aquí en sátira descarada e mesmo chocalleira. O mesmo esquema formal e conceptual repítese nas outras dúas cobras, de contido semellante, aínda que xa sen o elemento sorpresa da primeira, pois o *parecedes ben* do v. 9 e o *sodes ben talhada*, do v. 15, xa son directamente parodias irónicas do mesmo rexistro do inicio da composición, que parecen adiantar o obsceno que vén despois: de novo a comparación, ampliada coa prosopopeia ou personificación (*á ñu que*), da faciana da donzela co traseiro do poeta, maquillado cun pouco de alvaiade, na cobra II; ou se lle puxese orellas, na cobra III. Trátase, pois, dun texto que se encadraría dentro do chamado «anti-retrato descortés» (Rodríguez Fernández, 1993: 43-44).

3. Notas

Verso 1: Editamos o indefinido *quenquer*, aínda que con moitas dúbidas. Como propón Tavani (*RM*: 487), podemos interpretar a abreviatura $q̄\zeta$ de *B* como *quiser*; a lección $q̄r$ (= *quer*), de *V*, é quizais *facilior*. O problema é que ese trazo pegado ao *q*, en forma de zeta alongado vertical, que leva enriba o típico trazo horizontal de abreviatura de *r* ou *er*, non podemos interpretalo como un *s*. En Capelli (1995: 311), ese signo representa sempre a abreviatura de *que* (vid. entre outros exemplos, as abreviaturas de *quinque*, *quandocumque*). Polo tanto, esa abreviatura podería ser a de *quiquer*, indefinido documentado nunha soa ocasión, segundo o *RILG* (Corpus Xelmírez), nunha acta notarial de 1330, conservada nos fondos documentais da USC nº 108/106: *Se algen contra esta venda et dôaçon viêr, ou a esta carta pasar, quiquer que for, peyte a uos et a uosa uoz por pena estas cousas que uso vindy et preço ja ditos dobrados, et esta carta este en firme para sempre et ualla.*

Por outra parte, aínda que as leccións de *BV* son claras (*entendria*), temos que coincidir co resto de editores na reconstrución da hipotética síncope da vocal do verbo *entend[e]ria*, para salvar a hipometría do verso. É de salientar que esta palabra debeu chamar a atención de Colocci, xa que está subliñada no texto, probablemente polo propio humanista; a forma *entendria* sería un *hapax* no corpus do galego medieval (alomenos non o atopamos documentado no *RILG*).

Verso 4: Por razóns lóxicas de concordancia de tempo con *entend[e]ria* do v. 1 e, ademáis, pola *consecutio temporum* demandada pola oración condicional, parecería lóxico propoñer unha lectura *av[r]ia* ou *av[er]ia* (*se asi é... non av[er]ia*); esta restitución sería factible a partir da lección de *B* (*auia*), onde se pode observar un pequeno trazo curvo vertical sobre o *i*, que poderíamos interpretar, en principio, como un signo de abreviación (= *r* ou *er*); non obstante, podería tratarse dunha plica, transcrita do antecedente, e non dunha abreviación (sobre o uso e funcións das plicas, vid. Fernández Guiadanes, 2011).

Verso 5: Non podemos concordar con Machado e Videira Lopes, que editan *aunque*, por moito que xustifiquen esta lectura como castelanismo, como sinala a propia Videira (2002: 403); a proposta *anqu'i* de Lapa (quen tamén recorda que Armea é galego), reconstrúe *anque*, xustificando que é «própria do galego actual» (1995: 553); non obstante, esta proposta converte o verso en hipómetro. A lectura de Arias (*a min*), factible paleograficamente, non parece correcta dende o punto de vista semántico. Polo que vemos, este debeu de ser un *locus criticus* para os editores que, non obstante, semella non ter sido para os copistas, que, na nosa opinión, transcriben con claridade do seu antígrafo; efectivamente, tanto *B* coma *V* transcribiron con exactitude o contido no antecedente, aínda que cunha pequena diferenza: *B* desenvolve a abreviatura (*ūu > uuŋ*), porque, con toda probabilidade, no antecedente esta abreviatura estaría desprazada, por cursividade na escritura, ao segundo *u*; mentres que *V*, mostrando claramente esa cursividade, mantena (*uū*). En definitiva, cremos que a lectura máis probable sería *á ũu que i* (= «hai un que»). En *V*, a lectura *nō ouuesse* aparece coa negación tachada (cun lixeiro risco vertical), polo que parece máis sólida a lectura de *B*, ademáis de ter un sentido máis correcto.

Verso 6: En *B*, este verso aparece na sétima liña, intercambiado na súa orde co seguinte, que aparece na sexta. Por tanto, optamos pola mellor disposición de *V*, que segue a orde lóxica, marcada pola rima *abbacca*.

Verso 14: Dende Lapa ata hoxe, toda a crítica vén editando *reveers' á* como primeira palabra deste verso, propoñendo por tanto o verbo reflexivo *reverse*, de significado descoñecido («volverse a ver»? «verse de novo»?). O primeiro que

chama a atención deste termo é que sería a súa única documentación, xa non só no corpus lírico, senón en toda a lingua galega, dende a medieval ata a contemporánea. O único que está documentado é *veerse* («verse», «entrevistarse»; Lorenzo: 1997, II. s.v. *veer*). Efectivamente, das leccións de *V* (*rreueersa*) e de *B* (*ireueersa*) pódese deducir un dobre erre inicial nada infrecuente na escrita medieval en xeral en estes cancioneiros en particular. Non obstante, ata agora pasouse por alto un elemento paleográfico que, na nosa opinión, é de máxima importancia: en *B*, enriba do suposto primeiro *r* está trazada unha plica (*ireueersa*), seguramente presente no antecedente, usada normalmente para indicar ao lector a separación de certas letras semellantes que podían dar lugar a confusión; isto úsase moito no Cancioneiro da *Ajuda* (por exemplo, para separar dous *u* (*úú*) e que non se confundisen con *nn* ou *un*). No caso de *B*, úsase para indicar que o primeiro elemento é un *i* e non un *r*, e así separar as dúas letras. Podería argumentarse que sería máis fácil poñerlle un punto a ese *i*, pero non sempre se fai nestes cancioneiros e mesmo nos anteriores, como o da *Ajuda* no que nunca se poñen puntos (véxanse, por ex., os numerosos casos de *motro*, *motra*, *motrerey*). O copista de *V*, ben porque as omite sistematicamente, ben porque non estaban no seu antecedente, non copia nunca as plicas (alomenos, na nosa revisión do códice non atopamos ningún caso). Así pois, cremos que a lectura correcta debe ser *ir e veers' á*, é dicir, «írase e verase» (= «írase ver»), onde podemos apreciar a finura de Pero d' Armea na utilización da elipse do auxiliar, morfema de futuro, no primeiro infinitivo, pero implícito, a través da conxunción copulativa, no auxiliar do segundo infinitivo, coa finalidade de conseguir a medida buscada. Tendo en conta esta proposta, cómpre facer sinalefa entre *no* e *espelho*, e ademáis considerar monosilábico *veer*, o cal non é estraño, sobre todo nas formas de futuro (Michaëlis: 1904, I: 91-92).

Verso 21: Con certas dúbidas editamos *deve[ra]*, pluscuamperfecto con valor subxuntivo, tal e como propoñen o resto de editores. Non estamos de acordo coa proposta de Braga, que interpreta a abreviatura como nasal, pero tampouco temos claro se o desenvolvemento da dita abreviatura é *ra*, *re* ou *r*.

Bibliografía

- Arias Freixedo, X. B. (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
 Braga, T. (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompañada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional.

- Brea, M. (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. C. Rodríguez Castaño e X. X. Ron Fernández, coa colaboración de A. Fernández Guiadanes e M. C. Vázquez Pacho. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, C. I. H. «R. Piñeiro».
- Brea, M. — F. Fernández Campo (1993): «Notas lingüísticas de A. Colocci no cancionero galego-portugués B», *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich (6-11 avril 1992), publiées par G. Hilty. Tübingen: Francke Verlag, V, pp. 41-56.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994): edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Estudos de V. Pina Martins, M^a A. Ramos e F. G. Cunha Leão. Lisboa: Edições Távola Redonda — Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico — Biblioteca da Ajuda.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991* (1982). Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)* (1973). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.
- Cappelli, A. (1995): *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. Milano: Hoepli.
- Couceiro, X. L. (1993): «Pero D' Armea», en G. Lanciani e G. Tavani, (coords.): *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 536-37.
- D' Heur, J.M. (1973): «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, pp. 17-100.
- Fernández Guiadanes, A. (2011): «Uso y funciones de la plica en el *Cancioneiro da Ajuda*: identificación del *usus scribendi* de los copistas», en M. Salamanca López (coord.): *La Materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*. Oviedo: Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, pp. 41-87.
- Ferrari, A. (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142.
- Ferrari, A. (1993a): «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en G. Lanciani e G. Tavani (coords.): *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.

- Ferrari, A. (1993b), «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en G. Lanciani e G. Tavani (coords.): *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho pp. 123-126.
- Lapa, M. Rodríguez (1995): *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo-Lisboa: Ir Indo edicións-Edições Sa da Costa.
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Laciani, G. — G. Tavani(1995): *As cantigas de escarnio*. Vigo: Xerais.
- Lorenzo Vázquez, R. (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Vol. II. Glosario*. Ourense: Instituto de Estudios orensanos «Padre Feijoo».
- Machado, E.— Pacheco, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, 8 vols.
- Monaci, E. (1875): *Il canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer, 2 vols. [reprint Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- RILG = *Recursos Integrados da Lingua Galega*, <http://sli.uvigo.es/RILG>.
- Rodríguez Fernández, J. L. (1993): «A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês», en A. Marco (coord.): *Simpósio Internacional Muller e Cultura (Compostela, 27-29 de febreiro de 1992)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 43-67.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Milagres para a biografía dunha raíña: santa Isabel de Portugal¹

ELVIRA FIDALGO
Universidade de Santiago de Compostela

Isabel, a terceira filla do rei Pedro III de Aragón e de Constanza II de Sicilia, casou en 1282 co rei Don Denis de Portugal e levou a coroa lusa desde 1282 ata 1325, data na que seu fillo Afonso herdou o reino.

Deberían contar as crónicas que exerceu unha notable influencia nos asuntos de goberno, apoiando o ambicioso propósito do rei de reorganizar a administración dos seus dominios e de impulsar o desenvolvemento e promoción das infraestruturas rurais, o que lle valeu o sobrenome de *O Labrador* (Pizarro 2008). Ademais de ter sido educada para raíña, pola súa estirpe² estaba relacionada cas mellores casas reais do século, o que, engadido ó seu talante piadoso e caritativo, a situaban nunha posición idónea para buscar a paz entre adversarios, sendo a súa labor pacificadora unha das actividades máis destacadas nas súas biografías³. Varias veces tivo que mediar entre o rei e o seu fillo e herdeiro, o futuro Afonso

-
- 1 Este traballo inclúese no marco do Proxecto de Investigación *Las Cantigas de Santa María: de la edición a la interpretación* (FFI2014-52710-P), financiado polo MINECO.
 - 2 O pai da infanta Isabel era Pedro III, fillo de Xaime I o Conquistador, e da raíña Violante de Hungría, que afondaba as súas raíces tanto nas dinastías francesas como imperiais. A súa nai foi dona Constanza de Hohenstaufen, filla de Manfredo, rei de Sicilia, neta, por tanto, de Federico II.
 - 3 Como corresponde, en parte, ó tópico do papel asignado ás raíñas medievais, as súas primeiras biografías destacan xa esta facultade. En realidade, tivo que intervir en numerosísimas ocasións ó longo da súa vida, xa sexa para poñer paz dentro do seu reino, xa para suavizar as relacións do reino de Portugal co de Castela e co de Aragón (San Vicente 1971: 57-78 e 91-95) e sobre todo, poñendo paz entre o rei e o seu rebelde fillo Afonso, o herdeiro.

IV, e o resultado non sempre lle foi favorable: a ocupación, por parte do xove Afonso, do castelo e do señorío de Leiría que pertencían á súa nai, foi malinterpretada polo rei que a acusou de alta traizón, polo que foi confinada ó seu pazo de Alenquer, privada das súas rendas e señoríos (Brandão: 503-505; San Vicente 1971: 91-97), o que causou moito quebranto a Isabel⁴. En 1336, nun último intento de mediar diante do su neto, o rei castelán Alfonso XI (que repudiara a súa lexítima muller, dona María de Portugal, igualmente neta da raíña), a sabia raíña lusa resolveu acudir a Sevilla para facer entrar en razón ó extraviado neto, pero a morte sorprendeuna en Estremoz.

Sen embargo, nas crónicas, a biografía dunha raíña consorte figura só polo feito de estar casada co rei, e en poucas ocasións as actividades da muller teñen cabida entre as fazañas do seu marido, a menos que exerza a rexencia ou que teña unha forte personalidade que resista a sombra do esposo⁵. Este é o caso da raíña Isabel de Portugal, á que pouco espazo lle terían dedicado as crónicas se non fose polo seu particular xeito de entender a súa coroa, aínda que, como pode deducirse polos poucos datos aportados arriba, debeu ser unha raíña ben comprometida cas súas tarefas de goberno. Non obstante, esta condición quedou escurecida pola súa prodixiosa actividade caritativa, que se manifestou na asistencia ós pobres e ós enfermos do seu reino, tanto a nivel «institucional» como fundadora de numerosos conventos e hospitais onde recoller e recuperar os menos favorecidos das súas terras, como a nivel particular, acollendo na súa casa a pobres e necesitados, para alimentalos, vestilos e curalos das súas feridas e enfermidades, o que lle valeu o título de santa para a devoción popular xa en vida⁶.

4 Son datos que se deducen de dúas cartas orixinais que a raíña enviou ó seu irmán en 1303 e en 1319 e que se conservan, acompañadas da súa correspondente edición (facsimilar) e comentarios en *Carta-reliquia*, 1996.

5 Excepción feita, claro está, das raíñas naturais, como por exemplo dona Urraca. Fóra desto, as raíñas destacan normalmente pola súa actividade de mediadora diante do rei, reproducindo o modelo da Esther bíblica e da Virxe que media ante seu Fillo, o Rei do Ceo. (Fuente 2003: 381-389).

6 A dicir verdade, Isabel de Portugal viviu nun momento no que a santidad se viu facilmente representada polo poder —moitos dos reis e raíñas do século XIII foron proclamados santos/as—, o cal favoreceu a interpretación da súa vida baixo este prisma (Grégoire 1987: 67-73 e 295-303). A súa imaxe concentraba, ademais, dúas características que conviñan particularmente á espiritualidade medieval: era unha muller laica e estaba fortemente comprometida cos mandamentos das ordes mendicantes, así que, sendo raíña, ía destacar menos polo seu intachable comportamento como esposa, nai e gobernante que pola súa extremada caridade e entrega ós necesitados. Por todas esas calidades foi beatificada en 1526 e canonizada o 19 de abril de 1625; a súa festividade foi introducida no santoral católico e celébrase o 4 de xullo, coincidindo ca data da súa morte.

Aínda que será no século XVII, coincidindo ca súa canonización, cando se redactan a maioría das vidas da santa, parece que xa no século XIV se escribira un *Livro que fala da boa vida que fez a raynha de Portugal, Dona Isabel* (Almeida 1984: 40), que debe de ser a primeira haxiografía da que temos noticia⁷. Menciónase tamén unha vida da raíña en latín (*Sanctae Elizabethae Portugaliae quondam Reginae*), de 1545, e un *Flos Sanctorum* de 1513, no que se incorporaran xa as biografías de novos santos portugueses, entre os que figura tamén Santa Isabel (Almeida 1984: 80), o que dá idea da inmediata popularidade que acadara a santa nas terras do seu reino. De todos modos, como digo, será no século XVII cando proliferen as vidas da raíña, convertidas en auténticas haxiografías. Malia que, lamentablemente, non tiveron ocasión de velas todas, dubido de que difiran no esencial; as diverxencias observáronse, seguramente, nos milagres operados en vida ou despois de morta cos que o biógrafo quererá adornar a biografía da santa, a vulgar polas que si tiveron ocasión de cotexar. Entre elas, escollín dúas porque, na miña opinión, representan os dous modelos de biografía que se redactan neste período, debedoras ambas daquel primeiro *Livro* mencionado arriba. Unha é a que figura na *Crónica de D. Dinis* de Rui de Pina (ou de Fernão Lopes)⁸, publicada en 1672 por Frei Francisco Brandão, na parte VI da *Monarquia Lusitana*⁹ (Brandão 1672), que, a su vez, foi a que inspirou boa parte das biografías posteriores, e, case con

-
- 7 Foi editado por J.J. Nunes, «O Livro que fala da boa vida que fez a raynha de Portugal, Dona Isabel», en *Boletim da Classe de Letras da Académia das Ciências de Coimbra*, vol. 13 (1918-1919). Trátase, seguramente, dunha primeira biografía escrita pouco despois da morte da raíña, de man de alguén moi próximo a ela, tal vez o seu confesor Frei Salvador Martins, bispo de Lamego, ou dunha das monxas de Santa Clara, onde foi sepultada a soberana. O orixinal perdeuse, pero parece que se conserva unha copia quinientista no Museo Machado de Castro de Coimbra, co título *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e seus bons feitos e milagres em sua vida, e depois da morte*, que debe ser a que editou Nunes.
- 8 Como se sabe, Frei Bernardo de Brito acomete a redacción da súa monumental *Monarchia Lusitana* en 1590 (que consultamos na edición facsimilar de A. da Silva Rego). A parte VI contén o reinado de Don Denis, a cargo de Frei Francisco Brandão, que declara basearse na «chronica antiga de el-rei Don Dinis», atribuída ben a Rui de Pina, ben a Fernão Lopes; a Brandão non lle preocupa identificar o auténtico autor, pois declara que ambos foron arquiteiros da Torre do Tombo e, por tanto, terían acceso ás mesmas fontes (Brandão 1672: xiii).
- 9 Despois da crónica de Don Denis, en apéndice, Frei Francisco Brandão copia a *Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel Rainha de Portugal, tresladada de hum livro escrito de mao, que está no Convento de S. Clara de Coimbra & serve para varios capítulos desta historia & da subseqente*. Como se pode observar, a base para esta *Relaçam* sigue sendo a mesma biografía mencionada arriba, tal como admite o redactor: «O autor da relação se nao declara, mas della se collige que he muito antiga & muito próxima á norte da Santa Rainha» (Brandão 1672: 495). É a base dunha das biografías máis coñecidas no país veciño por formar parte da famosísima colección biográfica *Rainhas de Portugal*

toda seguridade, tamén a outra que vou examinar, de 1698, obra de Frai Damián Cornejo, Cronista Xeral da Orde de San Francisco, titulada *Santa Isabel de Portugal, espejo de doncellas, casadas y viudas*¹⁰, cuxo título declara xa a intención con que foi compilada¹¹.

A biografía redactada por Brandão segundo o modelo historiográfico da época dá conta do nacemento da Infanta, da linaxe á que pertence e incluso recolle unha anécdota que podería ser real, a xulgar polas veces que se repite e que foi interpretada xa como un signo temperán da súa santidade¹². Sigue ca súa educación, matrimonio co rei portugués e axiña destaca como xa na súa corte de Coimbra «começou seus feitos em serviço de Deos & em partir cō pobres do que havia & em jejuar & haver coita & piedade dos errados & apressados» (Brandão 1672: 499), e de como gastaba cantas rendas recibía do rei en auxiliar os pobres, en edificar conventos¹³ e hospitais para recoller a peregrinos, nenos orfos e «donas envergonhadas & minguadas». Relata igualmente outro detalle que nunca falta na súa haxiografía ca intención de subliñar o seu carácter de esposa paciente e sufrida: as repetidas infidelidades de don Denis, das que naceu, entre outros seis irmáns bastardos, o coñecidísimo trovador don Afonso Sanches, un dos fillos favoritos do pai, o que lle carreou os ciumes do herdeiro, o futuro Afonso IV. Segundo relatan as crónicas, polo temor que tiña que fose Sanches e non el quen herdase o reino, «intentó de poner la mano en los negocios más delante de lo que le convenía y quiso sacar a su padre en vida del reino» (Zurita 1978:123), polo que combateu contra seu pai varias veces para arrebatarlle o trono¹⁴. Neste lance,

que edita Fonseca Benavides (Benavides 1878), quen afirma ter lido persoalmente as crónicas para a redacción destas biografías, o cal lle dá carta de natureza.

- 10 Consultei esta obra pola reimpresión feita por Frei José Coll (1896) e por ela cito cando sexa necesario.
- 11 Con gallo dos festexos do sétimo centenario do nacemento da infanta aragonesa, nesta comunidade autónoma leváronse a cabo múltiples iniciativas para lembrar a súa figura, entre elas unha biografía (San Vicente 1971), que por ser máis recente e por ser escrita con pretensión de máis rigorosidade histórica e menos adorno haxiográfico, hame servir para ir corroborando as noticias que vou extraendo das anteriores. Esta obra sigue de cerca a primeira biografía «española» de 1617 (como se ve, redactada con ocasión da súa canonización), publicada en Zaragoza por Frei Juan Carrillo, *Historia y vida de Santa Isabel Reyna de Portugal y Infanta de Aragón*.
- 12 Trátase da mención á película con que viña cuberta : «naceo investida, envolta & cuberta de hũa pelle» (p. 496), aínda que signos deste tipo marcan o nacemento de moitos santos na *Legenda Aurea*.
- 13 Entre os que destaca o mosteiro de Santa Clara de Coimbra, onde quixo ser soterrada, a carón do cal mandou construír unhas casas para poder morar alí, despois da morte do rei (Brandão 1672: 513-515).
- 14 O detalle da rebelión do infante contra seu pai cóntao Zurita 123-128 e Brandão 1672: 504-507.

como en tantos, tivo que intervir a raíña, mediando entre ambos, o que foi interpretado polo rei como unha toma de postura da mai a favor do fillo, e que dará como resultado o desterro da soberana a Alenquer, «e tolheronlle os lugares & vilas & rendas que havia» (Brandão 1672: 505). Os partidarios de Isabel, querían facerlle a guerra ó rei pola ofensa infrinxida á súa señora, pero esta, apoiándose na fortaleza da resignación cristiá e do seu deber de esposa obediente, opúxose ó levantamento e sufriu o desterro con tanta paciencia que o rei acabou apiadándose dela. Pouco despois, tivo que volver intervir para suavizar as relacións entre o rei e o seu belicoso fillo, dando lugar a unha das lendas máis admirables e difundidas¹⁵.

Os poucos datos manexados ata agora, retrátanos a unha Isabel de Portugal que responde ós preceptos imperantes na época, que mandaban debuxar as raíñas segundo o modelo da bíblica raíña Esther¹⁶, sabendo que, á súa vez, elas habían de ser exemplo para as demais mulleres do seu reino, polo que eran invitadas a seren mulleres perfectas en todos os ámbitos. A figura de Isabel non escapou ó modelo proposto: foi unha raíña voluntariosa, obediente, casta e moi devota, incansable buscadora de paz para o seu reino, mediando e aconsellando sabiamente o seu marido en situacións de conflito bélico ou diplomático. Se estas calidades farían dela unha raíña excepcional, a súa completa adhesión á espiritualidade franciscana¹⁷, cas súas obrigas de socorro ós pobres e fundación de mosteiros e albergues (Brandão 1672: 507-522; San Vicente 1971: 105-106), achégana ó modelo da santa. Seguramente por iso, a partir de aquí, a crónica pasa a describir o carácter virtuoso da muller, relatando como a raíña «despendia seu tempo e facía vida sua» (Brandão 1672: 507): gastaba os días e os recursos

-
- 15 Segundo a crónica, cando o rei xa lle levantara o castigo do desterro e a autorizara a volver á corte, o fillo volveu dar ocasión para que súa mai demostrase as súas dotes de pacificadora. A lenda completa a historiografía para contar que cando Don Denis quixo apoderarse do castelo de Coimbra, que era dominio de seu fillo, cando ambos os dous contendentes estaban xa dispostos para a lide, a raíña, que non podía sufrir este vergoñento enfrontamento entre pai e fillo, entrou no campo de batalla montada nunha mula, e foi falar cos dun bando e doutro, ata poñer paz entre os dous, evitando dese xeito un cruento enfrontamento militar (Brandão 1672: 506-507).
- 16 Segunda muller do rei persa Asuero, destacou pola súa fe, a súa valentía, a preocupación polo seu pobo, a súa prudencia, a súa submisión, a súa sabedoría e a súa determinación, características que, como se pode apreciar, compartía a raíña portuguesa. A súa vida cóntase no *Libro de Esther*, no Antigo Testamento, pero tiña unha difusión relativa, en comparanza co outro modelo de muller que se espallou por todas partes e en todas as clases sociais: a Virxe, muller absolutamente perfecta en canto ó persoal e incansable mediadora diante do seu fillo o tamén Rei do Ceo.
- 17 De feito, a partir do falecemento do rei, en 1325, a raíña tomou o hábito da Orde Terceira de San Francisco, que xa non abandonou ata a súa morte, incrementando, así mesmo, o rigor físico e moral que impuña a orde e que xa viña observando desde o comenzo de seu reinado.

económicos dos que dispuña facendo oración e obras de misericordia, co que a biografía da muller vaíse transformando na exaltación da santa. Resúmeo perfectamente o cronista franciscano dicindo:

Rehuía de la vida palaciega. Por el contrario, ocupábase en variedad de labores al culto de los altares y se introducía con discusión alegre en las conversaciones devotas (...). [Oración e misas]: en estos santos ejercicios y en oración mental gastaba toda la mañana hasta la hora de sentarse a la mesa si alguna ocupación precisa no interrumpía esta devota tarea (...). Por las tardes asistía a las Vísperas y si no tenía particular ocupación, quedábase recogida en Dios (Coll 1896: 67).

A oración combínase con estrito xaxún («e jajuàra mais senom que a reprehendia El-Rey») e cas esmolos ós pobres que, «por muitos que fossem nom parteria nehũ sem esmola». Con ser estes aspectos dignos de encomio e admiración, aínda máis a achegaría á santidade saber que ela persoalmente se ocupaba dos enfermos nos hospitais que facía levantar, e que mandaba traer á súa corte a pobres, enfermos e necesitados ós que lles daba de comer e de vestir e os coidaba cas súas propias mans «mui sem nojo», e que «lavava a certas mulheres pobres gafas os pés & lhos beijava & vestiaas de quecas, de pelotes & ceromees & davalhes de calçar & contas por amor de Deos» (Brandão 1672: 508), todo o cal, se ben non desagradaba ó seu esposo, tampouco o contentaba, pois vía como gastaba grandes cantidades de diñeiro nesta labor caritativa. Precisamente, a imaxe iconográfica que acompaña a lenda da santa ten que ver con un suposto milagre que se produciu para evitar a raíña unha reprimenda do rei: é o famoso «milagre das rosas», segundo o cal, cando a raíña saíra nunha mañá de xaneiro levando no seu mandil gran cantidade de pans con que alimentar os pobres, foi sorprendida polo rei que lle preguntou qué levaba; ela, que non quería verse reprimida polo seu esposo, respondeu que rosas; diante da desconfianza do rei, pois aínda non era primavera, ela permitiulle ver que levaba e, en efecto, os pans convertéranse en rosas. Curiosamente, este milagre, que será o máis coñecido e que acabará converténdose no atributo que identificará á santa na iconografía posterior, non está recollido por Brandão na súa crónica, proba da súa invención lendaria¹⁸.

18 Proba ratificada ca inclusión do prodixio en moitas outras biografías posteriores, como a que frei Damián Cornejo propón como «espello» para as mulleres casadas no século XVII, libro que dista moito de ser obxectivo polos constantes comentarios e recomendacións do autor franciscano na redacción da suposta biografía.

Recoñecemos neste milagre un dos mecanismos máis habituais para a confección da lenda dun santo: cando xurde un novo personaxe digno de veneración, á biografía (máis ou menos verídica e bastante tópica), engádenselle milagres axeitados pero escollidos entre os que xa circulaban na tradición haxiográfica e que, polo tanto, acaban sendo compartidos por un ou varios santos (Grégoire 1987: 200-233; Delehay 1973: 95). Tamén neste caso, a nosa protagonista non só foi bautizada co nome da súa santa tía-avoa, a princesa húngara, Isabel de Turinxia¹⁹, senón que se recorreu á lenda da santa homónima para collerlle prestado un modelo de vida cristiá e o seu milagre máis popular, que tampouco é orixinal, pois na Vida de santa Casilda, mártir toledá do século XI, cóntase como esta sufriu o martirio porque alimentaba en segredo os prisioneiros cristiáns do seu pai, rei musulmán. Como se pode advertir, o elemento común á vida destas tres (catro con santa Zita) santas mulleres é a práctica da caridade cristiá, polo que a alegoría válida para a primeira puido ser igualmente eficaz para a representación das sucesoras.

Temos, pois, a imaxe da santa portuguesa levantada sobre dous dos piares que máis se admiran na vida dunha raíña exemplar: a súa función de mediadora diante do rei e a súa incesante labor como caritativa fundadora de hospitais e mosteiros, ambas actividades descritas nas crónicas. Pero para a vida dunha santa, faltábanlle algúns detalles que houbo que buscar alén da historiografía e que son imprescindibles para distinguir estas persoas especiais da xente corrente. A súa capacidade taumatúrxica, elemento fundamental na lenda dun santo, empezou a ser famosa case inmediatamente despois da súa morte —como adoita ser habitual na literatura haxiográfica—, cando no traslado do seu cadáver de Estremoz a Coimbra, en pleno verán, do ataúde empezaron a decorrer líquidos de delicioso perfume e que, como tiveron ocasión de comprobar os da comitiva fúnebre, tiñan propiedades curativas (Brandão 1672: 525): morrera unha raíña, pero nacera unha santa.

Brandão, seguindo o primeiro redactor anónimo, non aforra a mención de ducias de milagres que se produciron por intervención da santa despois do seu falecemento, e, incluso doutros moitos que lembra que xa se tiñan operados

19 Princesa que, enviuvando moi nova, dedicou o resto da súa vida ós pobres, construíndo para eles numerosos hospitais. O milagre das rosas é exactamente o mesmo, só que de quen quere desculpase é do seu curmán Conrado. A partir da súa canonización en 1236, o culto da santa estendeuse moi rapidamente por Europa. Probablemente desta *vita* se tome o mesmo milagre, pero para ser protagonizado agora por Santa Zita de Lucca (1218-1272).

en vida da raíña²⁰, todos relacionados, como mandan os canons, cos milagres de Xesús: a marabillosa multiplicación de poucos alimentos que abondaron para alimentar a moitos pobres, innumerables curacións de enfermos, liberación de endemoñados, liberación de prisioneiros (que se corresponden cos de resurrección de mortos, porque se retorna á vida anterior) e o dominio da natureza, todos eles ca relación de testemuñas supostamente reais e coñecidas, con nomes e apelidos, que certifican a veracidade dos prodixios relatados.

Brandão non menciona ningún milagre pertencente á última categoría aludida, pero o episodio da apertura das augas do río Tejo ó paso da raíña, en claro recordo do episodio do mar Vermello que se abriu para Moisés, non falta nas haxiografías setecentescas (Coll 1896: 113-126) e posteriores (Benavides 2007: 175). O historiador luso tampouco inclúe un dos relatos, seguramente difundidos polos haxiógrafos nos anos próximos á canonización da santa, posto que, por un lado non pertence á biografía da muller e, por outro, porque foi introducido na súa lenda por autores eclesiásticos, moi preocupados por enxalzar as virtudes dunha esposa casta, que acadara a santidad, tamén polo sufrimento na súa vida marital²¹. Proba da confección literaria do milagre é que o relato xa se atopa nas *Cantigas de Santa María*, en concreto na cantiga 78, que, en liñas xerais, conta como un home bo é inxustamente acusado diante do seu patrón por uns compañeiros envexosos. O patrón manda a un caleiro seu que o día seguinte teña o forno acendido e que bote nel a primeira persoa que chegue alí. Ó día seguinte, o patrón envía o xove criado cun recado para o caleiro, pero no camiño, o mozo parouse a escoitar unha misa da Virxe, e mentres tanto, o patrón mandou a un dos envexosos a verificar que se cumprira o mandato que lle dera o día anterior ó caleiro; cando chegou ó lugar, o caleiro, en cumprimento da orde do seu amo, botou estoutro ó forno

20 Como a curación do pé da muller leprosa, que despois de ser lavado e bicado pola raíña, curouse milagrosamente; ou a ferida que lle fixo a un pobre na cabeza un dos criados da raíña que o quixo expulsar da corte e que se curou rápidamente gracias os cuidados persoais da soberana; ou o poder curativo que adquiren os panos cos que vendaba os enfermos e que ela lavaba persoalmente.

21 A súa lenda insiste en describirla como unha muller casta e paciente no seu matrimonio, calidades que se subliñan de xeito particular poñendo o acento na promiscuidade do rei, «que divirtió su voluntad en otros amorosos empleos» (Coll 1896: 40), aínda que xa sabemos que a existencia de fillos habidos de amoríos fóra do matrimonio real era algo común na Idade Media e a práctica estaba lonxe de ser xulgada ca censura ca que o fariamos hoxe en día; de feito, estes fillos eran considerados igualmente fillos do rei, que lles concedía cargos nobiliarios ou eclesiásticos importantes e, de seren mulleres, bos matrimonios (lémbrese a propia mai de don Denis, filla natural de Alfonso X). Cornejo, home de igrexa, insiste excesivamente neste asunto que non debería de ter estrañado á raíña xa que viu como seu propio pai tuvo sete fillos fóra do matrimonio.

e cando chegou o inocente paxe, díxolle que lle podía confirmar ó señor que xa se fixera o que el mandara. Na adopción do lendario episodio, Don Denis ocupa o lugar do patrón, o mozo inocente é un dos paxes favoritos da raíña porque lle axudaba obedientemente en todas as súas actividades caritativas, e o envexoso é outro criado que acusa falsamente á raíña de ter amoríos co seu paxe. Todo o demais coincide, salvo que, na historia de santa Isabel, o mozo párase a escoitar unha deliciosa música de órgano que sae dunha igrexa, e a raíña, inspirada polo Espírito Santo, rogou a Deus que fixese que o seu criado se demorase alí o tempo suficiente para salvar a súa vida. A argucia narratolóxica é a común na construción deste tipo de relatos que deben amoldarse ás circunstancias e ós protagonistas que se queiran enxalzar: a Virxe nas *Cantigas*, santa Isabel na súa haxiografía.

Aínda que a utilísima base de datos de Oxford (<http://csm.mml.ox.ac.uk/>) non dá indicación ningunha das fontes a través das cales podería ter chegado ó *scriptorium* rexio, o motivo é antigo (Thompson 1955, vol. IV: 414)²², e Valmar (1889: 79), na edición das *Cantigas de Santa María* que realizou para a Real Academia, xa indica que «Esta leyenda, tradición remota de la India, asoma con variedad de circunstancias en todas las literaturas antiguas de Europa», así que non é difícil entender que fose recollida para o cancionero mariano do rei, que, non obstante, pasa por alto a causa da acusación, de xeito que non é fácil deducir de cal das dúas ramas deriva. Case século e medio despois da compilación do marial afonsino o motivo aparece recollido na compilación de Sánchez Vercial²³, de amplísima difusión na Península como colección de temas para a construción de sermóns ou como mera compilación de contos edificantes e/ou divertidos. Na versión do *Libro de los Exemplos...* xa aparece a acusación por sospeitas de adulterio e o falsamente acusado sálvase polo seu amor á Virxe, o que fai pensar na viaxe do conto a través de compilacións de milagres marianos. Tendo en conta a finalidade da obra e os medios sociais polos que circularía (eclesiásticos, basicamente), esta variante do conto, debeu de facerse moi famosa e, desde logo, conviña moito máis para a construción da vida dunha raíña piadosa pero, sobre todo, exemplarmente casta diante das continuas afrontas do seu home neste aspecto. Tendo en conta que quen redacta as haxiografías en terras aragonesas son eclesiásticos que enxalzan as virtudes da raíña como adornos dunha muller exemplar, esta variante da

22 Trátase do motivo do «Message of death fatal to sender» (K1612).

23 Refírome, claro está, ó *Libro de los Exemplos por a, b, c.* de Clemente Sánchez de Vercial (Keller 2000: 35), ACUSANS FALSE IN PENAN INCIDIT ACUSANTI, que empeza cun elocuente dístico «El que a otro pone pecado / el daño a el es tornado»).

falsa acusación de amores adúlteros resultaba particularmente axeitada e, colleu tanta sona que acabou por eclipsar o famoso milagre das rosas²⁴ (máis común na tradición haxiográfica portuguesa), ata o punto de que foi materia que inspirou varias obras teatrais do século de ouro español (sempre tan atento a cuestións de honra), entre as que destaca unha de Rojas Zorrilla (Romera Castillo 1985)²⁵, naturalmente, de acusado carácter moralizador.

A haxiografía da raíña Isabel de Portugal ten, por tanto, dúas variantes que subliñan aquel aspecto da soberana que o redactor da biografía desexa destacar. En ámbito portugués, e logo da morte da súa soberana, imponse a figura da raíña caritativa e taumatúrxica, que vive coma os pobres e entre os pobres; en Aragón, coincidindo ca súa canonización, recálcase a súa condición de esposa exemplar e paciente sufridora das humillacións que como muller recibe do seu marido²⁶. Unha é o modelo de raíña medieval que demostra a súa santidade despoxándose da súa condición nobiliaria para abrazar a pobreza dos mendicantes e a outra é o modelo da esposa abnegada, á que a coroa non a libra das aldraxes que pode sufrir unha muller calquera pero que ela soporta ca mesma dignidade ca que Cristo levou a coroa de espiñas.

Bibliografía

- Almeida Lucas, M.^a C. de (1984): *Hagiografía medieval portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa.
- Benavides, F. da Fonseca (2007): *Rainhas de Portugal. Estudo Histórico* [1878], reimpresión facsimilar. Lisboa: Livros Horizonte.

-
- 24 Por certo, na biografía de Frei Damián Cornejo, o milagre das rosas aparece contado dúas veces, unha segundo a versión tradicional (Coll 87-91) e outra modificada: cando estaban construíndo a Igrexa do Espírito Santo en Alenquer, por mandato da raíña, unha mociña regaloulle cadansúa rosa ós operarios en agradecemento pola obra, rosas que despois se converteron en doblóns de ouro (Coll 98-99). E dito sexa de paso, o lugar do emprazamento para levantar o templo foille revelado á raíña en soños, o cal lembra moito a coñecida como «Lenda da neve», que conta a indicación milagrosa de onde se había de levantar a Igrexa de Santa María Maggiore en Roma e que se conta tamén na cantiga 309.
- 25 O autor describe con detalle a evolución da lenda e ofrece interesante bibliografía. F. Rojas Zorrilla foi un dramaturgo español do Século de Ouro que compuxo unha obra dramática arredor dos dous milagres máis famosos de santa Isabel. Vid. San Vicente 1971: 79-89, onde dá conta da recuperación destes episodios na literatura máis ou menos contemporánea á canonización da raíña.
- 26 Que, por outro lado, deixaba en mal lugar a un dos máis importantes reis portugueses, polo que é lóxico que a tradición lusa pase por alto este aspecto.

- Carta-reliquia de Santa Isabel de Aragón, reina de Portugal* (1996): Edición facsimilar y comentarios. Zaragoza: Diputación Provincial.
- Coll, J. (1896): *Santa Isabel de Aragón, reina de Portugal, espejo de doncellas, casadas y viudas* (reimpresión de la obra homónima de Fray Damián Cornejo, 1698). Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.
- Delehaye, H. (1973): *Les légendes hagiographiques*. Bruxelles: Société des Bollandistes [1955].
- Fuente, M^a J. (2003): *Reinas medievales en los reinos hispánicos*. Madrid: La esfera de los libros.
- Grégoire, R. (1987): *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*. Fabriano: Monastero San Silvestro Abate.
- Keller, J. E. — Scarborough, C. (2000) : *Clemente Sánchez Vercial. Libro de los Exemplos por a, b, c*. Madrid: Ars Libris.
- Pizarro, J. Augusto de Sotto Mayor (2008): *D. Dinis*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- Romera Castillo, J. (1985): «El tema de la ‘Cantiga’ 78 y sus secuelas en la traducción catalana de un cuento francés y en Timoneda (P. 17)» in F. Carmona y F. J. Flores (ed.): *La lengua y literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia: Universidad, pp. 491-518.
- SanVicente Pino, A. (1971): *Isabel de Aragón, reina de Portugal*. Zaragoza: Diputación Provincial – Institución «Fernando el Católico».
- Thompson, S. (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zurita, J. (1978): *Anales de la corona de Aragón [1512-1580]*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1967-1980, vol. VIII.

San Francisco interpretado por tres directores italianos

JOSÉ M^a FOLGAR DE LA CALLE – ISABEL SEMPERE SERRANO
Universidade de Santiago de Compostela

1. Justificación

El año de 2014 se ha utilizado, en Galicia, como fecha recordatoria de la legendaria peregrinación del santo de Asís a Compostela, ochocientos años antes.

Esto nos ha llevado a revisar, de entre la relativamente abundante filmografía sobre Francisco, tres filmes italianos que consideramos representativos del tratamiento que un medio audiovisual ha dado en el pasado siglo a esta figura de la cultura europea.

No hemos hallado ningún trabajo que estudie comparativamente estas películas: *Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950; *Fratello sole, sorella luna*, Franco Zeffirelli, 1972; *Francesco*, Liliana Cavani, 1989¹.

La personalidad de Francisco de Asís es determinante en la dedicación que en el cine, sobre todo en el italiano (no por casualidad el santo es el patrono del país) ha tenido a lo largo de su historia. C. Pugliese recopila 24 títulos que son filmes biográficos (la mayoría), o bien giran alrededor de su figura, como *Peppino*

1 Cada una de esas obras ha recibido diversos análisis críticos, individualmente o bien en su contexto italiano, a los que nos referiremos, siendo el más reciente *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre la cinematografía franciscana* (Pugliese 2013). La selección nos va a permitir, aunque en menor medida, situar esos textos en la filmografía de cada autor y asimismo, dentro de la filmografía nacional italiana.

e *Violetta*, dirigida por Maurice Cloche en 1950 o *Uccellacci e uccellini*, de P.P. Pasolini, 1966 (Pugliese 2013: 28).

Otra santa, la francesa Juana de Arco, acapara un número mayor de películas², explicable quizá por aquellos elementos (como la defensa de la identidad francesa, el proceso judicial y su muerte en la hoguera) que pueden permitir un acercamiento cinematográfico más atractivo desde el punto de vista comercial y conceptual.

2. Francesco, giullare di Dio (1950)

Il film che Roberto ha amato piú di tutti, tra i suoi, e che ha continuato ad amare piú di tutti era quello su San Francesco, che é anche stato uno di quelli che hanno incassato meno di tutti³.

-
- 2 En imdb (<http://www.imdb.com/>) hemos contabilizado hasta 37 títulos sobre Juana, entre los que hay uno del propio Rossellini, *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), interpretada por Ingrid Bergman, quien había sido dirigida en 1948 por V. Fleming en *Joan of Arc*. Asimismo, la vida de otro santo franciscano, Antonio de Padua, ha sido llevada al cine 8 veces (consulta el 3 abril 2015). José M. García Cruz publica en *El Noticiero*, periódico de Zaragoza, 30 marzo 1975, págs. 8-9, «El cine religioso», texto que presenta el epígrafe «Juana de Arco y Francisco de Asís, los santos más llevados a la pantalla».
- 3 Marcela De Marchis, 'costumista', en Faldini/Fofi 1979: 205a. De Marchis ha sido la primera esposa de R. Rossellini, v.: M. De Marchis (1996), *Un matrimonio riuscito: Autobiografía*, Milano: Il Castoro. Incidiendo en ese juicio, Raffaella, una de las hijas de Rossellini, de viaje en España en 1985, al ser entrevistada por Josep Sandoval manifiesta: «No tengo una sola de sus películas en vídeo. La cinta de él que más me gusta es «Francisco, juglar de Dios», que data de 1950», *La Vanguardia*, 8 mayo 1985, pág. 33. Peter Doebler, por su parte, asegura que la película «it was one of the biggest commercial disasters in Italian film history» (Doebler 2011). El filme se exhibió en España en fecha temprana en 1952 durante el I Congreso nacional de cineclubs en Madrid (v., *La Vanguardia Española* 29 marzo 1952, pág. 3; *ABC*, 1 abril 1952, pág. 34, transcribe el programa de sesiones, y la fecha prevista es el día 5 de abril). Según nuestras pesquisas, no ha sido proyectado comercialmente en nuestro país. Acerca de la no difusión en sala de cine, J.E. Monterde cree posible que su «franciscanismo radical fuese contradictorio con el nacional-catolicismo imperante en la España del momento», (Hurtado 2005: 104). Si hemos registrado varios pases en la televisión estatal: 8 abril 1971, 4 octubre 1981, 3 octubre 1982, 21 febrero 1994 (referencias de *La Vanguardia*, respectivamente, págs. 35, 49, 62 y 8; consulta el 2 de mayo 2015, lavanguardia.com/hemeroteca; asimismo, *ABC* 24 diciembre 1969, pág. 93 y 16 marzo 1993, pág. 139, consulta el 4 de mayo de 2015, hemeroteca.abc.es/). En 1977, J. Soler Serrano habla con el director para su programa «A fondo». La entrevista se emite por la 2ª cadena de TVE el 24 de abril (dato facilitado por Raúl Alcaide de Fondo Documental de TVE), pocas semanas antes de su muerte. En ella se hace un repaso de su trabajo audiovisual, desde sus balbuceos de aficionado, hasta la obra que, en ese momento, está preparando sobre K. Marx. Sorpresivamente, no

El director, Roberto Rossellini (1906-1977), es uno de los cineastas europeos de la segunda mitad del siglo XX más notables. Su obra ha sido abundantemente estudiada, tanto por sus aportaciones al cine de su país⁴, como por su influencia en otras cinematografías, entre las que destaca la francesa. En este último caso, es significativo el breve texto de presentación que escribe F. Truffaut para el libro de Guarner (Guarner 1973: 11-12).

La película se inscribe en un período en el cual el director pretende reflejar la importancia de los valores espirituales, sobrenaturales, que comienza en el quinto episodio de *Paisà* (1946)⁵, sigue con *Stromboli, terra de Dio* (1950), evidentemente con *Francesco* y termina con *Europa' 51* (Quintana 1997:157-161). Esta orientación de su cine ha sido destacada por A. Bergala: «Por primera vez, con la modernidad el cine toma conciencia de no estar condenado a traducir una verdad exterior, sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que sólo a él corresponde poner a punto»⁶.

Por otra parte, en los años finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, hay una relativa efervescencia de acercamiento a lo religioso a través de múltiples argumentos que van desde las biografías hasta el antagonismo entre un cura y un alcalde comunista en *Don Camilo* (Julien Duvivier, 1952) y sus secuelas. Pero esa adscripción es subsidiaria de una forma de trabajo que Guarner y Oliver etiquetan como «convertir la historia en crónica», algo que Rossellini estaba haciendo en los años 60 del pasado siglo, postulado que inicia en *Francesco* «a través de una observación simple y directa de actos cotidianos» (Pelayo 1971: 179)⁷.

hay referencia alguna a *Francesco*, ni por parte del periodista, ni por parte del entrevistado. Hemos visionado una copia del programa en cinta VHS de la «Videoteca RTVE. Temas diversos», hace años comercializada por El Corte Inglés.

- 4 En la bibliografía del artículo hemos seleccionado algunos textos al respecto. Aquí recordamos la sentida —y tan citada— frase que Bernardo Bertolucci en *Prima della rivoluzione* (1964) exponía por intermedio de un personaje cinéfilo —cuando conversaba en un café con el protagonista, Fabrizio, después de presenciar una película— su opinión sobre este director: «non si può mica vivere senza Rossellini»; el mismo interlocutor, poco antes, aseguraba que había visto 15 veces *Viaggio in Italia*, y 8 veces *Vértigo*, y que esas dos obras, la de Hitchcock también, eran imprescindibles para su existencia
- 5 Que transcurre en un convento de los Apeninos, durante el avance aliado en Italia en la II guerra mundial. Unos franciscanos, al acoger a tres capellanes castrenses (católico, judío y protestante), dan una lección de generosidad y tolerancia ante una realidad sobrevenida.
- 6 Reproducido en Quintana (1997: 159)
- 7 Es una praxis que los autores justifican con una cita del director, de 1963: «La historia, a través de la enseñanza visual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro de la historia-batalla, para constituirse en sus dominantes socio-económi-

Estas ideas del cineasta están explicitadas en la película. Directores del momento, Antonioni, De Sica, Fellini, Visconti, entre otros, exploran caminos que se separan del relativo monolitismo del cine italiano que se hace en el mismo año del fin de la guerra y en años inmediatamente posteriores, y que da forma a lo que, por lo común, se entiende como neorrealismo italiano, como 'escuela' cinematográfica. En este sentido, Rossellini se anticipa, y de una manera temáticamente llamativa, a lo que los otros van a desarrollar, de modo personal, a partir de 1951 (cfr., Lizzani 1982: 137-160).

El guión está elaborado por el director, F. Fellini y dos colaboradores eclesiásticos, un dominico y un franciscano. En lo fundamental, se siguen relatos contenidos en *I Fioretti de san Francesco* y en *La vita de frate Ginepro*⁸. Rossellini elige episodios de la vida de estos franciscanos⁹, que han sido estudiados comparativamente (texto literario / texto fílmico) por Francisco García Gómez, quien con minuciosidad establece semejanzas y diferencias entre los dos medios (García Gómez 1998: 411-415).

El filme comienza con un plano fijo. La cámara capta en contrapicado medio un plano de un paisaje de nubes y copas de árboles, sobre el que irán apareciendo los títulos de crédito, mientras una voz en off, que identificaremos con la del protagonista, va recitando su Himno al Sol. A ese plano sigue otro, igualmente

co-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de las ciencias históricas, climas, costumbres, ambientes, hombres que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales en los que hoy vivimos. Algunos personajes, repensados psicológicamente, pueden convertirse, por sus cualidades humanas, en módulos de acción» (Pelayo 1971: id.). Con anterioridad, A. Bazin tiene a Rossellini como el paradigma del neorrealismo cinematográfico: «No hay en él nada de literario o de poético, nada incluso si se quiere de «bello» en el sentido placentero de la palabra: solo se ponen en escena hechos. Sus personajes están como obsesionados por el demonio de la movilidad: los hermanitos de Francisco de Asís no tienen otra manera de dar gloria a Dios que las carreras (...) Respetar la realidad no significa acumular apariencias; es, más bien, despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad» (Bazin 1966: 584-585).

8 Ambos textos han sido recientemente editados en castellano, en un mismo volumen. V. Santerbás, 2008. En 1970, las *Floreccillas* fueron incluidas en la popular colección Libros Salvat-RTVE. Hemos trabajado sobre *Francisco, juglar de Dios*, una copia dvd de Tribanda Pictures, Barcelona, 2010. Los ilustradores de la edición han elegido para la iconografía identificadora del estuche y de la carátula del disco la imagen de Junípero, y no la del santo fundador. En el conjunto de los episodios, Junípero 'protagoniza' cuatro; el resto, gira en torno a Francisco. Según A. Quintana, Rossellini buscaba mostrar la recepción, los efectos del modo de hacer de Francisco sobre sus compañeros y seguidores. Por ello, escribe, no hay un protagonista único, sino compartido (Quintana 1995: 123).

9 El título del filme en Francia es *Onze fioretti de François d'Assise*, que han sido enumeradas e identificadas por Mario Verdone (Verdone 1963: 43-44).

fijo, que es sustituido por corte por otro, nuevamente de árboles y nubes, en el que se sobrescribe un fragmento de la primera epístola de san Pablo a los corintios. Luego, la cámara toma un camino enfangado por una persistente lluvia, también en plano fijo y con profundidad de campo, a la manera de los pioneros del cine. Una voz en off, esta vez extradiegética (como el director lo había experimentado con anterioridad, por ejemplo en *Paisà*), nos da algunas de las características del comportamiento del «giullare» y de sus compañeros. Mientras, desde el fondo de la imagen van aproximándose al objetivo un grupo de empapados franciscanos¹⁰, que la cámara fracciona, para introducir (en plano medio) los primeros diálogos, que nos llevarán a la figura y a la palabra de Francisco.

Rossellini inicia su relato cuando el protagonista, habiendo obtenido autorización del papa, regresa a su tierra natal para constituir su orden. No hace una obra biográfica, por lo que ha de recurrir a aditamentos como la voz en off para poner en situación a los espectadores¹¹. Al llegar al final la narración, el movimiento en plano es inverso: los franciscanos, después de seguir el mandato de Francisco¹², marchan a predicar la paz a Siena, Florencia, Pisa, Foligno, Spoleto. Un ‘Te Deum laudamus’ extradiegético acompaña la separación. La cámara fija los recoge, por la espalda, encaminándose cada uno a su destino. Describe, luego, una panorámica del paisaje que finaliza con otros planos de nubes, blancas, oscuras, que destacan sobre el fondo del cielo¹³.

Rossellini marca el inicio de cada episodio con un texto didascálico, que tiene un valor claramente didáctico, con el que encamina la atención del espectador hacia el núcleo expositivo del capítulo.

El enfoque documental¹⁴ (del que el blanco y negro es elemento constitutivo) permite una extrapolación de la utopía cristiana de Francisco a un mundo coetáneo, que había sido intensamente convulsionado por la guerra,

10 Este uso de la cámara se repetirá en otras ocasiones. Por ejemplo, hacia el final de la película, cuando Francisco y sus compañeros entran en una población para pedir, y recibir, donativos, que a su vez dan a los pobres del lugar.

11 Buena parte de la información así suministrada nos parece que tiene la finalidad de llenar elipsis, y hacer una diacronía entendible, si bien esto puede ser redundante para los conocedores.

12 Les dice que den vueltas, como los niños, hasta caer mareados al suelo. La orientación de la caída determinará el lugar a donde han de dirigirse. Ahora no llueve, luce el sol por lo que el suelo del camino es polvoriento.

13 Para García Gómez, ese cielo «es en definitiva lo que da sentido a todo lo que acabamos de ver, el auténtico motor del comportamiento franciscano» (García Gómez 1998: 413).

14 Pero sin apenas ataduras icónicas historicistas. Con todo, el vestuario de los franciscanos, así como el de Clara y las hermanas que la acompañan en el episodio 4º, es, en cierta manera, deudor de la

y que vivía, en el cambio de década, con el temor de una destrucción total, producto de la tensión existente entre dos bloques, dos formas de vida ideológicamente contrapuestas.

Además de la austera «reconstrucción» documental de una época alejada en el tiempo¹⁵, la interpretación actualizadora permite ofrecer al director una exaltación del primitivo carácter franciscano: el agradecimiento a Dios y a santa María por todo cuanto les sucede, la alegría por la vida (incluso cuando los menosprecian o los golpean), el desprendimiento de los bienes terrenos, la humildad.

En este sentido, la sencillez casi infantil de Junípero le hace soportar el maltrato del porquero (cuando corta una pata de un cerdo para alimentar a un fraile enfermo, en el episodio 5º), actitud que repite, subrayada por sonrisas, al sufrir el ensañamiento que con él muestran los soldados del tirano Nicolás (episodio 8º): la inocencia de Junípero es, en ambos casos, más radical que la del mismo Francisco¹⁶.

3. Brother Sun, Sister Moon/Fratello Sole, sorella Luna (1972)

Brother Sun and Sister Moon
I seldom see you seldom hear you tune
Preoccupied with selfish misery
Brother Wind and Sister Air
Open my eyes to visions pure and fair
That I may see the glory around me¹⁷.

Esta canción, que sirve de epílogo al filme, resume el tono que Zeffirelli (1923-) imprime a su obra. La cinta refleja unos anhelos de amor y paz propios de la década anterior porque, como el director ha reconocido, en el momento de su

pintura de Giotto; en el interior de una iglesia románico-gótica, desprovista de mobiliario religioso, Francisco y sus franciscanos oran antes de partir a predicar por el mundo adelante.

- 15 «Le modelé conféré par la lumière aux corps et aux objets, qui se substitue à l'espace tridimensionnel et scénique classique: ce n'est plus l'espace de la fresque giottesque, qu'il ne cherche pas à imiter, mais il retrouve, par un long détour, un espace de représentation pré-renaissant». (Amy de la Bretèque 2004:225)
- 16 Otro personaje 'infantil' es Juan el Simple, un mendigo al que Rossellini convierte en actor ocasional y que lo destaca entre los compañeros de Francisco, dedicándole el episodio 3º.
- 17 El británico Donovan es el autor de las canciones que se escuchan en la banda sonora del filme. Los versos que completan la canción son: «I am a God's creature, of Him I am part/I feel His love awakening my heart/Brother Sun and Sister Moon/I now do see you, I can hear you tune/So much in love with all that I survey».

estreno una parte de la sociedad occidental tenía otras inquietudes¹⁸. El filme es una coproducción británico-italiana¹⁹, y remarca la labor internacional del director, iniciada en los años 60.

El autor tiene también una trayectoria teatrográfica que, en 1972, le llevó a dirigir el montaje de las obras de G. Verdi, *Otello* y *Un ballo in maschera*, y de W.A. Mozart, *Don Giovanni*. El filme de Zeffirelli se encuadraría dentro de una carrera especializada en espectaculares puestas en escena de obras literarias y operísticas, así como de vidas de personajes históricos: el caso que nos ocupa o la vida de Jesús.

La producción coetánea italiana de cintas de época ha ofrecido títulos significativos como *I racconti di Canterbury*²⁰, de P.P. Pasolini, o *Ludwig*, de L. Visconti²¹, dentro de una filmografía de temática variada, en la que intervienen cineastas consagrados (Antonioni, De Sica, Fellini, Ferreri, Germi o Risi); de una generación posterior, (Leone²², Olmi, Scola, los Taviani), o más jóvenes, como Bertolucci.

Hermano sol termina justo en el momento en el que arranca el filme de Rossellini, poniendo el acento en la historia de Francisco y Clara (su obra anterior

-
- 18 «Los jóvenes (...) se lanzaban a la calle para protestar contra la guerra de Vietnam, arrojaban ladrillos, quemaban sus tarjetas de reclutamiento y luchaban contra la policía. Desde los sucesos de 1968 en París, un estado de ánimo cada vez más extendido de cólera y violencia se había difundido por nuestras ciudades más importantes. *Hermano Sol* empezó a parecer ingenua» (Zeffirelli 1987:325).
- 19 La lengua de trabajo fue el inglés—como inglés será la lengua de la italo-germana *Francesco*, de L. Cavani-. Ese idioma sirvió para las copias comercializadas fuera de Italia, país en donde se hizo una versión al italiano, lo mismo que en España, en donde se le aplicó el doblaje consuetudinario. Hemos usado una copia dvd, comercializada en 2009 por Paramount Home Entertainment (Spain). Los actores protagonistas que representan a Francisco y a Clara debutaron en esta película, con 25 y 18 años respectivamente, pero sus carreras se centrarán en las series televisivas. Sin embargo, Judi Bowker, es conocida también por su papel de Andrómeda en *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, 1981)
- 20 Forma parte de una trilogía, cuyos otros elementos son *Il Decameron* (1971), *Il fiore delle mille e una notte* (1974).
- 21 El año anterior había filmado *Morte a Venezia*. Por su parte, Rossellini, para la RAI-TV, dirige en 1972 *Agostino d'Ippona*.
- 22 En la década de 1960, Sergio Leone dio un giro casi copernicano al 'santoral' del cine del Oeste al introducir películas que conformarían el «spaghetti western», al que España prestó paisajes adecuados. Por otra parte, el cineasta y documentalista de arte Luciano Emmer (1918-2009; v., «Obituario» en *El mundo*, 21 septiembre 2009, pág. 22) realizó para televisión un capítulo de una serie «Io e...», con el director de *Brother Sun...*, Zeffirelli... le '*Storie di San Francesco*' di Giotto, en el mismo 1972.

había sido *Romeo and Juliet*, 1968)²³ identificando su visión del modelo franciscano con el espíritu de la juventud de los años sesenta. Sin embargo, su puesta en escena —muy al contrario de la de Rossellini— se decanta por lo preciosista, tanto en los paisajes rurales como en los urbanos, sobresaliendo la secuencia de la audiencia del papa Inocencio III a Francisco y sus compañeros que se desarrolla en el «escenario teatral» de la catedral siciliana de Monreale²⁴. Panorámicas y travelling por campos floridos, espacios abiertos, lluvia, nieve, niebla (por ejemplo, semiocultando ésta la característica arquitectura medieval de San Gimignano en la Toscana) son la escenografía que enmarca los movimientos tanto de Francisco como de Clara²⁵.

Al lado de estas consideraciones, señalamos algunos aspectos que relacionan la película de Zeffirelli con la tradición iconográfica europea. En la secuencia de la curación de las fiebres de Francisco, hay una referencia evidente hacia el Santo Sudario y la Sábana Santa en un plano casi cenital en donde, a través de una fina tela, se transparenta el rostro de Francisco, adelantando la idea de que su comportamiento se va a regir por la pobreza evangélica de Cristo. En segundo lugar, el director florentino hace su particular descenso a los infiernos en una secuencia en la que Francisco baja a la tintorería para conocer las condiciones de trabajo de los empleados de su padre, imágenes con las que remarca, en un ambiente casi irrespirable, el carácter inhumano de esa labor²⁶. El Cristo crucificado que preside el altar mayor de la iglesia de Asís, a la que Francisco asiste a misa con su familia, abre los ojos y se «comunica» con el joven, incitándole a un

23 Nos parece que Zeffirelli muestra la relación de Clara y Francisco con una calculada ambigüedad entre el amor mundano y la entrega religiosa.

24 «(...) c'est là qu'il faut chercher, sans doute, la vraie finalité du film de Zeffirelli: fournir au grand public italien un livre d'images conforme à ce qu'il attendait et à une longue tradition iconographique. Mais le message franciscain se dissout du même coup dans le décoratif». (Amy de la Bretèque 2004:212). Se puede decir que la película finaliza con esta secuencia, y remarca la querencia del director por las formas escenográficas operísticas.

25 Mientras que Rossellini sitúa el encuentro de Francisco con el leproso en la semipenumbra de la noche, Zeffirelli hace que Clara lleve unos panes a los leprosos que están en las inmediaciones de una lírica cascada a orillas de un río. En ese mismo lugar, se desarrolla la secuencia de la limpieza de las llagas de los leprosos por Francisco y sus compañeros. Con anterioridad, la ruptura de Clara con su estatus social se produce también a orillas de un río, ejemplificada con la tonsura de su cabellera realizada por Francisco.

26 Será ésta una de las razones de la transformación de Francisco. Se trata de una mínima justificación sociopolítica, que, en 1966, Liliana Cavani, en su primer acercamiento a la figura del santo, había ya expuesto con mayor carga ideológica en la primera secuencia de su *Francesco*, desarrollándola en un telar.

cambio radical en su existencia. El dotar de vida a un objeto inanimado es un recurso que otros directores ya habían tratado²⁷.

Por último, aunque no estrictamente coetáneo con Rossellini y Pasolini, Zeffirelli utiliza actores no profesionales, que singulariza en primeros planos en distintos momentos de la narración (miembros del pueblo llano en misa, los leprosos, los segadores)

Como conclusión, sin ser evidentemente ‘heterodoxos’, Zeffirelli y sus guionistas muestran en distintos momentos de la narración un enfoque poco condescendiente con la historia oficial de Francisco y el franciscanismo. Bien pudiera Francisco ser un hombre que ‘pierde la razón’ y cuya popularidad fuera luego utilizada por la Iglesia. Uno de los diálogos finales durante la audiencia de Inocencio III viene a refrendar esta hipótesis: «No os alarméis. Su santidad sabe lo que hace. Este es el hombre que hablará con los pobres y hará que vuelvan a nosotros».

4. Francesco (1989)

1989, année de la réalisation du film, est celle de la chute du Mur de Berlin [...] Il manque peut-être à ce François un adversaire bien désigné, ou un horizon utopique, pour que sa figure se dessine avec clarté. (Amy de la Bretèque 2004: 219)

En menor medida que Zeffirelli, Liliana Cavani (1933-) ha hecho montajes de óperas, si bien es más conocida por cintas como *Il portiere di notte* (1974) o *La pelle* (1981). Su *Francesco* se gesta en unos años en los que la producción cinematográfica italiana es —desde la perspectiva española— bastante diversa. Así, entre 1988 y 1989 se difunden en nuestro país: *Domani accadrà* (D. Luchetti); *Ladri di saponette* (M. Nichetti); *La leggenda del santo bevitore* (E. Olmi); *Due occhi diabolici* (A. Romero, D. Argento); *Splendor* (E. Scola); *Il giovane Toscanini* (F. Zeffirelli).

27 Citamos dos españoles: José Luis Sáenz de Heredia en *Historias de la radio* (1955) establece un diálogo gestual entre el párroco d. Matías (José Luis Ozores) y una talla de san Nicolás, en la tercera de las historias, un niño de una aldea que, para ser curado de su enfermedad, ha de viajar a Suecia, con la aportación económica de sus vecinos y con la participación del maestro del lugar a un concurso radiofónico; Luis Buñuel en *Nazarín* (1959) hace que se anime una pintura del Ecce Homo que está en el cuarto del protagonista, el padre Nazario (Francisco Rabal). Cuando, después de una pelea, una joven se ha refugiado en él, ella cree ver que la reproducción se ríe a carcajadas, mientras en off oímos a Nazario rezar en latín.

li), siendo *Nuovo Cinema Paradiso* (G. Tornatore) la película de mayor audiencia, y que venía avalada por su éxito en el festival de Cannes de 1989²⁸.

Las obras de Cavani citadas arriba tienen un importante componente transgresor que, en *Francesco*, se identifica con la elección de Mickey Rourke como protagonista. Este actor era conocido internacionalmente por su papel en *9 ½ Weeks* (A. Lyne, 1986)²⁹. Cavani potencia esa faceta física que lleva a extremos grotescos, como en la secuencia de la nieve³⁰. Y ello está en franca contradicción con la idea de la directora, repetidas veces expresada, de que «pretende buscar más la dimensión espiritual del santo que la humana y revolucionaria»³¹.

El segundo texto de Liliana Cavani sobre Francisco de Asís muestra un enfoque distinto al anterior (producido por la RAI en 1966)³² y construye una estructura narrativa diferenciada de la de los dos autores arriba considerados.

28 En 1990 obtendrá el Oscar a la mejor película extranjera, y otros galardones.

29 En ese filme, su físico tenía un notable protagonismo, que explotaba y que explotaría en otras obras.

30 Recogemos la opinión de A. Fernández Santos, en su crónica de Cannes para *El País*: «Su *Francesco* es un memorable disparate, con una escena, la del santo retozando desnudo en la nieve, que pasará a la antología de joyas de la imbecilidad cinematográfica que parecía desterrada de los mayos de la Costa Azul». A. Fernández Santos (20 de mayo de 1989) «Mickey Rourke y Liliana Cavani abucheados por la película 'Francisco'». *El País. Archivo*. Disponible en: http://elpais.com/diario/1989/05/20/cultura/611618408_850215.html [consulta: 1 julio 2015].

Medios especializados o medios de información general consideraron bastante negativo el alcance de la película: *Cahiers du cinéma*, 44, junio 1989, págs. 37-38; *Dirigido por...*, 170, junio 1989, pág. 63; *Fotogramas&Video*, 1754, julio-agosto 1989, pág. 61; *Positif*, 341-342, juillet-août 1989, pág. 86; *Abc*, 20 mayo 1989, pág. 90; *La Vanguardia*, 20 mayo 1989, pág. 47. La crítica de J.L. Guarnier al estreno en Barcelona, en *La Vanguardia*, 17 noviembre 1989, pág. 51 se titula «Académico desfile de estampas piadosas». Además, publicaciones como la francesa *La revue du cinéma. Image et son*, o la italiana *Cineforum. Rivista mensile di cinematografia* la ignoraron completamente en sus páginas dedicadas al festival de 1989. Con todo, en esta publicación, f(abio) m(atteuzzi), en el nº 283, aprile 1989, pág. 106, o A. Pelayo en *Ya dominical*, 14 mayo 1989, págs. 22-25, elaboran con 'cal y arena' sus comentarios al filme.

31 V. F. Flores, «Francesco»: Liliana Cavani, en vena espiritual con Mickey Rourke», *La Vanguardia*, 11 noviembre 1989, pág. 57.

32 Sobre ese trabajo, v. Tiso 1975: 39-50: «Francesco d'Assisi: la nudità filmica como mitología del reale». El actor que interpreta al santo es Lou Castel, que se da a conocer en la obra de M. Bellocchio, *I pugni in tasca* (1965). Cavani lo dirige al año siguiente, en los dos capítulos para televisión, accesibles en gloria.tv. 1ª Puntata: <http://gloria.tv/?media=101666> ; 2ª Puntata: <http://gloria.tv/media/UKNg98ZesS8>

(visionados los días 26 y 27 de junio de 2015). La austeridad presupuestaria evidente conecta, en algunos aspectos (utilización de escenarios naturales, vestuario) esta obra con la de Rossellini. En la primera «puntata» Pier Paolo Pasolini tiene una breve aparición. Con posterioridad, Liliana Cavani ha incidido en este tema con *Clarisse* (2012), documental dedicado a la vida de clausura, y *Francesco* (2014), una serie televisiva en la que vuelve a colaborar con la RAI. Se trata de un caso

Cavani emplea el estilo indirecto —no como lo usa Rossellini en su filme—, al hacer que el conocimiento de Francisco —tanto por parte de los protagonistas como por parte de los espectadores— se elabore con la verbalización del recuerdo de sus compañeros que, dirigidos por Clara, van a establecer un texto que recoge los hechos más significativos de su vida. Un rótulo nos informa de que estamos en el año 1226. Clara y otros franciscanos se reúnen en el campo, en una tienda improvisada. Hasta el final de la película, se alternan secuencias del presente cinematográfico con otras del inmediato pasado que, visualmente, justifican esa escritura.

El personaje de Clara es fundamental, más aún que en el filme de Zeffirelli, en el que Clara tiene una posición «segundona» en su relación con Francisco. Pero en *Francesco* ella es, incluso, más protagonista, es la protagonista, desde el principio (hasta) al final de la película. Ella incita el recuerdo de los compañeros y dirige la escritura de lo que, se supone, es el primer relato de los hechos franciscanos. Ella da el último adiós al santo³³. Formalmente, Clara aparece destacada al comienzo, mientras avanza, con vestidura talar marrón, hacia el espacio en donde están los religiosos. Accede al lugar, después de ‘traspasar’ un triángulo formado por las telas blancas de una tienda con el suelo. Al final, el plano se va oscureciendo y se cierra sobre su rostro iluminado, a la manera de los iris de *Das Kabinett des Doctor Caligari* (R. Wiene, 1919).

5. Conclusión

La obra de Rossellini se centra en san Francisco, en su vivencia del Evangelio en contraste con la sociedad de su tiempo. Si bien la conversión de Francisco no está explicitada en la película (como sucede con Zeffirelli y Cavani), será su ‘alter ego’, Junípero, el que nos muestre esa evolución.

insólito en la historia del cine: una mujer, no creyente, que vuelve, una y otra vez, sobre el personaje y su quehacer. Hemos trabajado sobre una copia dvd de Cinecom. La duración de la película que se indica en la carátula posterior es de 155 min., que no se corresponden con los 118 min. del disco. «Basada en la novela de Hermann Hesse», atribución que aparece por dos veces en la carátula de la versión española, Cinecom, es otra inexactitud, que nos ha confirmado el prof. Carlos Buján, ya que el ensayo de Hesse (1877-1962) no tiene nada que ver con el filme de Cavani. Por otra parte, en los créditos no figura el autor alemán. La obra de Hesse, *San Francisco de Asís*, tiene una reciente traducción al español en Edhasa, Barcelona, 2013.

33 A través de una planificación un tanto ambigua, la mirada de Clara al cadáver, y el beso a una de sus manos con el estigma, dejan en el aire si nos encontramos ante el acabamiento de una relación espiritual o de una mundana. Y ello subrayado, musicalmente, por la banda sonora de Vangelis. Mientras en Rossellini Clara aparece en un único episodio, acompañada de dos religiosas, en Zeffirelli y en Cavani es solo ella la que se relaciona con Francisco. En 1966, además, era la que cocinaba, y servía la comida a los franciscanos (en el 2º cap.).

En las otras dos, en medida diversa, entran algunos elementos que habían conformado las vivencias ‘hippies’ en un intento de actualización³⁴:

- Zeffirelli se centra en la conversión a raíz de su enfermedad, por la que tiene que volver de la guerra con Perugia. Luego, en el mensaje de amor y armonía con la naturaleza, con lo que quedan en un nivel secundario los aspectos espirituales.
- En Cavani, la conversión (más radical que en la anterior) se produce cuando está prisionero en Perugia, y lee en el encierro los evangelios. Ahora bien, lo repetimos, los hechos de los franciscanos están mediatizados por la omnipresente rememoración. Liliana Cavani, con ello, quiere presentar la evolución del personaje.

De las tres películas, la más redonda es la de Rossellini, a pesar de que no sigue la ‘historia oficial’ de Francisco. Es superior, porque el cineasta ha tomado las maneras neorrealistas para, retrotrayéndolas en el tiempo, alejarse de ellas. Las otras dos se acercan al «biopic», condicionadas por la factura de coproducción: de ahí, los paisajes y los decorados, reconstruidos o reales, los vestuarios o las bandas sonoras que nos muestran Zeffirelli y Cavani.

Parafraseando al personaje de Bertolucci (v. n. 4), san Francisco, cinematográficamente, no puede prescindir de Rossellini.

Bibliografía

- Amy de la Bretèque, F. (2004): *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris: Honoré Champion.
- Bazin, A. (1966): «Defensa de Rossellini. (Carta a Guido Aristarco, redactor jefe de «Cinema nuovo»)» en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, (trad. de J.L. López Muñoz).
- Doebler, P. (2011): «Screening the Silly: The Christian Iconography of Roberto Rossellini's Francesco, giullare di Dio», en *Journal of Religion and Film*, vol. 15, nº 1, April. Disponible en http://www.unomaha.edu/jrf/Vol15.no1/Doebler_ScreeningSilly.html [consulta: 6 marzo 2015]
- Faldini, F./Fofi, G., (comps.) (1979): *L'aventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1939-1959*. Milano: Feltrinelli.
- García Gómez, F. (1998): «Francisco, juglar de Dios». San Francisco de Asís según Roberto Rossellini», en M. Peláez del Rosal, (ed.), *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II Curso de Verano. San Francisco en la Historia*

34 En la obra de Cavani, por razones temporales, se exponen esas cuestiones desde una óptica ideológica.

- y en el Arte andaluz (Priego de Córdoba, 1 a 10 agosto 1996)*. Córdoba: Caja Madrid, pp. 407-427.
- Guarner, J.L. (1973)³⁵: *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- Guarner, J.L./Oliver, J. (1971): «Roberto Rossellini, el cine y la televisión», en A. Pelayo (et al.), *Rossellini, un realizador a debate*. XI Conversaciones internacionales de cine, Valladolid: Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos, pp.173-181.
- Hurtado, J.A.³⁶, (2005): *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*. Valencia: IVAC.
- Lizzani, C., (1982): *Il cinema italiano. Dagli origini agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti.
- Pugliese, C. (2013): *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre la cinematografía franciscana*. Sevilla: Punto rojo libros.
- Quintana, A. (1995): *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra.
- Quintana, A. (1997): *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Santerbás, S. R. (ed.) (2008): *Floreциllas de san Francisco. Vida del hermano Junípero*. Madrid: Cátedra.
- Tiso, C. (1975): *Liliana Cavani*. Bologna: La nuova Italia.
- Verdone, M. (1963): *Roberto Rossellini*. Paris: Seghers.
- Zeffirelli, F. (1987): *Zeffirelli: la autobiografía de Franco Zeffirelli*. Buenos Aires: Javier Vergara.

Hemerografía

Abc

Cahiers du cinéma

Cineforum. Rivista mensile di cinematografia

Dirigido por...

Fotogramas&Video

El país

La revue du cinéma. Image et son

La vanguardia

Ya

35 La primera edición aparece en inglés, London, Studio Vista, 1970. Fundamentos lo reedita, nuevamente, en 1985 y en 2006.

36 Coordinador editorial del libro.

Anexo. Fichas técnico-artísticas abreviadas

Francesco, giullare di Dio

Dir.: Roberto Rossellini. Guión: F. Fellini, A. Lisandrini, F. Morlion, B. Rondi, R. Rossellini. Fot.: Otello Martelli. Mont.: Jolanda Benvenuti. Mús.: Renzo Rossellini. Vest., Marina Arcangeli. Prod.: Angelo Rizzoli, 1950. Int.: Aldo Fabrizi (Nicolás), Peparuolo (Juan, el Simple), Severino Pisacane (fray Junípero), Nazario Gerardi (Francisco), Annabella Lemaître (Clara).

Fratello Sole, sorella Luna.

Dir.: Franco Zeffirelli. Guión: S. Cecchi D'Amico, K. Ross, L. Wertmüller, F. Zeffirelli. Fot.: Ennio Guarnieri (Technicolor). Mont.: John Rushton. Mús.: Donovan. Vest.: Danilo Donati. Prods.: Dyson Lowell, Luciano Perugia. Producción: Euro International Films (Roma), Vic Film Ltd (Londres), 1972. Int.: Graham Faulkner (Francisco), Judi Bowker (Clara), Leo Montague (Pietro Bernardone), Valentina Cortese (Pica), Alec Guinness (Inocencio III).

Francesco

Dir^a: Liliana Cavani. Guión: R. Mazzoni, L. Cavani. Fot.: Giuseppe Lanci; Ennio Guarnieri. (Eastmancolor) Mont.: Gabriella Cristiani. Mús.: Vangelis. Esc., vest.: Danilo Donati. Prods.: Giulio Scacci, Jost Steinbruchel. Producción: RAI 1, Ist. Luce, Italnoleggio Cinematografico;

Karol Film, Royal Film (Munich), 1989. Int.: Mickey Rourke (Francisco), Helena Bonham Carter (Clara), Paolo Bonacelli (Pietro Bernardone), Andrea Ferreol (Pica), Hanns Zischler (Inocencio III).

Análisis de la novela *Ali di babbo* de la escritora sarda Milena Agus

M^a CONSUELO DE FRUTOS MARTÍNEZ
Universidade de Santiago de Compostela

*Para Isabel González, la de Italiano,
que me transmitió el amor por la
"letteratura al femminile"*

Milena Agus nació en Génova en 1959 de padres sardos si bien desde su adolescencia vive en Cerdeña. En la actualidad reside en Cagliari, donde trabaja como profesora de Lengua italiana e Historia. Está divorciada y tiene un hijo, Alberto, que es músico de jazz y vive en París. Muchas de las circunstancias de su biografía se transparentan de un modo u otro en sus libros, sin que haya que ir más allá e intentar buscar a toda costa vinculaciones familiares y personales con los personajes de sus obras.

Está considerada una exponente de relieve de la *Nuova letteratura sarda* junto con autores como Salvatore Niffoi, Marcello Fois, Paola Soriga, Giorgio Todde, Alberto Capitta, Francesco Abate, Salvatore Satta, Salvatore Mannuzzu, Michela Murgia, Bianca Pitzorno, por citar los más conocidos (Amenola 2007; Tola 2007). A pesar de su gran afición por la escritura no le gusta definirse como escritora, al menos no como escritora de profesión y prefiere por el contrario definirse como «una mujer que escribe» y que se gana la vida con su profesión de docente.

Ha empezado a publicar tarde, en el 2005, y prácticamente todos sus libros han sido publicados por la editorial romana *Nottetempo*, creada por Ginevra Bompiani e Roberta Einaudi. Milena Agus, que ya escribía desde hacía tiempo, se atrevió a mandar sus folios a esta editorial porque estaba especializada en libros de no difícil lectura, con letra grande y de formato pequeño, para poder leer en cama por la noche, de ahí su nombre. De acuerdo con estas características editoriales todas sus novelas son bastante breves, en general no sobrepasan las ciento cincuenta páginas y están conformadas por una serie de capítulos muy diferentes entre sí en cuanto a su tamaño, pues mientras algún capítulo ocupa solo varias líneas otros contienen varias páginas.

Su primera novela *Mentre dorme il pescecane* publicada en el 2005 pasó sin grandes sorpresas. Su segunda obra *Mal di pietre* (Bompiani, 2006) de nuevo pasaba sin pena ni gloria y únicamente había conseguido una reseña en el periódico local *L'Unione sarda*. Sin embargo, apenas se publicó la edición francesa (*Mal de pierres*, Liana Levi, 2007) la novela atrajo la atención de *Le Figaro*, *Le Monde*, *Libération* y en un mes consiguió 4 reediciones y 50.000 ejemplares vendidos, tal y como informa la cubierta de la edición gala. Prueba de dicha fama está el hecho de que su siguiente obra *Ali di babbo* (Nottetempo, 2008) se publicó antes en francés (*Battement d'ailes*, Liana Lévi, 2008) que en italiano.

A partir de ese momento, Milena Agus se ha convertido en un caso editorial con cuantiosas ventas de sus libros en más de veinte países, con numerosos e importantes premios y con óptimas reseñas¹. Por todo ello su presencia ha sido solicitada en las numerosas presentaciones de sus libros en Francia y en Italia, en las ferias literarias de Frankfurt y Montpellier, etc., si bien ella comenta siempre que no le gustan en absoluto las entrevistas y que lo que verdaderamente le apasiona es escribir. Hasta el momento presente ha publicado seis novelas, un cuento y dos textos sobre las circunstancias que rodean para ella el hecho de escribir y el motivo que le impulsa a ello².

La narrativa de Milena Agus se caracteriza por su originalidad y por su desbordante imaginación (Barghetti 2014). Sus textos presentan unos personajes que ofrecen una fuerte carga de transgresión en sus conductas, en sus vivencias

1 Algunas de estas reseñas están incluidas en la página web de la editorial Nottetempo <www.edizioninottetempo.it/it/prodotto/ali-di-babbo>. Una crítica muy negativa ha sido la de Massimo Onofri (2008).

2 En la bibliografía final se indica toda la producción narrativa y ensayística de la autora hasta la actualidad.

y en sus comportamientos eróticos. Estos personajes son preferentemente femeninos y son siempre femeninas las voces narrativas. Siguiendo una característica típica de la narrativa italiana contemporánea, el estilo de su escritura, solo aparentemente simple y poco elaborada, intenta recrear la lengua hablada, por lo que predomina la estructura paratáctica, el uso de un léxico coloquial y la inserción ocasional de palabras y expresiones en lengua sarda.

En este trabajo, con el que homenajeamos a nuestra compañera Isabel González, me centraré en el análisis de su tercera obra de ficción publicada, *Ali di babbo*. Esta novela se podría definir como una fábula contemporánea agridulce para adultos con ciertos toques de realismo mágico y que, con mensajes éticos de aparente simplicidad, pone en solfa diferentes aspectos de la actualidad italiana. Como sucede siempre en las obras de esta autora sarda estamos ante una historia poco convencional y ante una serie de personajes de lo más dispar que se mueven en una Cerdeña paradisíaca y algo idealizada: «Qui il cielo è trasparente, il mare color zaffiro e lapislazzuli, la vegetazione profumata, le scogliere granitiche argento e oro» (p. 3)³.

La protagonista, Madame, es una figura femenina muy peculiar. Es una mujer de unos cincuenta años a la que todo en la vida le sale mal: no ha conseguido estudiar nada, ningún hombre la ha querido de verdad y económicamente tiene una situación bastante lamentable. Ha heredado una propiedad en la costa suroriental de Cerdeña donde dispone de una pequeña casa de huéspedes. Lo malo es que casi nunca le pagan, pues abusan de su excesiva bondad, lo mismo que todos sus amantes. Es una enemiga del consumismo y todo lo que tiene está viejo y muy usado. Además se viste con ropa que se hace ella misma, aprovechando restos de cojines, colchas, etc., que se encontraban en la casa heredada.

Madame, pues así la llaman, no porque sea francesa, sino porque tiene intención de ir a Francia a visitar al hijo mayor de la familia vecina, presenta todas las características de la inepta agusiana⁴ y que recuerdan vagamente al personaje del inepto, figura constante en la narrativa de inicios del siglo XX. No cree que esté hecha para la felicidad, desde niña se escondía en la basura y el estiércol y se consideraba una nulidad. No ve mal ninguno a su alrededor, por lo que más

3 Citaremos siempre por la edición digital de *Ali di babbo* (Nottetempo 2008), indicando de ahora en adelante únicamente el número de página correspondiente a la cita mencionada.

4 Responden a estas características de ineptitud los siguientes personajes de Milena Agus: la Madre enamorada de la belleza en *Mentre dorme il pescecane*, Abuela en *Mal di pietre* y la Contessa di ricotta de la novela del mismo título.

de uno se aprovecha. Además entrega gratuitamente su cuerpo porque cree que puede dar felicidad (o tal vez porque no sabe defenderse). Y, a pesar de que ella no consigue ser feliz, sin embargo, hace todo lo posible para que lo sea la gente que está a su alrededor, especialmente los clientes de su pequeño y ruinoso negocio. Para ello recurre a pequeños rituales de magia blanca que también le sirven para atraer a sus amantes.

Su situación económica se solucionaría si Madame vendiese sus posesiones a los especuladores amigos del cemento que han puesto su vista depredadora en ellas, con el objetivo de edificar un complejo turístico a gran escala. Pero ella se niega a vender y resiste a la presión de los constructores.

Alrededor de Madame se mueven dos familias que, por problemas económicos, también se han visto obligadas a dejar la ciudad. Estas dos familias son muy diferentes entre sí: una es una numerosa familia fundamentalista católica cuyos miembros forman un pequeño ejército y que confían ciegamente en la benevolencia divina. La otra, por el contrario, es una familia pequeño burguesa-intelectual. Todos creen que con la venta se solucionarían sus problemas, pero sin el consentimiento de venta de Madame, sus fincas, por periféricas, no interesan a los especuladores.

Milena Agus no sitúa a la protagonista directamente ante el lector sino que elige una primera persona intermediaria para contar la historia. De acuerdo con ello en *Ali di babbo* estamos ante una voz narrativa que corresponde a una joven de catorce años, perteneciente a la segunda familia, la intelectual-filosófica, que se siente muy infeliz porque no entiende lo que pasa en su familia ni tampoco lo que acontece a su alrededor. Para ayudarla su abuelo le ha sugerido que escriba un diario. La joven narradora en coherencia con su edad y su modo de expresarse (Mura 2014) nos cuenta su personal interpretación de lo que acontece en ese microcosmos de tres casas situadas en la costa sarda, alejadas de la civilización urbana. Será a través de su punto de vista por el que descubriremos toda la acción de la novela y sobre todo, la figura de la protagonista, Madame.

Madame es su mejor amiga, pues como escribe en su diario «Nonostante l'età, madame è come me, una ragazzina di quattordici anni che non ha ancora vissuto le esperienze di cui molti sono già stufo. Una storia d'amore bella, per esempio» (p. 20). La joven se siente muy desdichada tras la desaparición de su padre, jugador empedernido, que los ha dejado prácticamente en la ruina. La familia, tras haberse visto obligada a vender todo para pagar las deudas, se ha refugiado en el único sitio que les quedaba, una casita cerca de la costa y la pensión del abuelo como todo sustento económico. Su madre es una enferma crónica

que apenas se puede mover y que además le reprocha su exceso de imaginación. También es una pequeña filósofa que reflexiona sobre Dios y el mejor mundo posible, aleccionada por su tía, especialista en Leibniz y que, como tantos investigadores universitarios tampoco es feliz porque únicamente consigue becas y ayudas para Congresos y encuentros de especialistas, pero nunca un trabajo fijo.

Un día ve las sábanas de su cama que se mueven con el viento y con su viva imaginación cree que son las alas de su padre, que ha muerto pero que quiere hacerle compañía y guiarla hacia la felicidad. De este modo la joven se consuela pensando que su padre desde el cielo la protege y le está próxima. Ello explica también que varios capítulos de la novela lleven como título *Ali di babbo*, en consonancia con las supuestas apariciones del padre. Además, estas alas del padre, que dan nombre al título, son al mismo tiempo el emblema de la felicidad porque justamente el padre estaba convencido que la rueda de la Fortuna antes o después girará para todos.

La vida sexual de Madame es muy activa, algo característico de las protagonistas agusianas. La voz narradora comenta los encuentros eróticos que protagoniza Madame con un huésped convaleciente y que ella contempla accidentalmente y describe en modo totalmente aséptico, sin acabar de entenderlos. Lo mismo ocurre cuando apunta en su cuaderno el momento en que su madura amiga es sodomizada de noche por los constructores a los que se resiste a vender sus tierras (pp. 39-40).

A pesar de su intensa vida sexual Madame no es feliz (como tampoco lo era la protagonista de *Mal di pietre*) porque, ya sea con sus amantes fijos o con los ocasionales, el encuentro sexual no lleva parejo una intimidad afectiva y sentimental.

El único que entiende a Madame y que la defiende es el abuelo de la joven inexperta, convertido a la causa de la vecina. En su diario la voz narrativa recoge las palabras que comentan los adultos, aunque sin entenderlas de todo:

Nonno dice che madame è «l'uomo nuovo», l'unico tipo umano che potrà sopravvivere a questa catastrofe in atto, perché sa distinguere la cianfrusaglia da ciò che nella vita è davvero importante. Madame deve salvare questa terra da chi vorrebbe farci villaggi turistici, gente capace di apprezzare solo i soldi. E la salverà senza violenza. Con la sua gentile determinazione. Perché è questa l'arma del futuro. E il futuro è di madame (p. 20).

I vicini hanno saputo dai costruttori che quando lavorava in hotel faceva la puttana, non per soldi, semplicemente si dava a tutti e nei modi

in cui loro volevano. Io ne ho parlato una volta a casa e nonno mi ha mollato un ceffone e ha detto che madame ha il suo modo per sconfiggere la morte, ma questa è una cosa troppo difficile da capire per chi non è alla sua altezza (p. 26).

En sus breves ensayos de reflexión literaria Milena Agus ha señalado que siempre elige personajes femeninos con grandes problemas, a los que la vida nunca les ha sonreído, para darles algún momento de felicidad a través de su escritura (2007² : 23). Esto mismo sucederá con Madame. Casi de repente con un agusiano «colpo di scena», justo cuando la señora está en su peor momento por haberse quemado su casa y haber perdido a sus amantes, entra en escena Giovanni, un médico al que conocía y admiraba hacía tiempo pero que hasta el momento no había mostrado por ella más interés que el simplemente profesional. El médico se casa con ella y, a partir de este momento, su vida cambia por completo. Cede su pequeño paraíso terrenal a sus vecinas y se va a vivir a un adosado con un jardín minúsculo. Además, el nuevo marido la llama por su nombre verdadero: «Agnese, nessuno mai la chiamava con il suo nome. Da piccola la chiamavano «l'ultima di casa», a scuola «l'asina», e poi «la cameriera», «la sarta», «la fantina», «l'ereditiera», l'abergatrice, «sa tzia», «madame»» (p. 60).

Madame por fin logró lo que tanto anhelaba, un hombre que muestre verdadero interés por ella. Pero Madame, que ahora es Agnese, tras un feliz período inicial le cuenta a su joven amiga que ya no es feliz, porque tiene un miedo enorme a perder esa felicidad que le da el amor, tiene pavor a que su marido descubra que en el fondo no es más que una medio loca...

In fondo stava meglio quando era una creatura marginale, di cui gli amanti non si curavano, almeno non era responsabile della felicità di nessuno. Stava meglio perfino quando era una creatura disprezzata e i fantasmi la picchiavano e la umiliavano. Almeno allora era proprio lei. Madame. Adesso non si riconosce più, con quel marito che l'ha scambiata per una principessa, e la principessa tutte le notti si trasforma in una cagona e lui prima o poi lo scoprirà (p. 65).

Y a partir de ese momento se desencadena otro decisivo cambio brusco o «colpo di scena» con el intento de suicidio en el mar de Madame y que afortunadamente sus amigos y vecinos consiguen impedir. El último giro en la historia, en el breve capítulo final, la joven se decide a contarle a su madre su pequeño secreto con las alas del padre y de como le había guiado hacia la felicidad. Cuando la madre le

revela que ella siempre supo que su padre estaba vivo y que únicamente se había escondido para huir de los acreedores la joven se pregunta con toda la ingenuidad de su edad: «Ma allora, se babbo è vivo, chi era quello con le ali?» (p. 68).

El tema de la novela es la búsqueda de la felicidad pues todos los personajes buscan de una forma u otra el modo ser felices, de ahí la cita de Mozart que encabeza la obra «Vivere bene e vivere felici sono due cose diverse. E la seconda, senza qualche magia, non mi capiterà di certo» (p. 3). En un primer momento, en *Ali di babbo*, excepto la protagonista, todos creen que la felicidad consiste en vivir bien, es decir, en tener dinero y poder salir de la estrechez económica, algo que se solucionaría si Madame vendiese sus tierras. Mas adelante estos personajes reconocen que la felicidad se puede conseguir, ayudándola con la magia de cada uno, pero sobre todo aceptando la realidad, con sus continuos cambios y decepciones. Los personajes que no se adaptan a las nuevas situaciones en la novela viven infelices. En cambio, aquellos que se atreven a admitirlos, como es el caso de la abuela de los vecinos (que termina por aceptar que tiene en París un nieto músico y no ingeniero), consiguen encontrar una luz de felicidad.

La visión del mundo que ofrece Milena Agus en esta obra, pero también en el resto de su producción narrativa, es que la vida hay que tomarla como viene, sin pretender ordenarla a toda costa y aceptando que el mundo se mantiene en equilibrio gracias a la diversidad. Tal y como señala el abuelo de la joven narradora y que es un poco la conciencia del libro: «Se fossimo tutti uguali, il mondo penderebbe solo da una parte e l'universo ne sarebbe sconvolto» (p. 17).

Ali di babbo, la tercera novela de Milena Agus, conserva muchas de las características de definen su producción narrativa. La autora la considera la más personal de sus novelas porque en ella está la síntesis de su visión del mundo. Sin embargo, la mayor parte de la crítica la considera inferior en calidad artística a *Mal di pietre*.

Bajo una aparente fábula con toques de realismo mágico y elementos humorísticos acerca del tema de la felicidad y de la trascendencia se esconde una crítica agrídulce de la sociedad contemporánea, una sociedad en la que prima la especulación inmobiliaria y el enriquecimiento rápido y que no sabe apreciar y disfrutar todo lo bueno que la vida y la naturaleza les ofrece. Madame, en cierta medida, es el símbolo de la tierra sarda explotada y agredida, a pesar de su constante bondad y generosidad.

Bibliografia

- Agus, M. (2005): *Mentre dorme il pescecane*. Roma: Nottetempo (ed. Española (2009): *Mientras duerme el tiburón*, trad. Celia Filipetto. Madrid: Siruela).
- Agus, M. (2006): *Mal di pietre*. Roma: Nottetempo (ed. Española (2008): *Mal de piedras*, trad. Celia Filipetto. Madrid: Siruela).
- Agus, M. (2007¹): *Perché scrivere*. Roma: Nottetempo.
- Agus, M. (2007²): «Scrivere è una tana. La Sardegna pure», in *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio*. Cagliari: CUEC, pp. 22-28.
- Agus, M. (2008): *Ali di babbo*. Roma: Nottetempo (ed. española (2008): *La alas de mi padre*, trad. Celia Filipetto. Madrid: Siruela).
- Agus, M. (2008): *Il vicino*. Cagliari: Tiligù.
- Agus, M. (2009): *La contessa di ricotta*. Roma: Nottetempo (ed. española (2010): *La imperfección del amor*, trad. Celia Filipetto. Madrid: Siruela).
- Agus, M.— Cannas, E. (2010): *Nascosto al giorno. Il piacere di leggere e di scrivere*. Cagliari, Tiligù.
- Agus, M. (2012): *Sottosopra*. Roma: Nottetempo (ed. española (2012): *Alice*, trad. Celia Filipetto. Madrid: Alfaguara).
- Agus, M. – Castellina, L. (2014): *Guardati dalla mia fame*. Roma: Nottetempo.
- Amendola, A.M. (2007): *L'isola che sorprende — La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.
- Barghetti, M. (2014): «Milena Agus», in: *Enciclopedia delle donne*. Internet 15-9-15.
<<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/milena-agus>>
- Onofri, M. (2008): «In Sardegna: il caso Milena Agus», in A. Berardinelli (ed.): *Dieci libri, Letteratura e critica dell'anno 07/08*. Milano: Libri Scheiwiller, pp. 65-75.
- Mura Porcu, A. (2014): «La narrativa di Milena Agus: medietà e regionalità linguistica in *Ali di babbo*», in A. Dettori (coord.): *Dalla Sardegna all'Europa. Lingua e letterature regionali*, Milano, FrancoAngeli, pp. 224-246.

La canzone d'autore italiana: una poética

MANUEL GIL ROVIRA
Universidad de Salamanca

Me suele ocurrir cuando escribo para los maestros de filología románica. Los temas convergen. Y es cuando me atrevo a escribir sobre esas cosas que son romanística, no necesariamente medieval, sino expresión de los juglares del siglo pasado. Así lo hice en un homenaje a Alonso Zamora Vicente, y así lo hago hoy para Isabel González.

Para abordar este planteamiento, quiero aclarar que vamos a partir de una concepción muy concreta del término poética, de la concepción que coincide con segunda acepción que Tullio De Mauro incluye en la entrada del lema *poetica* en su Diccionario:

L'insieme delle concezioni sulla poesia e sull'arte, dei modi stilistici ed espressivi, dei principi e degli scopi di un poeta, di uno scrittore, di una corrente letteraria: 'la p. di Manzoni, neoclassica, romantica, del barocco, del verismo; le poetiche del Novecento' / anche con riferimento ad ambiti artistici non letterari: 'la p. di Chopin, degli impressionisti, del cinema della Nouvelle Vague'. (De Mauro 2000:1892)

No se trata de centrar la atención en si nos encontramos ante un hecho literario o no, aún siendo claro que estamos ante una producción que implica texto escrito con voluntad de arte. Es algo que, en cualquier caso, aparecerá, aunque de manera tangencial, a lo largo del discurso. Se trata de saber inicialmente que estamos ante un producto que quiere ser lo que es, canción, elaborado desde un ámbito

geográfico determinado, Italia. Que estamos ante la *canzone d'autore italiana* que, como tal, se define a sí misma. No en vano, si preguntamos a varios cantautores italianos, negarán que estén haciendo literatura, que estén haciendo poesía, para afirmar de manera rotunda que cuanto ellos elaboran es canción, para añadir que esto no implica que estemos delante de un producto menor, de menor intención o calidad artística.

Describir el marco de este ámbito de composiciones pasa, en mi caso, por estar de acuerdo con las palabras de Caterina Caselli Sugar, y aún más con las que Francesco Guccini va a reiterar de distinta manera en varias ocasiones, según las cuales, y aunque la cita sea larga:

Ciascuno degli autori citati [los cantautores italianos] è un grande scrittore di versi, anche quelli che si vedono un po' più musicisti e che hanno cominciato solo in seconda battuta a scrivere anche i testi, non c'è dubbio. E tutti insieme, con la forza della bellezza delle loro parole, hanno contribuito in modo determinante a togliere quell'alone necessariamente negativo che c'era sino a pochi anni fa intorno a tutta la musica leggera italiana, vista come forma musicale «minore» e per giunta espressione di non si sa quale subcultura. Oggi si è usciti da questa condizione, e lo si deve a loro e alla loro capacità di scrivere.

Di scrivere canzoni, perché ha ragione Francesco Guccini cuando dice che «le canzoni non sono né poesia né musica, sono canzoni, hanno cioè una loro specificità artistica e una loro precisa dignità». Infatti, se tutti noi ci ricordiamo i versi di molte canzoni di tutti questi autori, è perché sotto le parole sentiamo e cantiamo anche le note, straordinarie come i versi [...] (Caselli Sugar: 5-6).

Implica, por tanto, un texto en verso, con sus rimas y rimas internas, con sus asonancias, con sus estructuras métricas en función de las canciones, los autores, las músicas, etc. e implica una música, un texto musical. Dos semiologías, la escrita oral u oral escrita (no voy a entrar de plano en los procesos de creación y socialización, cosa que ya he hecho en otras ocasiones¹) y la musical, que confluyen necesariamente, que son elaboradas a veces desde, a veces para esta confluencia, y que en conjunto inciden en esa idea de poética. La idea de si estamos ante un hecho poético o no, nos puede interesar de manera distinta en función de las coordenadas desde las que queramos acercarnos (formales, antropológicas, históricas,

1 Cfr. Gil Rovira (1998, 2001, 2002, 2003), artículos donde me acerco a esos procesos y conceptos.

lingüísticas, sociológicas, editoriales, etc.²), pero es algo que aquí nos transcende y que, además, como hecho práctico no vemos, por ejemplo, cree un problema siquiera en las colecciones en las que las editoriales publican unos y otros textos.

Si nos fijamos en Francia, por otro lado uno de los referentes de la canción de autor italiana:

il problema non si pone. Una collana dell'editore Pierre Seghers («Poètes d'aujourd'hui») ha alternato Brel e Apollinaire, Brassens e Desnos, Béart e Char, Ferré e Reverdy, e nessuna voce di protesta s'è alzata. Né di qua né di là (forse perché i confini non sono così marcati). Prévert ha fatto da paroliere per Kosma (e Montand) senza sentirsi sminuito. Aragon, da vivo, non ha trovato nulla da ridire al fatto che le sue poesie diventassero canzoni interpretate da Ferré ma anche da Jean Ferrat e Isabelle Aubret. La Greco chiedeva un testo a Queneau? Ecco. Negli anni intorno al '68 si lodava Ferré perché «aveva portato la poesia per le strade». Ecco un passaggio importante: c'era la poesia e c'erano le strade. Oggi, temo, meno poesia e meno strade. (Mura 2007: 10).

Ejemplos de poetas escribiendo textos para músicos no faltan ni han faltado tampoco en tierras ibéricas, iberoamericanas e italianas, como tampoco de poetas que acceden o han accedido con agrado a que sus textos fueran musicados. Como tampoco falta la convivencia, como decía, de los poetas de lo escrito y los poetas de lo cantado en la misma colección de poesía de determinadas editoriales. Pero no es esa la cuestión, ni desde donde creemos se debe abordar la poética a la que nos referimos, la poética de la canción de autor. La canción de autor vive

2 Los textos en los que se aborda la naturaleza de la canción de autor son, no sólo innumerables, me atrevería a decir casi infinitos e imposibles de reportar en un artículo. Los acercamientos y planteamientos son variados: desde la experiencia de la creación a la que se adjunta la crítica literaria (véase un Franco Fortini), a aquellos en los que crítica literaria e historia de la lengua confluyen (se piense en una M^a Corti o en un Pier Vincenzo Mengaldo), otros donde se juntan el poeta en varias lenguas, el estudioso de estilística y el apasionado y minucioso conservador de la obra de Pasolini (aquí estaría un Fernando Bandini), la lingüista (como Gabriella Cartago), el profesor de literatura que cuestiona la literariedad de la canción (Paolo Giovannetti), el filólogo y cuidador de la biblioteca del archivo Fabrizio De André, con sus manuscritos y sus libros frenéticamente anotados (aquí se hablaría de Stefano Moscadelli), hasta llegar a costas ibéricas y encontrar a filólogos clásicos, como el profesor Agustín G^a Calvo o M^a Dolores Castro Jiménez, o a gente del análisis literario y teatral, como el profesor Emilio de Miguel. Sólo he puesto algunos ejemplos a vuelapluma y el etcétera sería inabarcable. Lo inabarcable que son las perspectivas desde donde se aborda la realidad que es esa forma de arte.

en dos espacios y el tercero, la publicación de las letras, es un espacio añadido. Los ámbitos fundamentales en donde vive es en la ejecución en directo y en sus poemarios, que son esos cancioneros que llamamos discos. A ellos se pueden unir como espacios subordinados, aunque evidentemente no idénticos, las presencias en televisión, los videos y DVDs de grabaciones de los conciertos, las antologías audiovisuales de distintas acciones. Como digo, en cualquier caso espacios subordinados a la acción / ejecución de la canción o los cancioneros. Y como digo también, los libros, que cumplen una función análoga a la de esos libros de antaño y de ahora en los que se nos transmiten las composiciones de la juglaría, de las que tenemos sólo una de las semiologías y nos falta la otra, el texto música³.

En cualquier caso, estamos ante un producto cultural y artístico que, dentro de unas coordenadas de género en las que se concreta, implica una construcción y una idea, sea previa sea actuada, que se convierte en hecho en su ejecución, es decir en su conversión en realidad.

En este sentido nos podemos referir a una poética de la canción de autor que puede concernir a épocas y momentos generales, encuadrarse en movimientos concretos, referirse a realizaciones de autores determinados. Se puede historicizar, como hace por ejemplo Roberto Vecchioni en la voz sobre la *canzone d'autore* presente en la Treccani, a través de épocas concretas, en períodos determinados, en décadas desde los años cincuenta del siglo XX. Se pueden establecer escuelas o círculos o núcleos de afinidades, como cuando hablamos de *Scuola di Genova*, *Gruppo di Bologna*, etc., términos por otro lado ya lexicalizados y que implican una información comúnmente compartida sobre sus componentes, el porqué de su agrupación, su importancia en el conjunto o las características que los convierten en grupos más o menos unitarios de análisis. O podemos centrarnos en un autor concreto e indagar en las claves que comportan su acción artística, así como en el proceso en el que, de una manera más o menos unitaria, más o menos disgregada, esta acción artística se va construyendo, se va especificando a través de la introducción de nuevos elementos, la recurrencia de los previos o, incluso, las ideas de continuidad o ruptura en el devenir de generación de una obra. Son de hecho acercamientos, evidencias *de facto* que se hacen, concreciones que implican una poética de *La canzone d'autore italiana*.

3 Cfr. Angiolani (2007). Aunque la intención final del artículo es otra y se entiende desde su título, *La canzone d'autore e la scuola. Studio sulla canzone come strumento didattico e formativo*, el análisis sobre la indisociabilidad de ambas semiologías es, tanto para su intención de praxis, como desde el necesario punto de vista teórico, una concreción certera sobre el concepto canción de autor.

En definitiva, cuando hablamos de una poética, hablamos de una construcción. Hablamos de composiciones que se van construyendo texto a texto (musical y escrito / oral implicados) y texto sobre texto. Creaciones concretas, una canción, unidas en un cancionero, un disco; o incluso, concebidas en conjunto, digamos un poemario temático; o el progresivo concretarse de los sucesivos cancioneros que van constituyendo lo que, en un momento tras otro, vamos entendiendo como una obra completa. Desde el espacio más pequeño, hasta el casi cerrado por los inevitables fallecimientos, se van convirtiendo en esos constructores, en una poética.

Cuando en el año 1997, Mario Luzi fue invitado para escribir la primera contribución a modo de carta en un libro de conjunto sobre un Fabrizio De André todavía vivo y en activo, aunque poco después se vería que ya habría publicado su último disco, entendió perfectamente que se enfrentaba a una obra hasta el momento completa, y que esto comportaba una trayectoria que como tal debía ser leída, una poética. Así lo expresaba:

‘Sono invecchiato nella quasi totale ignoranza del suo talento e me ne scuso’- così vorrei dire al musicista che invece tutti conoscono e seguono da anni di concerto in concerto, di album in album, Fabrizio De André. Sono dovuto andare alla ricerca di cassette e registrazioni per ricostruire una storia, la sua, che non avevo partecipato e di cui non avevo che una vaghissima conoscenza. Non mi è stato facile risalire come avrei voluto il filo delle sue canzoni e tanto meno farlo ordinatamente. Quella sarebbe stata in forma limpida la sua storia artistica, dietro la quale —noi lo sappiamo— ce n'è sempre un'altra che siamo, noi destinatari, tenuti a ignorare, a meno che essa laceri la finzione e venga all'aperto confidando magari nella forza del trauma. (Luzi 1997: 13).

Evidencia, por tanto, que está ante una obra histórica es decir, producida sucesivamente a través del tiempo y en espacios y momentos consecutivos, y construida desde la conciencia por parte del autor del carácter de la propia obra. En esa conciencia está la consciencia del propio quehacer artístico, la inmanencia de una poética.

Lei conscio della natura simbolica dell'arte demanda il senso dei suoi canti che'è anche, un senso generale della vita e della società, disingannato eppure pronto a incantarsi a motivi verbali e musicali che hanno una preistoria popolare molto intensa e significativa. (Luzi 1997: 13).

La conciencia de querer elaborar un producto de arte está en el primer De André. En el artesano que quiere hacerse con un oficio al que ha querido adherirse por-

que, como dirá más adelante «la musica mi sedusse un po' alla volta, come una troia prudente» que poco a poco irá adquiriendo la «franchezza di un linguaggio che, per quanto elementare, era comunque il mio». En el artesano que quiere hacer caminar en conjunto ese lenguaje musical con el otro, el de la palabra desde su laboratorio: «Quando ho cominciato a scrivere le prime musiche tentavo di farle camminare con lo stesso passo dei testi che buttavo giù con l'aiuto del rima-rio e di tante letture un po' disordinate» (De André 1999: 15).

En ese laboratorio inicial, y alrededor de sus primeras canciones y exposiciones al público en el *Teatro Universitario di Genova*, sobrevuela lo que se está produciendo en la canción italiana del momento:

Avevo diciotto anni, era il '58, l'anno in cui Modugno era esploso a Sanremo con *Volare*, rivoluzionando tutti i nostri schemi e mandando in pezzi le nostre idee sulla canzone, anche le più progredite. E io mi buttai a capofitto su quello stile: dovette ammettere, però, che ci impiegai poco a capire che non era il mio (De André 1999: 4).

Son los mismos años en los que se está conformando lo que después se llamará *Scuola di Genova* donde, como después en Milán, aún más tarde en Bolonia y antes, o durante los mismos años en torno a la revista *Cantacronache*, el movimiento *Nuovo canzoniere italiano*, etc... grupos de poetas, hombres del espectáculo, de la canción, de la pintura, etc... se van a reunir a hablar de poesía, de buena música, de pintura, etc. de cultura popular, en definitiva, convirtiéndola a la vez en acción. Y en esa Génova estará De André:

Ma saranno anche anni ricchi di stimoli per un rampollo di una famiglia agiata in un'Italia protesa verso il boom economico: tre mesi di vacanze e buone letture nella ben fornita biblioteca di casa, mischiate a interminabili chiacchierate sulla poesia e la buona musica con gli amici dell'epoca, da Luigi Tenco a Gino Paoli, da Paolo Villaggio al poeta Remo Borzini. (Salvarani 5015: 13).

En ese entorno se va a crear lo que ya en otro momento he llamado la génesis de una poética. Los numerosos *45 giri* (*single* o 45 rpm en el castellano de la época). En ellos van a estar prácticamente todos los temas que después se desarrollarán. De hecho muchas de las canciones que siguen perviviendo como seña deandriana (por ejemplo *La canzone di Marinella* o *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, esta última escrita junto a Paolo Villaggio; pero también *La*

guerra di Piero, *La ballata del Miche'*, etc...) Pero no sólo en ellos. Todas esas canciones pasarán después a formar parte de manera organizada y selectiva de una serie de discos, en este caso ya Lps, cancioneros más amplios, donde junto a la selección presente de todas aquellas de los 45 rpm, aparecerán otras canciones, a veces versiones de otros cantores o poetas italianos, franceses y norteamericanos, con las que se crearán conjuntos orgánicos. Serán el *Volume 1* (1967), el *Volume 3* (1968), *Canzoni* (1974) y el *Volume 8* (1975). Ya desde el primero, el disco se organiza sobre un eje temático propio con canciones de vario momento, no específicamente creadas para él, pero sí estructuradas en él. De André va a recoger la posibilidad o imposibilidad de amar, de relacionarse entre los seres humanos fuera de determinadas reglas, introduciendo por primera vez la presencia de Georges Brassens (*Marcia nuziale*). Desde el inicio está jugando con la figura del amor, pulsión humana y, quizá, pulsión divina. Van a aparecer tres espacios de amor distintos pero convergentes que encuentran como marco inicial esa canción en la que exhorta a Dios a acoger en el paraíso a un suicida, al contrario de lo que aconsejan las mentes bienpensantes. Más tarde aclarará cómo en el germen de esta canción estaba el suicidio de su amigo Tenco.

Los tres espacios de amor serán ese amor divino, siempre humanizado (*Spiritual* y *Si chiamava Gesù*); el amor entre los hombres incluso a contracorriente (*Marcia nuziale* y *La stagione del tuo amore*); y el de los seres humanos amantes en un amor contingente, el que se puebla de sus Marías de Magdala (*La canzone di Barbara*, *Via del campo* y *Bocca di rosa*). Si el disco se completa con la presencia de la muerte como elemento igualador en las hipocresías, estas hipocresías se cierran con el hiriente sarcasmo de *Re Carlo* que concluye el disco.

Los otros discos se irán construyendo de manera parecida. Si en el *Volume 3* ideas de fuerza serán la canción popular francesa del siglo XIV (*Il re fa rullare i tamburi*) o la tradición anticortés italiana (*S'i' fosse foco*), el poderlo entroncar con esa canción popular y tradición anticortés se encarnará en otros textos del siglo XX, con versiones de canciones de Brassens (*Il gorilla* o *Nell'acqua della chiara fontana*) o con algunas otras del propio De André ya presentes en los 45 rpm, incluida *La canzone di Marinella*, con esa cadencia antigua dulcificadora de lo que había nacido de la lectura de una crónica donde se narraba el asesinato en un río de una joven prostituta⁴. Y así se irán incorporando nuevos elementos, mezcla-

4 La composición de *Marinella* es bastante anterior a la versión de *Nell'acqua...* No es de extrañar en De André que haya querido juntar ambos textos si atendemos a las anotaciones que hace de la versión italiana de *El Evangelio según Jesucristo* de Saramago, acordes con su lectura de Jesús en *La*

dos con los ya creados desde el propio ambiente vital en los otros dos discos. La incorporación junto a Brassens de Leonard Cohen o del *Desolation row* de Bob Dylan (*Via della povertà* en la versión del ligur) en *Canzoni* estará acompañando a la Génova de De André de *La città vecchia*, canción de las primeras de las publicadas en los discos sencillos.

Esta manera de construir las canciones y los cancioneros desde el principio tienen en el laboratorio del artesano dos ideas de referencia que él verbalizará más adelante. Las canciones pueden tener leyendas, vivencias o datos de crónica detrás, pero lo que quedan son los versos y las canciones. Y, en segundo lugar, existe detrás de la creación una conciencia de época y la voluntad progresiva de contarla. Esto dirá al respecto en el prefacio a una edición de la poesía de su referente François Villon:

Più di una volta nel chiudere il libro delle tue ballate mi sono chiesto che cosa si nasconda dietro i tuoi versi: la vita inquieta e mascalzona del poeta di strada o l'astuzia premeditata del cortigiano colto che di quella vita si è appropriato per conferire una credibilità altrimenti sospetta alla propria opera poetica. Sono domande alle quali ancora oggi mi viene da rispondere un perentorio «chi se ne frega». Che la leggenda corrisponda a verità, che la verità si sia fatta leggenda o che infine la leggenda sia diventata verità, di assolutamente vero restano i tuoi versi. (De André 2009: i).

El mismo Fabrizio había hecho ver cómo cuando escribió la canción *La ballata degli impiccati*, había tenido in mente la manera de narrar una noticia sobre una ejecución de conjunto en la horca en Johannesbrgo en el año 1963, los «datos» sensacionalistas que de ella se «ofrecían», además de tener presente la *Balade des pendus* del francés. Así, a modo de carta, le escribe desde su presente a su pasado:

Io ti scrivo da un'altra epoca illuminata di ragione e di tecnica, dove l'uso della corda «che fa sapere al tuo collo quanto pesa il tuo culo» si è fatto più raro e lontano senza tuttavia scomparire del tutto. La stessa guerra, rinnovatasi di cento in cento anni, non è ancora finita e gli uomini amano come allora menare le armi e le mani e se non ci sono più le caldaie per far bollire i falsari, gli strumenti per dare la morte si sono perfezionati al punto che uno solo di quei cento onnipotenti,

buona novella (1970), como hemos podido comprobar en la biblioteca conservada en su Archivo (cfr. Moscadelli 2012)

un solo Thibault d'Aussigny può decretare la fine dell'umanità in un tempo così breve quanto la pressione di un dito su un pulsante. (De André 2009, iii)

Irà desde estas coordenadas confeccionando el resto de los cancioneros que constituirán su obra: los poemarios temáticos, los *concept album*. El primero de ellos, aunque no siempre se haya considerado así, será *Tutti morimmo a stento* (1968), donde aún se recogen canciones de los *45 giri*. En él se incluye *La ballata degli impiccati* a la que ya hemos hecho mención. Y es una lectura de su época. Una lectura de una sociedad de hijos condenados y que ve a sus hijos condenados. Una lectura de jóvenes atrapados por la droga o por la guerra y que desde la droga, lanzan el grito de auxilio («come potrò dire a mia madre che ho paura»). Hijos que son carne de cañón. Y todo el disco unido, tanto desde el texto palabra, como a través de la unión de las músicas, a través de los tres *Intermezzo*. Una lectura donde el texto musical proveniente de la tradición de la canción francesa se mezclará con textos musicales provenientes del western norteamericano cuando el espacio narrado hable de ahorcados, etc. (*La ballata degli impiccati* e *Inverno*). En definitiva, conciencia de narración de época (muy ligada en un principio al '68), conversión del entorno real en fábula palabra y música, y recogida y actualización de textos literarios (también cinematográficos) anteriores.

Así, estos cancioneros temáticos, irán recogiendo toda esa lectura de realidad en lo que podríamos entender como dos grupos distintos: los cancioneros temáticos *tout court* y los cancioneros temáticos con referente literario explícito. Entre los primeros incluiríamos desde el ya citado, hasta *Storia di un impiegato* (1973), *Rimini* (1978), el conocido por su cubierta como *Indiano* (1981), *Creuzä de ma* (1984), hasta llegar a *Anime salve* (1996), su último cancionero de estudio. Entre los segundos, aquellos que tienen el referente literario expreso como hilo de conjunto: *La buona novella* (1970), con la relectura constante y «actualizada» de los evangelios apócrifos; *Non al denaro, all'amore né al cielo* (1971), actualización de la lectura del *Spoon river* de Edgar Lee Masters; y *Le nuvole* (1990), reubicación de un panorama social desde la lectura de Aristófanes.

El conjunto es, en definitiva, la incorporación a la fábula de lo que son las sensaciones de los personajes que van definiendo el entorno que va constituyendo el siglo XX desde finales de los '50 hasta el '96. De los perdedores que constituyen, por un lado la mayoría silenciada y, por otro, la reacción «ostinata e contraria»:

ricorda Signore questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il suo volto

che dopo tanto sbandare
è appena giusto che la fortuna li aiuti
come una svista
come un'anomalia
come una distrazione
come un dovere...⁵

Son los personajes que han poblado la historia siempre. Así, cuando el propio De André, junto a Alessandro De Gennari, convierte a sus personajes en la novela *Un destino ridicolo*, a Bernard, en testigo de su propia existencia y concededor de la canción *Bocca di Rosa*, resumirá al personaje como histórico de todas las historias:

Di tutti i progetti, dei programmi che annunciavano l'imminenza di un colpo risolutivo per la vita, quello che Bernard aveva in mente era senza dubbio il piú strano, il piú complesso e probabilmente il piú ispirato. La pericolosità e l'inaffidabilità di coloro cui apprestava a sottrarre un finanziamento cosí consistente non erano da mettere in discussione. Aveva trascorso l'intera vita alla ricerca della giustizia: la guerra, l'esperienza in manicomio e successivamente la lotta partigiana e il ferreo codice d'onore della malavita avevano consolidato in lui il senso dell'etica, ma ne avevano confuso i percorsi quanto ad applicazioni pratiche. (De André, De Gennari 1996: 76).

Bibliografía

- Angiolani, M. (2007): «La canzone d'autore e la scuola. Studio sulla canzone come strumento didattico e formativo», in A. Gelsomino (a c.) *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone*. Genova: Fondazione Giorgio e Lilli Devoto— Edizioni San Marco dei Giustiniani, pp. 43-60.
- Caselli Sugar, C. (1998): «Prefazione», in P. Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventura della parola cantata*. Milano: Feltrinelli, pp. 5-6.
- De André, F., De Gennari, A. (1996): *Un destino ridicolo*. Torino: Einaudi.
- De André, F. (1999): *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*. Torino: Einaudi.

5 El texto pertenece a *Smisurata preghiera*, la última canción grabada por Fabrizio en estudio, compuesta con Ivano Fossati y basada en su lectura del mundo sobre la lectura del mismo realizada por Álvaro Mutis, en su saga de Maqroll, incluidos los poemas del propio Mutis que la circundan.

- De André, F. (2009³, 1966): «Prefazione», in F. Villon, *Poesie*. Milano: Feltrinelli, pp. I-IV.
- De Mauro, T. (2000): *Il dizionario della lingua italiana*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editore.
- Gil Rovira, M. (1998), «Mario Benedetti: recepción, lectores y público», en C. Alemany (ed.), *Mario Benedetti. Inventario cómplice*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 147-153.
- Gil Rovira, M. (2001): «¿Juglares de los '70 en Italia? Fabrizio De André.» en S. Porras Castro (ed.) *Lengua y lenguaje poético*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 321-328.
- Gil Rovira, M. (2002): «Fabrizio De André. Y fue que Maqroll viajó por Italia» en A. Esteban, G. Morales, A. Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 259-265.
- Gil Rovira, M. (2003): «El *dialetto*, elemento intencional en Fabrizio De André» en C. Alemany (ed.), *Con Alonso Zamora Vicente. La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 651-661.
- Luzi, M. (1997): «Caro De André», in R. Giuffrida e B. Bigoni (a c.) *Fabrizio De André. Accordi eretici*. Milano: Euresis Edizioni, pp. 13-14.
- Moscadelli, S. (2012): «Introduzione» in *Archivio d'autore: le carte di Fabrizio De André*. M. Fabbrini e S. Moscadelli (a c.), Roma: Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, pp. 9-82.
- Mura, G. (2007): «Introduzione», in A. Gelsomino (a c.), *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone*. Genova: Fondazione Giorgio e Lilli Devoto— Edizioni San Marco dei Giustiniani, pp. 9-11.
- Salvarani, B. (2015): *La bibbia di De André*, Torino— Bologna: Claudiana/Emi.
- Vecchioni, R. (2000): «La canzone d'autore in Italia» in *Enciclopedia italiana, Appendice VI*, <http://www.treccani.it>.

La neologia mite di Mario Luzi

CLAUDIO GIOVANARDI
Università Roma Tre

Come ogni grande scrittore, Mario Luzi ha avvertito l'esigenza di elaborare una lingua poetica su misura, in grado di dar voce a un poetare elevato, ispirato, talvolta addirittura rarefatto¹. Lo scopo di questo intervento è di mettere in luce alcuni dei ferri del mestiere che il grande poeta fiorentino utilizzò nelle sue opere maggiori². Enrico Testa ha individuato nell'inventività neologica e nell'inflessa ricerca di nobilitazione lessicale l'aspetto più caratteristico delle opere poetiche maggiori (Testa 2005: 46). Secondo Mengaldo, Luzi, con Zanzotto, appartiene al filone «orfico-sapientiale» dell'ermetismo, caratterizzato dalla difesa della Forma e dalla volontà di «affermare niente di meno che una verità in qualche modo trascendentale» (Mengaldo 1987: 19). La lingua poetica di Luzi unisce dunque la scabra essenzialità alla capacità di accostamenti folgoranti e di ardite analogie³. Si è soliti suddividere il lungo percorso poetico di Luzi in varie tappe (Afribo - Soldani 2012: 94-100 e 144-149). Dopo l'esordio in chiave ermetica, che trova l'acme nella raccolta *Avvento notturno* del 1940, a partire dalla raccolta *Nel magma* (1966), Luzi pare abbandonare l'ispirazione alta per abbracciare una lingua più collusa con la quotidianità, ricca di toni prosastici, seppur sempre rigorosamente sorvegliata.

1 Per una ricostruzione del percorso poetico luziano, si veda Verdino (1998).

2 Dedico con molto piacere questo piccolo lavoro all'amica Isabel Gonzalez, avendone sempre apprezzato, oltre alle squisite doti umane, il fervore con cui ha animato per molto tempo gli studi di italianistica a Santiago de Compostela.

3 I principali aspetti della lingua poetica ermetica sono enumerati in Mengaldo (1991).

Nelle tre grandi raccolte della maturità, *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), *Fraresi e incisi di un canto salutare* (1990) e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), tuttavia, si ha di nuovo un'impennata verso la letterarietà e la concettualizzazione, con un forte recupero di rime, metafore, analogie e altri artifici centrati sulla definizione di un'ontologia poetica (Testa 2005: 45-47)⁴. Del resto è proprio in questa fase che Luzi matura le soluzioni metriche più ardite, come la struttura dei versi «a gradino» e lo sfruttamento sistematico dei bianchi tipografici⁵. Ora, se alla metrica, alla sintassi e alla punteggiatura di Luzi sono stati dedicati diversi saggi, la componente lessicale pare ancora bisognosa di approfondimenti⁶.

Nel presente contributo mi soffermerò su alcune caratteristiche del lessico delle tre raccolte appena citate⁷. Prima di addentrarci in un'analisi ravvicinata di talune scelte lessicali di Luzi, è opportuna una considerazione preliminare: in lui nulla tende alla stupefazione linguistica fine a sé stessa. A differenza di quanto avviene per poeti sensibili all'oltranza avanguardistica, e anche per lo stesso Zanzotto, più volte accostato al poeta toscano in merito al «sentire» poetico e al gusto neologico (Zublena 2014: 426-430), per Luzi la lingua è una risorsa inesauribile, all'interno della quale egli pesca di volta in volta la parola più adatta a scalare le ardue vette della significazione. In altri termini, non vi è alcuno scollamento tra l'universo verbale e quello dei significati, a volte complessi e misteriosi, dell'altro universo, quello «terrestre e celeste» cui il poeta è costantemente rivolto. Non dobbiamo, dunque, aspettarci chissà quale azione violenta nei confronti della lingua «matria»; tutt'al più qualche piccola disobbedienza⁸. In tale quadro di riferimento pregiudiziale va dunque collocata l'attività neologica di Luzi. I vocaboli non attestati avrebbero potuto, almeno in potenza, essere usati da altri, perché non urtano contro le regole, ma tutt'al più ne espandono il raggio d'azione.

4 Di un «itinerario poematico di domande ontoteologiche» intrapreso da Luzi ha parlato Zublena (2014: 407).

5 A tale riguardo cfr. Tonani (in corso di stampa), cui si rinvia anche per altre indicazioni bibliografiche sull'argomento.

6 Per la sintassi, si veda il saggio di Coletti (2002). Sulla punteggiatura Tonani (2007). Quanto al lessico, importanti, e peraltro affini, considerazioni, sia pure cursorie, sono state avanzate da Coletti (2002: 369-370) e Grignani (2006: 269-271).

7 Le citerò in sigla: B (*Per il battesimo*), F (*Fraresi e incisi*), V (*Viaggio terrestre e celeste*); ovviamente il rinvio è alle pagine dell'edizione indicata. Le citerò in sigla: B (*Per il battesimo*, pp. 504-706), F (*Fraresi e incisi*, pp. 707-947), V (*Viaggio terrestre e celeste*, pp. 949-1131); ovviamente il rinvio è alle pagine di Luzi (1999).

8 In un famoso passo, riportato in Grignani (2006: 256), Luzi afferma che con la lingua materna si possono avere «scambi di affetto, ripicche e disobbedienza».

Poiché dunque ai nostri fini non interessa tanto reperire attestazioni precedenti dei vocaboli che analizzeremo, quanto piuttosto valutare il modo in cui Luzi inserisce neologismi e preziosismi nel tessuto della sua opera poetica, ho evitato di andare in cerca di conferme o smentite nei *corpora* elettronici di cui oggi si fa larghissimo uso in ricerche consimili⁹; mi sono limitato a un riscontro sistematico sui volumi del *GDLI*, immaginandoli, tra l'altro, molto più consentanei all'orizzonte di riferimento linguistico e culturale del poeta.

Partiamo dai prefissati con *ultra*¹⁰. In non pochi casi si tratta di vocaboli (nomi o aggettivi) non attestati nel *GDLI*. Eccoli di seguito: *ultrasuperbia* (B 524): «la sua sufficienza, la sua teologale ultrasuperbia», con riferimento alla fede; *ultracelste* (B 542): «Nero di sottosuolo o nero ultracelste?», in questo caso l'aggettivo è il corrispettivo speculare verso l'alto del precedente *sottosuolo*; *ultratrepidante* (B 609): «Può/esserci vita/e non il suo messaggio?/salvezza/e non il suo/ultratrepidante annuncio?»,¹¹ qui il prefisso non ha un valore locativo ma piuttosto intensivo; *ultramutevole* (B 665): «Se stessa o la sua ultramutevole apparenza?», anche in questo caso il prefisso ha valore intensivo¹²; come pure in *ultralucenti* (F 828): «in vetta a quelle altere/e ultralucenti torri»; *ultraluminosa* (V 99): «un canto [...] /che lentissimamente si trasmuta/in chiarore celestiale, in squilla,/ultraluminosa guglia», aggettivo inserito in una sequenza versale nella quale non sfuggerà l'insistito intreccio fonico di consonanti liquide e nasali.

Prefisso *super-*: tre casi interessanti, i primi due dei quali non attestati nel *GDLI*, il terzo invece sì con la citazione proprio dell'esempio luziano. *Superinseguita* (B 531): «non lascia tempo di avvistarla/la superinseguita gibigianna», in cui si noti l'assonanza *avvistarla/gibigianna*; *superamoroso* (F 845): «bensì per profusione/di superamoroso esgorgo»; *superinfusa* (B 675): «fino alla superinfusa piana»¹³. I due prefissi *ultra-* e *super-* sono usati da Luzi per allargare i confini della parola cui si uniscono; essi rappresentano un grimaldello che agisce sulla semantica dei vocaboli, dilatandola e proiettandola in una dimensione altra. Il fatto che alcuni dei prefissati usati da Luzi non abbiano un'attestazione lessicografica appare

9 Cito solo, fra le diverse possibilità che albergano in rete, la *Biblioteca italiana Zanichelli (BIZ)*.

10 Sulla categoria dei prefissati si vedano almeno Iacobini (2004a) e Dardano (2009: 147-181).

11 Indico con la barretta i confini di verso o di spezzoni di verso.

12 Notiamo qui, una volta per tutte, la predilezione di Luzi per l'anteposizione dell'aggettivo, secondo la più illustre tradizione poetica.

13 Nel *GDLI* l'aggettivo *superinfuso* è dato come antico e letterario: al sign. 3 («Completamente soffuso, inondato di luce»), è riportato, appunto, come unico esempio il verso di Luzi.

solo il frutto di un'inevitabile, e in parte casuale, selezione, che ogni vocabolario, sia pure di dimensioni amplissime come il *GDLI*, è costretto a compiere.

Qualche altro esempio interessante di prefissati: *anteprimavera* (B 599): «Ricorda lei, ricorda/la luce d'anteprimavera», qui *ante-* ha un chiaro valore temporale; *antemurali* (B 602): «mi vince ancora, m'inchioda/alle sue nude antemurali»¹⁴; *antivita* (F 846): «un'antivita/forte come la vita»; *dopomorte* (V 1060): «si smarrì/nella penombra/di quel non rassegnato dopomorte». Né *antivita* né *dopomorte* sono nel *GDLI*, ma sono perfettamente compatibili con altri formati simili come *anticarro*, *antiincendio*, *dopopranzo*, *doposcuola*, ecc. Ancora qualche occorrenza di prefissati non registrati nel *GDLI*: *defluviato* (F 876): «ecco, alveo senza corrente/,fiume,/lui, defluviato», si tratta di un aggettivo di relazione latineggiante opposto, con stridore evidente, al sostantivo *fiume* di origine popolare; *minifabbricazione* (V 1040): «ma splende incontro l'assidua/minifabbricazione della morte», in questo caso la lunghezza della parola avrà giocato un ruolo decisivo nella costruzione del verso endecasillabo. Non ha attestazione lessicografica *ineloquentia* con *in-* negativo (B 546): «o il suo vanificarsi nell'ineloquentia e nell'arte? o l'una e l'altro?»; il caso di *inarginata* (F 746) è particolare, perché nel *GDLI* c'è il verbo *inarginare*, disusato e col valore di 'arginare' quindi con *in-* intensivo, mentre in Luzi il prefisso ha valore negativo: «né questa inarginata esondazione di dolore», Concludiamo con un altro prefissato privo di attestazione, *infratempo* (B 539): «e intanto ricorda e non ricorda/il mirabile infratempo», un vocabolo che ha più o meno il valore di 'intermezzo'.

Nel novero dei suffissati l'inventività linguistica di Luzi sembra meno marcata, anche se non mancano casi di recuperi dotti e rari¹⁵. Cito quattro casi di suffissati non attestati nel *GDLI*: *cammellata* (B 624): «la lunga cammellata», con probabile riferimento a un corteo di persone; *erbanza* (F 788): «nella sua già folta/eppure ancora/un po' invernale erbanza», un neologismo che indica la fioritura dell'erba e che coniuga, direi emblematicamente, l'oltranza semantica col forte ancoraggio alla tradizione, testimoniato dalla riesumazione del suffisso *-anza*, tipico della lirica delle origini; *parleria* (B 701): «Tace nel silenzio/delle sue lontane rocce/l'antica parleria», anche in questa voce vi è un'eco evidente di passato e, al tempo stesso, la volontà di avvolgere le parole in un'aura di vaghezza e di indefinitezza; *gemmeria* (V 1108): «si frantuma/in una spiovente gemmeria»,

14 Nel *GDLI* *antemurale* è di genere maschile, e indicato come desueto.

15 Anche per i suffissati mi limito a indicazioni bibliografiche essenziali: si veda il capitolo *Suffissazione* Rainer - Grossmann (2004: 189-491) e Dardano (2009: 43-145).

laddove il suffissato ha un valore cumulativo di ‘insieme di gemme’. A proposito del suffisso *-eria*, è interessante l’attestazione di *fabbriceria* (B 600), che nel *GDLI* è definito come segue: «Istituzione che ha per scopo di provvedere al mantenimento e al restauro degli edifici di culto, all’amministrazione dei loro beni e, in alcuni luoghi, anche alle spese per l’esercizio del culto»¹⁶; in Luzi, però, il vocabolo è sostanzialmente usato come sinonimo di *fabbrica*: «quella grigia/fabbriceria di gemme nell’aria acquosa».

A un intento evocativo si deve l’uso che il poeta fa di suffissi inusuali. Si pensi alla serie in *-io*: *vibrìo* (B 611): «si torse/in un vibrìo/di steli e di colonne»¹⁷, in cui il suffissato pare espandere oltre i confini puramente denotativi gli effetti del significato; *pullulìo* (B 612): «fino a un improvviso pullulìo/di stelle che vi si specchiano»¹⁸, anche in questo caso il vocabolo è in grado di moltiplicare la propria significazione, rendendo quasi visibile il gran numero di stelle in cielo; *rodìo* (F 747): «era quell’indicibile rimorso?/quel rodìo, quella incomposta frana»¹⁹, in questa scelta saranno state presumibilmente determinanti le ragioni metriche.

Talvolta si hanno coppie di allotropi come *nerore* (V 1050) e *nerezza* (B 687): «Nell’aria quel nerore»²⁰; «per troppa nerezza di velluto». Assai frequentato è il suffisso *-mento*, che dà vita a una serie di vocaboli attestati nel *GDLI*, con l’eccezione di *ubicamento* (F 909): «si afferra/con zampe/e con artigli/di aquila e leone/al luogo, all’ubicamento». Gli altri vocaboli della serie sono: *eclissamento* (F 771)²¹, *lampeggiamento* (V 1049), *ravvisamento* (F 889), *ricominciamento* (V 1047), *scintillamento* (F 890), *tramutamento* (B 666). Il successo di tali suffissati è probabilmente legato alla loro consistenza sillabica e, al tempo stesso, alla loro corposità fonica e quindi all’effetto di risonanza.

Procediamo con le forme parasintetiche²². È noto che la parasintesi è un meccanismo molto sfruttato nella lingua poetica italiana sin dai tempi antichi, perché consente un livello alto di creatività lessicale a basso costo morfologico. In Luzi troviamo forme inedite accanto ad altre che hanno invece già delle attestazioni. Partiamo dalle prime. In una breve poesia di *Viaggio terrestre e celeste* si

16 Vi è anche un esempio tratto da Sbarbaro.

17 Nel *GDLI* la voce è data come letteraria.

18 Anche questa voce è data nel *GDLI* come letteraria, ma con esempi moderni (Govoni).

19 Il vocabolo è nel *GDLI*, senza marche d’uso col sign. di ‘rodimento’.

20 Nel *GDLI* il vocabolo è dato come antico e letterario.

21 Nel *GDLI*, però, questa voce è data col sign. di ‘ellissi’ con il rinvio ai dizionari del D’Alberti di Villanuova e Tramater.

22 Sui parasintetici si vedano: Iacobini (2004b) e Dardano (2009: 49-62).

susseguono due verbi parasintetici: «S'introna,/s'inaugusta/di limpida maestà» (V 1063). Il verbo *intronarsi*, col significato di 'intronizzarsi', è dato nel *GDLI* come scherzoso²³, ma tale intenzione è del tutto assente nei versi di Luzi; viceversa di *inaugustarsi* 'ascendere alla dignità regale' non v'è traccia. Altre forme non attestate: *inglossando* (F 945): «Così dice inglossando, così/lei lingua volendo», in questo caso sarebbe possibile anche ipotizzare una partenza da *glossare* e immaginare così un prefissato, ma la partenza da *glossa* sembra più probabile se il significato del verbo è 'dire qualcosa in una lingua'; *sguglia* (F 925): «alta, più alta/d'ogni altra,/sguglia/sopra il tetto/della loro casa», con il significato di 'va oltre la guglia, oltre il punto apicale'; *sdirupa* e *incasato* (V 1050): «Muto/alle vigne sdirupa l'incasato»²⁴, un verbo e un sostantivo con un forte tasso di espressività, rafforzato dall'ordine inverso delle parole nel verso.

Talvolta i verbi parasintetici usati da Luzi sono attestati nel *GDLI*, ma risalgono alle fasi più antiche della lingua; in questi frangenti è davvero difficile stabilire se Luzi vi sia arrivato indipendentemente, o se, invece, si tratti di recuperi dotti. È il caso di *abbrivida* (V 1034): «s'immerge/in quella temprà/abbrivida», col significato di 'rabbrivisce'²⁵, e di *s'aggronda* (V 1110): «S'aggronda l'appennino/in tutte le sue forre», col significato metaforico di 's'adira'²⁶. Anche *s'inciela* (F 773), «È sera,/s'inciela,/si tramuta in bianco etra/l'interna/montuosità di quella/frastagliatissima costiera», è citato nel *GDLI* con esempi di Tasso e Monti e col significato di 'salire in cielo'. Hanno un forte sentore letterario anche altri verbi come *annerà* (F 848), *s'abbuia* (V 1105), *inselvarsi* (F 797). Il caso di *s'invitria* (V 1064), «già prossima al cristallo/gioioso in cui s'invitria», è particolare, in quanto si tratta di una variante rara di *invetriare*, che ha però il significato tecnico di 'verniciare', 'vetrificare'; Luzi ha dunque «riciclato» un tecnicismo smarginandone i confini del significato e restituendolo, pieno di vigore connotativo, alla lingua della sua poesia.

Tra i vari meccanismi di formazione delle parole, la composizione appare il meno gradito a Luzi, almeno nelle tre raccolte di cui ci occupiamo²⁷. Tuttavia l'uso ridotto non impedisce al poeta di dispiegare appieno la propria inventiva neologica. Diversi vocaboli sono privi di attestazione nel *GDLI*. Vediamone qual-

23 Vi è riportato un esempio da Gadda.

24 Nel *GDLI* c'è però *sdirupato* 'scosceso', considerato letterario, con un esempio da Cassieri.

25 Il *GDLI* fornisce esempi da Rucellai, Grazzini e Baretti.

26 In questo caso l'unico esempio fornito dal *GDLI* è addirittura da Iacopone.

27 Sulla composizione si vedano: Bisetto (2004), Iacobini (2004c) e Dardano (2009: 183-239).

che esempio. Partiamo da alcune forme che hanno *acqua-*, *acqui-* come primo elemento, seguito da un secondo elemento neoclassico: *acquafragio* (F 861): «gli cambia/quel frenetico acquafragio/il canto», voce evidentemente rifatta su *nubi-fragio*; *acquilunio* (B 611): «s'infranse/tutto, tornò puro ed uno/quel poco prima intrepido acquilunio», in questo caso il modello sarà il tipo *novilunio*, *plenilunio*, anche se *acqui-* è un elemento nominale e non aggettivale; *acquilegio* (B 624): «quei bagliori sul piovuto, quelle ustioni/di tutto il traslucido acquilegio», sul modello di *florilegio*, possiamo qui intendere 'un insieme di riflessi dell'acqua'.

Altri esempi di composti non attestati nel *GDLI*: *mediodie* (V 1054): «L'essere/tra il sì e il no/nel mediodie s'infranse», si tratta di una evidente latinizzazione di *mezzodi*; *monocordio* (B 623): «questa nota/di non so che perduto monocordio», con riferimento a uno strumento di una sola corda, anche se con possibile allusione al cuore; diverso è il caso di *mediocielo* (V 1047): «la mattina esplose/nell'azzurro fuoco/e subito fluì/nel mediocielo il trillo»; la voce è infatti presente nel *GDLI*, ma esclusivamente come termine dell'astronomia e senza esempi: ancora una volta Luzi è abile nel ridurre alla ragione poetica vocaboli di tutt'altra provenienza. Un composto fantasioso è *primissimogemmante* (V 1101) con ordine determinante + determinato: «già tubero, già bulbo,/già stelo primissimogemmante», dalla semantica molto trasparente. Concludo con due composti che rinviano a sfumature di colore, il primo (tipo N + N) non attestato, il secondo (tipo A + A) sì: *vinofiamma* (B 543): «vi spiccano sulle sempreverdi,/ma poco, le foglie vinofiamma», foglie che virano su un colore rosso acceso; *verdecupo* (B 648): «si libra in una nube/il verdecupo la ritempra», questa voce è attestata nel *GDLI*, col significato di 'verde molto scuro', ma come sostantivo viene riportato un solo esempio da Foscolo.

Va segnalato anche qualche esempio di combinazione di coppie o di terne di parole secondo un procedimento analogico, che tanta fortuna ebbe nella poesia e nella prosa futurista, ma che è stato in seguito ripreso da autori di diversissima ispirazione²⁸. Sorprende ritrovare tale procedimento anche in Luzi, dato il suo atteggiamento linguisticamente composto e classicheggiante; e infatti, almeno nella fase qui considerata, gli esempi non sono numerosi (è pur vero però che tali combinazioni s'infittiscono soprattutto in *Viaggio terrestre e celeste* e che saranno più rilevanti nelle raccolte della tarda età). Mi limito a riportarne qualcuno. È interessante il caso della replica in italiano e in francese della medesima coppia: «e la incorona/mentre vola/in piena primavera/lei farfalla-ombra, papillon-som-

28 Mi permetto di rinviare a Giovanardi (in corso di stampa).

bre» (V 1007); nell'esempio seguente vi è un'unione di colore e parte della giornata: «e già sente/spigare/da sé il prossimo frumento,/ il campo oro-meriggio» (V 1101); e per concludere una terna di appellativi: «leggeri/nel suo arioso grembo,/ madre-maga-dominica/elargitrice di assenza» (V 992).

Per completare questo, sia pur parzialissimo, panorama delle scelte lessicali più significative del Luzi maturo, dobbiamo soffermarci su altri aspetti della neologia e dell'impiego di forme rare, letterarie, desuete. Un'abitudine del poeta consiste nell'utilizzare verbi denominativi o deaggettivali con una forte valenza evocativa, siano essi attestati o meno nella tradizione lessicografica. Vediamo qualche esempio. *Aquilavano* (B 588): «E in alto/le aquilavano più venti», per questo vocabolo, non attestato, avrà giocato un ruolo anche il richiamo fonico a parole come *acquilegia*, *acque*, *quella* dei versi precedenti; *lingua* (F 947): «Così dice inglossando, così/lei lingua volendo»²⁹, nel *GDLI* il verbo *linguare* è dato come transitivo e col significato di 'leccare', mentre nel verso in questione si tratta di un uso assoluto e il significato pare più vicino a 'esprimere'; *opaca* (V 1043): «Eh che importa il malaticcio/che intanto le opaca l'incarnato»³⁰; *profondare* (F 890): «profondare in quell'acquario»³¹; *tonfa* (F 858): «le scende giù dal grembo,/ le croscia tra le gambe,/le tonfa ai piedi»³²; *venta* (V 1040): «Ed eccolo, mi venta in volto/l'ignoto che lei sa», la voce è collocata in un verso nel quale si noti l'allitterazione *venta/volto*³³.

Vi è poi un manipolo di vocaboli di chiaro sentore latineggiante. *Albicare* (F 799): «al primissimo albicare/ti vibra tra le mani»³⁴; *necessitudini* (V 1106): «si riprende/il tempo della sua fucina, a nuove/necessitudini lo lima»³⁵; *plenitudine* (F 780): «fino al niente, pensa,/no, alla plenitudine matura»³⁶; *valetudine* (B 564): «Ed ecco, protetto da vecchiaia e incerta valetudine/il principe degli scribi loro Primo Presidente», in questo caso il *GDLI* riporta proprio il verso di Luzi.

Accanto ai latinismi sono presenti, ma in misura assai parca, anche alcuni regionalismi: *galloria* (B 602): «Esplose una galloria,/un chicchirichì di colori»³⁷,

29 Nel *GDLI* il verbo *linguare* è accompagnato da un esempio di Gianna Manzini.

30 Nel *GDLI* la voce è data come letteraria e accompagnata da un esempio di Tobino.

31 Nel *GDLI* la voce è definita antica e letteraria.

32 Tra gli esempi riportati dal *GDLI* per questa voce, ve n'è anche uno di Montale.

33 Il verbo *ventare* 'spirare, soffiare' detto del vento è marcato nel *GDLI* come antico e letterario.

34 Nel *GDLI* il verbo *albicare* è marcato come letterario.

35 Voce data come antica nel *GDLI*.

36 Nel *GDLI* vi è di nuovo l'indicazione di una voce antica e letteraria corredata di moltissimi esempi.

37 Il *GDLI* dà come toscana la voce, col significato di 'gioia, contentezza'.

la voce è inserita in un distico nel quale si può apprezzare uno dei rarissimi esempi di fonosimbolismo «spinto» usati da Luzi; *palta* (F 717): «qua e là/nel tempo/in un punto o nell'altro/dell'accidentata palta»³⁸; *schioccia* (B 705): «alta, gluisce,/fervorosamente schioccia/essa, le s'infuoca nella gorga»³⁹, in questo caso sembra di poter dire che la rilevanza fonica del verbo abbia la meglio sul significato e che *schioccia* completi il tritico di vocaboli in fin di verso (*gluisce, schioccia, gorga*) tutti ad alto potenziale fonosimbolico.

Veniamo ora ad alcuni vocaboli non attestati nel *GDLI*. *Batticina* 'battigia' (B 523): «in quella desolata batticina/dell'alba prima del risveglio»⁴⁰; *brusicanti* (F 726). «quelle valve forte brusicanti del mare di sapienza»⁴¹; *calvana* (F717): «rantoli d'una seppellita rissa/ridesti in quella calvana»⁴²; *fogliante* 'il gemmare, il mettere foglie' (B 633): «quel/gemmare alto, quel fogliante degli alberi»⁴³; *gluisce* (B 705): «alta, gluisce,/fervorosamente schioccia/essa, le s'infuoca nella gorga», si tratta di una voce onomatopeica, inserita in un particolare contesto fonico evocativo, come si è già visto per *schioccia*; *muginoso* (F 872): «nel vorticante muginoso ronzo»⁴⁴; *vetriglia* 'frantumi di vetro' (V 1048): «L'unisono s'infranse/si tritò/in briciole/di minima vetriglia».

Concludiamo la rassegna con alcuni vocaboli (forme nominali e verbali), rari, antichi, letterari, che testimoniano ancora una volta la sensibilità pancronica del poeta e la sua confidenza con i recessi più intimi della tradizione letteraria. *Abbiosciato* (B 531): «lui -/ come negarlo - quell'abbiosciato/sacco di già oscura carne»⁴⁵; *assempro* (V 1107): «e già/gli ride in mente l'assempro»⁴⁶; *alleluiando*

38 Nel *GDLI* la voce è data come regionale, col significato di 'fanghiglia'.

39 Il verbo *schiocciare* è un toscanismo che il *GDLI* definisce «Divezzare una gallina che vuole chiocciare».

40 Si veda Fanciulli (1979: 163): «batticina. s.f. 1. «battigia, linea di spiaggia entro cui battono le onde e rifluiscono nel mare'. Talvolta assume anche il senso di 'risacca' (v. battiggo). 2. «gioco di ragazzi». 3. «percossa, battitura». cfr. am. (amiatino) batticina «rimprovero», rocc. (Roccalbegna) «bastonatura»».

41 Il vocabolo è forse da riconnettere a *brusio*. Motta (2008: 125), a proposito di *brusicanti*, scrive: «forse da *brusire* con suffisso intensivo come nel letterario *albicare*».

42 Secondo Pegorari (2006: 128) si tratta di un neologismo luziano, che vale 'arida montagna' «suggerito dal nome proprio di un'altura nei pressi di Prato».

43 Nel *GDLI* *fogliante* è dato solo come aggettivo col valore di 'germogliante', 'verdeggiante'.

44 A proposito di *muginoso*, Piccini (2008: 199) scrive: «Si giunge fino al limite di invenzioni para-dantesche, se così si può dire, tipo il *muginoso* ronzo (forma anche onomatopeica), che rimanda irrisistibilmente alle mirabili invenzioni linguistiche di Par. XXX, tipo il «miro gurge» (v. 68).

45 Nel *GDLI* il vocabolo è dato col significato 'accasciato', 'afflosciato'.

46 Si tratta di una forma secondaria di *assempro* 'racconto edificante'.

(V 1070): «quando, Dante,/la rivestita carne alleluando», in questo caso Luzi pare citare direttamente l'autorevole fonte del verbo prescelto; *cantafera* (B 564): «oppure è anche sua opera/la prosa di quella cantafera?»⁴⁷; *divalla* (B 638): «Le s'alza contro/divalla/le risale al petto»⁴⁸; *dirocciando* (B 659): «Acqua, lei, in alto/dalla rupe/appena dirocciando/»⁴⁹; *escrucia* (F 823): «e quella insuperata/oscurità lo escrucia»⁵⁰; *gorga* (B 705); «essa, le s'infuoca nella gorga»⁵¹; *matria*: «Grazie, matria,/per questi tuoi bruciati/saliscendi»⁵²; *rammaglia* (F 891): «e subito rammaglia i suoi segmenti/in un unico barbaglio»⁵³; *ronzo* (F 872): «nel vorticante muginoso ronzo»⁵⁴; *scerpato* (B 621): «e gli altri/a cui viene scerpato verde»⁵⁵.

Giunti al termine di questo *excursus*, ci si augura almeno rappresentativo, all'interno del lessico luziano, è forse possibile dare miglior conto del titolo di questo lavoro. Con «neologia mite» si è voluto alludere alla caratteristica di Luzi di non forzare mai oltremodo gli argini delle regole, ma, al più, di dilatarne i margini. Il poeta non si pone mai in una condizione di rottura rispetto alla tradizione letteraria, che invece vampirizza resuscitando vocaboli altrimenti destinati a languire nelle pagine polverose del tempo. È però chiaro che, nel momento stesso in cui Luzi reinserisce nel circuito della lingua moderna innesti lessicali del passato, questi non possono non assumere un sovrappiù di espressività e di una significazione supplementare. Anche i neologismi, ovvero le forme non attestate nella lessicografia, sono perfettamente inseriti e mimetizzati nel corpo di una lingua programmaticamente alta, gnomica, profetica.

Per tutte le qualità appena esposte, mi consento una licenza finale, e dico che Luzi dovrebbe essere portato nelle scuole italiane a modello di come si possa far sopravvivere la lingua della tradizione letteraria, senza stonature e senza eccessi, nell'epoca contemporanea, così ingrata e dimentica delle sue illustri

47 Nel *GDLI* la voce è data col valore di 'cantilena', 'tiritera'; sono presenti esempi di Pascoli e D'Annunzio.

48 Il verbo *divallare* è dato dal *GDLI* come disusato e letterario e significa 'scendere a valle'.

49 Si tratta di una voce letteraria che nel *GDLI* è data col significato 'scendere a valle di roccia in roccia', con riferimento all'acqua.

50 Nel *GDLI* il verbo *escruciare* è dato come antico e col significato 'tormentare'.

51 La *gorga*, vocabolo antico e desueto, è la *strozza*. Nel *GDLI* gli esempi si arrestano a Genovesi.

52 Nel *GDLI* il vocabolo è marcato letterario, col significato di 'patria'. Sono riportati esempi di Tasso, Adriani e Gioberti.

53 Il verbo, che nel *GDLI* compare corredato di un solo esempio di Civinini, è usato da Luzi col valore di 'riannoda', 'riunisce'.

54 Nel *GDLI* *ronzo* è data come voce antica e letterario e vale 'ronzio'.

55 Vocabolo antico e letterario; nel *GDLI* gli esempi arrivano sino a D'Annunzio e Montale..

radici. Sarebbe un modo straordinario per riaccostare i nostri ragazzi alla bellezza e alla varietà infinita dei toni della nostra lingua matria.

Bibliografia

- Afribo, A. - Soldani, A. (2012): *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento ad oggi*. Bologna: Il Mulino.
- Bisetto, A. (2004): «Composizione con elementi italiani», in Rainer - Grossmann (2004), pp. 31-49.
- Coletti, V. (2002): «Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi», in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*. Firenze: Le Lettere, pp. 357-371.
- Dardano, M. (2009): *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*. Bologna: Il Mulino.
- Fanciulli, P. (1979): «Vocabolario di Monte Argentario e Isola del Giglio», *L'Italia dialettale* XLI, pp. 45-191.
- GDLI = Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia (poi di G. Bàrberi Squarotti), 21 voll., Torino: Utet, 1961-2002 (con 2 suppl., a cura di E. Sanguineti, 2004 e 2007).
- Giovanardi, C. (in corso di stampa): «Marinetti e le strane combinazioni di parole», in P. D'Achille - M. Grossmann (coord.): «Per la storia della formazione delle parole in italiano: un nuovo corpus in rete (MIDIA) e nuove prospettive di studio». Atti del Convegno (Roma, 19-20 giugno 2014). Firenze: Cesati.
- Grignani, M. A. (2006): «La lingua 'matria' dell'ultimo Luzi», *Lingua e stile* XLI, pp. 255-273.
- Iacobini, C. (2004a): «Prefissazione», in Rainer - Grossmann (2004), pp. 97-163.
- Iacobini, C. (2004b): «Parasintesi», in Rainer - Grossmann (2004), pp. 165-188.
- Iacobini, C. (2004c): «Composizione con elementi neoclassici», in Rainer - Grossmann (2004), pp. 69-95.
- Luzi, M. (1998): *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori.
- Mengaldo, P. V. (1987): «Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici», in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*. Firenze: Vallecchi, pp. 7-24.
- Mengaldo, P. V. (1991): «Il linguaggio della poesia ermetica», in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, pp. 131-157.
- Motta, U. (2008): *Mario Luzi oggi: letture critiche a confronto*. Novara: Interlinea.

- Pegorari, D. M. (2006): *Non disertando la lotta: versi e prose civili di Mario Luzi: con l'omaggio di 41 poeti*. Bari: Palomar.
- Piccini, D. (2008), *Letteratura come desiderio: studi sulla tradizione della poesia italiana*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Rainer, F. - Grossmann, M. (coords.) (2004): *La formazione delle parole in italiano*. Tübingen: Niemeyer.
- Testa, E. (coord.) (2005): *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Tonani, E. (2007): «'Punteggiatura bianca' e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi», *Nuova corrente* 54, pp. 335-358.
- Tonani, E. (in corso di stampa): «In viaggio verso una metrica visiva», in P. Rigo - E. Ventura (coords.): *Riemergere in lontana chiarezza*, Atti delle giornate di studio per il primo centenario di Mario Luzi (Roma, 14-15 ottobre 2014). Roma: Fondazione Luzi.
- Verdino, S. (1998): «Introduzione», in Luzi (1998), pp. XI-LIV.
- Zublena, P. (2014): «Dopo la lirica», in G. Antonelli - M. Motolese - L. Tomasin (coords.): *Storia dell'italiano scritto I. Poesia*. Roma: Carocci, pp. 403-452.

O galego, a lingua propia de Galicia

MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Instituto da Lingua Galega da USC
Real Academia Galega

1. Introducción

Nos últimos tempos véñense escoitando en determinadas tertulias, cunha reiteración que parece que obedece a algún tipo de intencionalidade, comentarios sobre o desacerto da declaración explícita e positiva que fai o Estatuto de Galicia no seu artigo 5º de que «a lingua propia de Galicia é o galego».

Trátase de opinións, ás veces mesmo emitidas por persoas do mundo do dereito, que con expresións diversas, teñen como núcleo común a idea de que «o castelán é tan lingua «propia» de Galicia como é o galego». Estas mensaxes, case sempre divulgadas en foros destinados ao gran público, teñen na maioría dos casos, con ou sen intencionalidade política, unha considerable repercusión social e contribúen a crear un estado de opinión.

Por iso convén pararse a reflexionar se existe unha base sólida para defender que o castelán é tan lingua propia de Galicia coma o galego ou se se trata dun mero xuízo de valor ou incluso dun discurso tendencioso coa clara pretensión política de impregnar na sociedade galega a idea da existencia dunha única nación española, e de evitar que poidan callar no tecido social ideoloxías que defenden a realidade nacional de Galicia. Non podemos obviar que a posesión dunha lingua propia, a galega, é precisamente un dos elementos máis sólidos nos que se substenta a defensa da existencia dunha nación chamada Galicia, con todas as

implicacións derivadas deste carácter nacional, algunha tan transcendente como pode ser o seu dereito á autodeterminación ou á soberanía.

Os difusores da idea de que debería desaparecer, polo menos coa súa redacción actual, ese artigo do Estatuto de Autonomía de Galicia utilizan dous tipos de argumentos: a) uns baseados na realidade social e legal do galego; e b) outro de carácter teórico e filosófico.

Pensan, por un lado, que o carácter de lingua «propia» se lles debe atribuír en Galicia tanto ao galego coma ao castelán por dous feitos obxectivos: a) unha parte da poboación en Galicia, neste momento xa quizais maioritaria, exprésase en castelán; e b) a lingua castelá é a oficial de todo o Estado e, polo tanto, é tamén lingua propia de Galicia. Pero calquera que teña uns mínimos coñecementos históricos sabe que detrás deste argumentario se agocha unha gran falacia, que no fondo confunde dúas realidades: a) a historia social e b) a legalidade.

Argúese, por outra parte, en contra da afirmación de que o galego é a lingua propia de Galicia que a lingua pertence á persoa e non ao territorio. É verdade que a facultade de falar é propia da persoa, pero non o é menos que a principal función da lingua é a comunicación entre os membros dunha sociedade, e que as sociedades se dotan de organizacións para defenderen os seus intereses e buscaren o seu progreso. Dentro deste tipo de organizacións ocupan un lugar de primeira orde, as nacións e os Estados. Pois o que se quere poñer de manifesto cando se di que o galego é a lingua propia de Galicia é que o grupo humano que historicamente conformou esa nación que se chama Galicia, utilizaba como lingua de comunicación e como lingua de identificación do grupo como tal o galego.

2. Algúns conceptos: lingua oficial, lingua propia, lingua común

Para evitar confusións que enguedellan a comprensión do papel que ocupan as linguas no Estado español, é conveniente que examinemos, aínda que sexa dunha maneira resumida, e polo tanto só aproximativa, os conceptos aos que se refiren as denominacións de lingua oficial, lingua propia e lingua común.

O termo *lingua oficial* designa a lingua usada de maneira válida polos poderes públicos. Implica unha serie de dereitos e de deberes, que son distintos segundo a lexislación que os desenvolva en cada sistema lexislativo.

O termo *lingua propia* refírese á lingua que caracteriza historicamente unha determinada comunidade, independentemente do status xurídico que esta lingua teña. Implica unha vinculación cos devanceiros desa comunidade ou pobo e, como elemento fortemente identitario, espérase dela unha continuidade nos membros futuros desa comunidade.

Lingua común é a denominación que se utiliza cando dous Estados distintos posúen a mesma lingua (xeralmente como oficial): é o uso que facemos do termo cando dicimos, por exemplo, que España, Arxentina e Uruguai están unidos por unha lingua común. Pero tamén se utiliza o termo *lingua común* para referirse a aquela lingua que é falada, con maior ou menor vitalidade, en todo o territorio dun Estado, mesmo no caso de Estados plurinacionais con nacións que posúen unha lingua propia. Neste sentido, pódese dicir que o castelán é a lingua común do Estado español.

3. A legalidade derivada da Constitución española, unha cuestión escura e aberta

As leis dáas a sociedade (no caso das sociedades democráticas) ou sonlle impostas a unha sociedade (no caso dos marcos xurídicos non democráticos) de maneira convencional nun momento determinado, e polo tanto son cambiantes: o que hoxe é legal pode ser ilegal mañá e, ao revés, o que non hai moito tempo era ilegal pode ser hoxe perfectamente legal. Fomos testemuñas de cambios deste tipo ben ilustrativos en tempos recentes: o matrimonio entre persoas do mesmo sexo non foi legalizado no Estado español ata hai ben poucos anos; ata non hai moito tempo era perfectamente legal fumar dentro do lugar de traballo ou no interior dun restaurante, aínda que agora estea totalmente prohibido. Pois isto mesmo sucedeu coa lingua galega e con outras linguas faladas en España: a lingua galega non tiña recoñecemento legal e non gozaba do status de oficialidade ata que se aprobou e entrou en vigor o Estatuto de autonomía de Galicia no ano 1981. A partir dese momento, a lingua galega adquire o status de oficialidade dentro da Comunidade autónoma de Galicia, o mesmo que o castelán que é lingua oficial de todo o Estado. Podemos dicir, xa que logo, que no plano legal o galego e o castelán están no mesmo nivel dentro do territorio de Galicia. E isto é o que se desprende da interpretación literal da Constitución española¹ e do Estatuto de autonomía².

1 «1. O castelán é a lingua oficial do Estado. Todos os españois teñen o deber de a coñecer e o dereito de a usar.

2. As outras linguas españolas serán tamén oficiais nas respectivas Comunidades Autónomas de acordo cos seus Estatutos» (art. 3 da *Constitución española*)

2 «1. A lingua propia de Galicia é o galego.

2. Os idiomas galego e castelán son oficiais de Galicia e todos teñen o dereito de os coñecer e de os usar».

3. Os poderes públicos de Galicia garantirán o uso normal e oficial dos dous idiomas e potenciarán o emprego do galego en todos os planos da vida pública, cultural e informativa...» (art. 5 do *Estatuto de autonomía de Galicia*).

Ben é certo que esta lectura literal da Constitución e do Estatuto de autonomía foi interpretada de distintos modos, segundo os intereses políticos de cada momento, polo Tribunal Constitucional español. Baseándose en que na Constitución española só se establece explicitamente a obriga de coñecer o castelán para todos os españois, o Tribunal Constitucional declarou inconstitucional o artigo da Lei de normalización lingüística de Galicia no que se establecía (baseándose precisamente no seu carácter de oficialidade) a obriga de todos os galegos de coñeceren a lingua galega. Pola contra, o mesmo Tribunal Constitucional non viu nada inconstitucional no artigo do texto da Reforma do Estatuto de autonomía de Cataluña do ano 2006, onde figura exactamente o mesmo texto que vinte e tres anos antes recollía a Lei de normalización lingüística do Parlamento de Galicia. O que era inconstitucional para Galicia, pasado o tempo resultaba perfectamente constitucional para Cataluña, sen que a Constitución española sufrise ningún tipo de reforma neste aspecto.

O caso é que para a percepción social do status legal das linguas en Galicia se derivou unha lectura que é a seguinte: en Galicia existen dúas linguas oficiais, o galego e o castelán, pero teñen unha oficialidade asimétrica: os cidadáns de Galicia teñen todos o dereito a coñeceren e usaren o galego e o castelán dentro da Comunidade Autónoma; estes cidadáns teñen a obriga de coñeceren o castelán, pero non a obriga paralela de coñeceren o galego. Polo tanto, a lingua galega está nun banzo de oficialidade inferior ao castelán.

Pero, ¿é esta a única interpretación posible que se desprende da lectura da Constitución española?

Ao meu parecer, esta é a interpretación máis rancia, máis centralista e menos democrática que se fai do texto constitucional, onde é verdade que se di que «o castelán é lingua oficial de todo o Estado, e todos os españois teñen dereito a usalo e obriga de coñecelo», e que para as demais linguas do Estado unicamente se di: «as demais linguas do Estado poderán ser oficiais dentro dos seus territorios respectivos de acordo cos seus Estatutos». Parece que resultaría totalmente redundante volver a dicir algo así como «en cada un dos territorios en que haxa outra lingua oficial os cidadáns deste territorio terán dereito a usar esta lingua e obriga de coñecela», porque iso é o que se deriva do carácter de oficialidade, e que xa se explicita con respecto ao castelán. Pero en ningún sitio a Constitución española di que o termo «lingua oficial» signifique unha cousa distinta cando se emprega referido ao castelán que cando se emprega referido ao catalán, ao éuscaro ou ao catalán.

4. ¿É o castelán, lingua propia de Galicia?

4.1. ¿Que significa propio?

Para podermonos achegar ao que implica a caracterización do galego como lingua «propia» de Galicia quizás nos axude achegármonos ao exame do significado do adxectivo *propio*.

Como é ben sabido o Estatuto de autonomía de Galicia ten unha versión oficial en galego e en castelán, e en ambos os textos aparece o mesmo adxectivo «propio». Pode darse o caso de que o significado dunha mesma voz sexa distinto nas dúas linguas, pero non ocorre isto no esencial coa palabra *propio*. Así e todo, para que ninguén poida pensar que existe algún tipo de artimaña semántica que lle atribúa á voz en galego algunha acepción que non contén en castelán, imos acudir ao que nos di o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española, onde atopamos, entre outras, as seguintes acepcións:

1. *Adj.* Pertenciente o relativo a alguen que tiene la facultad exclusiva de disponer de ello.
2. *Adj.* Característico, peculiar de cada persona o cosa.
4. *Adj.* Natural, no postizo ni artificial.
8. *Adj. Fil.* Se dice del accidente que se sigue necesariamente o es inseparable de la esencia y naturaleza de las cosas. (DRAE, s.v. *propio*).

Do significado da voz *propio* que nos ofrece a RAE nas distintas acepcións que lle atribúe no seu dicionario, dedúcese que:

- a) O galego é a lingua que pertence (*posesión*) a Galicia, e que só Galicia, en exclusiva, ten a facultade de dispoñer dela. De aquí pode inferirse que os galegos posúen unha lingua e só eles están capacitados para darlle o status que consideren máis axeitado dentro do seu territorio.
- b) O galego é a lingua característica ou peculiar de Galicia. O galego é o que caracteriza e especifica os galegos fronte aos grupos de falantes doutras linguas. Dálles aos galegos unha identidade diferenciada, e é polo tanto un elemento fundamental da personalidade de Galicia.
- c) Tanto a acepción 4 coma a 8 indican que o galego é a lingua natural, inherente, da sociedade galega. O galego non é algo «postizo», adventicio, senón inherente e intrínseco á sociedade de Galicia.

Co termo *lingua propia*, polo tanto, o Estatuto de autonomía de Galicia está dicindo que o galego é a lingua que caracteriza a sociedade galega, que a identifica e a diferencia doutras sociedades que falan outras linguas, que é a lingua natural que conforma a personalidade de Galicia, e que os galegos, como propietarios,

teñen a facultade de dispoñeren dela dentro do seu territorio da maneira que consideren conveniente.

4.2. *O galego é a lingua propia de Galicia*

A calidade de «propia» aplicada á lingua fai referencia a un feito de natureza, non de convención, e aplicado desde o punto de vista histórico ao caso que nos ocupa, o que quere dicir basicamente é que «a lingua románica que resultou da evolución do latín dunha maneira natural no territorio xeográfico de Galicia é o galego, e non ningunha outra lingua». Isto, exactamente isto, é o que se quere establecer e salientar como feito determinante no Estatuto de autonomía de Galicia.

Esta caracterización do galego como lingua «propia» dentro do Estatuto non é casual, senón intencionada, e ten a función, entre outras, de sinalar as diferenzas con respecto do castelán dentro do territorio da Comunidade Autónoma galega, aínda que as dúas linguas teñan o carácter de oficialidade: unha lingua, o galego, é a natural deste territorio; a outra, o castelán, é unha lingua que se xerou en territorios alleos a Galicia e que foi incorporada desde fóra. É polo tanto unha lingua «invasora», xerada noutros territorios do Estado español, desde os que se foi introducindo progresivamente en Galicia, unhas veces de maneira imposta e forzada, e outras veces por imitación ou emulación dos propios galegos.

É precisamente deste carácter de «lingua propia» do galego no territorio de Galicia de onde se derivan determinadas consecuencias normativas sobre este territorio e sobre as institucións propias, e neste carácter fundaméntase o predomínio do galego nas administracións galegas e o mandato do propio Estatuto aos poderes públicos para que potencien o emprego do galego en todos os planos da vida pública, cultural e informativa.

A importancia desta nota de lingua propia do galego poñíaa xa de relevo Daniel García Ramos no Congreso Internacional da Cultura Galega do ano 1990:

Sociolóxica e xuridicamente, o carácter de lingua propia do galego proclamado no Estatuto constitúe unha asignación de valor –un elemento axiolóxico— de especial relevancia, xa que, ó afirmar esta identificación entre lingua e sociedade, trascende dunha dimensión persoal ou individualista para se converter nun elemento estrutural colectivo, no sentido de que unha sociedade concreta, ó dispor dun vehículo idiomático característico (propio dela), se individualiza a través do uso dunha lingua (da súa lingua), converténdose nunha realidade histórica actuante con categoría de Pobo, e coa forza inmanente dun poder aglutinador

como identidade colectiva con vontade de diferenciación fronte a todo e a todos. Dedúcese así unha conclusión de trascendencia para a nosa identidade e, mesmo, para a nosa conciencia colectiva de Pobo: a lingua propia —a nosa lingua, O GALEGO— é unha realización histórico-sociolóxica, cunha realidade metaxurídica; pola contra, o concepto de oficialidade é unha nota meramente formal, xurdida dunha vontade política de imposición, e, por iso mesmo, allea —exherente— á realidade da sociedade na que se proxecta. Desta conclusión, inexorablemente, derivase outra: a normalidade idiomática soamente se acada cando lingua propia e lingua oficial sexan as mesmas (García Ramos 1992: 354).

4.3. O castelán non é lingua «propia» de Galicia

O castelán, pola contra, non é lingua propia de Galicia. O castelán naceu nun territorio alleo do norte da Península Ibérica, non foi o resultado da evolución do latín falado na Gallaecia, senón unha lingua imposta desde fóra, acompañando o proceso de constitución do Estado español. Tampouco é unha lingua que fose vehículo de comunicación habitual dunha parte importante da poboación a través dos séculos, senón que desde que comezou o proceso de castellanización e ata época moi recente estivo sempre vinculada a pequenos sectores sociais posuidores de poder, sen penetrar nas entrañas do tecido social galego. Durante moitos séculos mantivo un status semellante ao que tiña, por exemplo, o francés na Idade Media en Inglaterra. E a ninguén se lle ocorre dicir que o francés é lingua «propia» de Inglaterra.

O castelán non foi a lingua que historicamente caracterizou lingüísticamente os habitantes de Galicia. Durante a Idade Media, agás moi pequenos grupos foráneos, a lingua da práctica totalidade da poboación era o galego. E a produción espontánea literaria e documental tamén se vehiculaba en galego, ata que factores externos forzaron a utilización do castelán en certo tipo de textos. O castelán non penetrou en amplas capas da sociedade ata época relativamente moderna. Aínda a principios do séc. XX máis do 80% da poboación galega era incapaz de falar en castelán.

O castelán non conformou a personalidade nin a maneira de ver o mundo dos galegos, e a personalidade e visión do mundo da sociedade galega está claramente vencellada á lingua galega. Cando miramos ao redor e examinamos a realidade que nos circunda atopámonos con montes, que teñen nomes como *Pindo*, *Outeiro*, *O Xistral*, *O Courel*, *Serra do Eixo*, *Pena Trevinca*, *Cova da Serpe*, *Serra da*

Peneda, Serra do Xurés... Encontramos cabos, que levan nomes coma *Punta Santo Adrao, Cabo Vilán, Cabo Touriñán, Cabo Fisterre, Cabo Silleiro...* Encontramos illas, como *A Illa de Ons, Arousa, Malveiras, Illa de San Mariño, Os Farallóns, Illa Coelleira...* Atopamos ríos, como *Río Abellas, Río Anllo, Río Anllóns, Río Barbaña, Río Cambas, Río Covas, Río Furelos, Río Liñares, Río Louro, Rego dos Mutños...* Batemos con entidades de poboación, como *A Serra de Outes, O Freixo, A Capela, Oleiros, Pontedeume, Carballo, O Irixo, Laxe, Coirós, Camariñas, Arteixo, Muxía...* E así poderíamos seguir. U-los nomes en castelán na nosa toponimia histórica?

5. A lingua propia viuse relegada da súa propia casa, do seu hábitat natural, por factores externos

O natural é que as linguas teñan continuidade nos territorios nos que se forman. Cando isto non ocorre é debido xeralmente á actuación de axentes externos que as van substituíndo por outras que acompañan os axentes que exercen o poder, sexa este político, militar, económico, relixioso ou cultural.

Isto foi o que aconteceu coa maioría das linguas autóctonas do territorio americano, isto é o que pasou coas linguas prerromanas faladas na Península Ibérica antes da conquista de Roma (das que só logrou sobrevivir o éuscaro), isto é o que pasou co galo, lingua céltica, en Francia. E isto é o que ocorreu parcialmente co galego dentro do territorio da primitiva Gallaecia.

6. ¿Foi un fenómeno natural a progresiva perda de presenza do galego no territorio que lle é propio?

O galego non desapareceu por un proceso natural de evolución, como podería ser a fragmentación en distintas linguas como consecuencia do illamento e incomunicación das distintas partes do territorio no que é falado, tal como ocorreu co latín, que se transformou nas distintas linguas románicas.

A súa perda de vitalidade e de presenza é claramente debida a unha combinación de factores externos e internos. O axente responsable deste proceso podémolo xenericamente identificar co proceso de constitución do Estado español. Non é este o lugar para repasar a historia da lingua galega nin do reino de Galicia, cada vez mellor coñecida, pero dentro deste proceso de formación e consolidación do Estado español houbo evidentes intervencións no eido político, no eido legal, no eido relixioso, no eido cultural, no eido social, que levaron a que a lingua galega perdese vixencia no seu territorio e fose substituída por outra lingua, identificada co Estado español, que é o castelán.

Non só se produciu un número crecente de persoas que abandonaron o galego e se incorporaron ao castelán, senón que tamén se intentou deturpar lingüisticamente a nosa visión da realidade social e sociocultural, coa deformación dos nomes e apelidos históricos da nosa xente (os *Bieitos* ou *Bentos* pasaron a *Benitos*, os *Lourenzos* pasaron a *Lorenzo*, os *Outeiro* pasaron a *Otero*) e da nosa toponimia (con esperpentos como *Sanjenjo*, *La Puebla*, *La Grela*, *Haciadama*, *Niño de la Guía...*).

7. Necesidade dunha discriminación positiva a favor do galego no plano legal e no plano político.

Así como foi unha actuación positiva a favor do castelán e en contra do galego a responsable da situación de minoración actual da lingua galega, é necesaria unha actuación positiva discriminatoria a favor do galego para devolverlle o status social que tería normalmente como lingua propia de non existiren esas actuacións que o levaron a un estado de prostración.

No plano legal debe ser non só unha lingua con todos os dereitos, senón que como lingua propia debe ter recoñecidos certos privilexios dos que non gocen outra ou outras linguas coexistentes no territorio.

No plano político deben elaborarse medidas de promoción de cara ao seu uso prioritario como lingua das administracións en Galicia (da Administración autonómica, da Administración local, pero tamén da Administración do Estado en Galicia), debe ser a lingua vehicular habitual de todo o sistema escolar (sen prexuízo de que se garanta o coñecemento do castelán como lingua oficial do Estado e se fomente o coñecemento doutras linguas), debe ser a lingua habitual da Igrexa católica e de calquera outro credo relixioso no ámbito territorial de Galicia, debe ser a lingua amplamente maioritaria dos medios de comunicación social, debe ser, en fin, a lingua normal de comunicación nas empresas privadas radicadas en Galicia nas súas relacións no interior do territorio galego. Isto pode facerse compatible coa garantía dos dereitos lingüísticos dos castelanfalantes, pero o galego, como lingua propia, debe ser a lingua de partida da amplísima maioría das relacións sociais que se establezan entre os membros da sociedade galega.

Por iso se consideraba e se considera tan necesario un *Plan xeral de normalización lingüística*, que se aplique con decisión e eficacia para restablecer unha situación de normalidade para o galego que se aproxime á que teñen as linguas propias de calquera outro territorio.

8. O castelán non é o inimigo.

Moitas veces preséntase o problema da anormalidade que sofre o galego dentro do seu territorio como unha loita entre linguas, o galego e o castelán. Non, o castelán non é o inimigo. O inimigo é a actuación levada a cabo por parte de certos sectores con algún tipo de poder encamiñada a suplantar a lingua galega para acadaren determinados obxectivos políticos.

Por veces difúndese a idea de que o castelán é unha lingua detestable, que é a responsable do afogamento do galego. Considerar que unha lingua, e especialmente unha lingua coma o castelán, que lles permite aos galegos comunicárense con centos de millóns de persoas de distintos continentes, pode ser un inimigo para eles, é non entender nada. Ao contrario, o castelán é unha lingua que enriquece a todo aquel que a coñece e que abre as portas a un universo cultural impresionante. Coma o inglés ou o portugués.

Por iso cómpre fomentar o cultivo do castelán, do inglés e doutras linguas que enriquezan os membros da sociedade galega e que lles faciliten a comunicación no Estado español e en todo o universo, pero é absolutamente imprescindible poñer todas as medidas para lograr que a lingua de instalación, a lingua habitual, a lingua normal de relación social entre os galegos sexa aquela que os identifica como sociedade, aquela que historicamente conformou a súa paisaxe, aquela que expresa mellor a súa maneira de ver o mundo, aquela na que quedaron reflectidas as súas vivencias históricas porque foi a que utilizaron ao longo dos séculos, desde a formación das linguas románicas, as persoas que constituíron o pobo galego. A única lingua que lle pode dar cohesión social á comunidade que recibe o nome de Galicia é a lingua galega. Ben o dicía Castelao: «se aínda somos galegos é por obra e gracia do idioma».

Bibliografía

- Dirección Xeral de Política Lingüística (1992): *Lexislación actualizada sobre a lingua galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- García Ramos, D. (1992): «A situación legal do galego», en VV.AA, *Actas congreso internacional da cultura galega*. Santiago: Xunta de Galicia, pp. 351-360.
- Real Academia Española (2012): *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed. Consulta en liña en www.rae.es, o día 10 de outubro de 2015.

Ser mujer. Reflexiones sobre la identidad femenina

JESÚS GRACILIANO GONZÁLEZ MIGUEL

Hace mucho que Isabel y yo nos conocemos y juntos hemos vivido acontecimientos importantes de nuestras vidas personales y académicas. Para mí Isabel ha sido una mujer admirable en el más noble sentido de la palabra, es decir, una persona que ha sabido ser ella misma sin complejos, pero también sin falsas perspectivas; una persona muy femenina, que ha sabido hacerse valer en su profesión, no cerrada en sí misma, sino con buenas y amistosas relaciones sociales, esposa y madre, dinámica y abierta a múltiples intereses. Por eso quiero ofrecerle como homenaje de amistad unas reflexiones de lo que yo pienso que es la identidad específica del ser mujer. No entro en polémicas, entre otras razones porque el espacio que me es concedido no lo permitiría. Expongo, simplemente lo que yo creo sobre la identidad específica del ser mujer, dejando de lado los tópicos machistas o feministas y sin caer, espero, en el estereotipo de crear una figura ideal abstracta de mujer, que nada tiene que ver con las mujeres reales y sus problemas.

¿Hay en el ser mujer algo que la distinga del varón? El tema no solo es difícil y arriesgado, sino que choca con muchos problemas, entre otros el problema del lenguaje. Y no me refiero únicamente, ni en primer lugar, a la dificultad que tenemos en nuestra lengua a la hora de hablar del hombre y de la mujer, en cuanto tales. En castellano nos falta el término común, el del género ambiguo, que designe al hombre y a la mujer conjuntamente, como sucedía en las lenguas clásicas o sucede hoy en algunas lenguas modernas, como el alemán donde *Mann* designa al hombre; *Frau* a la mujer y *Mensch* a los dos a la vez. Nosotros para designar el género

común a los dos sexos recurrimos al término 'hombre', con los correspondientes equívocos, o a las expresiones: persona, género humano, ser humano. Algo parecido habría que decir de la manera de designación de los géneros: hablamos de géneros, de sexos, términos cuya extensión semántica es amplia y no siempre fácilmente distinguible, con los consiguientes peligros de caer en el equívoco. Esta pobreza lingüística no deja de presentar dificultades para la expresión y para la comprensión de las ideas. Por eso, a veces uno se ve obligado a hacer malabarismos con las palabras, casi como en un ejercicio circense de acrobacia, pero sin red de protección. Así cuando hablamos de sexo es necesario precisar, para evitar equívocos, que no se trata de cuestiones genitales, sino de una cuestión o condición de naturaleza.

Pero yo no me refiero tanto a este aspecto, cuanto al hecho de que los conceptos son sutiles y difíciles y las palabras que los quieren expresar no siempre son aptas para manifestar los matices y sutilezas del pensamiento, de tal modo que los equívocos o los malos entendidos pueden surgir en cualquier momento. Las palabras en ciertos campos semánticos e ideológicos, y éste es uno de ellos, no son inocentes, sino muy traicioneras. Por eso es necesario que al hablar de estos temas se tenga la voluntad de querer entenderse, evitando prejuicios, sospechas o malentendidos, aunque todos seamos conscientes de que hay que luchar contra el inmenso peso de la historia, que ha falseado o torcido muchos conceptos y palabras.

Hablar de la especificidad del ser mujer es un tema que no tiene límites. Hay pocos temas que como este puedan ser tratados desde tan diversos aspectos: desde el mito hasta el arte, desde la lengua a la literatura; desde la religión a la sociedad, desde la filosofía a la teología; desde la realidad actual a la historia etc. Por eso, al querer hablar del tema, nadie se encuentra del todo virgen, sino que uno se da cuenta de que al afrontarlo está ya muy determinado por conocimientos previos y de que tiene que luchar en su interior con secretos y misteriosos impulsos y tradiciones, que operan en la conciencia o en la subconsciencia de manera más o menos explícita y que no siempre es fácil sacarlas a la luz para aceptarlas o rechazarlas con claridad. De ahí que aun cuando dos digan lo mismo, sucede no raramente que se interfieren en uno y otro esos conocimientos previos o esos impulsos subconscientes que dificultan el entendimiento mutuo.

Dentro de este panorama tan frondoso y complejo que ofrece el tema de la mujer, mis reflexiones parten desde la antropología (aspecto filosófico) y desde la teología (aspecto religioso) y tratan únicamente de delinear la figura de la mujer en su inalienable especificidad en cuanto mujer, y esto con vistas a contribuir a la formación de una visión de lo femenino lo más auténtica y equilibrada posible.

En el camino hacia una posible definición de la femineidad nos encontramos enseguida con el problema de la identidad propia y de la diferencia con respecto al hombre. Por un lado, está la identidad propia e inalienable de la mujer. La mujer es y debe ser siempre ella misma y definirse por sí misma, sin que la descripción de su ser como mujer tenga que deducirse ni de su relación hacia otras personas, ni de su función para con otra persona. Pero por otro lado, parece claro que sólo se puede hablar de mujer, porque existe el hombre, del cual se diferencia; la comparación con el hombre marca también decisivamente su comprensión como mujer. De ahí que a la pregunta sobre el ser mujer, sobre la esencia del ser mujer, no se pueda responder de una manera plena y convincente sin hacer referencia a la pregunta sobre los dos géneros. Y esto significa que la definición de la mujer no puede quedar fuera de la discusión sobre el papel que desempeña el sexo en el ser específico de la persona. Y esto no es sólo un problema histórico, sino metafísico.

La dialéctica igualdad-diferencia ha marcado y sigue marcando dos claras tendencias dentro del movimiento feminista. Todo un filón del pensamiento feminista se ha batido por la igualdad entre hombre y mujer y ha dejado de lado, o ha puesto en sordina, en cambio, el dato de la diferencia, pues en el contexto de la modernidad la diferencia era entendida como desigualdad y, por tanto, como sinónimo de inferioridad y de subordinación por parte de la mujer. De ahí que la primera reacción por parte de determinadas personas o grupos sea la de rechazar cualquier comprensión de la mujer que intente realizarse a partir de esta relación o, simplemente, a partir del hombre. Y basan este rechazo en la exigida igualdad de la mujer y del hombre. Pero hay muchos que opinan que un concepto no matizado de igualdad lleva implícita una confesión de inferioridad sustancial entre el ser hombre y el ser mujer, puesto que convierte al hombre en paradigma, en el modelo insuperable de humanidad al que aspira la mujer; y eso, en el fondo, es reconocer la condición de inferioridad de la mujer, de la cual habría que liberarse, dejando de ser mujer para convertirse en hombre. Y esto es absurdo. De ahí que haya necesariamente que preguntarse de qué clase de igualdad se trata. ¿En qué son o deben ser iguales el hombre y la mujer? Una cuestión que algunos no quisieran de ningún modo plantearse, porque, según ellos, sobrepasa el tema de la emancipación de la mujer, que es lo único que a ellos les interesa. Pero se trata de una cuestión ineludible, si es que se quiere resolver radical y seriamente el problema de la mujer. Y es que a la larga, para resolver a fondo el problema de la igualdad de sexos, no basta con un significado abstracto y genérico de identidad, ni es suficiente tampoco un significado restringido que se refiera sólo a la igualdad de derechos de uno y otro sexo, sino que después de las primeras y, tal vez necesari-

rias, negaciones y rechazos, no se puede evitar la pregunta sobre el contenido de lo que significa la verdadera identidad del ser mujer, en cuanto mujer, con las dos notas fundamentales de la igualdad y la diferencia con respecto al otro sexo. Hay que llegar a un concepto de diferencia que no suponga automáticamente inferioridad o subordinación, sino que, evitando «la simetría mimética, que muy pronto se transforma en rivalidad, sea fuente de enriquecimiento para los dos elementos que se diferencian, es decir tanto para el hombre como para la mujer» (Tommasi 2001: 15). Por eso, si en una primera fase del movimiento feminista parecía prioritaria la postulación de la igualdad de derechos, mientras que sólo secundariamente se planteaba la cuestión de las diferencias y de las relaciones entre los sexos, en los últimos años se ha ido haciendo cada más evidente la urgencia de esta cuestión, prestando atención a las dos dimensiones del problema: la de la igualdad y la de la diferencia, que antes eran consideradas como excluyentes entre sí.

1. Marcas biológicas y culturales

Esta simultaneidad de igualdad y diferencia nos lleva a la cuestión fundamental de si entre el ser mujer y el ser hombre existen diferencias esenciales, es decir, de si cada sexo tiene algo propio exclusivo que no tenga el otro. Esta cuestión ha sido abordada con frecuencia de una manera superficial y contradictoria. Esto ha sido debido a diversos factores:

— El que se haya pretendido fijarse únicamente en los distintivos externos trivializando de este modo la cuestión, subestimando o ignorando las diferencias, que existen entre uno y otro sexo.

— El que, debido a la diversa situación del hombre y de la mujer, ha hecho que esta cuestión sea vista muy diversamente por los hombres y por las mujeres: el hombre experimenta lo que sucede dentro de sí mismo, como algo simplemente natural y normal del ser humano y esto hace que con frecuencia o no sea consciente de lo determinante que es, a veces, la sexualidad en el pensar y el obrar de las personas; o que, desde su situación, no se tome esta realidad demasiado en serio. La mujer, por el contrario, debido probablemente a su situación histórica, se percibe como más determinada por su sexo y por su relación con el sexo opuesto. Y suele ser por ello más sensible a los condicionamientos del sexo, en el que casi se siente prisionera.

— Esto mismo se aprecia también desde otro punto de vista: frecuentemente las peculiaridades y las aptitudes personales de las mujeres son apreciadas sólo a la luz del sexo, es decir, se le valoran porque son mujeres y por ello existe

el peligro de que la mujer sea en el fondo minusvalorada como persona, lo que comporta que las mujeres encuentren, a veces, dificultades en la formación y el desarrollo de su personalidad.

Afortunadamente en este punto, como en otros, se nota en la discusión actual un importante cambio de dirección, que está calando hondo. Hasta hace poco se hablaba con gran facilidad de la naturaleza de la mujer. Hoy, gracias al progreso imparable de la conciencia histórica y de los métodos de las ciencias sociales, se han podido descubrir que muchas diferencias que antes se atribuían a la naturaleza, ahora se consideran únicamente como aspectos sociales y psicológicos de un concreto funcionamiento de los papeles asignados históricamente a cada sexo, como un destino impuesto por la educación y por la sociedad. Determinadas propiedades que le eran o le son atribuidas por naturaleza o que responden a la expectativas que de ellas se esperan por el hecho de ser mujeres, no son debidas a la naturaleza, sino que están condicionadas por los roles que se le ha atribuido históricamente.

Pero una vez admitido todo esto, permanece todavía el problema de fondo, que nos estamos planteando: ¿hasta qué punto las funciones o los papeles asignados a cada sexo dependen sólo de factores psicológicos y sociales o son más bien debidos a factores biológicos naturales?

El ser humano es no sólo el ser que resulta de situaciones sociales y de acuñaciones culturales. La biología mantiene firme su propia marca en los dos géneros. Sucede, sin embargo, que algunas tendencias feministas están contra esa determinación biológica de la mujer, porque ven en la diferencia biológica de los sexos la verdadera raíz de la desigualdad con respecto al hombre y, por eso, intentan rebelarse contra la atadura de la determinación biológica, pues mientras esa determinación se mantenga, cualquier emancipación de la mujer es sólo apariencia, mera ilusión. Las mujeres, según ellas, deben poder elegir si y cuándo el sexo debe desempeñar un papel en su vida, de lo contrario, la pretendida igualdad quedará reducida a bonitas y vanas palabras.

No es este el lugar para tratar más a fondo el problema de cuáles son las diferencias corporales, síquicas o intelectuales debidas a la constitución sexual del hombre y de la mujer. Pero creo que sí se pueden decir, al menos, que cada vez resulta más difícil afirmar que uno u otro sexo es más apto o está mejor dotado por naturaleza para determinadas profesiones u oficios. Aunque no hay tampoco por qué excluir, al menos a priori y por principio, que la diversa representación de uno u otro sexo en determinadas profesiones pueda tener una cierta base biológica. No cabe, sin embargo, la menor duda de que en este aspecto pesan mucho

las costumbres de siglos y los procesos de educación. Por eso hay que tener mucha cautela a la hora de formular conclusiones de tipo biológico al respecto. Queda todavía mucho por estudiar en este sentido.

Parece, sin embargo, que en el cuerpo y la psique de las personas de distinto sexo hay base suficiente para establecer una moderada diferencia en el ser, que no se puede atribuir a las funciones históricamente impuestas o a las costumbres social y culturalmente formadas.

Pero, por otra parte, no está de más el recordar que la naturaleza no es tan determinista, sino mucho más moldeable de lo que frecuentemente se cree. No hay ninguna naturaleza que no haya sido cultivada y educada mediante el espíritu; ninguna vida orgánica sin organización social y ningún ser sin una determinada situación. Si se atiende a este principio básico de la antropología, no se puede dar una antítesis abstracta entre la reflexión social y científica, por un lado, y la biológica, por otro, tal como es el caso en mucha de la literatura actual. La fórmula de H. Mayer «social embellecimiento de las condiciones genéticas» podría ser una feliz formulación en el estado actual de la ciencia. La fórmula deja conscientemente abierta la estrecha relación de influencias que existe entre los factores genético-hormonales y los factores ambientales, condicionados cultural y socialmente.

2. Modelos de referencia entre el hombre y la mujer

Antes de pasar a ofrecer los puntos básicos, en los que, a mi modo de ver, debería fundarse el intento de solución de los interrogantes presentados hasta aquí, me parece conveniente el presentar en una breve síntesis algunos modelos o paradigmas de las relaciones entre los dos géneros que hasta ahora se han dado, pues en ellos se manifiesta un modo de concebir el ser mujer distinto del que aquí se propugna. El número de tales modelos no es ilimitado y, yo creo, que pueden ser reducidos a cuatro, que recogen la amplia documentación que hay sobre el tema y sintetizan las publicaciones que existen al respecto. Todos coinciden en que la especificidad del hombre o de la mujer no se puede definir con precisión a partir de uno solo de ellos, es decir, fijándose únicamente en aquel que domina sexualmente, que suele ser el hombre.

2.1. El primer modelo es el de la subordinación de los sexos.

Es el modelo más antiguo y más clásico, y el que más ha influido en la historia y, por tanto, el más rechazado por todos aquellos que tienen una nueva visión más

equilibrada y moderna de la mujer en el mundo. Este modelo, que consagra el principio de inferioridad y de subordinación de un sexo, el femenino, con respecto al otro, el masculino, era admitido incondicionalmente como un principio natural y los tratados teóricos, los proyectos humanos, la organización social y las formas de vida estaban contruidos sobre este principio. Esta supuesta subordinación natural de la mujer ha entrado en la mentalidad de mucha gente y se expresa con frecuencia en formas, actitudes o expresiones vulgares o populares (dichos, refranes, chistes, bromas, etc.).

El principio de inferioridad se apoya en la filosofía y en la exégesis clásicas, ya que parte del concepto de generación de Aristóteles¹, aceptado más tarde por la filosofía escolástica y la ciencia medievales, y aplicado a la interpretación literal de la Biblia. Ha gozado por ello de una larga autoridad en tiempos todavía no muy lejanos y ha influido mucho en la formulación de tesis, dichos y prejuicios, a todos los niveles, sobre las mujeres.

Este modelo hoy nos parece insostenible, pero no lo fue en el pasado y, desgraciadamente, grandes pensadores y literatos, influidos por la autoridad de Aristóteles y debido al estado de la ciencia de su tiempo, la aceptaron: y no deja, además, de tener aún hoy gran trascendencia por sus consecuencias, que han durado siglos. Hoy podemos lamentar profundamente las discriminaciones y humillaciones que esta concepción ha causado a las mujeres.

2.2. Segundo: el modelo de la equiparación y la polaridad.

Este modelo viene a afirmar que ambos sexos están en el mismo plano, pero uno frente al otro, como si fueran dos polos opuestos en tensión continua. De él hay que subrayar en primer lugar el lado positivo que tiene, si se compara con el modelo anterior de subordinación. Es un gran avance el considerar que hombre y mujer poseen por naturaleza el mismo rango.

Pero junto al principio de igualdad en el ser, este modelo habla de «polarización», que quiere significar que la igualdad innata del ser humano en cuanto tal, hay que sopesarla y equilibrarla con una serie de diferencias no menos innatas, que los que sostienen este modelo tratan de especificar, atribuyendo a cada género

1 Según Aristóteles, el hombre es el ser perfecto y acabado al cual tiende la generación normal de la naturaleza humana. La mujer, por el contrario, es un ser disminuido, incompleto, imperfecto y fallido. La generación, en los seres humanos y en los animales, tiende siempre a producir el macho, es decir el ser perfecto en su orden; sólo cuando por alguna razón, del orden que sea, la generación falla, se produce un ser menos perfecto, que es la hembra, que es por tanto un fallo de la naturaleza.

una serie de cualidades opuestas, a veces, contradictorias, que son las que polarizan, o sea, las que constituyen los dos polos opuestos del ser humano, el polo masculino y el polo femenino (ya en el nombre mismo late el peligro de considerar un polo como positivo y otro como negativo). Esta serie de cualidades contrastantes que distinguen y, a la vez, definen a los dos polos, son muy discutibles en sí y han sido muy discutidas por la psicología y por los movimientos feministas actuales.

2.3. Tercero: el modelo andrógino o de la identidad original del ser humano.

Este paradigma parte de la suposición de que en el origen se daba una fundamental y natural coexistencia del principio masculino y femenino como atributos esenciales de todo ser humano. El ser humano original y completo tenía en los comienzos de su existencia, y lo volverá a tener si alguna vez llega a su plenitud final, un carácter andrógino. Los dos polos, el masculino y el femenino, el activo y el pasivo, están presentes tanto en el hombre como en la mujer, cuando uno y otro poseen la plenitud de su ser, como fue al principio de la historia de la humanidad y lo será al final. En la plenitud del ser humano coexisten en armoniosa identidad la masculinidad y la femineidad. La separación de los polos, que se da en la actual individualidad terrena, está indicando que se ha producido una ruptura en el orden cósmico.

Este modelo se siente apoyado por la existencia de muchos mitos sobre el hombre primitivo y sobre una ruptura trágica de las condiciones primigenias y originales de la creación.

El juicio que se puede dar sobre este modelo es semejante al que hemos dado sobre el modelo anterior, pues en el estado actual de los sexos, este modelo coincide con el modelo de la polarización de cualidades.

2.4. Cuarto: el modelo de una igualdad abstracta de los géneros.

Este cuarto modelo sólo puede entenderse teniendo en cuenta los tres modelos anteriores, a los que se opone decididamente:

— Se opone a cualquier tipo de ordenación del hombre o de la mujer que suponga una jerarquía entre ellos, como admitía el primer modelo.

— Rechaza la exaltación de diferencias esenciales entre ambos sexos del segundo y tercer modelos. Este modelo subraya por encima de todo la igualdad. Las así llamadas diferencias hay que entenderlas como formaciones, o deformaciones, secundarias debidas no a la naturaleza, sino a datos o hechos históricos y sociales, que es necesario superar.

— No hay ninguna naturaleza originaria del hombre y de la mujer.

— La solución real de la cuestión del ser mujer sólo sería posible si se realizara un cambio radical en el estado de la sociedad, que hiciera desaparecer, o mitigara al máximo de lo posible, todas las causas de diferenciación que comprometen la plena igualdad de los dos géneros.

Quienes siguen este modelo suelen ser personas muy activas que luchan con entusiasmo y decisión por unir igualdad y diferenciación y para ofrecer una nueva visión de la feminidad y de la sexualidad en general. Pero algunas corren el peligro de caer en contradicciones y generar tensiones con sus conclusiones, a veces, un poco precipitadas y revanchistas. Sin embargo otras están realizando importantes estudios literarios, bíblicos e históricos, que ya están comenzando a dar frutos muy positivos.

Este es un buen camino para reivindicar a la mujer, aunque hay que reconocer que este interesante trabajo está frecuentemente lastrado con presupuestos poco serios, con prejuicios y con interpretaciones apriorísticas. Pero hay que andar con cuidado, para no caer, por el lado contrario, en los mismos defectos que se quieren corregir, y tratar de evitarlos. Es absolutamente indispensable ser siempre sinceramente críticos y honestos. Pues se puede estar construyendo un nuevo sincretismo, que descuida todos los criterios que exige el trabajo científico, lo cual condenaría al feminismo como un movimiento poco serio.

3. Intento de respuesta desde una perspectiva antropológico-teológica.

Tratemos ahora de ofrecer algunos datos que nos ayuden a dar una respuesta personal a las cuestiones hasta ahora planteadas desde la perspectiva de la antropología y la teología, tal como yo las concibo.

Conviene que ahora tengamos en cuenta lo que hemos venido diciendo anteriormente, pues nos sirve de telón de fondo para mejor poder entender nuestra postura, que quisiera ser una respuesta alternativa a las posturas anteriores.

Premisas indispensables

Una respuesta antropológico-teológica justa no es posible de ninguna manera ni sobre la base del modelo de subordinación, ni sobre el de la igualdad paritaria e indiferenciada. Quien no reniega absolutamente a la categoría de subordinación con todas sus consecuencias, no puede ser defensor creíble de otra propuesta. Hay siempre que entender de modo correcto e inequívoco la posible diferencia de sexos. En el caso de que haya verdaderamente una diversidad, esta no debe llevar en ningún caso, ni directa ni indirectamente, ni explícita ni veladamente, a una más o menos oculta devaluación o menos valoración ni de la mujer ni del hombre.

Para comenzar puede valer como enunciado aproximado y básico de la solución que proponemos el siguiente: «igual categoría e igual dignidad en cuanto personas para la mujer y para el hombre, pero con el reconocimiento de un diverso modo de ser persona en el uno y en la otra».

Voy a articular en tres puntos mi razonamiento.

1. Lo sexual como determinación esencial globalizadora del ser humano.

El ser humano no es unisexual, como algunas orientaciones pretenden y se veía recogido en el modelo andrógino. Existen diferencias de sexo y estas diferencias sexuales no son indiferentes para el ser de la persona. Hay personas sólo en la doble versión de hombre y mujer. La sexualidad no puede reducirse a las funciones o roles que pueden ser atribuidos al ser humano. No se trata de una condición pasajera que puede faltar al ser humano, ni una realidad de la que uno pueda disponer a su gusto. Es un modo esencial de ser: la mujer es persona en el modo específico del ser sexual femenino y el hombre lo es en el modo específico de ser sexual masculino. Pero por ello la mujer no es menos persona que el hombre, aunque sea persona a su manera, ni el hombre es menos persona que la mujer, aunque sea persona de manera distinta que la de ella. Cada sexo tiene su manera específica de ser persona y esta manera le viene dada por el sexo. La sexualidad afecta al núcleo esencial de la persona y por eso abraza todos sus aspectos en la unidad de alma y cuerpo. Y puesto que la sexualidad en todos sus aspectos: corporal, síquico, espiritual etc. es una dimensión esencial del ser humano, es esencialmente buena porque representa un valor en sí misma. Es una fuerza maravillosa y creadora que comprende la totalidad del ser y en esa totalidad muestra toda su grandeza y su belleza. Cuando, en cambio, se desliga del conjunto de los valores humanos y se la considera como algo autónomo y separado, se convierte, o puede convertirse, en un factor de desequilibrio, que rompe la armonía síquica de la persona o se degrada hasta los límites más insospechados de brutalidad.

Por eso también cualquier relación entre personas es siempre sexual (no genital) y tiene que tener dignidad personal, es decir, debe ser siempre una relación de persona a persona, en la que cada uno mantenga siempre la propia identidad, sin imposiciones ni degradaciones, que se producen tanto cuando uno se eleva indebidamente sobre otro, como cuando se degrada o se quiere ocupar una identidad que no es la que le corresponde. Esto sucede, por ejemplo, cuando se desvirtúa la relación convirtiéndola en relación entre seres degradados de la categoría humana, o cuando alguien dimite de su categoría de ser persona humana y viola, maltrata o instrumentaliza de cualquier forma a otras personas, utilizándolas como medios para fines que van contra su dignidad, como es el caso de la violencia doméstica, la trata de esclavas, la prostitución infantil, etc.

2. Ser persona completa y original modo de serlo.

Esta reflexión, que no niega la diferencia entre los sexos, propone con toda claridad y decisión como suprema tesis que el hombre y la mujer tienen como algo propio y esencial la misma dignidad personal. La mujer no es un hombre disminuido o fallido, como decía Aristóteles, sino un proyecto original de la creación, o dicho de otra manera, es un producto perfecto y completo de la naturaleza. Esto no quita, y ello no deja de ser un grave fallo histórico, que a lo largo de toda la historia haya habido y haya todavía una tensión, a veces muy fuerte y belicosa, entre el reconocimiento de la originalidad de igualdad y la aceptación de la situación histórica de opresión y de subordinación de la mujer. Pero lo importante y trascendental es la realidad primera y originaria, aunque después haya costado y cueste aún aceptar las consecuencias lógicas que de ella se deriven. No siempre, por desgracia, las antropologías filosófica y teológica son capaces de hacer prevalecer de inmediato sus conclusiones sobre la situación que el devenir de la historia va marcando.

Conviene también resaltar que la persona en cuanto tal trasciende todas las funciones y papeles que se le asignen o se le hayan asignado de una u otra manera, incluidos los papeles de esposa, de madre, de amiga, de compañera o de oponente. El valor de la persona no depende en absoluto del hecho de ocupar o no un puesto importante en la sociedad.

Esta igualdad de ser y de dignidad deber ser reconocida y posibilitada hoy social, económica y jurídicamente; y tal como se ha concebido esta primigenia dignidad personal, con su exigencia de autorrealización, merece y debe ser defendida y amparada por la sociedad, el estado, la iglesia y las instituciones.

3. Esencial interpersonalidad del ser humano, hombre y mujer.

Hay, pues, que afirmar claramente que la mujer no puede ser definida como un complemento del hombre, ni en el sentido de subordinación, ni en el sentido de una permanente y esencial ordenación hacia el hombre, considerado como el único y auténtico ser humano. La absoluta dignidad de la mujer, en cuanto persona, tiene tan eminente significación, que la constituye en un ser propio, un ser que debe ser totalmente ella misma.

Pero con la misma claridad hay que afirmar también, que la innegable y aceptada dignidad personal no puede cerrarse en sí misma, en una actitud de autocomplacencia narcisista. El reconocimiento de la dignidad de la persona es algo completamente distinto del reconocimiento de una autonomía individualista. Todo lo contrario. Es propio de toda persona la orientación hacia los otros: toda persona es esencialmente relacional y sólo puede desplegarse como persona en presencia y en intercambio de comunicación y de vida con otras personas. Esto significa que la dinámica del ser persona encierra en sí una tendencia a formar comunidad con otras personas.

Esta es una exigencia que responde a una necesidad general y profunda de la persona, que nace estrechamente ligada a los demás y necesita de los demás para ser, para conocerse y para realizarse como persona. Esta necesidad de comunicación se extiende a todas las esferas de la actividad humana. El ser humano se afirma en su propia personalidad específica apoyándose y desarrollando su condición sexuada y debido a esa condición esencial de su ser se siente impulsado a buscar comunicación con el otro sexo y en esa comunicación encuentra no sólo satisfacción placentera, sino la forma de autorrealización más rica y más plena.

Tal vez convenga recordar aquí tres cosas:

Primera: que cuando se habla aquí de sexualidad, hay que entenderla como la esencial pertenencia a uno de los dos sexos: se es hombre o se es mujer.

Segunda: que la relación hombre-mujer es algo complejo, que comporta diversos elementos. Por un lado tiene una dimensión o componente de contenido *biológico-fisiológico*, que está en función de la generación y, por tanto, de la continuación de la especie y está muy ligado al instinto sexual. Pero hay, además, al menos otros dos componentes esenciales en esta relación: el componente *psíquico-volitivo*, que afecta directamente al psiquismo y abarca el amplio y complejo mundo de la afectividad, de las emociones y los sentimientos, y que se refiere al campo de la intercomunicación afectiva entre hombre y mujer y del deseo de mantener entre sí lazos de amor. Y el componente, que se puede denominar *cultural-ideal*, en el que se percibe la influencia de las costumbres, tradiciones, ideas y vivencias acerca de las relaciones hombre-mujer, tanto en el aspecto humano, como en el religioso, social y jurídico, pues la relación hombre-mujer se vive comúnmente en un contexto social que la canaliza y la regula.

Tercera: que el ser interpersonal, o ser para otro, no quiere decir que hombre y mujer sean 'complementos' el uno del otro, en el sentido de que uno puede ser instrumentalizado para servir a la realización del otro. La relación que se establece entre hombre y mujer no es fácil de describir, pero podemos considerarla y entenderla como una verdadera relación de amor, pues el amor hace salir de uno mismo, sin perder nada, y pone en relación con el otro, haciendo que él gane y ganando uno mismo a la vez. Por eso en el amor se expresa y se hace efectiva la tendencia esencial del ser humano a abrirse y a relacionarse con los otros: es un dar sin menguar, un enriquecer enriqueciéndose.

Es verdad que existen muchas formas de amor: hay un amor familiar, fundado en los vínculos de la sangre; hay un amor de amistad, basado en la simpatía y estima mutuas; hay un amor de solidaridad, basado en un sentimiento de fraternidad universal, etc. Pero dentro de las formas de amor y de comunicación entre hombre y mujer hay un amor muy especial, que, para entendernos, podemos

llamar amor 'conyugal', o sea, el amor único entre un hombre y una mujer que se sienten destinados el uno para el otro. Este amor especial es el que mejor representa y expresa la condición natural de la interpersonalidad del ser humano y es el que mayores repercusiones tiene en la vida de los seres humanos y de la sociedad. Esta relación completamente natural y que es, a la vez, un acto de la voluntad, del conocimiento y de la afectividad, mediante el cual los cónyuges se aceptan y se entregan recíprocamente, crea una unidad que la Sagrada Escritura define como «ser una misma carne», de tal manera que «hombre y mujer, a efectos parentales, ya no son dos, sino uno solo» (Joan Carreras).

4. Conclusión

Volvamos brevemente al principio. Quien se atreve a hablar del tema de la esencialidad específica de la mujer tiene siempre que tomar, consciente o inconscientemente, una decisión sobre las cuestiones aquí tratadas a propósito del ser específico de la mujer (o del hombre).

Como hemos visto, los problemas de hoy vienen de lejos y son importantes. Pero a pesar de su importancia pueden ser reducidos a simples modas efímeras, si no se estudian a fondo en su origen, su contexto y en sus consecuencias. Hay que poner una atención extrema porque, dado que el campo aquí indicado es enorme, el cumplimiento de esta exigencia no resulta fácil.

Bienvenidas sean las reflexiones, el diálogo, la confrontación de ideas, las investigaciones nuevas sobre la femineidad, siempre que estén bien fundamentadas, sean serias, estén hechas con todo el rigor científico, y se presenten totalmente libres de prejuicios. Por debajo de ese nivel de solidez y profundidad de conocimiento y de rigor científico no se debería tratar la compleja cuestión del ser mujer y, por supuesto, no darla sin más por ya resuelta con unos cuantos tópicos o lugares comunes. Y esto, por amor a la verdad, por amor a las mujeres y por amor a la dignidad de su persona. Sólo así se pueden abrir caminos que lleven a la auténtica dignidad del ser humano, sea hombre o mujer.

Bibliografía

Tommasi, W. (2001),: *I filosofi e le donne*. Mantova: Tre Lune Edizioni.

La figlia del Papa de Dario Fo: una novela histórica fallida

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

En el último tercio del siglo XX y primera década del XXI se produce una verdadera explosión de la novela histórica tanto en Italia como en España, impulsada esencialmente por las editoriales más conocidas, que acaparan premios literarios con este tipo de narrativa, de estructura muy lineal y de contenidos claros y concretos, muy apta para un mercado de lectores no demasiado preparados culturalmente para digerir la historia en su descarnada desnudez y objetividad y buscan en el género de la novela histórica un sucedáneo más amable para satisfacer su curiosidad por el pasado, sin plantearse demasiados problemas en torno a la historicidad de la realidad narrada.

Al mismo tiempo, esta clase de novelas ha hecho nacer un tipo de novelista que puede surgir *ex novo* y conseguir la popularidad con relativa facilidad obteniendo un premio literario, que se encargará de publicitar y expandir el producto. Se trata, generalmente, de un escritor que tiene fácil acceso a los datos históricos, aprovechando las nuevas tecnologías o los manuales de historia al alcance de la mano, confiado en que siempre podrá ofrecer más 'historia' de la que sus lectores conocen. Son obras casi todas ellas más susceptibles de ser consumidas que analizadas filológicamente.

También puede producirse el hecho, como es el caso de Dario Fo, de escritores ya famosos, incluso con un Premio Nobel, que abordan la novela histórica con el convencimiento de que, siendo ya escritores experimentados y consagrados, pueden elaborar un producto literario, aparentemente poco exi-

gente técnicamente, pero con resultados muy positivos por lo que se refiere al elevado número potencial de lectores y al consiguiente alto rendimiento económico.

El consumo generalizado de la novela histórica exige que sea ambientada en una época atractiva y fácil de acceder para un público amplio. Por esa razón, dentro de la historia de Italia, es el período del Renacimiento el más elegido, ya que goza de una difusión universal y genera un atractivo y simpatía poco común. El ciudadano, y potencial lector, medianamente ilustrado conoce, aunque sea superficialmente y a veces de manera deformada, esa realidad histórica y los personajes que la han protagonizado y ello le lleva a sentirla cercana e incluso a coparticipar de ella. Probablemente no sean muchos los españoles que conozcan los datos históricos que configuran la personalidad histórica de Maquiavelo o César y Lucrecia Borgia, pero la mayoría tienen de ellos una imagen personal. No es extraño, pues, que una parte importante de las novelas históricas españolas e italianas se centren en este período, visto a través de personajes que se ubican en ese tiempo o que desde el presente lo describen.

La primera problemática que se nos presenta al analizar una novela histórica es la de dilucidar cuáles son las fuentes históricas utilizadas por el escritor para sustentar su ficción novelesca y en qué medida prevalece el relato histórico o el novelesco. Generalmente, los propios autores se preocupan por aclarar el hecho de que ellos no son historiadores y, por tanto, se curan en salud si los datos históricos no son rigurosamente exactos. Así lo hace Dario Fo de forma reiterada en sus entrevistas y en la propia novela.

Para el filólogo investigador, en cambio, la diferencia no debe buscarse entre el historiador y el novelista, pues ésta es evidente y no consiste solamente en ser neutral o no ante el hecho histórico, sino entre novela histórica y de otro tipo, entre una obra en la que los datos históricos aportados sean verosímiles o no.

Como hemos señalado, la identificación concreta de las fuentes históricas que los diversos autores han manejado para elaborar sus novelas es muy importante para el análisis de este tipo de novela. Por una parte, nos encontramos con escritores que apenas mencionan alguna obra que le hubiera podido servir de referente o no citan ninguna. En otros casos, los autores tienen mucho interés en poner de relieve el gran esfuerzo realizado en recopilar la mayor y más fidedigna documentación sobre el tema. Su pretensión es evitar ser acusados de ignorancia o tergiversación de la historia, pues tienen bastante claro que el éxito de la obra depende en gran parte de que el lector perciba lo narrado como verosímil históricamente. Es el caso de Dario Fo en su novela histórica, en la que centraremos

nuestro estudio, *La figlia del Papa*¹. Fo no sólo coloca una bibliografía esencial de obras citadas en la novela al final de la obra, sino que además inserta al comienzo un *Preambolo* de siete páginas dedicadas en su mayor parte a señalar a autores que han escrito sobre la familia Borgia, citando en este orden a Alexandre Dumas (Dumas 2004), Victor Hugo, Maria Bellonci (Bellonci 1998), John Ford (Ford 1988)², Margherita Rubino, Giovanni Falugi, Sperone Speroni y Jacob Burckhardt (Burckhardt 1983).

Con este abundante aparato documental Dario Fo escribe una novela centrada en la figura de Lucrecia Borgia y el entorno vital, temporal y espacial en el que ella vive. Dario Fo aprovecha el atractivo, de alguna manera, morboso, con el que la historia —y, sobre todo, la leyenda— ha presentado y recreado literariamente a la familia de los españoles Borja e italianos Borgia. Bastaría señalar que desde 1833, año en el que Victor Hugo publicó su *Lucrece Borgia*, hasta 2014, fecha de la novela de Fo, encontramos ocho novelas dedicadas a Lucrecia —de ellas cuatro españolas— y, al menos, cinco más dedicadas a la familia Borgia.

Esa gran capacidad que tiene la familia, y especialmente la figura de Lucrecia Borgia para suscitar literatura³, a lo largo de los siglos, se debe a la propia relevancia histórica de la familia Borgia, protagonista de un período muy importante de la historia del mundo y de la Iglesia, en el que los estados europeos, fundamentalmente España y Francia, contienden por ejercer su control en Italia, asentar su predominio junto a una Iglesia esencialmente corrupta en el ámbito moral, pero deseosa también de asentar incluso por la fuerza su poder espiritual y temporal. En este juego político, casi siempre inmoral y violento, los protagonistas del mismo no pueden ser, como predicara Maquiavelo en el capítulo XVII de su *Principe*, amados y temidos al mismo tiempo, sino que optan por el «*è molto piú sicuro essere temuto che amato, quando si abbi a mancare dell'uno de' dua*» (Machiavelli 1967: 163), generando, como es lógico, la animadversión de sus contrarios perjudicados por sus actuaciones y, con ello, una leyenda negra donde se mezcla con una naturalidad extraordinaria lo real con lo inventado, desvirtuándose los hechos y haciendo muy difícil que el historiador pueda deslindar claramente lo histórico de lo puramente legendario.

1 Se cita por la edición italiana de 2014; (traducción de Carlos Gumper 2014)

2 Fue publicada en 1633 con el título de *Tis Pity She's a Whore*.

3 En España, por ejemplo, podemos citar dos buenas novelas históricas: una, la de Manuel Fernández y González, *Lucrecia Borgia* (1865) y otra, la de Carmen Barberá, *Yo, Lucrecia Borgia* (1989).

En el caso de Lucrecia la dualidad historia-ficción se hace todavía más viva y presente, dado que el papel que ella desarrolló realmente, acrecentado por el que le atribuye la leyenda, la convirtió en un raro prototipo de mujer renacentista —aunque no único—, que se sale de los cánones adecuados de su género para alcanzar una personalidad individual distinta y en consonancia con los ideales ulisiacos renacentistas de conseguir el poder y de alcanzar el conocimiento sin trabas humanas o divinas.

Dario Fo había leído con atención, como demuestran las citas, la versión italiana de la obra de Geneviève Chastenet, *Lucrezia Borgia. La perfida inocente* (Chastenet 1995). La escritora francesa realiza una biografía dirigida a reivindicar de forma decidida la figura de Lucrecia Borgia, presentándola como una inocente víctima, puesta involuntariamente desde su niñez al servicio de los manejos de su padre, sus hermanos y de los demás hombres que situaron a su lado. Chastenet realiza más bien una hagiografía, como el propio subtítulo: «*La perfida inocente*», pone claramente de manifiesto.

En esta línea, el Premio Nobel italiano, emprende con ochenta y ocho años y con una larga trayectoria detrás, una nueva reivindicación de Lucrecia Borgia que, como veremos, no será para él la mujer inmoral y despiadada como la han descrito muchos, sino la devotísima hija, hermana y esposa, que sufre por la incomprensión y la maldad con la que se la juzga en su tiempo y será juzgada después de su muerte. Dario Fo señala decididamente este objetivo de rehabilitación de Lucrecia como el móvil de su novela. Así se explica en una entrevista en junio de 2014:

In tutte le storie famose, come quella dei Borgia, si trovano sempre diverse versioni del dramma. Nella maggior parte dei casi, però, si scopre un intento deformante, soprattutto dal punto di vista storico. Personalmente non ho fatto altro che ricercare la verità, liberando Lucrezia dal cliché di donna dissoluta e incestuosa e calandola nel contesto storico di allora e nella vita quotidiana⁴.

De forma similar se expresa a finales de 2014: «Ho voluto raccontare la storia vera di Lucrezia e c'è anche l'indicazione delle fonti da cui provengono i documenti che ho consultato i dialoghi sono ricostruiti ma sono molto vicini alla realtà»⁵.

4 Viterbo, Dario Fo a Nepi presenta *Lucrezia Borgia «La figlia del papa»*, «Il Messaggero», 18 junio 2014.

5 Mauretta Capuano, *Dario Fo, la mia Lucrezia Borgia contro la corruzione*, Cultura-ANSA, 17-XII-2014.

Como hemos podido apreciar, para su intento de buscar la verdad y eliminar clichés Fo fundamenta su narración en una serie de documentos que cita cuidadosamente, pero que solamente constituyen una selección interesada de los mismos. Por ejemplo, es bastante extraño, por muchas razones, que no cite una novela histórica, mucho más cercana en el tiempo, de Geneviève Chauvel, titulada *Lucrece Borgia. La fille du Pape* (Chauvel 2000), máxime cuando esta escritora era muy conocida en los ambientes internacionales por sus viajes y por sus obras. El subtítulo de la novela de Chastenet coincide con el título de la de Fo, pero además hay numerosísimas coincidencias, tanto en los objetivos, como en el enfoque y en la narración de episodios concretos.

La coincidencia en el subtítulo no es cuestión baladí, pues todo escritor que se precie pretende ser original y procura alejarse lo más posible de coincidencias como la que tratamos, pues, si además hay otras coincidencias, pueden producir sospechas; aunque en el caso de la novela de Dario Fo se trata más bien de una cierta incapacidad para elaborar un lenguaje adecuado al género de novela histórica y que le lleva a un cierto seguidismo de lo ya escrito y a vacilaciones continuas en el íter narrativo.

La novela de 193 páginas (incluidas 30 imágenes) se articula de forma semejante a un libro de investigación histórica. Antes de la página de créditos nos encontramos con una cita de Maquiavelo y dos dibujos. A continuación un *sommario* detallado de todos los apartados de la obra, un *Preambolo* y el texto de la novela dividido en dos partes.

La primera parte comienza con una datación temporal: 11 de agosto de 1492, fecha en la que Rodrigo Borgia es elegido Papa con el nombre de Alejandro VI, y continúa con una serie de hechos históricos y de diversos acontecimientos que giran en torno a las vicisitudes de Lucrezia Borgia, desde su infancia y pubertad, pasando por los diversos casamientos con Giovanni Sforza, Alfonso de Aragón y Alfonso de Este.

La segunda parte, mucho menos extensa —de la página 141 a la 190— comienza con la llegada al papado de Julio II en 1503 y narra fundamentalmente la historia de Lucrezia y los hechos relacionados con ella desde una perspectiva de alejamiento de lo que significó la familia Borgia y más centrada en las acciones y pensamientos de Lucrecia, concluyendo con una carta de esta al Papa León X en la que ya prevé su muerte próxima; aunque la última referencia temporal concreta que da Dario Fo es la de 5 de abril de 1508, día en el que nace el hijo de Lucrezia Borgia y Alfonso de Este.

La obra se cierra, como he señalado anteriormente con una bibliografía en las que se citan ocho obras, de autores como Pietro Bembo, Sarah Bradford, Geneviève Chastenet, Alexandre Dumas, Roberto Gervaso, Ferdinand Gregorovius, Marion Jhonson y las actas del congreso *Lucrezia Borgia. Storia e mito* (2006).

Independientemente de los muchos personajes, agrupados en diversas categorías con rasgos más o menos individualizados, según sea el papel que desempeñan en la obra, y de los diversos acontecimientos que aparecen en la narración, la novela se articula esencialmente en torno a una historia de amor paterno filial y viceversa; vivida por los protagonistas: Rodrigo Borgia y Lucrezia Borgia como personajes y, a la vez, como espectadores de los resultados de sus actuaciones.

La protagonista es, indudablemente, Lucrezia, ya que permanece hasta el final y a la que Dario Fo considera de forma apriorística no como una víctima a la que hay que inmolar, sino como una mujer objeto que, a pesar de todo, consigue una educación esmerada, una gran sensibilidad hacia las injusticias y una piedad sorprendente en un mundo despiadado donde reina la crueldad inmisericorde.

La primera comparecencia de Lucrecia en la obra se produce cuando ella tiene seis años y ya sorprende, a quien considera su padre, Carlo Canale, por su gran facilidad para aprender lenguas y literatura. Con su madre, sus hermanos y sus presuntos padres vive una infancia feliz y llena de atenciones, que momentáneamente se rompe cuando Rodrigo Borgia es elegido Papa en 1492 y confiesa a sus hijos que es su verdadero padre. Lucrecia tenía doce años y Dario Fo la hace reaccionar como si fuera una madura moralista:

Lucrezia scoppia in lacrime e con lei anche il fratello più piccolo: Ci avete sempre raccontato che non bisogna mentire —singhiozza la figliola— che la verità non si può tradire né insozzare. Ed ora veniamo a sapere che tutto nella nostra casa era finto, truccato. Nostro padre mentiva, prendendoci in braccio, mentiva sdraiandosi nel letto con nostra madre, e anche lui, il nostro precettore, tutto finto. Cosa diremo ai nostri amici, alla gente che con ironia chiederà: «Come stanno i vostri padri?» (Fo 2014: 23)

En esa escena nuestro escritor pone de manifiesto la poca fortuna o maestría en dar verosimilitud a una narración que se centra en mantener la tesis de que de este hecho arranca un presunto trauma psicológico de la protagonista, más que en seguir fundadamente una narración adecuada a los hechos novelescos que se describen.

Reacciones más verosímiles y de más alto contenido narrativo pueden encontrarse en otras novelas sobre Lucrecia Borgia, por ejemplo, en la de Carmen Barberá, *Yo, Lucrecia Borgia*:

Incómodas obsesiones me perseguían. ¿Por qué ninguno de los maridos de mi madre fue nuestro padre? ¿Por qué mis hermanos y yo, estando casada nuestra madre, éramos hijos de un prelado del sacro Colegio? ¿Por qué un ministro del Señor entregado a sus altos ministerios o bien a la política del Estado católico del Vaticano, arrastraba consigo el pequeño harén de sus mujeres, amadas de diversos amores? (Barberá 1996: 22).

Carmen Marsá describe también en Lucrecia una sensación de trauma, pero sabe plasmar de forma adecuada las preguntas y turbaciones de una niña de doce años.

La conformación gradual de la personalidad de Lucrecia se irá haciendo principalmente a través de sus diversos matrimonios, que irán indicando etapas diversas de madurez sensitiva e intelectual y que, a la vez, van situándola con voz propia en un mundo inicialmente adverso y que tiende a doblegar una y otra vez su voluntad. Frente a ello la Lucrecia de Dario Fo suele reaccionar con autoridad, incluso en las situaciones más complicadas.

Su primer matrimonio acordado, por conveniencias políticas con Giovanni Sforza, señor de Pesaro, el 12 de junio de 1493, cuando aún era núbil, se deshace de la misma manera; aunque Lucrecia sabe cumplir el papel de buena esposa en todos los sentidos, apoyando a su marido y salvándole la vida jurando en falso sobre sus relaciones sexuales, sabiéndose en parte culpable de pertenecer a una familia criminal de la que desea escapar.

De forma más trágica termina la historia de amor iniciada con su matrimonio con Alfonso de Aragón el 21 de julio de 1498 y terminada con su asesinato por los esbirros de César el 15 de julio de 1500.

Dario Fo no consigue hacer que las reacciones de Lucrecia ante el atentado y posterior asesinato de su marido se manifiesten directamente o se deduzcan de sus acciones. Debe acudir a un expediente poco narrativo y carente de verosimilitud, consistente en reproducir una supuesta conversación entre el médico que atiende a Alfonso de sus heridas y Lucrecia, en la que ésta le hace un largo alegato contra su propia familia, a la vez que recapitula, como si recitara, los hechos pasados sin un ápice de verdadera emoción:

Lo so che vi sembrerà orrendo, ma fra i maschi Borgia questo di cambiare un progetto dopo averlo messo in atto è del tutto normale, e sic-

come la via più veloce per realizzarlo è l'omicidio, questa soluzione è sempre la più praticata. Nel caso specifico del mio matrimonio non era il fine ultimo del progetto, ma quello intermedio (Fo 2014: 86).

La inverosimilitud viene dada no sólo por la lenta andadura de la narración, sino que tampoco es creíble que al médico, descrito como si fuese un estadista, pueda interesarle tanto una historia que no le concierne y que incluso no le conviene saber en aras de su propia seguridad.

A partir de este momento la Lucrecia de Dario Fo emprende un camino de crítica atenuada con la resignación que terminará con su matrimonio con Alfonso de Este, realizado en ausencia de la novia el 1 de septiembre de 1501, en Ferrara y con su partida de Roma el 6 de enero de 1502 sin su hijo Rodrigo, de tan sólo dos años de edad. A partir de este momento Lucrecia aparecerá como una mujer capaz de convencer a un retraído y desconfiado marido, más atento a la caza y a la guerra que a su esposa; como una buena dirigente y administradora de sus propiedades y feudos y, sobre todo, como una interlocutora privilegiada y apreciada por Ercole de Este y una enamorada de Pietro Bembo.

Con el duque de Ferrara, su suegro, establecerá Lucrecia una comunicación ininterrumpida hasta la muerte de este el 5 de enero de 1505, porque es el único que la entiende y la comprende sin necesidad de explicaciones. En él ve Lucrecia el padre que le hubiera gustado tener:

Si volta di scatto, spaventata, e le appare il volto del suocero, Ercole. Senza dire nulla gli getta le braccia al collo e scoppia in singhiozzi.
«Grazie —riesce infine a dire— grazie, signore [...] Padre».
«Oh!» Sorride il duca. «Magari avessi avuto una figlia come voi, chissà dove saremmo in questo momento invece di starcene qui a piangere!» (Fo 2014: 137).

Por lo que se refiere a la conocidísima relación entre Lucrecia Borgia y Pietro Bembo, nuestro autor la inserta en un ambiente a medio camino entre el platonismo y un erotismo apenas insinuado. Surge a causa de la admiración de Lucrecia, más que hacia la persona de Bembo, hacia lo que éste representa: la sensibilidad, la cultura, la poesía, de la que ella había gozado personalmente desde niña y que la colocan fuera del mundo real y le hacen aspirar a realidades más amables, habitadas por hombres nobles que aspiran preferentemente a cultivar la inteligencia y buscar la belleza sin por ello desdeñar el amor.

Bembo y los poetas que pululan al final de la primera parte de la novela: Ercole Strozzi, Celio Calcagni, Niccolò da Correggio, Tebaldeo, Ariosto, etc.,

destacan porque con ellos condivide Lucrecia el mismo nivel de comunicación —pueden entender que recite versos de Lope de Estúñiga— y de proyectos culturales que les aíslan de la incomprensión y de la maledicencia. Todo lo contrario de la mayor parte de los hombres con los que le tocó vivir⁶, un remanso de paz para finalizar una vida demasiado agitada.

El coprotagonista de la obra, el alter ego de Lucrecia, es Rodrigo Borgia, el Papa Alejandro VI, presentado por Darío Fo de manera no muy diferente a como lo presentan los muchos historiadores y novelistas que han tratado sobre su figura: inteligente, manipulador, cruel, despiadado, ambicioso, lujurioso y [...] español; cosa esta última que Darío Fo recalca en diversas ocasiones para explicar que muchas de las acciones de Rodrigo Borgia antes y después de ser Papa se explican por sus genes españoles:

Ma quando sulla scene della storia rinascimentale appaiono i Borgia, applauditi da una valanga di sostenitori, a cominciare dai parenti più stretti, ecco che l'interesse del pubblico, nazionale e straniero, si fa davvero vivace.

E non ci limita alle cosiddette pasquinate di quattro versi in rima, ma in quel gioco al limite della calunnia si esibiscono anche giullari e poeti satirici, rischiando spesso il risentimento feroce della tifoseria politica spagnola e dei Borgia stessi, già famosi per la spietatezza con cui erano soliti punire i detrattori (Fo 2014: 27).

En otras ocasiones Fo lo presenta dotado de una personalidad aparentemente acomodaticia a las circunstancias, pero con la extrema habilidad de ser él quien configure las circunstancias que justificarán la oportunidad de llevar a cabo las acciones que se propone. Así se moverá esencialmente en la relación con su hija Lucrecia: amor paternal inconmensurable, apariencia de hacer siempre lo mejor para ella, aunque le duela o no le satisfaga; manifestación de que confía totalmente en ella y le da una apariencia de libertad, incluso para gobernar el Vaticano, libertad para irse con su marido...; pero, en el fondo, Alejandro VI siempre tiene la última palabra.

Los demás personajes carecen prácticamente de personalidad individualizada. Incluso César Borgia, coprotagonista en la mayor parte de las novelas dedi-

6 De forma muy semejante cuenta la relación de Bembo con Lucrecia Borgia Geneviève Chauvel: comienza con la presentación que del poeta veneciano le hace Ercole Strozzi y continúa con la atracción hacia su inteligencia y su cultura. (Chauvel 2000: 228 y ss)

cadadas a Lucrecia Borgia, tiene unas actuaciones bastante irrelevantes, solamente resaltadas cuando sus opiniones o actos se confrontan con los de su hermana. Quizá Ercole de Este alcance un cierto desarrollo, pero también en función de su relación con Lucrecia.

A lo largo de mi estudio he ido poniendo de relieve algunos datos que avallan la poca originalidad de esta novela en cuanto a los temas y al tratamiento de los personajes. Técnicamente es también una novela mediocre, cuando no fallida.

El propio Dario Fo en la entrevista ya citada de Mauretta Capuano, de 17 de diciembre de 2014, tiene serias dudas de que lo presentado como novela histórica no sea tal: «È una tragedia grottesca. Quando ho cominciato a scrivere non pensavo a un romanzo. È venuto fuori un libro che si muove sul dialogo. I personaggi parlano, interagiscono, litigano fra loro. Non ho fatto altro che cercare la verità».

Con estas vacilaciones elabora una obra que a duras penas se sostiene por el oficio del escritor y que es una mezcla de obra de creación y estudio histórico sin conseguir plenamente ninguna de las dos partes.

La historia, presentada a través de una narración cercana a la prosa científica, con notas a pie de página incluidas y con fórmulas repetitivas de recuperación de la información que el lector ya conoce y que ralentizan el relato al máximo, la interpreta a su manera, con una cierta condescendencia, sin datos fiables.

Se producen repetidas introducciones del autor en la obra, juzgando incluso a los personajes y sus actitudes morales:

Ma non si creda ce Lucrezia sia stata abbandonata dal padre e dal fratello [...] Egli la ama, darebbe la vita per la felicità di sua figlia. Questo è il classico fondamento morale dei tiranni, che nella conduzione dei propri interessi sono sempre spietati e criminali, ma davanti agli affetti famigliari soffrono e si disperano con la passione di un autentico essere umano (Fo 2014: 88).

Por otra parte, Dario Fo es consciente de su dificultad para conseguir la verosimilitud histórica solamente con sus recursos y técnicas narrativas y, por ello, una y otra vez recurre al apoyo de estudiosos de los Borgia, citando incluso sus obras y las páginas de donde extrae los datos. En otras ocasiones, intenta conseguir la verosimilitud introduciendo párrafos en dialecto, presuntamente usado por personajes como Alfonso de Aragón, Alfonso de Este, Pietro Bembo, etc.

En definitiva, el prestigioso dramaturgo y Premio Nobel, Dario Fo, en quien también la maledicencia se cebó a veces acusándole de atribuirse méritos que eran de Franca Rame, no ha sabido sustraerse a las modas y ha producido una novela histórica más, que quedará en las historias literarias únicamente por ser la protagonista de la misma Lucrecia Borgia y su autor nada menos que un Premio Nobel.

Bibliografía

- Barberá, C (1996): *Yo, Lucrecia Borgia*. Barcelona: Planeta-De Agostini-
- Bellonci, M. (1998): *Lucrezia Borgia*. Milano: Mondadori.
- Burckhardt, J. (1983): *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Milano: Mondadori
- Chastenet, G. (1995): *Lucrezia Borgia. La perfida innocente* (traducción del Tania Gargiulo). Milano: Mondadori.
- Chauvel, G. (2000): *Lucrece Borgia. La fille du Pape*. Paris: Pygmalion/Gerald Batelet.
- Chauevel, G. (2002): *Lucrecia Borgia. La hija del Papa* (traducción de Martine Fernández Castaner). Barcelona: Edhasa.
- Dumas, A. (2004): *I Borgia*. Palermo: Sellerio.
- Fo, D. (2014): *La figlia del Papa*. Milano: Chiarelettere.
- Fo, D. (2014): *Lucrecia Borgia. La hija del Papa* (traducción de C. Gumper). Madrid: Siruela.
- Ford, J. (1998): *Peccato che sia una puttana*, Milano: Rizzoli.
- Machiavelli, N. (1997): *Il Principe*, en *Opere*, vol. I, (a cura di Corrado Vivanti). Torino: Einaudi.

Fra «Iddio» e «iddio»: per un'approssimazione alla visione della divinità in alcune poesie di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU
Universidade de Santiago de Compostela

Le difficoltà ermeneutiche inerenti all'opera di Amelia Rosselli possono propiziare un avvicinamento critico che, se libero da una ferrea disciplina di ancoraggio semantico, morfosintattico, ortografico e melodico alla parola poetica, potrebbe dare luogo a una soggettività fuorviante da cui deriverebbe non un augurabile e serio approccio estetico-interpretativo al testo, ma della (cattiva) metapoesia. Per tale motivo, in questa analisi di alcuni componimenti di *Variazioni Belliche*¹ tenterò di fare attenzione a certi concreti aspetti formali dei testi, e alle loro implicazioni semantiche, in modo tale non da rivendicarne un'indiscutibile, e tanto meno unica, lettura (la lirica rosselliana è così ricca di sfaccettature che il solo tentativo di farlo la impoverirebbe aprioristicamente), ma da offrire un'interpretazione coerente con i loro costituenti.

Lungo i versi di Amelia Rosselli i riferimenti a un'entità divina sono pressoché costanti, fino a costituire una sorta di *leitmotiv* strutturante che sembra offrire una chiave di lettura, fra tante altre possibili, della sua poesia. Infatti, tro-

1 Nonostante il magniloquente titolo del presente saggio, l'analisi condotta lungo queste pagine si limita al primo gruppo di poesie del volume (quello intitolato *Poesie (1959)* nella veste del testo canonico fissato dall'edizione seguita: Rosselli 2012), costituito da trentadue componimenti, particolarmente a due dei quali in cui è presente la forma *Iddio/iddio*. I risultati che ora presento, dunque, sono da ritenersi provvisori e suscettibili d'integrazione.

viamo già questo Dio/dio, di chiare reminiscenze giudeo-cristiane, nel componimento iniziale del suo primo libro²:

[...] Io non so 2
 quale vuole Iddio da me, seri
 intenti strappanti eternità, o il franco riso
 del pupazzo appeso alla 5
 ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh
 posponi la tua convinta orazione per
 un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono
 il vento che le batte.
 [...]
 (Rosselli 2012: 7; «Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel
 canapè», vv. 2-9)

Richiama subito l'attenzione del lettore la forma scelta³ per riferirsi alla Divinità, *Iddio*, con l'abituale maiuscola di rispetto, ma nella desueta variante dell'italiano medievale che sembra invocare una forza antica, una potenza veterotestamentaria e incomprensibile per l'essere umano. Infatti, l'emittente lirico afferma esplicitamente di non capire la volontà divina (vv. 2-3), di ignorare, dunque, se tale Ente sovrumano desidera che si impegni nel rispetto della Legge per ottenere l'eternità (dunque, la salvezza; vv. 3-4) o se, al contrario, non cerca che l'adorazione incondizionata da parte di un essere inferiore, un «pupazzo» appunto, totalmente sottomesso al Suo potere. L'impossibilità di essere sicuri nell'interpretazione del volere divino provoca immediatamente che l'atteggiamento dell'io (di cui il 'tu' della poesia è solo un riflesso autodialogico) passi (almeno fino a quando quello non sarà capito appieno: «posponi...») da una «convinta orazione», propria del fedele, al «babelare commosso» di chi è sopraffatto dall'ammirazione, (quasi) dal terrore, di fronte a una potenza ineffabile (un «babelare» che sembra nascere

2 Infatti *Variazioni Belleche* è il primo libro della Nostra, almeno nella sequenza in cui decise di presentare al pubblico le proprie opere nella fase di costituzione della loro vulgata.

3 In questa sede non mi occuperò, tranne quando riguardano direttamente l'oggetto del nostro studio, né della costante (auto)referenzialità intertestuale rosselliana (cfr. tra l'altro, La Penna 2004) né delle peculiarità linguistiche della sua poesia (a riguardo si veda La Penna 2002 o Bisanti 2007), ma partirò dal fatto che, dal momento in cui sono presenti nei suoi versi, l'autrice le accetta (anche le eventuali sgrammaticature —quando non si tratti di volontari allontanamenti espressivi della norma— diventano da questa prospettiva un aspetto stilistico caratterizzante) e le assume come proprie.

dalla fusione di 'balbettare', modo di parlare proprio di chi è in balia alla paura, e del nome della biblica città di Babele, che ci riporta ancora al Dio dell'Antico Testamento e, allo stesso tempo, ricorda la confusione delle lingue —un'allusione metapoetica anche al proprio agire scrittoriale della Rosselli?— come conseguenza dell'ira divina provocata dalla superbia umana). Questa incapacità di comprensione della volontà (della natura, dunque) di Dio dà luogo a una conclusione che sembra ribaltare quanto è stato esposto prima: se non si può capire se la divinità 'vuole' un fedele maturo capace di stabilire un dialogo («convinta orazione») con essa o un miserevole essere piegato dalla paura, forse si potrebbe dedurre che il problema derivi, in realtà, non dalla capacità di comprensione umana, ma dall'essenza stessa della divinità, cioè dal fatto che manchi di una determinata volontà perché non ce l'abbia, perché non sia creatrice, ma creazione della creatura⁴. Infatti, l'affermazione, introdotta dalla congiunzione causale francese *car* ('poiché'; nuova manifestazione del *babelare*?), rovescia il rapporto fra le foglie e il vento (in natura non sono le foglie a rapire il vento, ma il contrario), così come alla fine è rovesciato il rapporto fra creatore e creatura. Sembra, dunque, che Dio (od ormai, dio?)⁵ non sia (solo) quell'ente desiderato dall'uomo, ma (anche) quel desiderante⁶ necessitato dell'essere umano per esistere (o, almeno, per poter riconoscere la propria potenza creatrice: riconoscimento possibile solo tramite l'atto creatore e, dunque, tramite la sua conseguenza, la creatura⁷). Infatti la poesia con-

4 La non esistenza di Dio potrebbe essere l'«inganno supremo» di «Fui, volai, caddi tremante nelle / braccia di Dio» (Rosselli 2012: 14): il sintagma fa parte però di una poesia che riteniamo di un'interpretazione particolarmente, e volutamente, ambigua.

5 Al riguardo si osservi il dubbio insito nei versi trascritti di seguito e il brusco cambio nell'uso della maiuscola e della minuscola nella forma Dio/dio: «i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero / che corri armoniosamente tu intelligente che corri con / la dissidenza, voglia io unirti / in un universo sì cangiante sì terribilmente dissidente / che solo la Gloria di Dio noi crediamo porti gloria / sa riunire. E se veracemente con tutta la fiaccola di dio oh ordine / che cadde consumato, si rinnovò e non fu sempre e fu solo / una balugine, io perdo!...» (Rosselli 2012: 35, vv. 1-8).

6 Nonostante l'ovvia lontananza fra la poesia e il concepimento di Dio della Rosselli e del poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez, mi sia permesso di riutilizzare il suggerente titolo del libro-progetto di questi *Dios deseado y deseante* (*Dio desiderato e desiderante*).

7 Sul rapporto creatore/creatura che conferisce tali statuti a entrambe le entità solo tramite l'esistenza di tutti e due sembra essere costruita una delle poesie del gruppo i cui primi versi, particolarmente rivelatori nella dialettica dell'affermazione-negazione mutua, mi permettono di trascrivere: «perché io non voli, purché tu non / cada, purché la luce si faccia tutt'un / universo, ch'io dorma, nell'infortunato addio. / E che la tua gioconda veste di Sposo ti / ravvolga, che sia come per i Santi l'Unica / Cena, quel tuo sospirare senza sonniferi...» (Rosselli 2012: 34, vv. 1-6).

tinua in una «visione» (che presenta non casuali echi dell'*Inferno* dantesco⁸) in cui la fede in Dio diventa un altro elemento di angoscia e di sofferenza⁹ nella, di per sé, travagliata esistenza umana¹⁰, di cui l'emittente lirico, nonostante sia presente in lui anche la paura della morte («le piante che ti dicono addio»; v. 19), sembra trovare il sollievo solo nella dimenticanza, nell'immedesimamento con i piaceri più semplici presenti nella natura: «lascia / il delirio trasformarsi in incosciente / tavolo da gioco, e le ginestre¹¹ (finestre) affacciarsi / spalmando il tuo sole per le riverberate vetra» (vv. 24-27).

Trarre conclusioni così estreme dalla forma di una parola (*Iddio*), specie nel caso della Rosselli, costante sperimentatrice della lingua e delle lingue, è certamente rischioso. Senza varcare il limite della presente ricerca (vedi nota 1), troviamo una seconda comparsa della forma *iddio*, questa volta con la minuscola, in apertura a una poesia che sembra confermare quanto appena esposto poiché l'emittente lirico in quest'occasione sviluppa il suo pensiero partendo dalla situazione concettuale in cui era finito il primo componimento per poi percorrere in senso inverso l'itinerario seguito in quello. Per illustrare quanto appena affermato mi sia permesso di riprodurre l'intera poesia:

l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà, il
 gran salame il gran universo oh tu sei un unico essere con
 una punta di sì fine ch'io cangio colore al solo
 considerarti ma l'uomo con le sue variegata variopinte pene
 (o gran varietà del tutto!) mi 5
 stringe in un rapporto sì crescente o sì duro a patirsi sì
 estremamente colpevole, ch'io ne ritardo ogni usanza
 siccome troppo hanno i miei usati sensi visto del mondo che si stende
 come una lunga farina, tra monti, spiagge, alberi, albicocchi, ogni
 genere di
 saliva ai tuoi piedi, e tu che ne capisci niente e non (e non 10
 potrai mai) connettere le variegata vicissitudini in un
 unico andare in un unico flagello di dio perché

8 Dall'«eterna foresta» del v. 13 al «vento spianato» del v. 16.

9 «[...] Nera visione albero che tendi / a quel supremo potere (podere) ch'infatti io / ritengo bianchi invece la terra sotto ai piedi [...]»; vv. 9-11.

10 «[...] Città vuota, città piena, città / che blandisci i dolori per / lo più fantastici dei sensi, ti siedi / accaldata dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato / dalle coste non oso più / affrontare, temo la rossa onda / del vero vivere [...]»; vv. 13-19.

11 Inevitabile il ricordo leopardiano.

lui si nasconde dietro le ombre.
(Rosselli 2012: 29; «l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà, il»)

Se nel primo caso si partiva da un Dio incomprensibile per degradare a poco a poco la Sua natura fino a sospettarne l'essenza di creatura e non di creatore, in questo secondo testo il passaggio alla minuscola («iddio») e la presentazione tragicomica di un essere «che brucia tutto», ma che, contemporaneamente, è un «gran salame» (una grande truffa?), sembrano derivare proprio dal sospetto dell'inesistenza della divinità.

Il percorso di 'discesa' compiuto nella prima poesia dà luogo ora a un processo di 'ascesa' che parte, come abbiamo appena visto, proprio dall'implicita negazione di dio, per poi apostrofarlo, dandogli però del tu, e ritornare alla visione del Dio terribile dell'Antico Testamento che provoca l'impallidire dell'emittente lirico, così come nel precedente componimento era causa del suo *babelare*/balbettare, tutte e due manifestazioni del sentirsi sopraffatti e del timore («oh tu sei un unico essere con / una punta di sì fine ch'io cangio colore al solo / considerarti»), ma forse anche dalla vertigine provata davanti alla sola idea della possibilità dell'esistenza di Dio. Infatti, l'emittente lirico sembra considerare che quest'idea nasca non da un'esistenza evidente e, dunque, innegabile delle Divinità, ma dal dolore costante e molteplice dell'uomo che, «con le sue variegate variopinte pene», ha bisogno di cercare una causa che possa spiegarlo, cioè, necessita di una Divinità che gliene dia un senso, un essere, comunque, che, per la sua infinita superiorità all'uomo, diventa però incomprensibile per le sue creature¹². La conseguenza logica di questa deduzione è che, dato che l'umanità ha trovato D/dio in questo modo, l'emittente lirico, come essere umano, si vede costretto a indagare sulla S/sua essenza nonostante il sentimento di colpa per la mancanza di fede (presente invece negli altri uomini) manifestata nel solo fatto di interrogarsi su un essere divino: «ma l'uomo con le sue variegate variopinte pene / [...] mi / stringe in un rapporto sì crescente o sì duro a patirsi sì / estremamente colpevole...» (vv. 4-6).

In questo modo possiamo constatare che il processo che abbiamo descritto come di 'discesa' nella prima poesia si stia verificando in questo componimento in senso inverso, cioè sotto forma di 'ascesa': mentre nella prima si andava dal terrore davanti a un Dio terribile, incomprensibile, e dalla preghiera procrastinata alla negazione della sua esistenza, in questo caso si parte proprio dalla convinzione

12 Questa sembra essere anche l'idea di partenza di «nullo / è il deserto in cui tu mi muovi, e le false facce di» (Rosselli 2012: 12).

finale della prima poesia per reintrodurre, a poco a poco, la visione di un Dio veterotestamentario il cui solo concepimento costringe però a interrogarsi sulla Sua natura. Proprio per il dolore che tale indagine provoca, a causa probabilmente dell'incertezza a essa inerente (vv. 11-13), l'emittente lirico si sente spinto a ritardarla, cioè a rimandare il ritorno all'introspezione personale, forse sotto forma di preghiera, rappresentata dalle abitudini religiose acquisite nella fanciullezza ma poi abbandonate: «[...] mi / stringe in un rapporto sì crescente o sì duro a patirsi sì / estremamente colpevole, ch'io ne ritardo ogni usanza¹³» (vv. 5-7). Il motivo di questa volontà di evitare l'introspezione, però, non è in realtà il desiderio di sottrarsi al terribile dolore che può causare, ma la certezza della sua inutilità, fonte senza dubbio di una sofferenza molto più profonda: infatti, l'emittente lirico, ritornando tramite l'uso del 'tu' a un dialogo con se stesso simile a quello già utilizzato nella prima poesia analizzata, si rende conto, nonostante (o proprio a causa di) la sua esperienza di vita, di non essere in grado di capire gli eventuali rapporti fra la vita umana e un «dio» (ancora con la minuscola, ma aggiornato e, dunque, realtà attuale presente nel pensiero della voce lirica) che altro non può essere ritenuto che un «flagello» a causa della sua volontà di occultarsi all'uomo: «tu che ne capisci niente e non (e non / potrai mai) connettere le variegate vicissitudini in un / unico andare in un unico flagello di dio perché / lui si nasconde dietro le ombre» (vv.13-15).

Riguardo all'inutilità dell'introspezione alla ricerca di Dio mi sia permessa una breve parentesi nel discorso per fermarmi velocemente su una poesia particolarmente ricca di sfaccettature del gruppo di componimenti che ci occupa. Tale inutilità sembra infatti essere affermata (attraverso il riferimento al suo «brancolare su e giù» lungo un processo che non può chiarire niente: «oscuro corridoio») anche dall'emittente lirico della poesia «e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non» (in cui perfino la forma *dio* diventa «dei» in un plurale che richiama nella mente del lettore il politeismo pagano e, dunque, l'inesistenza di Dio): «e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non / l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo / giocare con gli dei e brancolavo / come una povera mignotta su e giù / l'oscuro corridoio [...]» (Rosselli 2012: 30, vv. 1-5). Comunque, questa poesia deve essere letta con grande attenzione perché, mentre nei precedenti componimenti citati l'emittente lirico rifletteva il pensiero di un'indeterminata entità psichica che può essere creazione dell'autrice reale, finta dunque in qualche modo, o la sua propria

13 L'arcaica forma «usanza» ci situa di nuovo nell'ambito di un concepimento di Dio primitivo, con cui la comunicazione è difficile, quando non impossibile.

immagine nel testo, in questa poesia l'io poetante potrebbe materializzare un'immaginaria trascrizione del pensiero di Cristo, anche Egli, comunque, smarrito nella Sua ricerca di Dio («[...] i miei / disincantati singhiozzi da leone...»; vv. 15-16), come si potrebbe dedurre dal riferimento ovvio dei versi 5-7 («[...] oh! lavatemi gli piedi, scostate / le feroci accuse dal mio / reclinò capo...») ad alcuni noti episodi dei Vangeli¹⁴ o dall'autoidentificazione dell'emittente lirico con un leone, uno dei simboli abituali di Gesù¹⁵.

Dalla breve analisi fin qui condotta praticamente su un'unica parola, possiamo trarre solo conclusioni parziali e certamente provvisorie ma che la lettura dell'opera poetica di Amelia Rosselli fa intuire non eccessivamente sfuocate. Lo sperimentalismo linguistico dell'autrice ha aggiunto in questo caso sfumature semantiche all'uso dell'arcaica forma *Iddio*, trasformata poi in *iddio*, e aggiornata ulteriormente in *dio*¹⁶, le quali permettono di affermare che le poesie analizzate esprimono iterativamente (come infatti iterativa è la forma musicale 'variazioni' da cui deriva il titolo della raccolta) la totale convinzione dell'emittente lirico non solo della vanità di qualsiasi tentativo di ricerca di Dio, ma, in realtà, della totale impossibilità di condurla con una minima garanzia di successo poiché è Sua volontà il nascondersi all'essere umano [...] e in questo modo si conclude l'«ascesa» di questa seconda poesia che raggiunge così il punto di partenza della prima, in cui non era inizialmente negato *Iddio*: infatti, paradossalmente, sostenendo l'impossibilità di conoscere Dio per una Sua propria decisione, l'emittente lirico ne afferma l'esistenza.

14 «Quando dunque ebbe lavato loro i piedi e riprese le vesti, sedette di nuovo e disse loro: sapete ciò che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri. Vi ho dato infatti l'esempio, perché come ho fatto io, facciate anche voi». (Gv.: 13,12-15); «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice!» (Lc.: 22, 39-46).

15 Il simbolo, rafforzato tramite l'abbinamento con il sole (un altro riferimento a Cristo), ritorna ancora in una delle poesie della seconda sezione (*Variazioni (1960-1961)*) di *Variazioni Belliche* che mi sembra ribadisca quanto affermato finora sulla ricerca di Dio e la convinzione della sua inutilità da parte dell'emittente lirico: «Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana. / Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione! / La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio» (Rosselli 2012: 45, vv. 1-3).

16 In modo tale da servire da rafforzamento visivo nel primo caso —la percezione della maiuscola o della minuscola iniziali è legata esclusivamente alla lettura dei testi— e di sottolineatura morfologico-lessicale, nel secondo.

Bibliografia

- Bisanti, T. (2007): *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*. Pisa: ETS.
- La Penna, D. (2002): «La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli», in F. Brugnolo — V. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II: Plurilinguismo e letteratura*, Atti del 28° Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000. Roma: Il Calamo, pp. 397-416.
- La Penna, D. (2004): «L'autocitazione nell'opera di Amelia Rosselli. Il caso di *Serie ospedaliera*», in J. Butcher — M. Moroni (ed. by), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian poetry in the Sixties and Seventies*. Leicester: Troubador Publishing, pp. 194-209.
- Rosselli, A. (2012): *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi con la collaborazione di F. Caborgnin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello; con un saggio introduttivo di E. Tandello. Milano: Arnoldo Mondadori.

Falsificación documental en la Baja Edad Media en Inglaterra

LUIS IGLESIAS RÁBADE
Universidade de Santiago de Compostela

1. Elementos constitutivos de la noción de *falsum* en documento público o privado

Los elementos constitutivos que configuran el concepto de *falsum* en el Bajo Imperio romano son la *imitatio veritatis* y la *malitia*. Así, se desprende de las *Novellae leges* justinianeas:

Novimus nos trasleges quae volunt ex collatione litterarum fidem dari documentis, et quia quidam imperatorum, super existenteiam malitia eorum qui adulterant documenta, haec talia prohibuerunt illud studium falsatoribus ese credentes, ut ad imitationem litterarum semetipsos maxime exercerent, eo quod nihil aliud est falsitas nisi imitatio veritatis» (*Novellae leges*, 73).

Sin embargo, en la Baja Edad Media, cuando el jurista Azo, de la escuela de Bolonia, glosa la *Novella* 73, en el año 1230, cambia la *imitatio veritatis* por *immutatio veritatis* en la configuración de *falsum*, noción que también se recoge en las *Partidas*: «mudamiento de la verdad» (*Partidas*, 7, 7, 1). La *malitia* o «dolo malo» —intencionalidad y conciencia de delinquir— (Heinemann 1904: 13), es también recogido por Ulpiano en relación a la imposición de la pena prescrita en la *Lex Cornelia testamentaria nummaria*:

Poena legis Corneliae irrogatur ei, qui quid aliud quam in testamento sciens dolo malo falsum signaverit signarive curaverit, item qui falsas testationes faciendas testimoniave falsa invicem dicenda dolo malo coierint (Ulpiano, *Digesto*, 48, 10, 9).

En la tradición histórica italiana del Bajo Medievo, la noción de *falsum* incluye una tercera nota constitutiva del ilícito civil consistente en la existencia de un daño o perjuicio a un tercero (*praeiudicium alterius*), aun cuando el emisor del documento falso no se hubiese lucrado como consecuencia de esta conducta.

Así pues, en términos de sanción penal, el delito de falsedad documental se perpetraba en la Baja Edad Media con la conjugación de tres elementos constitutivos: i) mudamiento de la verdad; ii) intención y conciencia de delinquir; y iii) perjuicio a tercero. No se integra, como elemento esencial del delito, la existencia de una conciencia de antijuridicidad o lesión de un bien jurídico protegido, elemento constitutivo que se impone en la época moderna, en el contexto de la nueva configuración penal que se desarrolla bajo la concepción jurídico-penal del Estado de Derecho.

2. Falsificación documental institucionalizada en la Inglaterra normanda

A partir de la invasión normanda en 1066 hasta el s. XV se produce una gran actividad en la falsificación documental, institucionalizada y amparada por una parte importante de la autoridad eclesiástica. Guillermo I, tras la Conquista de Inglaterra, otorgó muchos señoríos (*manors*) ingleses a nobles normandos sin un instrumento escrito detallado de derechos y privilegios. La nueva posesión, conocida como *fockland*, estaba avalada por la evidencia oral y testimonial de los hombres libres de la comunidad. También, la posesión, denominada *bookland*, aquella adquirida en virtud de un fuero o una escritura de concesión, se solía reducir a un párrafo de pocas líneas —tal y como se puede comprobar de la información recogida en el *Domesday Book* en 1086—. Así pues, ante la inexistencia de un documento original que recogiese la carta de derechos y libertades de un noble, o ante la escasa y fragmentada información que se desprendía de la versión original del documento, se inició todo un proceso de adaptación documental, en parte, porque las nuevas circunstancias lo exigían. Por ejemplo, entre 1278 y 1294 el rey Eduardo I envió comisionados a los diferentes señoríos ingleses requiriendo, a través de mandatos judiciales, a sus súbditos —nobles e instituciones— que

probasen documentalmente su carta de derechos y libertades y bajo qué título poseían sus tierras y ejercían sus jurisdicciones. Muchos nobles no podían presentar documentación acreditativa de sus derechos y privilegios hasta el punto de que el monarca acabó aceptando aquellas prerrogativas ejercidas pacíficamente por los nobles a contar desde el año 1189 (Clanchy 1979: 3).

La nobleza laica y eclesiástica se afaná por «fabricar» cartas-fuero para que el monarca las confirmase y sellase. El monarca aprovechó la ocasión para validar multitud de documentos (*Charters of Inspeximus*) de dudosa fiabilidad por la suculenta tarifa que imponía al acto de confirmación de derechos y privilegios. Por ejemplo, la simple confirmación que no implicaba ninguna modificación en relación al documento original o genuino se tasaba en 1/9 del valor de la carta-fuero confirmada (Tout 1920: 215; *Foedera*, I. 75-76)

Existe otro motivo que impulsa la masiva falsificación de documentos: la nueva configuración de la práctica de la prueba en sede judicial. Hasta mediados del s. XII, los titulares de derechos reales acreditaban su legitimación en juicio en el uso y la costumbre, sin que apenas existiese un documento que acogiese su pretensión, en tanto que la prueba judicial se practicaba con la palabra de honor de los testigos (*oath-helpers*). Es a partir de mediados del s. XII cuando se produce un desplazamiento de la prueba testifical por la prueba documental (Clanchy 1979: 318-327; Hiatt 2004: 22; Brooke 1971: 115-117). Esta nueva exigencia procesal induce a los titulares de cualquier tipo de privilegio a formalizar su derecho en un documento. Para ello se actualizan o se reconstruyen documentos existentes o simplemente se crea *ex novo* un documento que recoge en muchos casos una tradición oral genuina o fabulada. En este nuevo escenario, algunas instituciones, esencialmente religiosas, se dedican a la reconstrucción *ad hoc* o sencillamente a la falsificación de documentos que les permitan probar o consolidar sus privilegios. Por ejemplo, los *scriptoria* de los monasterios de Westminster (Chaplais 1962: 89-110), de St. Augustine y Christ Church en Canterbury (Southern 1958: 193-226), de Durham (Scammell 1956: 300-307), de Glastonbury (Lot 1898: 529-573), de Rochester (Brett 1986: 397-412). Son notoriamente conocidos muchos otros prioratos, como el de Wix (Brooke 1962: 45-63) por sus actividades de «falsificación» de documentos, por interpolaciones de pasajes espurios en textos genuinos, o por recreación de documentos desaparecidos o inexistentes (Chibnall 1986: 331-346; Hiatt 2004: 32).

Tampoco el sello papal o los documentos reales estuvieron exentos de la mano transgresora; por ejemplo, figuran 208 disposiciones reales supuestamente dictadas por Guillermo I, sin embargo, muchos de ellas, al menos 62 se redacta-

ron en el siglo siguiente a su reinado, y del resto, una tercera parte se inventaron (Bates 1998: 4 y 73).

Sólo para situar esta actividad «falsificadora» en su contexto, hacemos alusión a algunos casos conocidos. En 1413 la Abadía de Crowland presentó ante el tribunal, que dirimía una disputa de tierras con la abadía colindante, un volumen bajo el nombre de *Historia Crowlandensis* en el que supuestamente se documentaba la legitimidad de la Abadía para poseer las tierras que reclamaba. El tribunal determinó la autenticidad del documento histórico presentado por la Abadía de Crowland otorgándole el derecho a la titularidad de las tierras en disputa. En el s. XIX se demostró que la supuesta *Historia Crowlandensis* había sido una invención (Tout 1920: 224-225).

Conocida es también la disputa judicial entre la abadía de Evesham y el obispo de Worcester en la que aquélla reclamaba estar exenta de rendir sumisión y pagar tributos al obispado de Worcester. Thomas Marlborough, abad de Evesham entre 1229-1236, presentó ante la Curia judicial sendas bulas de inicios del s. VIII del papa Constantino como prueba de la no sumisión a ninguna otra institución de la abadía de Evesham. Las bulas presentadas en juicio fueron examinadas por el entonces papa Inocencio III que las declaró auténticas, de modo que la Curia falló a favor de la pretensión de la abadía Evesham, sin embargo las bulas resultaron ser falsificaciones (Clanchy 1979: 324-325).

Entre muchos otros ejemplos, cabe citar también las falsificaciones de una serie de fueros (*charters*) y privilegios de la abadía de Chertsey en Surrey (Malden 1911: 224-225) que se re-editaron en el s. XIII y se hicieron pasar como genuinas y datadas del s. VII, cuando, en realidad se habían elaborado hacia el año 1080 y reelaboradas en el s. XIII. Los indicios de falsedad se multiplicaban tanto por el uso de citas anacrónicas como por usos del lenguaje que no se correspondían en absoluto al s. VII. Los supuestos documentos hacían referencia a la fundación de la abadía en el año 666 por el rey Egbert de Inglaterra que reinó un siglo más tarde. Lo más sorprendente era la inclusión en los supuestos documentos del s. VII el nombre de personas reales del s. XIII como Sir Giffreus de la Croix.

En el s. XIII el cronista, Mathew Paris comenta —con respecto a la remodelación de la abadía de San Albans en el s. XI— que se hallaron en un muro libros con invocaciones a los dioses paganos, Febo y Mercurio, y otros documentos que se remontaban al s. VI, y que, entre ellos, se hallaba un documento que relatava la vida de San Albans y la fundación de la abadía. Estos supuestos textos genuinos del s. VI escritos en la lengua del inglés antiguo se tradujeron supuestamente al latín tras su presumida aparición en el s. XI por una persona a la que se

denomina *Unwona* —«desconocido»-. Según Mathew Paris, abad de San Albans, los textos anglo-sajones del s. VI se deterioraron con el paso del tiempo y ya no existían en su época, por lo que sólo se conservaba la versión latina, presumiblemente la única realmente existente (Clanchy 1979: 149).

Junto a instituciones eclesiásticas reputadas por su actividad en la «fabricación» o falsificación documental, existen también historias de hábiles y reconocidos falsificadores en diferentes territorios. Por citar algunos, son renombrados el monje Guerno que en su lecho de muerte en el monasterio de Saint-Médard en Soissons confesó haber dedicado su vida a la falsificación de documentos en los monasterios de de San Agustín en Canterbury y Saint-Ouen en Rouen (Levi-son 1946: 207-223); o Odalrich, sacristán de la abadía de Richenau en el Lago de Constanza, que elaboró siete fueros (*Charters*) falsos que recogían supuestos eventos históricos y privilegios de la abadía a mediados del s. XII. Sus servicios fueron solicitados por muchas otras instituciones (Coulton 1923-1950: 310-312; Pearsall 2003: 5).

Es evidente que en la Edad Media existía, al menos en Inglaterra, una permisividad en la manipulación de la historia de muchos señoríos feudales, extralimitando la valerosa gesta de sus antepasados, de forma que la realidad se cruzaba con frecuencia con la ficción. Señala Tout que muchos miembros de la nobleza, laica y eclesiástica e instituciones monacales se afanaban a la falsedad documental y en la elaboración de líneas genealógicas falsas por la simple vanidad de exhibir el pasado glorioso de sus ancestros, a veces inexistentes, y visibilizar los supuestos derechos y privilegios que aquéllos les habrían transmitido (Tout 1920: 212). Las Universidades de Oxford y Cambridge no estuvieron ajenas a la fantasiosa vanidad de falsos relatos acreditativos de su origen fundacional. Así, pese a que la Universidad de Oxford surge en el s. XII, se exhibe dos siglos más tarde documentación de su origen fundacional en las escuelas del rey Alfredo el Grande en el s. IX (Tout 1920: 212). Parecida fabulación se atribuye a la Universidad de Cambridge. Es sabido que esta Universidad surge en 1209 como consecuencia de la insurrección de estudiantes de la Universidad de Oxford que se refugian y concentran en Cambridge, sin embargo en una historia de esta Universidad del s. XV describe su proceso fundacional aludiendo a un príncipe español llamado Cantaber que se exilió en Inglaterra acompañado de filósofos atenienses en la época del mítico rey bretón Arturo en el s. VI y que entre sus alumnos se hallaban ilustres personajes como Teodoro de Tarso o el Venerable San Beda (Tout 1920: 212).

En el contexto de esta flexibilidad en la narración histórica ha de entenderse la ingente actividad desarrollada por los emuladores «oficiales» de proezas,

hazañas y privilegios. No existía una conciencia colectiva capaz de interiorizar la radical oposición entre lo auténtico y lo aparente o ilusorio, precisamente porque la noción de falso tenía muchos matices. Como señala Pearsall «It is clear that the monk's forgers thought that to fabricate charters on behalf of their house was a vindication of truth and justice» (Pearsall 2003: 5). Es factible, pues, que la producción *ex novo* de un fuero para asegurarse la existencia real de un derecho o privilegio preexistente no se considerase ningún delito si la elaboración documental se basaba en la verdad oral transmitida. Según Tout, «It was almost the duty of the clerical class to forge. If it did not always commit culpable forgeries for its own particular interest, it forged, almost from a sense of duty, for the benefit of society, the community, the house whose interests it represented» (Tout 1920: 208). Igualmente, según señala Clanchy, atendiendo a las fuentes normativas (*Glanvill*, XIV, 7; Bracton, f. 119b; Britton, i. 40, 41; Fleta, 32) los intentos de la abadía de Chertsey, por ejemplo, para poner por escrito y dar evidencia de su legitimación de tierras y derechos históricamente amparados por la costumbre y la memoria oral era una actuación legítima (Clanchy 1979: 324-325;).

Además, la permisividad en la práctica de la falsificación documental tiene su explicación en el contexto social en que se producía. El imitador no era un proscrito, sino un hábil e instruido clérigo al servicio de la nobleza eclesiástica y laica, cuyo oficio era «inventar la verdad», más que manipularla o alterarla, por eso estuvo legalmente tolerada, e incluso bien vista cuando la falsificación repercutía en la comunidad o en señorío. Además, todos los falsificadores eclesiásticos gozaban del privilegio del «beneficio del clero» —venía penal por la comisión del primer delito—, de modo que podían cometer su primera transgresión con absoluta impunidad. Por otra parte, los tribunales eclesiásticos no castigaban estas conductas, bien al contrario, el «falsificador» gozaba de una buena posición por sus conocimientos lingüísticos y destrezas en su actividad.

3. Sanción penal del delito de falsificación documental

La sanción penal del delito de falsificación documental fue históricamente rigurosa. En el s. XII, según Ranulf de Glanvill, el delito de falsificación de documento público se incluye en el tipo penal de felonía y era prerrogativa de los jueces reales itinerantes enjuiciarlos aplicando al convicto la pena capital o, en su caso, la pena de mutilación de la mano transgresora, sistema expeditivo de inhabilitación perpetua; esta pena principal de mutilación llevaba incorporada la pena accesoria de infamia (*Glanvill*, XIV, 7; Bracton, f. 119b; Britton, i. 40,

41; Fleta, 32). No obstante, en el s. XIII tanto la pena capital como las penas corporales prescritas en el siglo anterior para el delito de falsedad de documento público se podían redimir por el sistema de compensación pecuniaria denominado «composición», consistente en el pago de una cantidad al rey y otra a la víctima como resarcimiento del daño causado. Así, en 1221 un judío, convicto de haber falsificado una escritura pública del prior de Dunstable se salva de la horca por compensación pecuniaria al monarca y al priorato (*Annales Dunstable*, 66; Pollock y Maitland 1898: 540).

En el tratado jurídico sobre el *Common Law*, conocido como *Fleta, seu Commentarius juris Anglicani*, se atribuye al delito de falsificación de documento público la pena capital redimible (*Glanvill*, XIV, 7) y para la falsificación de documento privado la pena infamante de exhibición en la picota (Fleta, 63). En la práctica forense se hallan también sentencias de prisión para el que declara en juicio que un documento tiene una antigüedad que no corresponde a la realidad. Así, un querellante presenta en juicio un documento que asegura tener una antigüedad de 25 años; analizado el sello de la cera se comprueba que no tiene más de tres años, se le condena a presidio (*Year Book*, 20-1; Edward I: 331; Pollock y Maitland 1898: 540). Bien es cierto que el tipo penal de este delito no es propiamente falsedad documental, sino un supuesto de declaración falsa.

Caso distinto era la falsificación de documentos con el sello real que, junto con la falsificación de moneda, se consideraba un delito muy grave contra la corona y, por tanto, delitos de traición. Así el autor de *The Treatise on the Laws and Customs of the Realm of England Commonly Called Glanvill* a finales del s. XII dejó constancia de que el convicto de estos delitos se le castigaba con la pena capital por haber cometido un delito de *lèse-majesté* por quebrantar la lealtad y la voluntad real. El sello equivalente a la firma actual daba autenticidad a los actos del rey. Además, la gravedad del delito venía acentuada por la quiebra de lealtad (*a breach of trust*), en tanto que el falsificador del sello real era una persona que tenía acceso o era miembro del séquito real. Esta calificación del delito como traición concuerda con el Derecho romano imperial, cuya recepción había llegado también a los territorios ingleses en esta época. En esencia, el falsificador del sello imperial en la época romana confiscaba, destruía o usurpaba la imagen del emperador cometiendo un *crimen lesae maiestatis*. Esta calificación del delito de falsedad del sello (o documento) real continuó en la Baja Edad Media en los territorios ingleses. Así, en el *Statute of Treason* de 1352, incluía el delito de falsificación del *Great and Privy Seal* del rey como uno de los siete tipos de traición contra la Corona.

De igual forma se consideraba repudiable la falsificación del sello de un prelado o noble laico por parte de su siervo o familiar por considerarse una vergonzosa quiebra de lealtad y por tanto el *Common Law* lo tipificaba también como un delito de traición equiparable al delito de homicidio (Assize de Northampton de 1176; Tout 1920: 210) siendo castigados con la pena de muerte agravada (ahogamiento, descuartizamiento, etc.). Su castigo parece haberse suavizado a finales del s. XIII, pues el conocido libro de leyes, *Fleta*, coloca el delito de falsedad entre la traición y el homicidio atenuándose el castigo a su infractor con la pena de infamia perpetua y las penas corporales de exposición en la picota o en las banquetas sumergibles (ducking-stools) (Tout 1920: 210).

4. Régimen jurídico-penal de la falsificación de documentos privados

La intervención textual fraudulenta se multiplicó en documentos y escrituras privadas con grave perjuicio para el que sufría los efectos de la falsedad. Tout se refiere a algunos casos, entre ellos, el de un tal Moses que presentó en juicio una escritura falsa, como evidencia de que el prior y el convento de Dunstaple en Bedfordshire le debían dinero. Demostrada la falsedad fue enviado a la Torre de Londres para ser colgado, aunque posteriormente se libró de la pena adjurando del reino (*Annales Dunstaple*: 66; Tout 1920: 211, nota 1). Green menciona también el caso de John Lydeyard que reclamaba la propiedad que poseía Thomas Seyntcler por considerarla herencia de su mujer. Sin embargo, Lydeyard había sobornado a un funcionario de la Torre de Londres, William Broket, para que hiciese una pequeña alteración en la escritura cambiando la edad del causante. La falsificación, reconocida por Broket ante el tribunal, le supuso la pena de vergüenza pública en la picota por traicionar la relación entre personas asegurada en la palabra y el testimonio (Green 1999: 248-249). En una *petitio* al Parlamento en 1371 (Ramsay 1991: 100) se solicitaba la calificación penal de felonía para el delito de falsificación de documentos privados, lo que demuestra que existía preocupación por la proliferación del delito. Además, otros acontecimientos históricos vienen a acentuar la preocupación por la difusión de documentos privados falsos.

Por una parte, tras la peste negra, la nobleza superviviente vio amenazados sus privilegios ante las revueltas de los siervos que querían desprenderse de sus ataduras de servidumbre, especialmente violenta fue la Revolución Campesina (*Pesants' Revolt* o *Great Rising*) de 1381 en la que los campesinos quemaron muchos archivos señoriales, precisamente con el propósito de que la nobleza quedara desposeída de los documentos que sustentaban sus derechos. Aplastada

la revuelta social, la nobleza recupera su posición y se afana en poner por escrito sus privilegios. Por otra parte, en los nuevos burgos que se asientan en las ciudades emergentes surgen movimientos, como los Lolardos, que intensifican la labor de alfabetización con el objeto de que los lugareños pudiesen leer por sí mismos los textos sagrados. Aparecen así nuevos amanuenses laicos que se buscan un medio de vida en el ámbito de los letrados, y obviamente muchos de ellos dispuestos a la falsificación mendaz. Se extiende la falsificación de escrituras públicas y privadas y se amplía el elenco de actores delictivos al incorporarse el sobornador al hecho delictivo.

5. Las limitaciones del Common Law para perseguir el delito

Lo cierto es que la falsificación documental para aportación de prueba en juicio empezó a proliferar a partir de inicios del s. XIV y el *Common Law* —basado en la costumbre y el precedente judicial—, no disponía de instrumentos legales para castigar a los infractores más allá de la pena infamante de exposición en la picota, de modo que en 1413, en el primer año de reinado de Enrique V, se aprueba la ley (*Statute Against Forgers of false Deeds*) que establece el ámbito de aplicación, los sujetos, los tipos penales y el régimen sancionador del delito de falsificación documental (*Statute*, 1 Henry V. c. 3). El uso creciente de las nuevas técnicas de imprenta y la progresiva alfabetización de sectores de la población contribuyeron a la proliferación de este delito con el consiguiente perjuicio para el tráfico jurídico. En la exposición de motivos del *Statute Against Forgers of false Deeds* se insta a los titulares de derechos —tierras y otras tenencias— que acudan a los tribunales para validar aquel título supuestamente falsificado, y solicitar, en su caso, resarcimiento por daños y perjuicios (*Statute*, 1 Henry V. c. 3).

El *Statute* de 1413 califica como *misdemeanour* (delito menos grave) la falsificación de documentos privados que, a sabiendas y con perjuicio de terceros, se realiza en beneficio propio, y en la práctica se vino a sancionar con exposición pública en el poste de picota, mientras que la falsificación de documento público se califica como *felony* que acarrea la pena capital redimible por pena pecuniaria.

Solo al el efecto de establecer alguna comparación con el Derecho castellano interesa mencionar que la falsificación de documentos era también objeto de preocupación; no en vano en *Las Partidas* se dice «Y puédese hacer la falsedad en muchas maneras», *Partidas*, 7, 7, 1) lo que representaba un grave problema para los jueces, por eso, también se estipuló que éstos podrían valerse de «omes sabidores e catar e escodriñar la letra, e la figura de ella, e la forma e el signo del

escribano» (*Partidas*, 3, 28, 68). Las penas para el delito de falsificación documental incluyen la pena capital para los siervos y el destierro y la confiscación de bienes para los hombres libres, si no tenían herederos directos hasta el tercer grado:

Que poena merescen los que fazen alguna de las falsedades sobredichas [...]; si fuere ome libre, deue ser desterrado para siempre en alguna Isla; [...] Mas si tales [hasta el tercer grado] herederos non ouiese, entonces los bienes suyos deuen ser de la Camara del Rey [...], e si fuere sieruo, deue morir por ello» (*Partidas*, 7, 7, 6).

La pena capital se imponía a los que falsificasen el sello o el contenido de carta o privilegio real o papal sin distinción social del falsificador: «cualquier que falsa carta o priuilegio o bula o moneda o sello de Papa o de Rey, o lo fiziese falsar a otri, deue morir por ello» (*Partidas* 7, 7, 6). La privación de la condición de eclesiástico, el destierro y la marca infamante se imponía a los hombres de iglesia: «Cuando algún clérigo fuese fallado que falsare carta o sello del Rey deue ser degradado, e hanlo de señalar con fierro caliente en la cara porque sea conosciado entre los otros por la falsedad que fizo, e después deuenlo echar del reino» (*Partidas*, 1, 6, 60). Con mutilación o pena capital se castigaba a:

[...] escribano del rey u otro que fuese notario público de algún concejo hiciese privilegio o carta falsa a sabiendas, o rayase o cancelase o mudase alguna escritura verdadera o pleito u otras palabras que eran puestas en ella cambiándolas falsamente. Otrosí decimos que falsedad hará el que tuviese carta u otra escritura de testamento que alguno hubiese hecho, si la negase diciendo que no la tenía, o si la hurtase a otro que la tuviese en guarda y la escondiese, o la rompiese o quitase los sellos de ella o la dañase de otra manera cualquiera. Otrosí decimos que todo juez que da juicio a sabiendas contra derecho, hace falsedad; y aun la hace el que es llamado por testigo en algún pleito, si dijese falso testimonio o negare la verdad del hecho sabiéndola. Y eso mismo hace el que da precio a otro porque no diga su testimonio en algún pleito de lo que sabe [...] (*Partidas*, 7, 7, 1).

Considerando el alto grado de analfabetismo, las *Partidas* prescribían penas rigurosas para escribanos públicos a los que se les condenaba a pena de muerte o, en su caso, la amputación de la mano ejecutora del delito y la inhabilitación para el oficio y para ser testigo en juicio que, a su vez, acarrearba pena de infamia:

Que pena deuen auer los escriuanos de Casa del Rey, e los de las Cibdades, que fizieren falsedad en su oficio; Falsedad haciendo escriuano de la Corte del Rey en carta o preuillejo, deue morir por ello. E si por auentura a sabiendas descubriere poridad que el Rey le ouiesse mandado guardar a ome de quien veniese estorbo, o daño devele dar pena, qual entendiere que merece, e si el Escriuano de Cibdad o de Villa fiziere alguna carta falsa, o fiziere alguna falsedad en juyzio en los pleitos que le mandaren escreuir, deuenle cortar la mano con que la fizo, e darle por malo, de manera que no pueda ser testigo, nin auer ninguna honrra mientras biuiere» (Partida 7, 19, 16).

Comparativamente, el régimen sancionador de la falsedad documental es más riguroso en el Derecho penal castellano en el que se contempla una tipología de penas diversas (pena capital, mutilación, marcado, inhabilitación e infamia), mientras que las fuentes normativas del Derecho penal inglés sólo prevé la exposición a la vergüenza pública en la picota y pena de muerte para el delito agravado redimible con pena pecuniaria.

Bibliografía

- Bates, D. (ed.) (1998): *Regesta regum anglo-normannorum: The Acta of William I (1066-1087)*. Oxford: Clarendon Press.
- Brett, M. (1986): «Forgery at Rochester», *Fälschungen im Mittelalter: Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica*, Munchen, pp. 397-412.
- Brooke, C. N. L. (1962): «Episcopal Charters for Wix Priory», en Barnes, P. M. y Slade, C. F. (eds.), *A Medieval Miscellany for Doris Mary Stenton*. Londres: Pipe Roll Society, pp. 45-63.
- Brooke, C. N. L. (1971): «Approaches to medieval forgery», *Medieval Church and Society: Collected Essays*. Londres: Sidgwick and Jackson, pp. 115-117.
- Chaplais, P. (1962): «The original charters of Herbert and Gervase Abbots of Westminster (1121-1151)», en Barnes, P. M. y Slade, C. F. (eds.), *A Medieval Miscellany for Doris Mary Stenton*. Londres: Pipe Roll Society, pp. 89-110.
- Chibnall, M. (1986): «Forgery in narrative charters», *Fälschungen im Mittelalter: Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica*. Munchen, pp. 331-346.
- Clanchy, M. T. (1979): *From Memory to Written Record England 1066-1307*. Londres: Edward Arnold.

- Coulton, G. G. (1923-1950): *Five Centuries of Religion*, 4 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. F. (1999): *A Crisis of Truth: Literature and Law in Ricardian England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Heinemann, F. (1904): *Das Crimen Falsi in der altitalienischen Doktrin*. Berlin: R. v. Decker.
- Hiatt, A. (2004): *The Making of Medieval Forgeries: False documents in Fifteenth-Century England*, The British Library Studies in Medieval Culture. Toronto: University of Toronto.
- Levison, W. (1946): *England and the Continent in the Eighth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Lot, F. (1898): «Nouvelles études sur la provenance du cycle arthurien: I. Glastonbury et Avalon», *Romania*, 27, pp. 529-73.
- Malden, H. E. (1911): «The possession of Cardigan Priory by Chertsey (A Study in some Medieval Forgeries)», *Transactions of the Royal Historical Society, Third Series*, 5, pp. 224-225.
- Pearsall, D. (2003): «Forging truth in medieval England», en Ryan, J. y Thomas, A. (eds.), *Cultures of Forgery. Making Nations, Making selves*. New York: Routledge.
- Pollock, F. y Maitland, F. W. (1898): *The History of English Law before the Time of Edward I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramsay, N. (1991): «Scriveners and Notaries as legal intermediaries in Later Medieval England», en Kermode, J. (ed.), *Interprise and Individuals in Fifteenth-Century England*. Londres: Stroud.
- Scammell, G. V. (1956): *Hugh du Puisset: Bishop of Durham*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Southern, R. W. (1958): «The Canterbury forgeries», *English Historical Review*, 73, pp. 193-226.
- Tout, T. F. (1920), «Medieval Forgers and Forgeries», *Bulletin of the John Rylands Library*, 5, pp. 208-234.

Guido, i' vorrei... Dante Alighieri, di tenzone in tenzone¹

VINCENZO JACOMUZZI

Fondazione «Carlo Palmisano» – San Salvatore Monferrato

Potremmo anche cominciare così, raccontando la storia privata di un giovanotto di belle speranze. Si chiama Durante, ma tutti lo chiamano Dante. Ha diciotto anni, è di rara intelligenza e sensibilità, ma timido e superbo, dal carattere ombroso e scontroso. Si picca di antiche origini nobiliari, nonostante le condizioni familiari siano attualmente appena discrete, e già si diletta in scrivere versi come segno di distinzione non solo spirituale. Un giorno, e siamo a Firenze più o meno nel 1283, sta attraversando il ponte di Santa Trinita quando vede farglisi incontro una giovane che ai suoi occhi appare di eccezionale bellezza e grazia, accompagnata, come vogliono i costumi, da due donne più mature. Al solo vederla il cuore comincia a battere forte, e quando la giovane nell'avvicinarsi gli rivolge pure un sorridente saluto di cortesia, il suo animo prova la più deliziosa e dolorosa delle emozioni. Per Dante è la scoperta dell'Amore, che si manifesta come profondo turbamento: deve rifugiarsi nella sua camera, per contenerne e nasconderne le manifestazioni. Chi sa per esperienza, sa di che cosa stiamo parlando.

1 Il presente saggio di critica narrativa è elaborazione del testo della lezione-recital tenuta in data 25 ottobre 2013 presso il Teatro Comunale di San Salvatore Monferrato nell'ambito della manifestazione «Dante sulle colline».

E qui, preso dal sonno, sogna. Sogna di vedere, in una nuvola rosso fuoco, la figura di un signore maestoso e pauroso, visibilmente lieto. Tra le braccia accoglie una donna coperta solo da un leggero drappo rosso: Dante vi riconosce la giovane amata. Il signore, che è il dio d'Amore, tiene in mano un cuore pulsante, e gli dice: questo è il tuo cuore. La donna si sveglia, e Amore le fa mangiare il cuore di Dante. A questo punto, la letizia di Amore si trasforma in pianto, e subito si alza al cielo insieme alla donna.

Dante si sveglia, sconvolto e perplesso, e per cercare di capire le ragioni del sogno che fa? scrive un sonetto e lo invia ai suoi amici poeti, per chiedere la loro opinione.

Stando alle sue parole, risposero in molti. A noi sono giunte poche, di tali risposte: una di Dante da Maiano. Una forse di Cino da Pistoia. Ma soprattutto quella del «primo dei suoi amici», Guido Cavalcanti, uno dei maestri del Dolce Stil Novo, e dunque maestro anche di Dante. E Guido così spiega il sogno: Dante ha provato la sublime dolcezza d'amore, che si prova più nel sonno che nella veglia perché condizione in cui lo spirito è più disponibile alla signoria di Amore. Amore ha dunque preso il cuore di Dante, e poiché teme per la vita della donna le ha dato il cuore di Dante come cibo di energia vitale. L'abbandono e l'ascesa finale sarebbero solo l'annuncio del sonno che stava per finire, insieme alla delizia provata.

Qui prendono inizio le «tenzoni d'amore» di Dante Alighieri:

DANTE

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescria in su' parvente,
salute in lor signor, ciò è Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le bracci' avea
madonna, involta 'n un drappo dormendo;
poi la svegliava, d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

CAVALCANTI

Vedeste, al mio parere, onne valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del signor valente
che segnoreggia il mondo de l'onore,
poi vive in parte dove noia more,
e tien ragion nel cassar de la mente;
sì va soave per sonno a la gente,
che 'l cor ne porta senza far dolore.
Di voi lo core ne portò, veggendo
che vostra donna alla morte cadea:
nodriala dello cor, di ciò temendo.
Quando v'apparve che se 'n gia dolendo,
fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
ché 'l su' contrario lo venia vincendo

Naturalmente, posso immaginare la perplessità dei colti a fronte di un tale approccio esistenziale al fenomeno letterario. Ma era solo per cominciare. Si sa, la letteratura è finzione, sinonimo di menzogna, e comunque elaborazione della realtà. Anche se non sono pochi coloro che hanno preso sul serio l'attività onirica di Dante come fonte reale di tanta sua poesia. Addirittura come origine prima della *Divina Commedia*. Si tratta di lettura forse riduttiva, ma di moda ultimamente: si parla di un Dante narcolettico, così come di un Dante epilettico. A «sdoganare» tali letture, per altro non certo originali, c'è ad esempio, tra i primi e i più autorevoli, Marco Santagata con la sua opera *Dante. Il romanzo della sua vita* (Mondadori 2013).

Riportiamo dunque nel solco della tradizione alta e nobile questi nostri testi. È la tradizione del dialogo poetico e dello scambio epistolare in sonetti e canzoni di ascendenza classica che però acquista particolare vivacità e significato nell'ambito dei «nuovi poeti» medievali, dai trovatori agli stilnovisti, coscienti di costituire una nascente realtà culturale, esclusiva e raffinata. E contemporaneamente leggiamo in questi scambi in versi la costruzione e ricostruzione di una realtà quotidiana e circoscritta di rapporti e discussioni.

Torniamo alla nostra storia. Torniamo a Dante e a Cavalcanti. E' passato qualche tempo, e come spesso accade in età giovanile, il sentimento d'amore si va consolidando insieme a quello dell'amicizia, sentimenti tanto più forti se costruiti intorno al senso di appartenenza a un mondo ideale di sogni e di affinità elettive. A un viaggio ideale verso un mondo di amicizia e amore Dante invita gli amici Guido e Lapo nel sonetto che comincia appunto *Guido, i' vorrei*, e questo mondo ideale, nel suo e loro immaginario, è quello tratteggiato dai romanzi bretoni di re Artù e mago Merlino. Perché tutto sia perfetto, in una sorte di evasione dalla realtà quotidiana, insieme ai tre amici, sul vascelletto leggero, ci dovranno essere anche le loro donne: monna Vanna, monna Lagia e naturalmente Beatrice, che viene però nominata attraverso una più o meno criptica indicazione: colei che è «sul numero de le trenta».

Anche in questo caso, Guido risponde. Ma la sua risposta, pur richiamando l'immagine del vascello degli innamorati, è occasione per lamentare la crudeltà della donna amata e la sofferenza di lui amante, che nonostante le offese la perdona e rinforza il suo amore.

DANTE

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vassel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.

GUIDO CAVALCANTI

S'io fosse quelli che d'amor fu degno,
del qual non trovo sol che rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piacereia siffatto legno.
E tu, che se' de l'amoroso regno
là onde di merzé nasce speranza,
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza:
ch'un prest' arcier di lui ha fatto segno
e tragge l'arco, che li tese Amore,
sì lietamente, che la sua persona
par che di gioco porti signoria.
Or odi meraviglia ch'el disia:
lo spirito fedito li perdona,
vedendo che li strugge il suo valore.

Tra gli amici e corrispondenti poetici di Dante, fin dall'inizio, c'è anche un certo Dante da Maiano, anche lui è tra coloro che risposero al quesito sul sogno.

Con lui, ci avviciniamo al genere letterario della «tenzone», cioè del dibattito e scambio di opinioni sui più vari argomenti. Discussioni che possono coinvolgere anche la fede, la politica, la filosofia o la scienza. Più spesso ancora, però, trattano questioni d'amore. Da dove nasce l'amore? Da che cosa si riconosce l'amore? Si possono amare due donne contemporaneamente? E così via. Spesso sono esercizi di stile. A volte, esercizi di vera arte.

Tra il nostro Dante e il suo omonimo da Maiano, lo scambio è intenso, almeno quattro sonetti. Il primo ci sarà già familiare per argomento: Maiano chiede ai suoi amici poeti di interpretare un suo sogno: la bella donna da lui amata gli dona una ghirlanda verde, lui si trova con indosso una camicia di lei, e questo gli dà il coraggio di abbracciarla e baciarla. Lei non si ritrae, anzi ricambia, e solo per pudore il poeta non descrive oltre. Ma, dettaglio finale e importante, alla scena assiste anche la madre di lui, pur essendo già morta.

Al quesito del Maiano rispondono in molti, e tra questi anche Chiaro Davanzati, uno dei protagonisti della scena poetica di allora. Da parte sua, Dante risponde così: il dono della ghirlanda è l'espressione del desiderio amorosi, il «vestimento», cioè la camicia, è l'amore per lei che si impossessa del vostro cuore, la presenza della madre morta è simbolo della lealtà e fermezza del suo amore.

DANTE DA MAIANO

Provedi, saggio, ad esta visione,
 e per mercé ne trai vera sentenza.
 Dico: una donna di bella fazone,
 di cu' el meo cor gradir molto s'agenzia,
 mi fé d'una ghirlanda donagione,
 verde, fronzuta, con bella accoglienza:
 appresso mi trovai per vestigione
 camicia di suo dosso, a mia parvenza.
 Allor di tanto, amico, mi francai,
 che dolcemente presila abbracciare:
 non si contese, ma ridea la bella.
 Così, ridendo, molto la baciai:
 del più non dico, che mi fé giurare.
 E morta, ch'è mia madre, era con ella

DANTE ALIGHIERI

Savete giudicar vostra ragione,
 o om che pregio di saver portate
 per che, vitando aver con voi quistione
 com so rispondo a le parole ornate.
 Disio verace, u' rado fin si pone,
 che mosse di valore o di bieltate,
 imagina l'amica oppinione
 significasse il don che pria narrate.
 Lo vestimento, aggiate vera spene
 che fia, da lei cui desiate, amore
 e 'n ciò provide vostro spirto bene:
 dico, pensando l'ovra sua d'allore.
 La figura che già morta sorvenne
 è la fermezza ch'averà nel core.

Da questo momento comincia un fitto scambio, questa volta esclusivo, tra i due Dante. A parte le reciproche ed enfatiche ostentazioni di stima, la questione dibattuta, al centro della tenzone, è un arduo quesito: qual è la maggior sofferenza d'amore? Alighieri afferma senza esitare: il dolore più forte è amare senza essere riamato. Nel procedere del dialogo a distanza, i due giungeranno a riconoscere il potere superiore dell'Amore, e l'impossibilità di vincere le sue arti così spesso dolorose. Si tratta di uno scambio di quattro sonetti a testa, di cui riproduciamo qui di seguito gli ultimi due.

DANTE DA MAIANO

Amor mi fa sì fedelmente amare
 e sì distretto m'have en suo disire,
 che solo un'ora non poria partire
 lo core meo da lo suo pensare.
 D'Ovidio ciò mi son miso a provare
 che disse per lo mal d'Amor guarire,
 e ciò ver me non val mai che mentire;
 per ch'eo mi rendo a sol merzé chiamare.
 E ben conosco omai veracemente
 che 'nverso Amor non val forza ned arte,
 ingegno né leggenda ch'omo trovi,
 mai che merzede ed esser sofferente
 e ben servir; così n'have omo parte.
 Provedi, amico saggio, se l'approvi.

DANTE ALIGHIERI

Savere e cortesia, ingegno ed arte,
 nobilitate, bellezza e riccore,
 fortezza e umiltate e largo core,
 prodezza ed eccellenza, giunte e sparte,
 este grazie e vertuti in onne parte
 con lo piacer di lor vincono Amore:
 una più ch'altra ben ha più valore
 inverso lui, ma ciascuna n'ha parte.
 Onde se voli, amico, che ti vaglia
 vertute naturale od accidente,
 con lealtà in piacer d'Amor l'adovra,
 e non a contastar sua graziosa ovra:
 ché nulla cosa gli è incontro possente,
 volendo prender om con lui battaglia.

Ma veniamo ai «maggiori». E arriviamo subito alla «tenzone» con Cino da Pistoia, uno dei grandi protagonisti dello Stilnovo, e dunque della letteratura italiana. Praticamente coetaneo di Dante (era di cinque anni più giovane di lui), conterraneo (la storia di Pistoia è stata sempre legata a quella di Firenze), compartecipe di ideali politici, vicende storiche ed esperienze sentimentali (l'esilio e l'amore infelice in primis).

Una cosa, però, sicuramente distingueva i due amici poeti, almeno rispetto al sentimento e al comportamento amoroso: la serietà e il rigore morale. Se Dante, pur tra mille contraddizioni e tentazioni, si presenta come scrupoloso e tormentato amante di Beatrice, Cino sembra invece molto più blando e permissivo. Così almeno risulta dallo scambio di rime pervenute, che confermano la sua fama di donnaiolo, o perlomeno di uomo facile all'innamoramento. Qui si comincia con la sua domanda a Dante: è bene, dopo una pena d'amore, concedersi presto a un nuovo sentimento? E può questo avvenire nei confronti di una donna assai «di verde età», e cioè più giovane?

Dante risponde: l'amore è molto pericoloso, e tanto più se per donna giovane. Cino insiste, nel suo passare di passione in passione, ma Dante ribatte tra il sorriso e l'insofferenza: amico mio, tu puoi piangere quanto vuoi, ma io credo che causa della tua sofferenza sia la volubilità, non l'amore.

CINO DA PISTOIA

Novellamente Amor mi giura e dice
d'una donna gentil, s'ï la riguardo,
che per virtù de lo su' novo sguardo
ella sarà del meo cor beatrice.
Io ch'ho provato po' come disdice,
quando vede imbastito lo suo dardo,
ciò che promette, a morte mi do tardo,
ch'ï non potrò contraffar la fenice.
S'ïo levo gli occhi, e del suo colpo perde
lo core mio quel poco che di vita
gli rimase d'un'altra sua ferita.
Che farò, Dante? ch'Amor pur m'invita,
e d'altra parte il tremor mi disperde
che peggio che lo scur no mi sia 'l verde.

DANTE

I'ho veduto già senza radice
legno ch'è per omor tanto gagliardo
che que' che vide nel fiume lombardo
cader suo figlio, fronde fuor n'elice;
ma frutto no, però che 'l contradice
natura, ch'al difetto fa riguardo,
perché conosce che saria bugiardo
sapor non fatto da vera notrice.
Giovane donna a cotal guisa verde
talor per gli occhi si a dentro è gita
che tardi poi è stata la partita.
Periglio è grande in donna sì vestita:
però l'affronto de la gente verde
parmi che la tua caccia non seguir de'.

CINO DA PISTOIA

Dante, quando per caso s'abbandona
 lo disio amoroso de la speme,
 che nascer fanno gli occhi del bel seme
 di quel piacer che dentro si ragiona,
 i' dico, poi se morte le perdona
 e Amore tienla più de le due estreme,
 che l'alma sola, la qual più non teme,
 si può ben trasformar d'altra persona.
 E ciò mi fa dir quella ch'è maestra
 di tutte cose, per quel ch'i' sent'anco,
 entrato, lasso!, per la mia finestra.
 Ma prima che m'uccida il nero e il bianco,
 da te, che sei stato dentro ed extra,
 vorre' saper se 'l mi' creder è manco.

DANTE

Io sono stato con Amore insieme
 da la circolazion del sol mia nona,
 e so com'egli affrena e come sprona,
 e come sotto lui si ride e geme.
 Chi ragione o virtù contra gli sprieme,
 fa come que' che 'n la tempesta sona,
 credendo far colà dove si tona
 esser le guerre de' vapori sceme.
 Però nel cerchio de la sua palestra
 liber arbitrio già mai non fu franco,
 sì che consiglio invan vi si balestra.
 Ben può con nuovi spron' punger lo fianco,
 e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra,
 seguitar si convien, se l'altro è stanco.

Lo scambio poetico fra Dante e Cino non finisce certo qui, né è circoscritto al tema amoroso. Anzi, i toni più intensi sono quelli giocati sui temi personali e amicali della distanza e dell'esilio, e sulle considerazioni amare rispetto alla decadenza dei tempi e dei sentimenti umani. A noi posteri andare a ricercare nei loro canzonieri testi e testimonianze, magari anche per confrontar con loro i nostri tempi e i nostri sentimenti. Qui ci siamo tenuti «leggeri», anche perché adesso dobbiamo arrivare alla tenzone-regina, la più celebre di tutte, la tenzone con Forese Donati.

Perché «tenzone» è innanzitutto vocabolo nobile e antico, di ascendenza medievale, tipico del mondo cavalleresco e appartenente al campo semantico della guerra: «tenzone» è «scontro», è «duello». E' la «singolar tenzone» dei tornei medievali e dei cavalieri erranti. Ed è vocabolo passato al mondo letterario a indicare un genere particolare e specifico.

Se qualcuno di voi avesse la fortuna di trovarsi in Galizia, dalle parti di Santiago de Compostela, nei giorni di carnevale. E se si ritrovasse in uno di quei paesi dell'interno che più hanno conservato le antiche tradizioni popolari, si troverebbe probabilmente ad assistere, sulla piazza del paese antistante la chiesetta romanica, a questo spettacolo: due cavalieri l'un contro l'altro armati, con corazze e bardature di opposto colore, si lanciano improvvisate rime di offesa e accusa, fino a quando il prete in maschera interverrà a sancire la vittoria di uno dei due. E' la riproposizione di una tradizione mai interrotta fin dal

1200. Perché qui resiste l'originale tradizione della *tenzon de escarmio* o di *maldizer*, tenzone di offesa o di maldicenza. Poesie giocose che si possono spesso colorare di oscenità e volgarità

Così, come gioco amichevole e divertimento poetico (ma non si può escludere qualche reale piccatura o contrasto), nasce la tenzone fra Dante e Forese Donati. Forese Donati che fu tra i più cari amici giovanili di Dante, e che ebbe a sorella Piccarda, figura tra le più gentili e pie tra quelle poi celebrate da Dante in Paradiso. Ma fratello anche di Corso, tra i principali nemici politici e personali di Dante.

La tenzone si presenta come un'aspra zuffa senza esclusione di colpi. I sei sonetti sono fittamente intrecciati di riferimenti e allusioni alla vita privata e alla realtà quotidiana dei due protagonisti, di difficile interpretazione. Ma almeno le offese sono ben chiare.

Comincia Dante, commiserando la moglie di Forese, sempre raffreddata perché mai riscaldata dal marito nel letto nuziale. Replica di Forese che accusa Dante e la sua famiglia di usura. E allora Dante lo graffia denunciandone i vizi della gola e del furto. Ultima stoccata di Forese contro l'infamante povertà di tutta la famiglia Alighieri, subito ricambiata da Dante: tutta la famiglia dei Donati è nota per i suoi dubbi costumi sociali e per la sua disonestà.

DANTE

Chi udisse tossir la malfatata
moglie di Bicci vocato Forese,
potrebbe dir ch'ell'ha forse vernata
ove si fa 'l cristallo, in quel paese.
Di mezzo agosto la truovi infreddata:
or sappi che de' far d'ogni altro mese...;
e non le val perché dorma calzata,
merzé del copertoio c'ha cortonese.
La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia
no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi,
ma per difetto ch'ella sente al nido.
Piange la madre, c'ha più d'una doglia,
dicendo: «Lassa, che per fichi secchi
messa l'avre' 'n casa del conte Guido»

FORESE

L'altra notte mi venne una gran tosse,
perch'i' non avea che tener a dosso;
ma incontanente che fu di, fui mosso
per gir a guadagnar ove che fosse.
Udite la fortuna ove m'addosse:
ch'i' credetti trovar perle in un bosso
e be' fiorin coniat di oro rosso;
ed i' trovai Alaghier tra le fosse,
legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome,
se fu di Salamone o d'altro saggio.
Allora mi segna' verso 'l levante:
e que' mi disse: «Per amor di Dante,
scio'mi ». Ed i' non potti veder come:
tornai a dietro, e compie' mi' viaggio.

DANTE

Ben ti faranno il nodo Salamone,
 Bicci novello, e' petti de le starne,
 ma peggio fia la lonza del castrone,
 ché 'l cuoio farà vendetta de la carne;
 tal che starai più presso a San Simone,
 se tu non ti procacci de l'andarne:
 e 'ntendi che 'l fuggire el mal boccone
 sarebbe oramai tardi a ricomprarne.
 Ma ben m'è detto che tu sai un'arte
 che, s'egli è vero, tu ti puoi rifare,
 però ch'ell'è di molto gran guadagno;
 e fa sì, a tempo, che tema di carte
 non hai, che ti bisogni scioperare;
 ma ben ne colse male a' ff' di Stagno.

DANTE

Bicci novel, figliuol di non so cui
 (s'i' non ne domandasse monna Tessa),
 giù per la gola tanta roba hai messa
 ch'a forza ti convien tòrre l'altrui.
 E già la gente si guarda da lui,
 chi ha borsa a lato, là dov'e' s'appressa
 dicendo: «Questi c'ha la faccia fessa,
 è piuvico ladron negli atti sui».
 E tal giace per lui nel letto tristo,
 per tema non sia preso a lo 'mbolare,
 che gli appartien quanto Giosepp'a Cristo.
 Di Bicci e de' fratei posso contare
 che, per lo sangue lor, del malacquisto
 sanno a lor donne buon' cognati stare.

FORESE

Va, rivesti San Gal prima che dichi
 parole o motti d'altrui povertate,
 ché troppo n'è venuta gran pietate
 in questo verno a tutti suoi amichi.
 E anco, se tu n'hai per sì mendichi,
 perché pur mandi a noi per caritate?
 Dal castello Altrafonte ha' ta' grembiate,
 ch'io saccio ben che tu te ne nutrichi.
 Ma ben t'alenerà il lavorare,
 se Dio ti salvi la Tana e 'l Francesco,
 che col Belluzzo tu non stia in brigata.
 A lo spedale a Pinti ha' riparare;
 e già mi par vedere stare a desco,
 ed in terzo, Alighier co la farsata

FORESE

Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri,
 e accorgomene pur a la vendetta
 che facesti di lui sì bella e netta
 de l'aguglin ched e' cambiò l'altr'ieri.
 Se tagliato n'avessi uno a quartieri,
 di pace non dovevi aver tal fretta;
 ma tu ha' poi sì piena la bonetta,
 che non la porterebber due somieri.
 Buon uso ci ha' recato, ben til dico,
 che qual ti carica ben di bastone,
 colui ha' per fratello e per amico.
 Il nome ti direi de le persone
 che v'hanno posto su; ma del panico
 mi reca, ch'i' vo' metter la ragione.

Comunque, amici come prima. Un'amicizia giovanile e che rimase giovanile, che Forese morì di lì a poco, pare nel 1296. Dante non si dimenticò però mai di lui, fino a farne uno dei protagonisti della *Commedia*, dove gli riservò un trattamento sicuramente di favore. Perché in Purgatorio, la cantica dei poeti e degli amici, a lui dedicherà due canti (23 e 24): a lui, poeta e amico. Certo, lo ritroverà nel girone dei golosi, per antica conoscenza e forse burla; ma sarà un incontro tutto ispirato della più intima amicizia e affettuosa stima. E, quasi a scusarsi delle indi-

rette offese alla moglie Nella, mette in bocca all'amico una delle più calorose celebrazioni dell'amore coniugale.

Questo sarà anche, dopo tante tenzoni, il nostro saluto pacificatore e conclusivo.

Ond'elli a me: «Sì tosto m' ha condotto
a ber lo dolce assenzo d'i martiri
la Nella mia con suo pianger dirotto.
Con suoi prieghi devoti e con sospiri
tratto m' ha de la costa ove s'aspetta,
e liberato m' ha de li altri giri.
Tanto è a Dio più cara e più diletta
la vedovella mia, che molto amai,
quanto in bene operare è più soletta;
ché la Barbagia di Sardigna assai
ne le femmine sue più è pudica
che la Barbagia dov'io la lasciai.
O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica?
Tempo futuro m'è già nel cospetto,
cui non sarà quest'ora molto antica,
nel qual sarà in pergamo interdetto
a le sfacciate donne fiorentine
l'andar mostrando con le poppe il petto.

(Purgatorio, xxiii, 85-102)

Lei dunque capirà, Magris e un'Euridice del XXI secolo

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA
Universidad de Murcia

Inizialmente nulla farebbe pensare dal titolo o dalle prime pagine di *Lei dunque capirà* di Claudio Magris, che lo scrittore triestino faccia riferimento al mito di Euridice. L'opera racconta di una donna che abita in una Casa di Riposo dalla quale nessuno può uscire, anche se dopo la fortissima insistenza del marito —scrittore e poeta— le danno un permesso speciale per andare via, che alla fine non viene messo in atto. La donna parla del marito al Presidente della Casa di Riposo, il quale rimane sempre zitto. Il Presidente, personaggio che possiede il potere, non parla, è un'ombra.

Dovremo aspettare fino alla metà del testo, per sentire che fra i nomi con cui il marito nominava la protagonista c'è quello di Euridice¹. Piano piano troviamo altri riferimenti: il veleno del morso del serpente,² le tenebre del posto,³ i cani che sorvegliano e custodiscono le porte,⁴ tutti elementi presenti nel mito di Orfeo/Euridice e che ci mostrano l'intertestualità e la vera chiave di lettura⁵.

-
- 1 Magris 2006: 29 («uno di quei tanti nomi che ti piaceva darmi precipitando in me, la mia Euridice, dicevi, la mia...»).
 - 2 Magris 2006: 32-38 («sposata da quel veleno», «quel morbo più velenoso di un serpente mi aveva prostrata»).
 - 3 Magris 2006: 9 («qui dentro si vede poco»).
 - 4 Magris 2006: 43 («sarei arrivata alla porta custodita da quei cani elettronici che avevano ricevuto dalla centrale l'ordine di lasciarci andare»).
 - 5 Come sappiamo, il mito di Orfeo ed Euridice è presente in Virgilio, Ovidio e Seneca, principalmente. Virgilio nelle *Georgiche* (Virgilio 2008: 183-186, libro IV, vv. 453-527) ci mostra Aristeo

Il testo è stato pubblicato nell'aprile 2006, dieci anni dopo la scomparsa della prima moglie —la scrittrice Marisa Madieri— che aveva lottato a lungo contra la malattia, cominciata all'incirca nel 1978 (Madieri 2006: 53) e che lasciò lo scrittore desolato e sconvolto. Ma prima di quest'opera Magris era già da qualche anno centrato sui miti greci: nel 2001 pubblicò l'opera di teatro *La Mostra*, con la presenza del mito di Alceste e di Admeto, e nel 2005, *Alla cieca*, con quello di Giasone e gli argonauti⁶. Magris oscilla fra l'amore disinteressato e generoso di Alceste, disposta a morire per il marito e riportata sulla terra da Eracle, e la classica Euridice, moglie di Orfeo, il quale scende negli Inferi per riprenderla, anche se alla fine la perde a causa della sua impazienza. A favore di Alceste c'è la sua generosità, contro di lei il fatto che non è più possibile far tornare la moglie scomparsa, come invece succede a Euridice.

desolato perché muoiono le sue api, andando da Proteo, il dio gli racconta che la causa è la vendetta degli dei perché Euridice è morta mentre fuggiva da lui. Scappando per la riva del fiume un idro-serpente la morde provocando la sua morte. Il canto del marito, Orfeo, suonatore della lira e della cetra che aveva inventato, con il suo doloroso e bellissimo rimpianto convince Plutone ed Erebo, gli dei dell'inferno, a farlo scendere e a portare via la moglie che tornerebbe alla vita. Ma Proserpina, moglie di Plutone, aveva messo una condizione: Euridice doveva andare dietro Orfeo, e lui non poteva girare la testa prima che lei fosse uscita completamente alla luce. Impaziente, quando lui è ormai fuori, gira la testa per vedere se la moglie è ancora lì, ma lei non è uscita completamente. Euridice gli chiede cosa ha fatto? Che pazzia ha commesso? E torna nelle tenebre portata dalle ombre dell'immensa notte. La rinuncia all'amore di qualsiasi donna provoca l'ira delle baccanti che lo spezzano fino la morte.

Ovidio, nel libro X delle *Metamorfosi*, (vv.1-105) presenta Euridice appena sposata e accompagnata da naiadi, riceve un morso nel tallone da un serpente. Orfeo scende all'Estige per la porta del Tenaro, come in Virgilio. Ma qui si riproducono le parole di Orfeo a Proserpina e Plutone. L'idro diventa una vipera. Troviamo un Orfeo profondamente innamorato, «unito a Euridice dall'amore» e disposto a rimanere negli inferni insieme all'amata in modo che gli dei si possano godere la presenza dei due. Euridice era fra gli arrivati di recente. Lui potrà portarla via ma non deve guardarla prima di uscire. Purtroppo Orfeo mette gli occhi su di lei in anticipo, Euridice cerca di aggrapparsi a qualcosa ma soltanto c'è il vento, ed non è capace di rimproverare nulla al marito. Cosa potrebbe rimproverare, il suo amore? Orfeo rimane rigido dopo questa seconda morte della sposa e rimarrà sette giorni sulla riva senza mangiare e piangendo, rimproverando la crudeltà degli dei. Dopo la morte di Orfeo i due si ritrovano a passeggiare insieme (Ovidio 2005: X, vv.1-105, pp.551-561; XI, 1-65).

Seneca in *Ercole furioso* (vv. 569-591) presenta Orfeo in cerca della cara Euridice. Il signore della morte cede, ma poiché il vero amore odia le dilazioni e non sopporta aspettare, la fretta di Orfeo gli fa perdere il dono ricevuto (Seneca 2008: 130-131). Torna sull'argomento Seneca in *Ercole sull'Eta* (vv.1032-1098) dove le Parche rimettono il filo esaurito di Euridice, ma al dimenticare Orfeo la condizione che gli era stata imposta, diffidando che Euridice fosse dietro di lui, perde il dono che gli era stato promesso, perisce quella che aveva appena visto rinascere. Il lamento di Orfeo, che desidera che le Parche continuino a filare, ricorda che tutto ciò che è nato morir può.

6 Galiano Martínez (2013) risalta il rapporto con i tre miti dell'antichità.

Storicamente il mito di Euridice è collegato a Orfeo, anzi ne è Orfeo il protagonista —basterebbe paragonare le opere dedicate ad ambedue⁷, apparendo con un ruolo passivo e in un secondo piano Euridice, anche se è proprio lei a condizionare il destino del marito. Jean Anouilh nel 1941 è stato uno dei pochissimi a intitolare la sua opera *Eurydice*⁸, («innominata col nome di Euridice —scrive Lasso de la Vega— e non con quello di Orfeo, al modo tradizionale, poiché l'Euridice, che dà nome al titolo, incarna il nostro desiderio d'evasione e la tentazione che rappresenta per noi il nulla, quando riusciamo a essere persuasi che non è la Notte ma la Luce in cui può infiltrarsi la nostra sete di assoluto, Anouilh ha portato quest'idea fino alle ultime conseguenze»)⁹ così lo era stato nel 1600 il melodramma di Jacopo Peri e Giulio Caccini. Prende il nome anche Calvino ne *L'altra Euridice* del 1980,¹⁰ Bufalino nel 1984 con *Il ritorno di Euridice*, Michele

7 Angelo Poliziano, *La favola di Orfeo* (1480 circa); Lope de Vega, *El marido más firme* (1630); Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* (1634); Monteverdi, *La favola di Orfeo* (1607), Gluck, *Orfeo e Euridice*, (1762), Rilke, *Orpheus. Euridyke. Hermes* (1904), Cocteau, *Orphée* (1927); Savinio, *Orfeo vedovo*, 1950; Vinicius de Moraes, *Orpheu da Conceição*, 1956; T. Williams, *Orpheus descending*, 1957, Luigi Santucci, *Orfeo in Paradiso*, 1967.

8 Anouilh 1991. In essa la morte si presenta bella, soltanto essa dà all'amore il suo vero aspetto. La morte offre una Euridice intatta, una Euridice con la vera faccia che la vita mai le avrebbe dato («Tu es injuste. Pourquoi hais-tu la mort? La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat» p.167). L'ultime parole esprimono la conclusione: Orfeo finalmente è con Euridice («Orphée est avec Euydice, enfin!» p.172); la morte di Orfeo, attraverso il suicidio, riesce a unire gli amanti.

9 Lasso de la Vega 1981: 205-206 («nominada con el nombre de Eurídice y no con el de Orfeo, al modo tradicional, pues la Eurídice, que pregonaba ese título, encarna nuestro deseo de evasión y la tentación que representa para nosotros la nada, cuando llegamos a persuadirnos de que no es la Noche, sino la Luz en que puede infinitarse nuestra sed de absoluto, Anouilh ha llevado esta idea hasta sus últimas consecuencias»).

10 Calvino 1997: 57 («Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accada di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Euridice, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto che massacra tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Euridice in cui risuona ancora l'eco lontana della musica silenziosa degli elementi, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per riportare Euridice al centro della vita terrestre, per ristabilire il regno degli dei del dentro, degli dei che abitano lo spessore denso delle cose, ora che gli dei del fuori e dell'aria rarefatta vi hanno dato tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta». La figura di Euridice era già apparsa in Calvino qualche anno prima, nel 1968, con il titolo «Senza colori» nel libro *Cosmicomiche. Vecchie e nuove*: «Ayl era rimasta dietro la parete di roccia, chiusa nelle viscere della Terra [...] compresi come il suo posto non avrebbe mai potuto essere *di qua*. E mi resi conto con dolore e spavento che io ero rimasto *di qua*, che non sarei mai potuto sfuggire a quegli scintillii dorati e argenti [...] e che il mondo perfetto di Ayl era perduto per sempre» (Calvino 1984: 57).

Mari con *L'Euridice aveva un cane*, pubblicato nel 1993 dalla Bompiani, e in 1996 José Jiménez Lozano intitola il suo libro di poesia *El tiempo de Euridice*¹¹. Orfeo, poeta e musicista, vuole riprendersi l'amata dagli Inferi e convince Plutone e Proserpina per poter prendersela; arrivato quasi all'uscita gira la testa condannando così la moglie a una seconda morte. Orfeo piangerà l'assenza dell'essere amato, diventando misogino nonché pederasta¹².

Nel momento di studiare l'opera di Magris i critici si muovono fra due livelli: il noto mito greco-latino di Orfeo ed Euridice, e quello autobiografico, con la morte della moglie, la scrittrice Marisa Madieri, causata dal cancro, vero volto di Medusa. Si stabilisce così il doppio binomio Magris-Orfeo e Marisa-Euridice, «mettendo impietosamente e incoraggiosamente anche se stesso (il compagno di vita dell'io femminile [...])», scrive Mantovani (2006: 44). Ma *Lei dunque capirà*, come ogni vera opera di creazione va oltre l'elemento biografico e prende del mito ciò che gli serve: l'impossibilità di ritorno della persona amata tragicamente scomparsa e il carattere provvisorio di tutto, perché come racconta Seneca in *Ercole sul Monte Eta* «Verità è ciò che Orfeo cantò [...] nulla si fa eterno» (vv. 1031-35).

Ma la prima cosa che dobbiamo evidenziare è che Claudio Magris fa un giro di centottanta gradi al presentare come protagonista principale la figura femminile. Euridice racconta ciò che è accaduto in prima persona, anche se è vero che durante il suo monologo il marito scrittore è onnipresente. Sarà lei a spiegare le vere cause della sua continuità nella Casa.

Un secondo elemento da tenere in considerazione è che Magris toglie l'aspetto più drammatico della storia: il riferimento diretto alla morte così presente in Virgilio, in Ovidio e in Seneca, ma di cui non si parla se non metaforicamente. In nessuna parte si dice che la protagonista sia morta, ma è ricoverata in una «Casa di Riposo», metafora del suo tragico destino, così come nessun riferimento neanche alla morte di Orfeo.

Allo stesso modo Magris, uomo desolato che ha visto morire la compagna di tutta una vita, «smarrito nella città» (Aliberti 2013: 38) evita di mostrare direttamente l'angoscia di Orfeo in prima persona (sarebbe troppo allo scoperto il proprio io), ma è la donna morta, Euridice, a farlo in un modo indiretto, in un monologo che delle volte diventa quasi un dialogo con il marito assente, poiché lei

11 Jiménez Lozano 1996. Il mito Orfeo-Euridice non è l'argomento del libro, ma appaiono in qualche poesia, per esempio, in «Lelia» dove ci dicono come gli innamorati non possono fidarsi degli dei: «no arrebatá al Hades / a la dulce Lelia. Ni los dioses quieren: / ya jugaron con Euridice y Orfeo. / Nadie que ame debe confiar en ellos» (Lozano 1996: 94).

12 Ovidio X, vv. 83-85: «ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores.»

sa cosa risponderrebbe lui alle sue parole, come capita quando parliamo o discutiamo con una persona con cui si è vissuto per decenni e conosciamo in anticipo le sue risposte. Lei parla più liberamente usando la terza persona nel falso colloquio con il Presidente, escludendo l'io-addolorato dello scrittore Magris-Orfeo. Ma non sempre lo scrittore schiva l'io di Orfeo in quel monologo che, come abbiamo già detto, delle volte diventa dialogo, in quanto la protagonista Euridice-Marisa raccoglie i pensieri del marito come se fosse lui a parlare:

Però io da solo come faccio, giro per le stanze vuote come fossero di un altro, di un estraneo [...] quel vuoto leggero accanto a me, con me, la sua assenza al mio fianco, compagna della mia vita, neanche i libri riesco più a trovare, era lei che li teneva in ordine, no, non potete capire [...] Lei magari starà anche bene, aggiungeva, non le manca niente, lo so, pero io, io come faccio senza di lei, beata lei e misero me. (Magris 2006:11-13).

Euridice insiste molto sulla sua condizione di Musa del poeta e collaboratrice necessaria che compie la missione di tagliare «l'incontinenza verbale dello scrittore» (pp. 14-15), aiutandolo ad accorciare i testi innecessariamente lunghi, come faceva Marisa Madieri con i testi di Claudio. In più la protagonista copiava «i suoi scartafacci illeggibili, quella grafia da nevrotico» (p. 18), aiutandolo anche a combattere la sua insicurezza «In fondo, solo quando eravamo insieme si sentiva tranquillo, sicuro –anche di quello che scriveva», (p. 14).

Da Musa deve essere obbedita da Orfeo «Ero la sua musa —ci dice— e a una Musa si obbedisce, no?» (p. 15). L'assenza provoca il pianto addolorato dell'uomo ma questo non implica la scomparsa della musa, anzi lo dovrebbe portare alla creazione e composizione di altre belle poesie attraverso la lacerazione sofferta. Ma il suo contributo va oltre nel momento che lei riconosce come sue alcune frasi e parole negli scritti del marito. Perciò sente che sono anche suoi i premi letterari che lui riceve. Come ha scritto Graziella Fantini, paragonando Claudio Magris e Miguel Delibes, l'uomo sente di essere in debito con la moglie amata e morta, consapevole che «La esposa es en ambos casos *la que hace ser al otro, al marido y al artista, quien es*»¹³.

Euridice non ci parla soltanto della sua funzione letteraria riguardo al marito, ma si mostra come donna fortemente sensuale per la quale la sessualità è una parte importante della vita e non esita a parlare sull'argomento con il Presidente:

13 «In ambedue casi la moglie è quella *che fa essere all'altro, al marito e all'artista, ciò che è*» (Fantini 2010: 258).

Quando facevamo l'amore, era come un mare, una grande onda che culla solleva sprofonda si rompe sulla riva; lui senza di me sarebbe ancora un bambino, uno che fa all'amore come soffiarsi il naso, non un uomo [...] Entrava in me come una spada, docile e possente, signore e schiavo e compagno e tutto. (p. 22).

È stato detto come la protagonista rivolga la parola a quella figura diffusa nell'ombra a cui da del Lei: il Presidente. Nascosto nel buio non si sente la sua voce («Come? Non la sento bene, Presidente, mi scusi. È che non La vedo, in questo buio», p. 20; «non L'ho mai vista», p. 25). È una figura onniconoscente ed eterna, «il primo e finora unico Presidente», per niente severo e puritano, ma implacabile con chi mente o fa male agli altri:

Lei Presidente, conosce meglio d'ogni altro il cuore umano. È da tempo immemorabile, un'eternità, che lo vede gonfiarsi pomposo, sussultare esaltato, aprirsi entusiasta quando fa comodo e chiudersi arido quando si tratta di pagare veramente dazio. (pp. 19-20).

Certamente la figura del Presidente potrebbe essere equivalente a quella di Dio in quanto è «quello che ha messo su tutta la baracca», (p. 25) ma Magris introduce alcuni sottili riferimenti a Dio come se non volesse confondere e identificare il Presidente con Dio, per distinguerli e segnare la possibilità che siano diversi. Lei dice al Presidente: «Io mica ho fatto tante storie per quella brutta infezione anche se Dio sa che mi dispiaceva» (p. 23), «Lui voleva sapere e io gliel'ho impedito. Dio sa se non mi è costato.» (p. 54).

E non tratta soltanto di esclamazioni, ma di separare ambedue le figure. In fondo gli dei greci sono qualcosa di diverso dal Dio della Bibbia o del Vangelo. Così come la Casa non è un paradiso pieno di luce, ma neanche l'inferno, è l'Ade, il luogo delle ombre e degli spettri mancanti di luce. L'insufficienza di luce e le tenebre diventano elementi fondamentali per la creazione dell'atmosfera del testo.

La Casa di Riposo è sterminata,¹⁴ con un corridoio lunghissimo, custodita da cani, regno dell'insonnia «appena uno di noi si addormenta —ma non succede mai— qualche sorvegliante di turno lo scuote subito», (pp. 43-44). È un posto dove anche se Lei uscisse sa che alla fine dovrà tornare, ma dove non c'è né premio né punizione, e dove sono proibiti orologi e calendari perché il tempo non

14 Non posso non ricordare come la poetessa Alda Merini, ricoverata in diverse occasioni in una casa di riposo e centro psichiatrico, abbia intitolato il suo primo libro, *La presenza di Orfeo*.

esiste: «Anzi, questa luce velata, opaca, mi piace, mi sembra di essere sul fondo del mare, dove tutto è fermo, immobile, anche il tempo» (pp. 20-21).

Ma la caratteristica principale della Casa — a parte le tenebre e il buio — e l'impossibilità di uscire e di ricevere visite, cioè il collegamento con l'esterno. Perciò è necessaria un'autorizzazione del Presidente per andare via. Il marito era emozionato poiché non avrebbe mai creduto di riaverla. La protagonista insiste nel ringraziare il Presidente per la sua generosità che ha fatto con lei un'eccezione permettendo al marito di venire a prenderla per portarla via: «Ancora grazie per il permesso speciale, davvero eccezionale, me ne rendo conto, non creda che non Le sia grata» (p. 9).

Magris, seguendo la tradizione, insiste nell'amore di Orfeo ma dal punto di vista di Euridice:

Ma lui mi vuole proprio bene, è innamorato come il primo giorno; ha preso una bella scuffia e non poteva stare senza di me, da quando la mia salute, peggiorata di colpo, mi ha costretta a farmi ricoverare nella Casa di Riposo. (p. 10).

Ma si arriva quasi alla fine e prima di spiegare le ragioni per le quali non è uscita Euridice smonta alcune considerazioni sul mito che offendono il marito: il suo narcisismo, la responsabilità per l'ossessione delle sue ammiratrici, la possibile pederastia:

È una calunnia di colleghi invidiosi che vogliono dipingerlo come un narciso egoista per fargli perdere il favore del pubblico, magari gli stessi che hanno diffuso pure quelle voci sui bei ragazzi con i quali si sarebbe consolato della mia lontananza, mandando su tutte le furie quelle sue adoranti ammiratrici (pp. 53-54).

E soltanto allora si arriva al nocciolo di questa Euridice di Magris: la ragione per la quale è rimasta nella Casa di Riposo. Certamente si potrebbe pensare alle ragioni date dalla tradizione: l'imprudenza dell'amato, il suo carattere impaziente che non può aspettare, così come l'eccessivo amore che gli fa pensare che una volta uscito lui anche la moglie sia fuori all'esterno, mentre invece ha ancora un piede dentro. O poteva essere, scrive ironicamente Magris, che Orfeo volesse tornare indietro per ringraziare il Presidente: «Qualcuno ha creduto che lui all'ultimo momento volesse tornare indietro per ringraziarLa ancora una volta di questa Sua concessione e che fosse stato per questo che [...]» (pp. 9-10).

La realtà è più drammatica, intima e profonda. Di fronte a coloro che fanno cadere la responsabilità su Orfeo, Claudio Magris capovolge il mito al presentare Euridice come unica responsabile della sua permanenza nella Casa. Essendo la Musa, si potrebbe pensare anche a un motivo di tipo letterario e vanitoso, privato da lei il poeta potrà continuare a scrivere bellissime elegie e composizioni esaltando le qualità di Euridice, la donna amata, ma lei rifiuta questa ragione:

E nemmeno perché, se fossi tornata con lui, da lui, non avrebbe più potuto cantare quelle canzoni melodiose e struggenti che dicevano il dolore della mia perdita e di ogni perdita e avevano fatto il giro del mondo [...] lo strazio per la mia lontananza, il vento che muoveva le corde della sua lira, che lo faceva poeta solo se era senza di me per la pena di essere senza di me [...] non è per questo motivo indegno e banale che si è voltato e mi ha perduta [...] (p. 53).

In realtà la ragione scelta da Magris è più personale, più dolorosamente intima, in quanto la vera causa è l'impossibilità di uscire dalla Casa, dall'Ade, facendo suo il memorabile verso dantesco «lasciate ogni speranza, o voi ch'intrate» (*Inferno*, III, 9). Ma le ragioni sono diverse di quelle del divino poeta. L'Euridice magrisiana ha una ragione molto precisa: Orfeo, creatore dell'orfismo¹⁵, vuole sapere, vuole conoscere l'immaginato mondo meraviglioso ed allucinante che c'è oltre la soglia, oltre la vita: «Se atribuye a lo muertos, además, una clase de sabiduría de la que no participan los vivos, porque ellos están ahora en posesión del secreto de la vida y de la muerte»¹⁶.

Lui vorrebbe sapere, vorrebbe che lei raccontasse, vorrebbe acquisire quella saggezza dei morti [...] E invece lei non sopporterebbe dire alla persona amata che oltre la porta è come là fuori, che non si riesce a raggiungere quella sapienza, quella conoscenza piena, che non si è più saggio, perché «siamo dietro lo specchio, ma che quel retro è anche esso uno specchio, uguale all'altro» (p. 49).

E proprio lo specchio nell'*Orphée* di Jean Cocteau è il segreto dei segreti, la porta per la quale entra ed esce la Morte. Dice Heurtebise, l'angelo custode:

Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre (Cocteau 1985: 63-64).

15 Cfr. Guthrie 2003; Rahner 2003; Bernabé — Casadesús (coords.) 2008.

16 Bernabé — Casadesús (coords.) 2008: 61 («Si attribuisce ai morti, inoltre, un tipo di saggezza non condivisa con i vivi, perché loro stanno adesso in possesso del segreto della vita e della morte.»)

E allora la perdita di quella immaginata e desiderata saggezza, di quella conoscenza che lui ha creduto di poter raggiungere, sarebbe più struggente e sconvolgente di quanto possa essere la perdita della donna amata:

No, signor Presidente. Sono stata io. Lui voleva sapere e io gliel'ho impedito. Dio sa se non mi è costato. Sì, è vero, ero stanca, ormai mi ero abituata, quasi affezionata alla Casa e ai suoi ritmi. Ma mi sarebbe tanto piaciuto uscire per un po' [...] Ma l'avrei distrutto, uscendo con lui e rispondendo alle sue inevitabili domande. Io, distruggerlo? Piuttosto farmi mordere da un serpente cento volte più velenoso di quella banale infezione, piuttosto (p. 54).

Ed è per questo che la Euridice di Magris fa ciò che nessuna delle Euridice classiche avrebbe osato: chiamare il marito, attrarre la sua attenzione per fargli voltare la testa e con quel gesto rompere la promessa fatta, lasciando senza valore il permesso concesso. E con quello distruggere la possibilità di una piena conoscenza che non era mai esistita:

Quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui —sapevo che non avrebbe resistito— si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera, sempre più leggera» (p. 54).

Lo farà malvolentieri, ma assume la propria responsabilità. Certo la colpa è sua, confessa all'inizio (p. 10), ma non si tratta di una colpevolezza egoista, ma al contrario, di generosità, di fare un ultimo sacrificio per la persona amata¹⁷.

In Magris, come prima in Pavese e in Bufalino, l'impossibilità di uscire viene provocata volontariamente; se in questi due è Orfeo a girare la testa per impedire alla moglie di tornare alla vita e di rivivere il passato¹⁸, in Magris è proprio Euridice a chiamare il marito per costringerlo a voltarsi.

17 Claudio Magris ha sempre avuto un debole per la generosità femminile e il sacrificio delle donne. Nel suo articolo «Alceste indiana» scrive: «Alceste prende su di sé, come tante donne nella storia, la parte dell'ombra affinché Admeto resti nella luce, in cui spesso gli uomini hanno potuto vivere grazie all'oscuro sacrificio delle donne, che si sono fatte carico del buio della vita» (Magris 2008: 20).

18 Pavese 1982: 107-110 («Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «Sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela [...] Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti [...] Ho capito che

La protagonista è consapevole che in quel momento lui non riuscirà a capire il motivo: la delusione —anche la delusione ha costretto a fuggire l'Euridice di Anouilh— di sapere che dopo la morte non c'è niente da imparare, nessun segreto che arricchisca la conoscenza fino ad allora acquisita. Quella delusione sarebbe peggiore di quella per la perdita della moglie: «Lui mi guardava impieiritto ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità» (p. 55).

Come abbiamo detto all'inizio, Magris si muove fra le due mitiche spose morte: la generosa Alceste che offre la propria vita pur di salvare il marito, tornando dal mondo dei morti per l'intervento di Eracle, e l'Euridice classica che nonostante l'amore di Orfeo che riesce a scendere negli Inferi, resta lì per sempre. Claudio Magris prende per la protagonista di *Lei dunque capirà* la caratteristica distintiva di ognuna: la generosità infinita di Alceste verso il marito, e l'impossibilità di tornare dopo la morte dell'Euridice classica, essendo elemento comune l'amore della donna che provoca nell'uomo la sensazione di non essere all'altezza.

Certamente gli dei sarebbero contenti della decisione dell'Euridice di Magris, in fondo a loro non piace che gli uomini rubino i loro segreti, e anche la vita rimarrebbe offesa. Ma l'opinione degli dei non interessa a Magris, così come non interessa il futuro di Orfeo dopo Euridice: il successo ottenuto per le dolorose poesie dedicate a lei, la passione delle ammiratrici, la morte causata dalle Baccanti per la sua indifferenza e la testa di Orfeo, che ancora canta la sua Euridice, immersa nelle acque del fiume Ebro Eagrío. E tantomeno gli interessa fare un'apologia della morte, mediante il suicidio di Orfeo, affinché si ritrovino i due sposi. Nulla di questo serve ormai allo scrittore che preferisce fermare la storia nel generoso sacrificio della donna e nell'impossibilità di conoscere al di là dei nostri limiti perché —e sono parole della protagonista— «di quello che lui cerca, il segreto dell'origine, della fine, nessuno sa niente» (p. 49).

i morti non sono più nulla [...] Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi». Bufalino 1992: 411-418 («Non era delusione, la sua, bensì solo un inquieto, rassegnato rammarico. In fondo non aveva mai creduto sul serio di poterne venire fuori [...] Allora Euridice si senti d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta»).

Bibliografia

- Aliberti, C. (2013): «Lei dunque capirà— Claudio Magris», *Terzo Millennio* 1-2, pp. 38-39.
- Anouilh, J. (1991): *Eurydice suivie de Roméo et Jeannette*. Paris: La Table Ronde.
- Bernabé, A. — Casadesús, F. (coords.) (2008): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, 2 voll. Madrid: Akal.
- Bufalino, G. (1992): «Il ritorno di Euridice», in *Opere 1981-1988*, introd. di M. Corti. Milano: Bompiani, pp.411-418.
- Calvino, I. (1984): *Cosmicomiche. Vecchie e nuove*. Milano: Garzanti.
- Calvino, I. (1997): «L'altra Euridice», in *Tutte le cosmicomiche*. Milano: Mondadori.
- Cocteau, J. (1985): *Orphée*. Paris: Bordas.
- Fantini, G. (2010): «La esposa perdida y la evocación del mito de Orfeo y Euridice: Señora de rojo sobre fondo gris de Miguel Delibes y Así que usted comprenderá de Claudio Magris», in P. Celma — J. Ramón González (eds.): *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 253-259.
- Galiano Martínez, A. (2013): *La escritura nocturna en la obra de Claudio Magris*, Trabajo Fin de Máster. Murcia: Universidad de Murcia.
- González Delgado, R. (2003): «A la sombra del héroe. Euridice, entre el amor y la muerte», in R. M. Cid López – M. González González (eds.): *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Oviedo: KRK, pp. 65-96.
- Guthrie, W.K.C. (2003): *Orfeo y la religión griega*, prefacio de L. J. Alderink. Madrid: Siruela.
- Jiménez Lozano, J. (1996): *El tiempo de Euridice*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- Lasso de la Vega, J. S. (1981): *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Madieri, M. (2006): *Verde acqua. La radura e altri racconti*. Torino: Einaudi.
- Magris, C. (2001): *La Mostra*. Milano: Garzanti.
- Magris, C. (2005): *Alla cieca*. Milano: Garzanti.
- Magris, C. (2006): *Lei dunque capirà*. Milano: Garzanti [da cui si cita].
- Magris, C. (2008): *Alfabeti. Saggi di Letteratura*. Milano: Garzanti.
- Mantovani, M. (2006): «Una figurina nel vento: la vita secondo Magris», *La Provincia* 6-5, p. 44.
- Marchisio, C. – Jacomuzzi, V. (2008): «Metamorfosi del mito: Orfeo ed Euridice in Bufalino e Magris», in E. Corral Díaz (ed.), *Min dizen quantos amigos ey*.

Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 273-282.

Ovidio (2005⁷): *Metamorfosis*, C. Álvarez – R. Ma. Iglesias (eds.). Madrid: Cátedra.

Pavese, C. (1982): «L'inconsolabile», in *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.

Rahner, H. (2003): *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Barcelona: Herder.

Seneca (2008): *Tragedias I e II*, introd., trad. y notas de Jesús Luque. Barcelona: RBA.

Virgilio (2008): *Bucólicas – Geórgicas*, introd. de José Luis Vidal, trad. y notas de T. de la A. Recio García. Madrid: Gredos.

De nuevo sobre Petrarca y *Celestina comentada* (I)

M^a ELISA LAGE COTOS
Universidade de Santiago de Compostela

Hace ya unos años dediqué un trabajo al estudio de la presencia del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca en la llamada *Celestina comentada* (en adelante *Cc*); allí indicaba un pasaje en el que el comentarista acudía a los *Triunfos* para invocar un pasaje de san Agustín¹. Ahora me detendré en las referencias que de esta obra petrarquesca se encuentran en el mencionado comentario.

Así como los pasajes procedentes del *De remediis* eran bastante numerosos, los procedentes de los *Triunfos* son solamente 25 (o 26) y ello a pesar de que como señala R. Recio:

[...] los *Triunfos* fue la obra de Petrarca más leída, traducida e imitada en toda Europa. Gran parte de su éxito se debe sin duda a que su estructura ofrecía a los autores la posibilidad de alternar partes narrativas, líricas y comentarios morales en el mismo discurso. (Recio 2012: 1).

1 Para la edición de *Celestina comentada* (primer comentario a *La Celestina*, de la segunda mitad del s. XVI), vid. L. Fothergill—Payne†, E. Fernández Rivera y P. Fothergill—Payne, 2002. A la bibliografía allí citada añádase Fernández Rivera (2006). Para mi anterior trabajo, vid. Lage 2005: 111, n. 9. En aquel artículo yo mencionaba sólo 23 citas de los *Triunfos*, dato que debo corregir ya que son en realidad 26 (la realización de una Concordancia del texto de *Celestina comentada*, que agradezco al prof. J. M. Díaz de Bustamante, me permitió constatar este número). He contado como dos las referencias de *Cc*: 225 (véase el cuadro), a pesar de que la segunda está incompleta.

Incluyo a continuación un cuadro en el que se puede ver el listado completo. Se enumera en primer lugar la página de *Cc* en que aparece la cita y la indicación de la referencia que da el comentarista; después el acto de *La Celestina* en el que se encuentra; a continuación el *Triunfo*, con capítulo y verso; en cuarto lugar se indica si la cita aparece en el texto del comentario o en el margen del manuscrito de *Cc* y, por último, se indica si la cita de los *Triunfos* procede de los versos mismos de Petrarca, o de la glosa²:

Cc pág.	Acto <i>La Celestina</i>		Texto/Margen	Versos/Glosa
	<i>Celestina</i>	<i>Triunfo</i>		
11: Amor cap. 3 fol. 23	1	Amor 3, v. 20	Texto	Glosador
12: Amor cap. 3	1	Amor 3, vv. 112-114	Texto	Versos: Petrarca en los Triumphos
17: Amor cap. 1, fol. 10	1	Amor 1, v. 97	Texto	Glosador
23: Fama fol. 25 y fol. 24	1	Fama 2, v. 70 y 73	Margen	Glossam
40: Amor	1	Amor cap. 3, vv. 43-45	Texto	Versos: Petrarca en el Triunpho de Amor
41: Amor cap. 3	1	Amor cap. 3, vv. 40-42	Texto	Versos: Petrarca Triumpho de Amor
41: Amor cap. 4	1	Amor cap. 4, v. 19	Texto	*glosa (el Petrarca) ³

- 2 Hay siete referencias en el comentario al Acto 1 de *La Celestina*; una en el del Acto 3, seis (o siete si contamos como dos las de p. 225) en el del Acto 4, dos en el del Acto 6, dos en el del Acto 7, una en el del Acto 9, una en el del Acto 14, dos en el del Acto 16, una en el del Acto 17 y dos en el del Acto 21; es decir, no se acude a los *Triunfos* para el comentario de los Actos 2, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 22 de *La Celestina*. Por otro lado, las referencias a cada uno de los *Triunfos* se reparten del siguiente modo: Amor 15 citas; Fama 7 citas; Muerte 1 cita; Castidad 2 citas. Además, 22 citas se encuentran en el cuerpo del comentario, mientras que 4 se copian en los márgenes del manuscrito de *Cc*. Por último, 23 citas aluden al glosador (con la referencia 'glosador' 16 veces y con la referencia 'glosa' 7 veces) de los *Triunfos* y 3 incluyen los versos de Petrarca.
- 3 En la edición de *Cc*: 41 «y tambien lo dize el Petrarca en los Triumphos de amor cap. 4», hay un error de lectura dado que el manuscrito fol. 27 r (en el cuerpo del comentario) dice «y tambien lo dize el Petrarca en los triumphos en el triumpho de amor cap. 4». Nótese que es la única ocasión en que el comentarista dice «el Petrarca», ¿querría decir «el glosador de Petrarca»? En efecto, en la glosa a los versos petrarquescos «alli vi Virgilio estar: / y en torno del gente vi [...]», se dice «[...] assi como vemos Virgilio auer escripto de Lidia a quien amo mucho» (*Triunfos* 1526: fol. 35v).

<i>Cc</i> pág.	Acto <i>La Celestina</i>	<i>Triunfo</i>	Texto/Margen	Versos/Glosa
159: Muerte cap. 2 fol. 69 en el fin	3	Muerte cap. 2, vv. 61 ss.	Texto	Glosador
177: fol. 47	4	Castidad v. 85 ss.	Texto	Glosador
193: Fama cap. 3 fol. 123	4	Fama cap. 3, v. 65	Texto	Glosa
223: Castidad hacia el principio fol. 45	4	Castidad v. 60	Texto	Glosa
225: Fama cap. 2 fol. 95	4	Fama cap. 2, v. 92	Margen	Glosador
225: fol. 1	4	Fama cap. 2, v. 92	Margen	Glosador
226: Triumphis fol. 19	4	Amor cap. 2, v. 145	Margen	Glossam
227: Castidad cap. 3 en el principio	4	Amor cap. 4, v. 13 y v. 93	Texto	Glosa
254: Castidad cap. 1, fol. 45	6	Amor cap. 1, v. 155	Texto	Glosador
265: Fama cap. 3, fol. 119	6	Fama cap. 3, v. 38	Texto	Glosador
275: Fama cap. 3, fol. 119	7	Fama cap. 3, v. 38	Texto	Glosador
276: Fama cap. 3, fol. 119	7	Fama, cap. 3, v. 22	Texto	Glosa
337: Amor fol. 40 al fin.	9	Amor cap. 4, v. 148	Texto	Glosador
406: Triumpho de...	14	Amor cap. 4, vv. 115— 117	Texto	Glosador
447: Amor cap. 3	16	Amor cap. 3, v. 76	Texto	Glosador
449: Amor cap. 2 en el fin	16	Amor cap. 2, v. 181	Texto	Glosador
458: Fama cap. 3	17	Fama cap. 3, v. 36	Texto	Glosador
487: Amor fol. 23	21	Amor cap. 3, v. 17	Texto	Glosador
489: Amor cap. 3 fol. 37	21	Amor cap. 3, v. 68	Texto	Glosador

En este trabajo quisiera fijarme fundamentalmente en dos aspectos: la identificación de las citas de los *Triunfos* que los editores de *Cc* no localizan, y la utilización de versos concretos de Petrarca, dejando para un trabajo posterior el estudio de los lugares en que el comentarista hace referencia a la glosa a los *Triunfos*, y la identificación de la edición de la traducción castellana de los *Triunfos* utilizada por el comentarista⁴. Véase en primer lugar la cita de *Cc*: 406:

O breve deleite etc. Que sea ansi verdad que todo deleite sea breve y que lo que despues questa sea eterno dizelo Sant Grisostomo que dize ansi: «Cito preterit illud quod iuvat, aeternum quod (^m) cruciabit erit»[...]⁵Allegalo el glosador de los *Triumphos* de Petrarcha en el «Triumpho de... [sic].

Los puntos suspensivos que siguen a ‘Triumpho de ...’ en la edición de *Cc* señalan que hay un espacio en blanco en el manuscrito (fol. 177v); creo que se refiere a *Triunfo de Amor*, capítulo 4, vv. 115— 117⁶:

En regaçõ pensamiento
en los braços vanidad:
plazer breue y gran tormento
en verano elado viento
y rosas por nauidad..., etc.⁷

Sobre los cuales dice el glosador de Petrarca:

Manifiesta cosa es e aprouada por verdadera experiencia: que de ninguna cosa el hombre recibe tanta fatiga en el pensamiento como del cuydado de los amores: considerando que en un instante concurren el desseo de poseer lo que ama: y el temor de perder lo que poseen o dessean poseer: [...] o quanto es breue e fugitiuo el plazer que nasce

4 Me refiero a un trabajo titulado «De nuevo sobre Petrarca y *Celestina comentada* (II)», en prensa.

5 Véase un texto muy similar en Ps. Augustinus *Sermones suppositiui*, classis IV. Sermones de diversis 293, 3: ‘De incauta familiaritate extraneorum mulierum’, *Patrologia Latina* vol. 39, col. 2302: «Vere enim nimium plangenda et miseranda conditio est, ubi cito praeterit quod delectat, et permanet sine fine quod cruciat. Sub momento enim libidinis impetus transit, et permanet sine fine infelicis animae opprobrium».

6 Se alude también al capítulo cuatro en *Cc*: 41, pero no al mismo pasaje.

7 Como edición actual de los *Triunfos* utilizo la de Ariani 1988. Véase la forma de estos versos en su versión original (Ariani 1988: 186): «pensieri in grembo e vanitadi in braccio, / dilette fugitivi e ferma noia, / rosè di verno a mezza state il ghiaccio;»

de tal ocasion: e quanto es continuo e grande el tormento y enojo que por la misma ocasión se espera: donde con gran razon se atribuye a Grisostomo hauer escripto el tal effecto muy complida mente: como se muestra en estos versos. Ardet in affectu venus anixa sordet in actu. Efficat atque pudet cito paratur opus. post factum fecisse pudet: cito preterit illud quod iuuat eternum quod cruciabit erit. [...] ⁸.

Otras citas no identificadas totalmente por los editores se hallan en *Cc*, páginas 40 (identificada parcialmente), 41, 177, 193, 265, 337. De las citas de las pp. 40 y 41 me ocuparé más adelante.

En cuanto a la cita de p. 177, introducida mediante la fórmula: «al qual refiere el glosador de los *Triumphos* de Petrarcha en la fol. 47», en ella el glosador de los *Triumphos* sirve al comentarista (de *Cc*) para incluir una cita de Aristóteles:

Porque aquellas cosas que bien no son etc. [...] Y tambien Tulio en el lib. I de *Los officios* problema 42^o: «*In omnibus negotiis priusquam aggrediare adhibenda est preparatio diligens*» [...] Y el Philosopho en el lib. 6 *Ethicorum* dize así en el proposito: «*Opportet quidem velociter operari bene consiliata, consilia autem tarde*»... Al qual refiere el glosador de los *Triumphos* de Petrarca en la fol. 47[...]

Y aunque los editores dicen que no está la cita aristotélica en la glosa a los *Triumphos*, véase

[...] como dize Tullio in primo de officiis. in omnibus autem negociis priusquam aggrediare adhibenda est preparatio diligens ... la qual sentencia aprueua el philosopho en el VI de la *Ethica* diciendo. *Opportet quidem velociter operari bene consiliata: consiliari autem tarde* [...] (1526: fol. 48r)

Sucede algo parecido en la cita de *Cc*: 193, donde se envía a *Triunfo de la fama* (cap. 3 fol. 123) para tomar una cita de Hipócrates. Aunque los editores dicen que no aparece dicha cita, sin embargo remiten a la edición de los *Triumphos* de 1526,

8 Edición: *Triumphos* 1526: 38v— 39r. Los versos a los que hace referencia el glosador de Petrarca figuran en el repertorio de Walther 1963-1969: n° 1298: «*Ardet in affectu Venus anxia, sordet in actu; / Post factum fecisse piget; cito preterit illud, / Quod iuvat, eternum, quod cruciabit, erit*».

9 El manuscrito (fol. 77r) dice 'plana', no 'problema', como en otros lugares (vid. por ejemplo *Cc*: 138, n. 108).

fol. 127r, donde efectivamente está la referencia a Hipócrates a la que alude el comentarista de *La Celestina*:

[...] hallanse muchos notables dichos de Hippocras entre los quales. timor cum diuitiis: paupertas secura eligibilior est. Vitabit quippe indigentiam qui eo quod modicum est contentus erit... Dize mas vale segura pobreza que temor con riqueza el que con poco se contentare no se vera en necesidad [...]

Es del mismo tipo la referencia que encontramos en *Cc*: 265 donde la glosa a los *Triunfos* sirve al Comentarista para localizar una sentencia de Varrón. Según los editores no está el pasaje en Petrarca, pero el comentarista remite a fol. 119 y la cita está en el fol. 124r de la edición de los *Triunfos* ya indicada: «Scriuio tambien muchas sentencias e muy dignas de memoria e alabança en diuersos libros que compuso [...] quod vi datum est non putes beneficium sed predam [...]»

En cambio la cita de *Cc*: 337 no incluye, como las anteriores, una sentencia de otro autor:

Mucha fuerça tiene el amor. ...de aqui vino de querer dezir que el amor tiene tanta fuerça que los antiguos e gentiles lo llamaron furor divino por dezir que tenia tanto poder como lo dize el glosador de los *Triumfos*[[^]*phos*] de Petrarcha en el *Triumpho de amor* fol. 40 al fin.

Los editores remiten en su nota 119 a los *Triunfos*, fol. 40v, y dicen que no habla de ‘furor divino’, pero véase:

La voluntad diligente etc. (es el verso de Petrarca) fue opinion de los antiguos assi como se demuestra en las tragedias: e por Leonardo de aretio hombre doctissimo en la epistola a Marisio siculo: que amor era un **furor diuino** diuidido de Cupido en las mentes de los hombres: por lo qual los enamorados eran atormentados de tan peruersas obras: por donde hablando el poeta segun esta opinion dize que viene este furor a ser solicitado de las mentes o voluntades amorosas en las quales la razon duerme del todo [...] (*Triunfos*, 1526: 41v).

Algo que llama la atención en las citas de los *Triunfos* es que, aunque el comentarista parece conocer la traducción italiana de *La Celestina* por algunas referencias¹⁰,

10 Así lo señalan los editores de *Cc* en su Introducción, p. XVII.

no utiliza el texto original de la obra de Petrarca, sino una traducción al castellano que, como señalan los editores de *Cc*, es la traducción de Antonio de Obregón¹¹.

El segundo punto que querría tratar aquí se centra en las tres ocasiones en que se citan los versos petrarquescos (no su glosa), traducidos al castellano. La primera de las citas textuales se encuentra en la glosa 12 del acto 1 de *La Celestina* (*Cc*: 12):

Pues solo quieres. Mui natural cosa es de los que aman dessear siempre estar solos como lo da a entender Petrarcha en los *Triumphos* en el «Triumpho de amor» cap. 3 a donde dize: «Desde entonces aca tuve los ojos humedos baxos mui **penoso** y solo anduve» y ansi lo nota alli su glosador. Y mui natural es que los que estan tristes aborrecen a los alegres como lo dize Horacio poeta en el libro [1] de las *Epistulas* en la epla. antepenultima: «*Oderunt hilarem tristes, tristemque jocosum*» como haze aqui Calisto a Sempronio.

Se trata de *Triunfo de Amor* 3, v. 112— 114 (Ariani 1988: 151) (hay además la referencia al glosador: ‘y ansi lo nota alli su glosador’)¹²:

Y pone luego otro effecto de amor, en que dize que después que se namoró contino tuvo los ojos llenos de humedad por causa de las lágrimas, y el corazón lastimado y **muy lleno de pensamientos**; y que de allí adelante siempre huyó de conversaciones, amando las soledades, habi-tando por las riveras y montes, y por selvas y peñas.
Desde entonces acá tuve
los ojos húmedos baxos,
muy **pensoso** y solo anduve
por riveras siempre estuve,
por montes, bosques y saxos.

La lectura del comentarista de *La Celestina*, ‘mui penoso’ en lugar de ‘mui pensoso’, seguramente es un simple error, pero también cabe pensar que corrija el texto porque el adjetivo ‘pensoso’ encajaría con la situación en la que se encuentra Calisto según se ve en el primer acto de la obra: «Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no

11 Los editores de *Cc* (p. XXXVII) recogen cuatro ediciones diferentes de esta versión castellana y sugieren que el comentarista utilizaba la de Sevilla 1526. He consultado las cuatro para este trabajo: Logroño 1512, Sevilla 1526, Sevilla 1532 y Valladolid 1541.

12 Véase la edición *Triunfos*, 1526: 22v

son dignos de luz», donde se encuentran los términos ‘triste’ y ‘desdichado’, pero también ‘pensamientos tristes’¹³.

Nótese que Obregón, en la traducción de los versos de Petrarca mantiene la lectura ‘pensoso’ mientras que, para el comentario, añade una referencia a ‘lastimado’: «el coraçon lastimado y muy lleno de pensamientos»¹⁴.

Como es sabido, Obregón hace su traducción al castellano y la acompaña de un amplio comentario, que es el de Bernardo Ilicino, el cual tanto para los versos petrarquescos, como para su comentario utiliza exclusivamente el término ‘pensoso’, no ‘penoso’¹⁵.

Pero la de Obregón no fue la única traducción al castellano de los *Triunfos*; en 1554 se publicó la de Hernando de Hozes quien, en este pasaje, parece querer resaltar la idea de ‘tristeza’ (prescindiendo de la referencia al término ‘pensoso’)¹⁶:

Despues aca llorando me fatigo,
y el **coraçon es triste** por quien amo,
Y soy de soledad muy gran amigo;

en la glosa:

Cuenta como desde allí su officio era continuamente lamentar, **y su coraçon a causa delos infinitos trabajos estaua en gran manera triste.**
Y desta causa aborresciendo ya toda suerte de compañía, buscaua siem-

13 En este caso nos ayuda poco la traducción que del *Triunfo de Amor* realizó Alvar Gómez, sobre la cual vid. Recio 1996a: 193, vv. 677 ss.: «Por ella tengo yo agora / bueltos mis ojos al suelo, / y ell alma, que en ella adora, / como contino empeora, / rompe con vozes el çielo. / Después acá siento yo / pena qual nunca se vio, / los sentidos muy agenos, / ya los muertos me hallan menos / y entre los bivos no estó». En cuanto al texto de *La Celestina*, vid. Lobera et al., 2000: 29.

14 Vid. Petrarca, *Triunfo de Amor* 3, vv. 112— 114: «Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi, / e'l cor pensoso, e solitario albergo / fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi;» (Ariani 1988: 151). Sobre la labor de Obregón como traductor vid. Recio 1996b.

15 *Triomphi*, ed. Venegia 1513, fol. 26v: «Da quel tempo hebbe gliocchi humidi et bassi/ El cor pensoso, e solitario albergo/ Fonti, fiumi, montagne, boschi et sassi/... diciendo che da il di che lui se innamorò sempre hebbe gli occhi bassi guardando a la terra e per le lachryme per dolore gitta de humidi e el core ripieno di pensieri e per albergo solitario [...]»

16 Utilizo la edición de Medina del Campo 1554, la cita en p. 36v. Sobre este pasaje y la traducción de Hozes, vid. López Márquez 2010— 2011: 111 y 2014. Véanse también Recio 2000 y 2003. La misma Roxana Recio publicará próximamente la edición de esta traducción, cfr. Recio 2015 (en prensa). Otras traducciones de los *Triunfos* son las de Alvar Gomez de Guadalajara (sólo el *Triunfo de Amor* al que ya me referí antes), y las de Luis Zapata, Jerónimo de Urrea (1549), Alcocer (1550). Véase Cruz 1995.

pre la soledad, y como el Toscano dize, las montañas, fuentes, rios, y hermosos bosques, adonde como en lugares apartados pudiesse mas libremente quejarse.

He consultado la traducción portuguesa de los *Triunfos*, otrora atribuída a Camões, que dice así: «Ficaram-me dali olhos chorosos, / coraçam triste e solitaria vida, / fontes, rios e valles saudosos» (Manuppella 1974: 31)¹⁷.

Y de todas formas, una vacilación (o un error) entre ‘penoso’ y ‘pensoso’ para la traducción de un ‘pensoso’ italiano se encuentra en otro pasaje de Petrarca, *Triunfo de Amor* 3, v. 22 (Ariani 1988: 140 y nota a v. 22). Allí donde el poeta dice «Quel si pensoso è Ulisse, affabile ombra, / che la casta mogliera aspetta e prega», la traducción de Antonio de Obregón, en las ediciones de Logroño 1512, fol. 26r y Sevilla 1526, fol. 23v mantienen: «Aquella sombra **pensosa**/ es Ulixes que no viene/ ala su muy casta esposa», pero las ediciones de Sevilla 1532 fol. 23r y Valladolid 1541, fol.18r, col. b leen «Aquella sombra **penosa** [...]».

Por su parte la traducción de Hozes dice: «Ulixes es quien viene tan cuydoso/ Al qual la muger casta espera y ruega/ Mas Circes le detiene a gran reposo» (fol. 28).

El segundo pasaje en el que el comentarista cita los versos de Petrarca de forma literal se encuentra en la glosa 76 del acto 1 (*C*: 40):

Esse Solomon. Que tambien Solomon hijo del rei y propheta David (ñilegible) se sometiesse al amor de las mujeres, dizelo Petrarcha en el *Triunpho del amor* onde dize de tal niebla en aparente ser paresce escurecida del hijo que es mas sapiente, la fama resplandeciente, de Dios por todos esparzida que con ser el mas sabio del mundo estuvo tan subiecto que tuvo mucho numero de mancebas e por su causa vino a ydolartrar por ellas [...]

Aunque ya los editores en la nota envían a la glosa de los *Triunfos*, en realidad el comentarista cita el texto petrarquesco mismo, en la mencionada traducción castellana de Antonio de Obregón y no remite a la glosa aunque, como se puede ver, la parafrasea:

Triunfo de Amor 3, vv. 43— 45:

De tal niebla en aparente/
ser paresce escurecida/

17 La atribución a Camões se encuentra en la edición de sus obras por Visconde de Juromenha, en el año 1866.

del hijo ques mas sapiente/
la fama resplandeciente/
de dios por todo esparzida.

El glosador de los *Triunfos*, además, dice:

Salamon que fue lleno de mas sapiencia que nadie... mas la cosa que en el se hallo mas detestable e maluada e que mas escurescio su fama: fue el pecado carnal: e assi tenia siete reynas e CCC mancebas para su uso... e amolas en tanta manera que por amor dellas cayo en ydolatria [...] (*Triunfos*, 1526: 26r)

El tercer pasaje en que el comentarista de *La Celestina* cita los versos textuales de Petrarca (siempre en la traducción de Antonio de Obregón) se encuentra en la glosa 77 (es la glosa siguiente a la que acabo de citar), del acto 1 (*Cc*: 40-41, la referencia en p. 41) e incluye los versos de *Triunfo de Amor* 3, 40— 42 (Ariani 1988: 142):

Esse David. ... Y que sea ansi que entre el rei David en este numero dizelo tambien Petrarcha «Triunpho de amor» cap. 3 que dize **despues** «**Mira** quan malvado es amor y quanto duro David devincto y esforçado obra hizo que llorado despues ovo en cabo escuro [...]»¹⁸

Aunque en este caso los editores no incluyen una nota, hay que aclarar que el comentarista cita el texto mismo de los *Triunfos* en la traducción castellana que dice así:

despues mira quan malvado/
es amor y quanto duro:/
Dauid deuinto y forçado/
obra hizo: que llorado/
despues ouo en cabo escuro
(*Triunfos*, 1526: 25v)¹⁹.

18 En este caso, el término 'esforçado' del comentarista corresponde a 'forçado' de Obregón y 'devincto' a 'devinto'.

19 El texto de Petrarca, *Triunfo de Amor* 3, vv. 40— 42 (Ariani 1988: 142), dice «Poi vedi come Amor crudele e pravo/ vince Davit, e sforzalo a far l'opra/ onde poi pianga in loco oscuro e cavo».

Precisamente a partir de la identificación de este pasaje hay que corregir la puntuación en la edición de *Cc*, ya que el término ‘después’ pertenece ya a la cita de Petrarca.

Como se puede observar, cada una de las tres citas textuales de versos de Petrarca presenta alguna diferencia (a veces mínima) respecto a la versión de Obregón, por lo que podríamos creer que el término ‘pensoso’ sustituido por ‘penoso’ es una simple errata.

Para acabar: las tres citas textuales de los versos de Petrarca proceden de la traducción castellana de Antonio de Obregón, concretamente del capítulo 3 del *Triunfo de Amor*, se sitúan en el comentario al acto primero de *La Celestina* y en el texto del comentario (es decir, no son glosas marginales de las muchas que abundan en el mismo); dos de los pasajes proceden de versos continuos en el texto petrarquesco (*Triunfo de Amor* 3, 40—42 y 43—45) aunque se citan primero los vv. 43—45 (*Cc*: 40) y después los versos 40—42 (*Cc*: 41). Estas dos referencias aluden a dos nombres propios ‘Salomón’ y ‘David’, mientras que la cita de *Cc*: 12 alude a la situación del enamorado. Además, las referencias de *Cc*: 12 y de *Cc*: 41 remiten a ‘Triumpho de amor cap. 3’, mientras que la de *Cc*: 40 dice solamente ‘Triumpho de amor’. Por último, en las glosas de *Cc* p. 40 y de *Cc* p. 41 (las que introducen referencias a los nombres propios Salomón y David) el comentarista cierra su glosa con sendas alusiones a otras propias con fórmulas como: «Ya lo emos dicho en la glosa 30 que encomiença: Pues los sabios» (con lo que remite a *Cc*: 23) y «y tambien diximos algo de esto arriba en la glo. 31 que comiença: los prophetas etc.» (donde remite a *Cc*: 24).

Es un sistema que el comentarista utiliza también en otros lugares.

Bibliografía

1. Ediciones:

Triumpho di Meser Francesco Petrarca: Con la loro optima spositione, Venegia 1513.

Al final: I Triomphi moralissimi del Petrarca con ogni diligentia transunti de lexempio di quel che scritto di mano propria del poeta per tutto esser se afferma e con li optimi e eruditissimi comentarii de lunico e excellentissimo interprete Meser Bernardo illicinio in lantiquario loro dignita redotti felicissimête finiscono in Venegia impressi nel anno M.D.XIII del mese di Maggio per opera de Meser Bernardino Stagnino regnante il serenissimo Principe Leonardo Loredano.

Triumphos de Petrarca: Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo. Logroño, Arnao Guillen 1512.

Triumphos de Petrarca: Translacion de los seys triunfos de Francisco Petrarca de toscano en castellano: fecha por Antonio de Obregon capellan del rey... agora de nuevo emendada, Sevilla, Juan Varela de Salamanca 1526.

Triumphos de Petrarca. Edición de Sevilla de 1532, sin portada. Al final: Fue impressa esta excelente y artificiosa obra delos seys triumphos de micer Francisco petrarca en castellano: enla muy noble y muy leal cibdad de Seuilla en casa del jurado Juan Varela: corregida y emendada de algunos deffectos que antes tenia. Acabo se a cinco dias del mes de setiembre: del año de nuestra reparacion de mill e quinientos e treynta e dos años.

Triumphos de Petrarca. Edición de Valladolid 1541, sin portada. Al final: Fue impressa esta excelente y artificiosa obra de los seys triumphos de micer Francisco petrarca en castellano: en la muy noble y muy leal villa de Valladolid en casa de Juan de Villaquiran: A costa de Cosme damian mercader de libros: corregida y enmendada de algunos deffectos que antes tenia. Acabose el postrero de Mayo. Año de nuestra reparacion de mil e quinientos e quarenta e un años.

Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nueuamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tiené en el Toscano, y con nueva glosa. Venden se en Medina del Campo, en casa de Guillermo de Millis. Con Priuilegio Imperial. Al final: Impresso en Medina del Campo en casa de Guillermo Millis detrás de Sant Antolin. Año M.D.LIIII.

2. Estudios:

La Celestina (2000): Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), en F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz— Más, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico (eds), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica.

Cruz, A. J. (1995): «Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernácula en el s. XVI», *Anuario de Estudios medievales* 25, 1, pp. 267— 286.

Fernández Rivera, E. (2006): «La autoría y el género de *Celestina comentada*», *Revista de Filología Española* 86, 2, pp. 259— 276.

Fothergill-Payne, L.†, Fernández Rivera, E. y Fothergill— Payne, P. con la colaboración de Corfís, I., García, M., Plazolles, F. (2002): *Celestina comentada*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

- Lage Cotos, M. E. (2005): «El *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca y *Celestina comentada*», *Euphrosyne* XXXIII, pp. 109— 123.
- López Márquez, A. M. (2010— 2011): «Historia de las traducciones españolas de los *Triumpho* de Petrarca (ss. XVI-XX)», *AdVersus* VIII, 19-20, pp. 93— 119, esp. p. 111.
- López Márquez, A. M. (2014): «Los *Triumpho* de Petrarca: sus distintas ediciones y la traducción de Hozes de 1554», *eHumanista* 28, pp. 303— 323.
- Manuppella, G. (1974): *Uma anónima versão quincentista dos Triunfos de Petrarca e o seu comentário*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Petrarca (1988): *Triumpho*, M. Ariani (a cura di). Milano: Ugo Mursia editore.
- Recio, R. (1996a): *Petrarca y Alvar Gómez. La traducción del Triunfo de Amor*. New York-Washington, D. C., Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris: Peter Lang.
- Recio, R. (1996b): «El concepto *intérprete tan fiel* de Antonio de Obregón», *Bulletin of Hispanic Studies* 73, pp. 225-37.
- Recio, R. (2000): «El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista: Hozes y los otros traductores castellanos de *I Trionfo*», in M. Freixas y S. Iriso (coords.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1999). Santander: Consejería de Cultura del gobierno de Cantabria -Año jubilar lebaniego- pp. 1523— 1533.
- Recio, R. (2003): «Hernando de Hozes: el último traductor castellano de los *Triunfos* de Petrarca», *Romanica Vulgaria Quaderni* 15, pp. 245-55.
- Recio, R. (2012): *Antonio de Obregon. Francisco Petrarca con los Seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, R. Recio (ed). Santa Barbara: *eHumanista*.
- Recio, R. ed. (2015): *Los Triunfos de Petrarca traducidos y comentados*. Biblioteca Nacional de Madrid ms. R 3687, Monografías *eHumanista* (en prensa).
- Walther, H. (1963-1969): *Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, (gesammelt und herausgegeben von Hans Walther). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (*Carmina medii aevi posterioris latina* II, 1).

Le vicissitudini del soggetto nella letteratura del Novecento

GIULIA LANCIANI

Università degli Studi di Roma Tre

Nel suo bel libro *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Claudio Magris, commentando il racconto di Hugo von Hofmannsthal «Ein brief von Lord Chandos», uscito nel 1904, afferma che esso apre il Novecento sotto il segno di un programmatico attacco alla soggettività. Il protagonista abbandona la sua professione di scrittore poiché nessuna parola gli sembra in grado di esprimere la realtà obiettiva, una realtà che lo afferra e compenetra al punto che egli si perde completamente nelle cose, negli oggetti, e l'unità della sua persona si dissolve in un turbinio di emozioni e reazioni.

Il XX secolo inizia, pertanto, manifestando come suo aspetto distintivo la nullificazione dell'io biografico e narrativo. Il soggetto patisce drammaticamente la sua precarietà, il suo disgregarsi in un mondo anch'esso frammentato: schizofrenico, diviso e lacerato, è divenuto simulacro di sé, costretto a saltare senza avviso dalla finzione alla realtà e dalla realtà alla finzione, non capace di esplorare e comprendere né il mondo, né la propria interiorità, spinto a cercarsi nelle immagini riflesse, nei doppi, nei fantasmi. È questa la grande crisi del Novecento: la percezione dell'unità come conciliazione e annullamento delle differenze è ora percepita come realtà incerta, transitoria, assediata, che esplode, in modo centrifugo, in mille frammenti autonomi. L'io indivisibile, inteso e preteso come un'unità inscindibile, che dovrebbe governare la caotica molteplicità del reale, si confonde in essa e in essa si perde.

E la scrittura, un tempo gesto sovrano del dominio e della riflessione, ora non è più l'atto con cui il pensiero impone una gerarchia e un senso al fluire della vita, non più l'atto che regola la confusione del reale e la obbliga entro una forma definita. Al contrario: diviene un'operazione infida e pericolosa. L'io che scrive è assorbito dal vortice della vita, perde la sua autonomia, la sua posizione di dominio sulle cose, per annullarsi nel suo flusso come l'immagine di Narciso che si perde nell'acqua. La soggettività, insomma, si presenta sulla scena letteraria del XX secolo sempre più spinta verso quella zona d'ombra che è l'inconscio. Con la pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud (1966), il soggetto riceve un colpo epocale: l'identificazione tra l'io e la coscienza¹. Nasce un'ermeneutica del soggetto che invita allo scavo, alla ricerca labirintica negli spazi interiori dominati dai flussi onirici, dagli scenari rimossi. E proprio per il ruolo rappresentato dall'inconscio, categorie fondative come lo spazio e il tempo perdono la loro centralità epistemologica.

Nel romanzo della grande tradizione ottocentesca, la trama dipende sempre da queste due coordinate, spazio e tempo appunto, che sono il terreno essenziale per la rappresentazione degli eventi (Bachtin 1979), necessarie poiché è all'interno dello spazio da esse identificato che si sviluppano le azioni dei personaggi: c'è un tempo della storia, c'è un determinato spazio, e i personaggi fanno le loro esperienze in una successione temporale tradizionale. Tutto ciò funziona più o meno fino alla fine del secolo. All'inizio del Novecento (sebbene alcuni elementi già si annuncino nella seconda metà del secolo precedente) con la grande rivoluzione modernista si verifica un primo sovvertimento di queste due categorie; a ciò si aggiunge l'attacco di Nietzsche alla dimensione razionale del soggetto, un attacco che abbatte radicalmente il canone della soggettività sostenendo che l'attività fondamentale del soggetto è inconscia².

-
- 1 Dopo Freud, ovviamente, la letteratura e specialmente la narrativa non saranno più le stesse. La psicanalisi, infatti, non si limita a scoprire il mondo dell'inconscio e la duplice natura, i processi psichici del profondo. Dopo la psicanalisi, lo spazio della narrativa sarà l'immenso e labirintico fondale del preconscious e dell'inconscio: gli «eroi» del romanzo contemporaneo si muoveranno fra le inavvertibili ma tremende scosse della loro struttura psicologica, e il racconto sarà una scrittura crittografata da decodificare, per capire che cosa le parole — e le figure retoriche — nascondono e, nascondendo, dicono.
 - 2 Se ci si vuole liberare di Dio, egli dice, bisogna innanzitutto liberarsi del soggetto psicologico e sintattico, che organizza e sclerotizza la vita nella formalizzazione categoriale. Heidegger, sulla scia di Nietzsche, vedrà nel grande stile la prevaricazione del pensiero metafisico che riduce il mare dell'essere, il fluttuare dell'altrove e dell'incerto, entro i rassicuranti orizzonti di un senso preciso, esauriente e definito.

La demolizione della pretesa unità dell'io, la riduzione dell'unicum del soggetto a una disorientante composizione contraddittoria, sempre incompiuta e frammentaria, coinvolge la letteratura di tutto questo periodo: si pensi alla geniale opera di Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, 1904; *Uno, nessuno e centomila*, 1926; *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, etc.), con il proliferare del soggetto disgregato nelle sue maschere e nei suoi frammenti; al capolavoro di Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), a *Fräulein Else* di Schnietzler (1924), a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di Rilke, all'*Ulysses* di Joyce, in certo qual modo alla *Recherche* proustiana, etc.: in tutte l'elemento fondante è la disgregazione del soggetto, la scissione dell'identità, che costituiscono un terreno comune, una percezione comune e una rappresentazione comune della frattura che agita l'io. Frattura e disgregazione che diverranno sempre più profonde, anche a causa dei cruciali avvenimenti che scuotono l'Europa: e se la Grande Guerra costituisce la prima cesura del secolo XX, il secondo conflitto segna una seconda e ancor più decisiva rottura. Ed è proprio l'esperienza devastatrice di quest'ultimo che getta le basi per una condizione di acuto disagio e di precarietà diffusa, di apocalissi epocale che avvolge ogni ramo dello scibile umano e inonda di sé la stessa psiche collettiva, che vive traumaticamente fra i resti di una cultura in rovina. Un elemento chiave, nel contesto della seconda guerra mondiale, concorre poi all'annullamento di tutte le categorie tradizionali di riferimento e di definizione di un'epoca, sia obiettive che soggettive: l'Olocausto. E Auschwitz costituisce un luogo nella Storia in cui l'identità dell'Europa si annulla, si ri-fonda. Scrive Adorno che «dopo Auschwitz non è più possibile fare poesia» e Primo Levi, che ha patito l'inferno del lager, risponde con un'affermazione uguale e contraria: «dopo Auschwitz non è possibile fare poesia se non su Auschwitz».

Ed è proprio a partire da quelle rovine che l'aggressione disgregatrice al soggetto, la guerra all'unità dell'io, alla sua dominante razionale, si esasperano. La crisi del soggetto arriva alle estreme conseguenze, e quei buchi neri che avevano inghiottito Musil, Kafka, Pirandello [...] e la rappresentazione cartesiana del *cogito*, si radicalizzano in una tensione inconciliabile tra fallimento espressivo ed espressione della disfatta. L'io continua a informare e deformare il testo, propende per una scrittura in prima persona ma come dissidio insanabile tra la parodia nichilista della sua pretesa unitarietà e la riappropriazione di un «io» segnato dalla morte dell'autore (Foucault) e dalla scomparsa del soggetto (Barthes). Adorno sagacemente percepisce che con Beckett, ad esempio, la crisi del moderno attinge il suo punto di più intensa formulazione e sperimentazione.

Se il romanzo primonovecentesco aveva tentato di rilevare il peso del lato oscuro della parte maledetta che agita la soggettività, ora, al contrario, è l'inconscio, il «cuore di tenebra», che diviene la fibra stessa della voce narrante, il principio costitutivo dell'Ich-Roman. Si arriva in tal modo a una scomposizione

grottesca dell'io, che porta fino al limite del silenzio reciproco sia la vita di carta del personaggio romanzesco —che è anche l'io narrante, ossia l'autore implicito—, sia la figura dell'autore come incarnazione della crisi. L'io narrante non si nasconde più dietro una maschera, ma è questa maschera la sua identità più consona e veritiera: ed è con essa che egli vede la precarietà delle sue potenzialità espressive, l'impraticabilità dell'arte come sperimentazione assoluta, la perdita di sé, il suo disorientamento, nelle alchimie dell'invenzione.

Scrivendo emblematicamente Kafka a Felice Bauer:

La mia vita consiste e in fondo è da sempre consistita in tentativi di scrivere e per lo più falliti. Se tuttavia non scrivessi allora giacerei a terra, sul pavimento, degno di essere spazzato via perché il solo movimento ondulatorio dello scrivere mi determina.

E aggiunge: «Può darsi che il mio scrivere non sia nulla, ma allora è certissimo e fuor di dubbio che io non sono assolutamente nulla» (Kafka 1988). Quando questa confessione da epistolare si converte nella sostanza stessa della creazione artistica, ossia nella più radicale implicazione dell'autore nella sua stessa forma impossibile, allora il processo di graduale precarizzazione, cui la figura dell'autore è stata assoggettata, raggiunge l'acme della sua sperimentabilità.

Condizione terribile, dunque, quella dell'artista, magistralmente formulata nell'*Innominabile* di Beckett (1953): autore e personaggio divengono due maschere speculari, e la figura dello scrittore viene spinta fino al limite ultimo di rappresentabilità tra l'arte e il suo scacco. L'artista della modernità è un uomo senza contenuto che non ha altra identità se non il suo emergere dal nulla dell'espressione, altra consistenza se non il suo incomprensibile essere al di qua di se stesso³. Tra l'impossibilità dell'espressione e la sua ricerca ostinata, lo scrittore contemporaneo si frammenta, si dilacera e finisce con l'essere sempre più spinto all'interno degli spazi precari delle sue stesse creazioni finzionali, delle sue stesse maschere di scena.

In questo panorama, può forse essere intesa in modo più proficuo la sperimentazione cui viene sottoposta nella seconda metà del Novecento la categoria del soggetto. In effetti, è proprio il fallimento dello scrittore che rende comprensibile la parodizzazione dell'io personaggio realizzata in alcuni dei migliori romanzi del secolo scorso. La dimensione divisa dell'io si coagula nell'immagine dell' «homo duplex», del sentimento dei contrari che abita quasi biologicamente l'essere umano

3 «L'arte è soltanto una negazione che nega se stessa [...] L'essenza del nichilismo coincide con l'essenza dell'arte nel punto estremo del suo destino» (Agamben 2005: 85).

e che lo porta a mettere in crisi se stesso, la sua identità fluida, identica e diversa in ogni momento. Del resto, già Pirandello nel suo saggio *L'umorismo*, scritto nel 1904 e pubblicato nel 1908, teorizzava la sconcertante prospettiva di una dominante scissa, bipartita o multipla della personalità:

Le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla, difatti, [...] se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra i due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?

Se l'io era stato inteso, fin quasi alla fine del XIX secolo, come una sorta di nucleo dell'«essere», sostanza ultima e non ulteriormente divisibile della personalità, l'operazione fatta nel Novecento sull'Ich-Roman mette a nudo la dimensione atomistica dell'io, e propone una modellizzazione del soggetto come sistema composto da particole (frammenti di personalità). Una configurazione inedita della soggettività, dinamica e infinita, che agisce in uno spazio inconscio, obbediente alle regole di una sua logica, che non è quella dei nostri comportamenti coscienti.

Ciò non significa che questa specie di campo magnetico, in cui si manifesta l'essenza frammentata dell'io, affondi il discorso nel caos, in una babele indifferenziata. Esso sembra, piuttosto, far da cornice alla nuova configurazione, rappresentazione dell'io in crisi, un vero «controcanone» dell'io: e il suo trasferimento all'interno del reticolato dell'inconscio determina un capovolgimento, una parodizzazione dell'immagine sovrana del soggetto mitizzata come baricentro dell'individuo moderno. Si apre una crepa al suo centro e da questa fuoriescono tutte le dissonanze, tutto il demonismo che lo abita, mettendo in discussione l'unità dell'identità della persona.

La coscienza della nostra soggettività non è una categoria presente da sempre nell'essere umano. Secondo la tesi espressa dallo psicologo statunitense Julian Jaynes nel suo *The Origin of Consciousness in The Breakdown of The Bicameral Mind* (1976)⁴, la storia del nostro «essere coscienti di essere coscienti», è una acquisizione

4 L'ipotesi della mente bicamerale è scientificamente realista, anche se l'autore sposta in tempi recentissimi l'origine della coscienza. Sotto questo aspetto Jaynes va contro le ipotesi dei biologi e degli antropologi, che pongono l'origine della coscienza a qualche milione di anni fa e che non era secondo loro appannaggio del solo *Homo sapiens* ma anche di altre specie di «ominidi», compresi i Neanderthal.

storica, non una presenza immanente nell'essere umano. Prima di tale acquisizione, l'individuo entrava in rapporto con il mondo esterno secondo la logica della mente bicamerale, che supponeva in lui la presenza di voci che determinavano il suo comportamento, le sue decisioni, le sue azioni quotidiane. In un universo del genere, è impossibile parlare di soggettività. Fino all'invenzione della scrittura, l'uomo non ha coscienza della propria individualità: la soggettività, quale si intende oggi, sorge sulle rovine della mente bicamerale, cioè sul doppio stato della mente, imponendosi sempre di più con la «messa in sonno» di quella parte del cervello umano dove in tempi lontani echeggiavano le voci bicamerale. Sempre secondo Jaynes, nello sviluppo umano non si sono persi del tutto i resti di questo antico funzionamento della mente, e in momenti di forte choc, in periodi di tragedia e di crisi, l'emisfero destro del cervello resusciterebbe le voci bicamerale (si pensi al doppio cervello degli schizofrenici, o in caso di allucinazioni spontanee o stimolate).

Una ipotesi del genere, al di là del campo scientifico, può risultare utile al tentativo di indicare le peculiarità della soggettività che sorgono sulle rovine della seconda guerra mondiale e su quelle dell'Olocausto. Sotto la pressione di un periodo tragico, percepito come trasformazione epocale, come totale mutamento, è possibile ipotizzare una reviviscenza della mente bicamerale, un riemergere della mente schizofrenica dell'io. Si è già citato il romanzo beckettiano come modello esasperato della scissione del soggetto: un modello che propone una nuova declinazione dell'individuo, una nuova epistemologia che riconosce nell'essere umano la compresenza di due dimensioni organizzatrici, tra loro dissonanti, che dilacerano gli stessi valori fondanti dell'identità. E il romanzo «postmoderno» è l'estrema spiaggia di questa riformulazione anticanonica della soggettività, anche se nella narrativa contemporanea il concetto di identità risulta sempre più strettamente legato alla ridefinizione di cronotopo, che sembra privilegiare ora una dimensione spaziale globalizzata caratterizzata dalla memoria di sé e delle sue radici. Ciò implica il passaggio, come suggerisce Marc Augé (1993), del concetto di «luogo antropologico» identitario e familiare a quello di «non-luogo», non identitario e senza radici ambientali.

Molti romanzi «postmoderni» sembrano tuttavia suggerire che un tentativo di identità individuale dell'uomo contemporaneo può essere fatto solo attraverso un paziente lavoro di confronto con sé stessi e con gli altri, una serie di incontri significativi che hanno come finalità la riaffermazione di una rinnovata duplice importanza della dimensione dello spazio (l'incontro con individui diversi, con culture diverse) e della dimensione del tempo (il recupero memoriale della propria esistenza).

In tal senso, mi sembra particolarmente interessante il modo in cui José Saramago affronta il problema nel suo romanzo *Todos os nomes* (Tutti i Nomi = Nessun Nome), in cui traspare la riutilizzazione di Kafka e di Borges (*Il Castello* e *La Biblioteca di Babele*, soprattutto). Due sono il luoghi in cui si svolge la storia narrata: la Conservatoria Generale dell'Anagrafe⁵, dove sono conservati appunto tutti i nomi dei vivi e tutti i nomi dei morti, e il Cimitero dove finiscono tutti i nomi, in una città anonima e con una folla di personaggi anonimi, ad eccezione del protagonista dal comune (e autobiografico) nome di José, impiegato della Conservatoria. Egli coltiva in segreto l'innocua mania di collezionare notizie su personaggi celebri, avendo libero accesso ai loro dati, fino al giorno in cui si imbatte casualmente nella scheda di una donna sconosciuta ed inizia ad indagare su di lei per conoscerne la vita, per scoprirne la morte, ma anche per andare oltre la morte, attraverso un'odissea in due universi simili a biblioteche di borgesiana memoria e con i quali stabilisce un rapporto simbiotico. E dopo affannose e pericolose ricerche, nel momento in cui scopre che la donna si è suicidata e si reca nella zona del cimitero riservata ai suicidi, credendo finalmente di averla trovata, si rende conto che in questo settore tutti sono catalogati con numeri —secondo una visione burocratica e non identitaria—, regolarmente scambiati da un pastore che porta a pascolare il suo gregge nei prati della Città dei Morti. Egli allora compie la stessa operazione del pastore, prendendo il numero corrispondente alla donna sconosciuta e collocandolo in una fossa appena richiusa. Il numero dell'una prende il posto di quello dell'altra o dell'altro: «lo scambio era fatto, la verità era diventata menzogna»⁶.

L'unica verità è dunque una non-identità: la costruzione di una identità univoca attraverso la parola scritta difficilmente può essere vera, è invece per lo più arbitraria e menzognera, e solo può scaturire dalla contaminazione tra verità e menzogna.

5 La Conservatoria è il Libro del Mondo e la mescolanza di vita e di morte corrisponde sia all'accettazione di un principio di storia individuale sia a una dichiarazione di credito, di fiducia nella parola scritta: ciò che è scritto è accaduto, e se si elimina il documento si elimina l'univocità di tutto quel che è accaduto, ovvero divengono possibili i differenti possibili.

6 Così il pastore spiega a José il suo operare: «Se è sicuro, come io credo, che le persone si suicidano perché non vogliono essere trovate, queste qui, grazie a quel che lei ha definito la malizia del pastore di pecore, sono ormai definitivamente libere da qualsiasi molesti [...] in verità quando passo davanti a uno di questi marmi con il nome completo e le relative date di nascita e di morte, penso che è possibile non vedere la menzogna anche quando l'abbiamo dinanzi agli occhi».

Tale sfiducia nella parola scritta come creatrice di una in fondo impossibile identità univoca, non frammentata, Saramago sembra reiterarla in *O Homem Duplicado*, in cui la questione dell'identità («Quem sou eu, afinal?») è il drammatico leit-motiv che scandisce la storia di Tertuliano Máximo Afonso, che ha in un poco noto attore cinematografico scoperto la sua copia esatta, nella quale si identifica pienamente, e che finirà con l'uccidere.

Come se l'autore volesse dirci che cercare di togliersi la maschera per conoscersi nella verità, intima e sempre inafferrabile, equivale a sopprimersi. Potremmo concludere con l'amara lucidità dei versi di Pessoa//Álvaro de Campos:

Quando quis tirar a máscara
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho
Já tinha envelhecido

Bibliografia

- Agamben, A. (2005): *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
- Augé, M. (1993): *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Bachtin, M. (1979): «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo», in Id., *Estetica del romanzo*. Torino: Einaudi.
- Freud, S. (1966): *Interpretazione dei sogni*. Torino: Editore Boringhieri.
- Jaynes, J. (1976): *The Origin of Consciousness in The Breakdown of The Bicameral Mind*, trad. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*. Adelphi, 2002.
- Kafka, F. (1988): *Lettere*. Milano: Mondadori.
- Magris, C. (1984): *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi.

Gil Perez Conde ou a sutileza do escarnio

PILAR LORENZO GRADÍN
Universidade de Santiago de Compostela

Sufrir desaires e ofensas en terra allea. Esta parece ser a sorte que corre o portugués Gil Perez Conde (ca. 1240-1289)¹ durante un período da súa vida na corte de Castela. Así, en dúas das súas cantigas satíricas², o trovador plasma o ambiente hostil que o rodea no país veciño³. Seguindo a orde que os textos ofrecen no cancionero *B*⁴, o primeiro poema do autor que recolle esta temática é *Un porteir'á en cas del-Rei* (LPGP 56,18), *cantiga de mestría* que presenta un esquema métrico-rítmico (a8 b8 b8 a8 a8 b8) moi pouco frecuente no corpus profano trobadoresco⁵. Perez Conde recorre neste caso ao xogo de voces favorecido polo emprego da *narratio mixta*⁶ para lograr que o despótico personaxe se destrúa coas

-
- 1 A cronoloxía establecida para o trovador baséase nos datos recollidos polos especialistas ata o momento. A este respecto, véxanse as informacións e referencias bibliográficas que figuran en Couceiro 1993 e Oliveira 1998.
 - 2 Para as cantigas do autor seguimos a edición e referencias numéricas que figuran en Brea 1996 (abreviado a partir de agora coa sigla LPGP).
 - 3 Cómpre lembrar que a produción de Gil Perez Conde –integrada por un total de dezaoito textos– só foi transmitida polo testemuño *B*, xa que o cancionero *V* presenta na zona correspondente unha importante lagoa. Así, neste último códice, a copia interrómpese no verso 5 da cantiga de Johan Garcia de Guilhade *A Don Foão quer'eu gran mal* (*V* 1110 — *B* 1500) e só se retoma no texto *Abadessa, ó dizer* de Afons'Eanes do Coton (*B* 1579, *V* 1111).
 - 4 Para este cancionero, cfr. a edición facsimilar de 1982.
 - 5 Dos sete textos que ofrecen este esquema, o de Gil Perez Conde é o único que documenta o uso do octosílabo agudo. Cf. Tavani 1967, 132:7: 140
 - 6 Vid. Lausberg 1975, I: 265.

súas propias palabras. Dada a súa función na corte, o porteiro aproveita a súa posición de privilexio na mesma para rexeitar ao protagonista (cf. o políptoto *entrar-entraredes*, v. 9 e v.18), malia que este sempre se teña comportado como un vasalo exemplar. Así pois, o *maldizer* non está exento dunha refinada ironía, da que, sen dúbida, o mellor exemplo o constitúe o verso inicial da segunda cobra, en que o narrador xustifica a adversidade do seu inimigo coas palabras *porque xe mi quer ben* (v. 7). Toda vez que a temática do texto xira en torno a un veto, a súa eficacia argumentativa vese incrementada pola repetición do adverbio *non* nas tres estrofas do mesmo: *Non vos colherei* (v. 4); *non vos leixarei entrar* (v. 9); *Se vos pormeter algũa ren, / non vo-la farei recadar* (vv. 11-12); *non vos cerran a porta assi* (v. 15); *Pero mi o el-Rei non mandou, / non entraredes já oj'i* (vv. 17-18).

Os ataques que o portugués ten que padecer en Castela volven outra vez ao campo poético en *Quen me podía defender* (LPGP 56,13), texto que ofrece un dato trascendental da biografía do trovador, pois el mesmo confesa nos seus versos que un dos motivos que lle carrea conflitos e desdéns no hexemónico lugar que o acubilla é a súa condición de «portugués»: *Quand'ora diz que me ferrá / por que falei en Portugal, / onde mi são natural* (vv. 17-19). O narrador agocha agora a identidade do seu antagonista baixo o termo negativo *pelejador*, que destaca en toda a produción lírica polo seu carácter esporádico⁷, xa que só se documenta noutras dúas ocorrencias: trátase da cantiga mariana na cantiga mariana *Quenas sas figuras da Virgen partir* (Mettman 1986, I, nº 76, v. 12: 250) e da rúbrica explicativa que acompaña ao escarnio de Martin Soarez *Pero Perez se remeteu* (LPGP 97,27). O «eu» poético desenvolve ao longo do texto a exposición das súas dificultades de convivencia nunha corte diversa, na que a súa «alteridade»⁸ causa no seu adversario unha unha confrontación desmesurada. Neste caso, a censura vai dirixida a un provocador *louco* (v. 7), que, en función dos seus prexuízos, aproveita calquera palabra do protagonista para desafialo e menosprezalo (*-Dizedes neciidade*, v. 5); de aí que este empregue a *exclamatio* para solicitar a protección diviña mesmo na pousada (vv. 7-8). Á actitude morna do trovador, opónse a agresividade do seu contrincante, agresividade que queda patente no sintagma *gran punhada* (v. 16), na *derivatio ferrá, ferirá, ferido* (vv. 17, 20 e 21) e na repetición do infinitivo *matar* (vv. 28 e 31). A hipérbole do v. 25 (*Morto será quen m'ajudar*) completa o retrato negativo do inimigo, xa que insiste na intolerancia daquel fanfurríneiro que non respecta

7 Varela Barreiro (dir.), TMILG: 2004 [<http://ilg.usc.es/tmilg>]. [10/07/2015]

8 Empregamos o concepto de «alteridade» para referir a condición de estranxeiro do trovador e, polo tanto, a súa pertenza a unha esfera política e socio-cultural diversa. A vítima é «outra» non polas súas particularidades antropolóxicas ou pola súa inclusión noutras coordenadas espaciais e/ou temporais ligadas, xeralmente, ao marabilloso, senón simplemente por ser portugués. Para a alteridade na Idade Media, remitimos, fundamentalmente, a Dubost 1991 e Cassarino 2011.

ao portugués só porque se afasta do seu sistema de referencia cultural. Así pois, o narrador é prisioneiro das súas propias circunstancias vitais. De feito, como deixan entrever os derradeiros versos da última cobra e as dúas *fiindas*, tampouco posúe recursos suficientes para fuxir do seu inimigo: a súa montura está cansa, polo que o seu rival daríalle alcance de maneira inmediata (cfr. o xogo repetitivo con *acalçar*, vv. 30-31). Ademais, se pretendese resolver os seus problemas nun enfrontamento armado, fose cal fose o desenlace do mesmo, os seus desexos de mellorar economicamente veríanse para sempre frustrados. En consecuencia, o rexeitamento que Conde sofre en terras castelás parece obedecer tanto a súa procedencia como a súa escasa riqueza. O trobador transmite nesta peza unha crítica explícita do branco da sátira a través da proxección da súa propia vulnerabilidade cunha perspectiva lúdica e irónica. A carga satírica do texto é tanto máis forte en canto que os seus contidos se desenvolven lonxe da invectiva para percorrer o camiño da racionalidade e da moderación discursiva, que establecen unha eficaz ruptura entre o *pelejadador* e o narrador. Para vehicular o vituperio, o poeta recorreu nesta ocasión á técnica do «seguir»⁹, e, así, empregou como modelo para o seu texto a cantiga de amor dun «portugués»: trátase de *A rem que mb-a mi mais valer* (LPGP 12,2) de Airas Engeitado. Non é esta unha peza calquera, xa que ofrece unha requintada elaboración formal que a converte nun *unicum* da lírica trobadoresca (Tavani 1967, 158,2: 153). O texto, ademais de presentar unha disposición métrico-rítmica na que alternan octosílabos agudos e hexasílabos graves (a8 b8 b8 a8 c6' a8 c6' d6'), ofrece os recursos das *coblas capfinidas*, a rima derivada e a *palavra perduda*. Polo tanto, o noso trobador serviuse dun esquema métrico brillante para ridiculizar ao rifón que o desafiaba.

Pero, sen dúbida, a dominante temática dos *escarnhos e maldizeres* de Gil Perez Conde é a guerra, que vén enfocada dende distintos prismas. Se ben a documentación publicada ata o momento non deixou pegadas da presenza do autor nunha campaña concreta, a irritación que amosa en *Quen nunca sal da pouxada* (LPGP 56,14) contra todos aqueles que, sen atender as obrigas do servizo militar, reciben paga *del-Rei ou de Don Fernando* (rfr.) fai posible situar ese grupo de cantigas ben durante o coñecido ciclo da guerra de Granada (é dicir, entre ca. 1264 e 1267¹⁰), ben a raíz da invasión berberisca de 1275¹¹. A este propósito, a

9 Cf. Cardoso 1977; Tavani 1991: 137-144; Lorenzo Gradín 1993; Canettieri-Pulsoni 2003.

10 Esta data, proposta no seu momento por C. Michaëlis [1901] 2004: 194-195, foi aceptada tanto por Lapa 1970: 247 como por Lanciani-Tavani 1995: 109-111.

11 Como se sabe, en maio de 1264, Afonso X ten que facer fronte á revolta dos mudéxares de Murcia e do rei de Granada Muhamad I, que, coa axuda do rei de Túnez, ataca por sorpresa as terras

referencia a Don Fernando que aparece no retrouso da peza apenas citada é clave para establecer un termo *ante quem* da composición dos textos. Como se sabe, o antroponimo refírese ao primoxénito de Afonso X, o infante Don Fernando de la Cerda, falecido en Vila Real en xullo de 1275, cando, precisamente, se dispuña a entrar en Andalucía para frenar a ofensiva de granadinos e marroquís (González Jiménez 2004: 289-290). A cantiga presenta unha marcada estrutura paralelística, á que están vencelladas as figuras da repetición (cfr. as anáforas do verso 1, que xoga coa capacidade evocadora da perífrase (*Quen nunca, Quen non ten*), e a do v. 3, que incide no verbo *quitar*). As inxustas *soldadas* que reciben os indolentes cabaleiros quedan ao descuberto na sarcástica interrogación do refrán: *se lhan dan por aguilando?*.

En *Pós conta el-Rei en todas fronteiras* (LPGP56,12), o trobador utiliza unha orde real finxida para denunciar a cobardía que mancha aos distintos membros que integran as milicias cristiás de Andalucía. O texto é unha cantiga con refrán intercalar e ofrece, como noutros casos xa comentados, un esquema métrico-rítmico (a9' a9' B9' a9' B9') pouco cultivado na lírica galego-portuguesa (Tavani 1967, 33:13: 80). Os seus contidos artéllanse a través do paralelismo semántico, polo que, na súa armazón retórica, predominan as figuras da acumulación e da repetición. O primeiro verso do retrouso (*que non comian galinhas na guerra*) constitúe, sen dúbida, o eixo do cantar. O trobador sírvese da identificación tradicional da *galinha* co medo para xustificar que o rei impoña ás súas tropas unha dieta calórica (*vacas, carneiros, porcos frescos e toucinhos, cabritos, cachac'e ansarinhos*). Ademais do políptoto sobre o lexema *comer* (rfr., v. 7 e v. 11), a unidade métrica que separa os dous versos do refrán ofrece a anáfora (*ca diz que (lhi) dizen*) e a sinonimia (*veedeiras, agüireiros e devinhos*), figuras que reiteran o valor metafórico que a superstición popular lle atribúe á galiña.

castelás. Tras recuperar Xérez e diversas prazas da baía de Cádiz, en xuño de 1265 o monarca castelán emprende a ofensiva contra Granada e sae vitorioso da expedición. Sucesivamente, o sultán incumplirá os acordos aos que chegara con Castela, o que provocará que a guerra continúe ata a primavera de 1267, data en que as partes asinan un novo tratado de paz. Polo que respecta á invasión de 1275, as fontes documentais sinalan que viu facilitada tanto pola soada viaxe de Afonso X a Beaucaire (para tratar co Papa Gregorio IX do desastroso 'fecho del Imperio') como polo afán de vinganza do herdeiro granadino Muhammad II, que estimulou a guerra por mor do trato humillante e das pesadas treguas que a coroa castelá lle impuxera a seu pai. Para unha información e bibliografía detalladas dos dous conflitos, enviamos ao lector ás información que figuran en González Jiménez 2004: 163-190 e 286-303. Dende a nosa perspectiva, os datos achegados polas cantigas de Gil Perez Conde teñen un carácter tan vago e impreciso que non permiten adscribir con seguridade a súa composición a un dos dous conflitos sinalados.

Tampouco escaparon ás censuras do trobador portugués aqueles nobres que, sen ningún tipo de xustificación, se zafaban das loitas contra os árabes. Así acontece co *ricome* envilecido en *Non troux'estes cavaleiros aqui* (LPGP 56,10). A forza da cantiga reside, unha vez máis, no emprego da ironía, que intensifica a crítica a un de tantos cobardes (oportunistas) que se presenta na corte ou no lugar das contendas unha vez que pasou o perigo dos enfrontamentos; consecuentemente, non estraña que afirme con total serenidade que non houbo *cavalgada nen sandece / en que el non foss'i* (vv. 24-25). Perez Conde usa a acumulación para enumerar (como xa vimos noutros textos) a través do adverbio *non* e da copulativa *nen* tanto aqueles compoñentes do exército do nobre que lle resultan totalmente descoñecidos (os cabaleiros da súa mesnada, as armas, os emblemas heráldicos, para os que se serve da *dissimulatio*, *senon quae-las ante tragia?*) como o elenco de heroicidades dos que a vítima se gaba (*nen cavalgada nen sandece, lazeiras, nen custa, nen perda, nen medo*). A repetición de elementos morfolóxicos negativos no texto forma parte dun calculado xogo irónico que provoca no receptor o efecto desexado polo artífice da sátira: aquel home nunca participara nas loitas, por iso o trobador non se lembraba del (cfr. a rima derivada *non os conhosco – non conhoci*, v. 5 ev. 7) (Scholberg 1971: 117). O descoñecemento da crueza da guerra fai que o rico-home caia no ridículo. Por tal motivo, o narrador conclúe de maneira efectiva a cantiga coa afirmación: *nunca de tal ome falar oí*. E deste xeito aquel *miles gloriosus* queda definitivamente aniquilado.

Así mesmo, o autor dirixiu un ataque simulado a un tal *Don Foan* (LPGP 56,17), que, ao laiarse de que perdera todo nunha campaña anterior, xa non lle podían compensar de ningunha maneira a súa participación na expedición que estaba a piques de comezar. Unha vez máis, a idea principal exposta na cobra de arranque do texto dilátase nas estrofas posteriores a través do definitivamente paralelismo semántico. De feito, a *repetitio* ocupa un lugar privilexiado na cantiga ao enfatizar os tres núcleos semánticos da mesma: os grandes danos alegados polo nobre (*minguas*, v. 1, v. 8, v. 13), as perdas que soportou (*perder*, v. 4, *perdeu*, v. 10 e v. 16) e a imposibilidade de resarcilo de tanto prexuízo (*cobrar*, v. 2, v. 8, v. 14). O trobador volve a facer un uso moi hábil da ironía de simulación para dirixirse a un auditorio convencional (*Preguntade e quen quer vo-lo dirá*, v. 9; *Non vo-las quero de mais long'i contar*, v. 15) ao que fai partícipe das súas interrogacións deliberativas (*Mais como ou quen é o que poderá / cobrá-las minguas que lh'achan que á?*, vv. 7-8; *As sas minguas (...) quen lhas poderia já cobrar?*, vv. 13-14). A agudeza do texto e as súas conseguintes dificultades interpretativas non pasaron desapercibidas a M. Rodrigues Lapa: «O sentido do serventês não é claro, por demasiado subtil: parece tratar-se de um cavaleiro, que alegava pesadas perdas na guerra pasada,

para ter o pretexto de não entrar na seguinte» (Lapa 1970: 244). A esta explicación podería superpoñerse con carácter complementario estoutra: se o nobre (como dicía) perdera todo canto tiña na contenda precedente (*armas, cavalos, corp'e amigos, senhor, parentes*), agora a súa presenza no campo de batalla era totalmente inútil, polo que non tiña dereito a reclamar ningún beneficio. Podía estar seguro de que na nova guerra non ía recibir *nen si nen si* (v. 18).

Os riscos dos combates ofrecían contrapartidas económicas das que tamén se beneficiaban aqueles *milites* da nobreza secundaria ou mesmo aqueles individuos que non pertencían á nobreza de sangue. A antítese entre as expresións *guarir per pé de cavalo* e *guarir per pé de boi* que vertebra o cantar *Mentr'esta guerra foi, assi* (LPGP 56,7) dá conta desta circunstancia circunstancia. Aínda que a hermenéutica do texto non está exenta de obstáculos¹², parece que nesta ocasión o trobador se bulra das variacións que se producen nas condicións de vida dun pobre peón (ou dun campesiño incorporado ás milicias dos concellos?) ao rematar a guerra. Toda vez que o protagonista xa non pode cobrar a *soldada*, non lle queda máis remedio que voltar á vida do campo, que, como condensa a *finda*, obriga a *lavarar, lacerar e viver / oi-mais, guarir per pé de boi!* (vv. 16-17). A cantiga sobresa e no corpus transmitido polos cancioneiros por ser un dos poucos exemplares que presenta tmese nos versos 3 e 4 de cada cobra, nos que o recurso orixina a fragmentación do adverbio *oi/mais*.

Sen dúbida, na serie de escarnios do trobador portugués ocupan un lugar singular tres textos en que o branco da sátira é o propio rei. Neles o narrador acusa ao monarca de non pagar ao seu vasalo os servizos prestados na guerra. En *Os vossos mil maravedís, senhor* (LPGP 56,11)¹³ os recursos dos que se vale o poeta no exercizo da sátira son, fundamentalmente, tres: o políptoto co verbo *servir* (*servi*, v. 2; *servi, serv'e servirei*, v. 7; *servidos son*, v. 12; *an de servir*, v. 13), o oxímoron (*A vossa mia soldada*, v. 6 e *Os vossos meus dinheiros*, v. 11) e a interrogación retórica, que, colocada en posición simétrica nos dous versos finais de cada estrofa, se dirixe con tranca ao poderoso interlocutor (*maravedis [...] ei-os d'aver enquant'eu vivo for / ou à mia mort', ou quando mi os darán?*, vv. 4-5). Así mesmo, podería ser o pro-

12 Así se desprende das interpretacións dispares que lle outorgaron á cantiga C. Michaëlis e M. R. Lapa. Mentras que —con gran perspicacia— a filóloga alemá optou por consideralo unha bulra dirixida a un cabaleiro que o rei tería pagado «com terra de lavradio, em vez de ouro» ([1901], 2004: 201), o estudoso portugués concluíu que a sátira reflectiría as queixas dun nobre que, despois da guerra, vía como «a sua fortuna ia agora «por pé de boi», muito lentamente.» (Lapa 1970: 250).

13 Lapa editou *Os vossos meus maravedís* (Lapa 1970: 251), pero o manuscrito non ofrece dúbidas respecto da lectura aquí proposta.

pio rei o que se agocha detrás do substantivo *senhor* en *Quite-mi a mí meu senhor* (LPGP 56,16), texto no que o protagonista expresa de maneira xocosa a desconfianza que lle suscita aquel que aínda non lle pagou os gastos da guerra anterior; por iso agora lle reclama *un bon fiador, un bon penhor* e ata *un judeu* para voltar a lidar (cfr. LPGP 56,17). De non acceder ás súas peticións, o cabaleiro optará por quedar na *pousada* e non se presentará á perigosa (e cara) *cavalgada*.

A decepción que causa a actitude do monarca no vasalo tamén é denunciada en *Ben sabedes, senhor Rei* (LPGP 56,3), cantiga na que o malestar do protagonista se condensa no retrouso: *non foi ~ fui vosco en ora boa*. A pesar da fidelidade e dos coidados prodigados ao señor *quer a pee quer de cavalo* (cfr. a *derivatio aguardei – aguardado*, v. 3 e v. 15), o súbdito reitera o seu desengano na anáfora que precede ao refrán (*mais atanto vos erreí, mais atanto me mengou, mais en tanto foi errado*, vv. 6, 13 e 20). O texto —ao igual que acontece en *Quen nunca sal da pousada*— contén un dato importante para ancorar a traxectoria biográfica de Perez Conde, xa que o narrador afirma que acompañou ao rei en *Toledo / quan'i filhastes corõa* (vv. 11-12). Dita referencia desvela que o autor, tras servir durante un período da súa vida a Afonso X, pasou a formar parte da corte do seu herdeiro Sancho IV, que, como se sabe, foi coroado en Toledo o 30 de abril de 1284¹⁴.

Resulta difícil —e mesmo arriscado— determinar se as diatribas contra o(s) rei(s) ofrecen un contacto coa realidade biográfica do autor ou se, polo contrario, tan só responden ao xogo literario da sátira. Neste último suposto, o trovador censuraría de maneira «cuberta» o lado obscuro da realidade social que lle tocaba vivir. Así o intuíu no seu momento C. Michaëlis, que considerou que quen realmente estaba detrás dos ataques do portugués eran aqueles nobres *desnaturados* que traizoaran a Afonso X ao non presentarse na campaña andaluza de 1265¹⁵. Os mesmos pasos seguiu V. Beltrán, que, a propósito de *Os vossos mil maravédis*, apuntou que a cantiga «parodia las reivindicaciones de la nobleza rebelde» (Beltrán 1998: 360-361). Estas hipóteses interpretativas casan perfectamente coas coordenadas sociais e históricas nas que se desenvolveu a produción galego-portuguesa, na que —contrariamente ao que acontece na lírica provenzal— os

14 De feito o trovador aparece nunha carta da chancelaría real (datada o 10 de febreiro de 1286) que notifica que Gil Perez foi un dos infanzóns que acompañou ao monarca á súa viaxe a Bayonne para entrevistarse con Felipe IV. Cf. Gaibrois de Ballesteros 1922-1928, I: 93, n. 2.

15 Michaëlis [1901] (2004): 210-211. A este propósito convén advertir que a célebre estudosa identifica ao monarca coroado en Toledo con Afonso X, pero a pouca documentación que deixou pegadas do acto de coroación do Rei Sabio indica que este tivo lugar en Sevilla (González Jiménez 2004: 44-46).

autores, condicionados polo carácter centralizador das monarquías portuguesa e castelá, nunca ousaron vituperar os seus reis (Lanciani – Tavani 1994: 105-106).

Perez Conde cambia de tornas en *Non é Amor en cas de[l] Rei* (LPGP 56,9), texto que forma parte da escasa nómina de poemas que denuncia a falta de valores morais que sacude a sociedade (Lanciani – Tavani 1994: 138-148). O verso de incipit anuncia a decadencia en que está inmersa a propia corte. A función exemplar que esta debe desenvolver non existe (cfr., unha vez máais, a repetición de *non* na cantiga), pois o propio rei dá as costas ao *ethos* heroico (*porque nunca en oste ven*, v. 16). A situación adversa que azouta a corte queda ao descuberto na enumeración *privados, prelados, infanções e criações*, todos eles descoñecedores do camiño que tomou Amor cfr. a relevancia que adquiren no cantar as palabras-rima *Rei* e *busquei*. O trovador só encontra unha posibilidade de rexeneración ética nos templarios, pois, como precisa no remate do texto, *ja os espitaleiros / por Amor non preguntarei* (vv. 20-21)¹⁶.

No exercizo do *maldizer* tampouco se librou da censura do xenial poeta portugués un membro da alta aristocracia que abusaba da súa posición para apoderarse de certos bens dos seus amigos (LPGP 56,4). A repetición literal do substantivo (*mui bon*) *logar* (v. 1, v. 6, v. 7, v. 8, v. 12, v. 13, v. 15) enfatiza a categoría social do cobizoso protagonista, cuxo vicio salta á vista na eficaz *derivatio* co verbo *filhar* (*filha*, v. 2 e v. 17; *filhou*, v. 10). Se ben o trovador evita no texto a acusación directa, dá a entender mediante a alusión que o personaxe censurado é un infante: *de mui melhor logar que infançon / nen ca ricome* (vv. 8-9) e, sobre todo, *De melhor logar non pode seer / ome do mundo, se non for [el]-Rei* (vv. 13-14). A xulgar pola relación que o trovador mantivo con Fernando de la Cerda, podería ser este a vítima dunha reprobación con mero trasfondo lúdico. A este propósito, non deixa de resultar suxestivo que a documentación do ano 1271 recolla que o herdeiro da coroa recoñeza que, ao seu paso por León, «había cobrado yantares de forma indebida en algunos lugares del obispo y del cabildo» (González Jiménez 2004: 225).

Gil Perez Conde tamén foi un dos poetas que participou dos ataques aos xogres (Lanciani-Tavani 1995: 118-135). Así, no *sirventes joglares*¹⁷ *Jograr, tres*

16 O texto esixe un estudo histórico pormenorizado que neste momento non podemos afrontar. De todas maneiras, desexamos precisar que a toma de posición do trovador a favor dos monxes templarios tanto pode encaixar no contexto da sublevación dos nobres de 1272 como na crise política que, por mor da guerra civil entre Afonso X e Sancho IV, sacudiu Castela a partir de 1281. En ámbolos dous conflitos os cabaleiros da orde do Temple —agás casos moi concretos— mantivéronse leais ao monarca lexítimo. Vid. González Jimenez 2004: 403-406. Para a presenza da orde do Hospital nas cantigas, véxase González Martínez 2014.

17 Para esta denominación, cfr. Riquer I 1983: 58.

cousas avedes mester (LPGP 56,6) búlrase dun daqueles intérpretes que non reúne ningún dos requisitos que esixe o oficio literario¹⁸. Para darlle forma ao seu ataque, o autor emprega (como noutros casos xa comentados) a técnica da *expolitio*, que lle permite voltar unha e outra vez sobre o núcleo significativo da cantiga (a incompetencia do xograr). Nos tres versos iniciais, o trobador emprega a á acumulación (v. 3) para enumerar as habilidades que o xograr debía posuír para interpretar un texto: *é doair'e voz e aprenderdes ben*. A partir do verso 4 —e como xa tivemos ocasión de comprobar noutros casos—, o trobador inicia un ataque directo contra a vítima a través da repetición de *non* e *nen*. Mediante esta técnica, queda ao descuberto a ineptitude do xograr, que carece dos atributos básicos que a súa profesión reclama (*que de voss'o non podedes aver / nen emprestado, nen end'o poder / non á de dar-vo-l'ome nen molher*, vv. 4-6). A segunda cobra empátase sintácticamente coa seguinte (*atehuda*) para expresar un consello que, realmente, é un dardo envelenado: se o xograr desexa realmente *trobar*, terá que roubar as composicións a *quen o sabe fazer*. O *consilium* vai acompañado dunha nova antítese que deixa ao xograr á mercé dos coñecementos do seu público: *desto podedes gaaanhar ou perder / tanto que x'ome a verdade souber* (vv. 17-18).

Por último, o trobador cultiva outra dimensión do *escarnh'e maldizer* no cantar *Mia senhor, ja eu morrerei* (LPGP 56,8). Conde xoga agora co pano de fondo da tradición literaria cortés para parodiar os arraigados motivos do servizo amoroso e do sufrimento do amante (vid. Lorenzo Gradín 2013a: 59-78). A autorizada morte literaria (cfr. a serie repetitiva *morrerei, morte, morrer, morto*, vv. 1, 3, 7, 8, 9, 17) e o carácter infrutuoso da devoción do poeta pola dama pónense en solfa a través da solicitude dun fillo á *senhor* (cfr. a reiteración do substantivo *filho* ao longo do poema, vv. 5, 11, 13). O final do poema condensa a posición do narrador nunha irónica interrogación retórica que afirma o carácter transgresor da cantiga: *ca pois eu por vós morto for, / que ben mi podedes fazer?* (vv. 17-18).

A análise do «cancioneiro» satírico de Gil Perez Conde revela a orixinalidade literaria dun autor¹⁹ que, afastándose da invectiva, xogou de maneira sutil coas fronteiras da realidade —incluso autobiográfica— e da literatura para compoñer un discurso crítico que, pola súa reformulación temática e requintada elaboración estética, ofrece un carácter inequivocamente senlleiro na lírica galego-portuguesa.

18 Tendo en conta as coordenadas cronolóxicas da actividade do noso trobador (Oliveira 1994: 350-351), é probable que compuxese o seu texto a raíz da famosa *Supplicatio* que Guiraut Riquier (1274) dirixe a Afonso X, que, como se sabe, lle responderá na *Declaratio* (1275). Cfr. Bertolucci 1966.

19 A este propósito, cómpre advertir que a mesma capacidade innovadora está presente nas súas *cantigas de amor*. Cfr. Martínez Pereiro 1995 e Lorenzo Gradín 2013b.

Bibliografía

- Beltrán, V. (1998): «Trovadores y testimonios históricos: reflexiones metodológicas», in *O mar das cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 345-362.
- Bertolucci, V. (1966): «La Supplica di Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari* 14, pp. 11-135.
- Brea, M. (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2 vols.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982): Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- Canettieri, P. – Pulsoni, C. (2003): «Per uno studio storico-geografico e tipológico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», in D. Billy *et alii*, *La lirica galego-portoghese*. Roma, Carocci, pp. 113-166.
- Cardoso, W. (1977): *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Média*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Cassarino, M. (2011): *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro. L'alterità in testi medievali*, a cura di ---. Soveria-Mannelli: Rubbettino Editore.
- Couceiro, X. L. (1993): «Gil Perez Conde», in G. Lanciani – G. Tavani, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 295-296.
- Dubost, F. (1991): *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIIe-XIIIe siècles)*. Paris: Honoré Champion, 2 vols.
- Vieira, Y. Frateschi *et alii* (2004): *Glosas marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Gaibrois de Ballesteros, M. (1922-1928): *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols.
- González Jiménez, M. (2004): *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Ariel.
- González Martínez, D. (2014): «A ordem do Hospital nas cantigas galego-portuguesas», *Estudis Romànics* 36: 165-183.
- Lanciani, G. – Tavani, G. (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Lanciani, G. – Tavani, G. (1995): *As cantigas de escarnio*. Vigo: Edicións Xerais.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneros medievals galego-portugueses*. Vigo, Galaxia.
- Lausberg, H. (1975): *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

- Lorenzo Gradín, P. (1993): «*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrafacta’ en la lírica gallego-portuguesa», in *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen, Francke Verlag, vol. V, pp. 99-112
- Lorenzo Gradín, P. (2013a): «*Irrisio mortis* en los trovadores gallego-portugueses», in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, textes réunis para J. Bartuschat et C. Cardelle de Hartmann. Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 59-78.
- Lorenzo Gradín, P. (2013b): «El trovador y la tradición: Gil Perez Conde y las *cantigas de amor*», in *Actes du XXVIIe Congrès international de Linguistique et Philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. de E. Buchi, J. P. Chauveau et J. M. Pierrel, Strasbourg: Société de Linguistique Romane-Éliphi [en prensa].
- Martínez Pereiro, C. P. (1995): «*Trobar d’escarnho e d’amor* contra Deus», in *Actas del Congreso internacional luso-español de lengua y cultura en la frontera*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 43-63,
- Mettmann, W. (1986): *Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. [1901] (2004): Vide Vieira, Y. Frateschi.
- Oliveira, A. Resende de (1998): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Riquer, M. de (1983): *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 3 vols.
- Scholberg, K. (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, G. (1991): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo, Galaxia.
- Varela Barreiro, X. (dir.) (2004): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [<http://ilg.usc.es/tmilg>].

Ancora su Pascoli e Manzoni (inclusioni, riprese, suggestioni)

CRISTINA MARCHISIO
Universidade de Santiago de Compostela

È ovvio che nella *rerum natura*, [...] tra le altre *res*,
ci sono anche i libri, e le voci dei libri.
(M. Valgimigli)

Appena infatti ebbe Renzo passata la soglia del lazzeretto, e preso a diritta, per ritrovar la viottola di dov'era sboccato la mattina sotto le mura, principiò come una grandine di goccioloni radi e impetuosi, che, battendo e risaltando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverio; in un momento, diventarono fitti; e prima che arrivasse alla viottola, la veniva giù a secchie. Renzo, in vece d'inquietarsene, ci sguazzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrío, in quel brulichío dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino¹.

1 Per le citazioni delle opere di Manzoni e di Pascoli sono state prese a riferimento, con relativa paragrafazione o numerazione di versi, le seguenti edizioni: [PS₄₀] Manzoni, A. (2002): *I promessi sposi (1840)*, a cura di S. S. Nigro. Milano: Mondadori, 2006²; [CC] Pascoli, G. (2001): *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, 2 tomi (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, Poesie italiane, 4/1-2). Firenze: La Nuova Italia.

L'acquazzone che apre il capitolo XXXVII dei *Promessi sposi* e che accompagna Renzo fradicio e gaudente, dopo il ritrovamento di Lucia, nel suo alacre viaggio di ritorno al suo paese è —lo ricordiamo— l'evento benefico e risolutore in cui si sciogliono i destini individuali e collettivi, il bagno lustrale (certo memore dell'illustre archetipo tassiano)² che rigenera la campagna gravata dall'afa, che mette fine alla angosciosa *quête* del protagonista tra gli appestati e che, di lì a poco, si porterà via, com'è noto, anche il contagio.

Si trattava, già a detta di Policarpo Petrocchi (1902: 1053) di una burrasca storica magistralmente trasformata in «quadro e arte plastica». Per Getto (1964: 559), «nessuno ancora, nella storia della nostra poesia (neppure il Tasso), aveva saputo comunicarci con tanta intensità il canto della pioggia». Ettore Paratore (1970: 190) smorzava gli elogi parlando di «troppo pettinata *concinnitas*». Ma, comunque sia, si trattava, a tutti gli effetti, di una grande prova del Manzoni paesaggista, letta, studiata, probabilmente anche mandata a memoria sui banchi di scuola.

Il Pascoli, dichiarato estimatore del Manzoni descrittore, come dimostrano le generose inclusioni di ritratti e di topografie dei *Promessi sposi* nelle antologie scolastiche da lui allestite, aveva accolto anche questo brano tra le «prose scelte» di *Sul limitare*. E l'acquata manzoniana (scorciata del segmento iniziale)³ aveva trovato posto nella sezione XVIII della silloge (*Quadri e suoni*), sotto il titolo di *Il temporale*⁴. Un titolo editoriale che, come chiarisce una glossa a fondo pagina, accomunava «tre brani cuciti insieme», ovvero tre lacerti prelevati dai capitoli XXXVI e XXXVII del romanzo e deputati alla rappresentazione della pioggia battente, descritta in tutte le sue fasi⁵.

Ma la predilezione per la *descriptio* dell'acquazzone aveva motivato il suo innesto, qualche tempo prima, anche in un famoso intervento critico: «L'eco d'una notte mitica», unico saggio pascoliano di esegesi manzoniana, apparso nel

2 Per il complesso e problematico rapporto di Manzoni con l'archetipo tassiano si rimanda a Zatti (1996).

3 Privato del riferimento a Renzo e alla sua uscita dal lazzaretto, dunque sottratto alla contingenza della vicenda narrata, il brano acquistava la valenza universale perseguita da Pascoli.

4 Si veda in *Sul limitare*, la sezione XVIII (*Quadri e suoni*) e, in particolare, il brano 33. *Il temporale* (Pascoli 1900: 338).

5 Preceduti dal brano 31. *Afa* (PS₄₀ XXXIV 4) e 32. *Temporale vicino* (PS₄₀ XXXV 6-7), i «tre brani cuciti insieme» di 33. *Il temporale* corrispondono all'imminenza del temporale (PS₄₀ XXXVI 59); al temporale vero e proprio (PS₄₀ XXXVII 1) e, infine, al suo risolvimento (PS₄₀ XXXVII 12-13).

1896 su *La Vita Italiana* e poi oggetto di nuove ravvicinate riedizioni⁶. Il saggio in questione era insieme un'apologia dello scrittore lombardo, una difesa della riscrittura come qualità ontologica connaturata alla creazione letteraria (che è sempre anche un *ri-dire*, un *ri-echeggiare*), oltre che un suggestivo esperimento di critica delle fonti o, piuttosto, di *critique d'analogie* nel quale Pascoli rileggeva la mirabile «notte degli imbrogli e dei sotterfugi», cogliendovi un sostrato virgiliano e, concretamente, l'eco dell'ultima notte di Troia, narrata nel Libro II dell'*Eneide*. Al suo interno, il complesso del discorso gravitava attorno ai capitoli VII e VIII dei *Promessi sposi* ma il poeta romagnolo non aveva mancato di richiamare con trasporto altri luoghi eletti manzoniani tra cui, proprio in apertura, la pioggia di Renzo, con la sua simbologia catartica.

Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta in un agosto come questo, in monti come questi: quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami, in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione. Sono come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata: *si gode come «in quella rinfrescata, in quel sussurro, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, rinverdite, lustre»; si mettono certi respironi larghi e pieni!»*⁷.

In pagine dichiaratamente encomiastiche, dunque, e in controtendenza rispetto all'antimanzonismo professato dal Carducci, Pascoli celebrava un romanzo definito «immortale». Ne evocava l'emozione della prima lettura, non obbligata ma spontanea, nelle prime giornate di vacanza di molti anni addietro. E paragonava quelle ore felici, che succedono ai mesi di rigore scolastico, alla «pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata», a una sorta di montaliana e *ante litteram* «buona pioggia [...] di là dallo squallore», estrapolando il frammento altrui e integrandolo al proprio vissuto, secondo un procedimento di appropriazione assai tipico del Pascoli critico⁸.

Del resto, quel «risolvimento della natura» doveva essere ormai così familiare e così integrato nell'*humus* del poeta di San Mauro da alimentare, con tutti

6 «L'eco d'una notte mitica» era uscito su *La Vita Italiana* il 25 agosto 1896; poi (con titolo modificato in «Eco d'una notte mitica» e leggermente scorciato) in *Miei pensieri di varia umanità*. Messina: Muglia, 1903; quindi in *Pensieri e discorsi* 1895-1906. Bologna: Zanichelli, 1907, 1914², 1920³.

7 Pascoli 1896b: 991-992. Corsivi miei.

8 Per ciò, si veda almeno Getto 1957 e Ferratini 1990.

gli altri reagenti biografici e letterari in gioco, anche la coeva produzione in versi. La pagina che aveva interessato il commentatore e l'esegeta sembrava ancora disponibile al riuso e alla riscrittura. E la topografia della bufera, citata ed antologizzata, finiva per affiorare tra le pieghe delle raccolte più intime, tra i metri delle *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*, come hanno dimostrato i persuasivi riscontri di Giuseppe Nava (1983, 1985).

Più dei due contigui componimenti miricei (*Dopo l'acquazzone e Pioggia*) (Nava 1991: 192-192; 1985: 614), mi pare sia proprio uno dei *Canti di Castelvecchio* — *Temporale* — a rivelare i più consistenti echi manzoniani, con rapidi settenari che sembrano memori non solo della pioggia da cui siamo partiti ma di tutti i quadri meteorici (dall'afa e dall'imminenza del temporale al suo deflagrare e poi risolversi), descritti nei capitoli XXXIV-XXXVII dei *Promessi sposi*. Un'occhiata all'impaginato, d'altra parte, sarà sufficiente a rilevare, fra la prosa manzoniana e la poesia pascoliana, la presenza di molte tessere comuni.

PS₄₀ XXXIV 4 [*Sul limitare*. 31. *Afa*]

Il tempo era chiuso, l'aria pesante, il cielo velato per tutto da una nuvola o da un nebbione uguale, **inerte**, che pareva negare il sole, senza promettere la **pioggia**; la campagna d'intorno, parte incolta, e tutta arida; ogni verzura scolorita, e neppure una gocciola di rugiada sulle **foglie** passe e cascanti.

PS₄₀ XXXV 6-7 [*Sul limitare*. 32. *Temporale vicino*]

[...] pioveva un calore morto e pesante. Ogni tanto, tra mezzo al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un **borbottar di tuoni**, profondo, come tronco, irresoluto; nè, tendendo l'orecchio, avreste saputo distinguere da che parte venisse; o avreste potuto crederlo un **correre lontano di carri**, che si fermassero improvvisamente. Non si vedeva, nelle campagne d'intorno, muoversi un ramo d'albero, nè un uccello andarvisi a posare, o staccarsene: solo **la rondine**, comparendo subitamente di sopra il tetto del recinto, sdruciolava in giù **con l'ali tese**, come per rasentare il terreno del campo; ma sbigottita da quel brulichio, risaliva rapidamente, e fuggiva.

PS₄₀ XXXVI 59 [*Sul limitare*. 33. *Temporale*]

Il tempo s'era andato sempre più rabbuiando, e annunciava ormai certa e poco lontana la burrasca. De' **lampi** fitti rompevano l'oscurità cresciuta, e lumeggiavano d'un chiarore istan-

CC *Temporale* 1-21

È mezzodì. **Rintomba**.
Tacciono le cicale
nelle stridule seccie.
E chiaro un **tuon rimbomba**
dopo uno stanco, uguale,
rotolare di breccie.
Rondini ad ali aperte
fanno echeggiar la loggia
de' lor piccoli **scoppi**.
Già, dopo l'**afa inerte**,
fanno **rumor di pioggia**
le **fogline dei pioppi**.
Un **tuon** sgretola l'aria.
Sembra venuto sera.
Picchia ogni anta su l'anta.
Serrano. Solitaria
s'ode una capinera,
là, che canta... che canta...
E l'acqua cade, a grosse
gocce, poi giù a torrenti,
sopra i fumidi campi.

taneo i lunghissimi tetti e gli archi de' portici, la cupola della cappella, i bassi comignoli delle capanne; e i **tuoni scoppiati** con istrepito repentino, **scorrevano rumoreggiando** dall'una all'altra regione del cielo.

*PS*₄₀ XXXVII 1-2 [*Sul limitare*. 33. *Temporale*]

[...] principiò come una grandine di **goccioloni** radi e impetuosi, che, battendo e risaltando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverio; in un momento, diventarono fitti; e prima che arrivasse alla viottola, **la veniva giù a secchie**. Renzo, in vece d'inquietarsene, ci sguazzava dentro, **se la godeva** in quella rinfrescata, in quel susurrío, in quel brulichio dell'erbe e delle **foglie, tremolanti**, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino.

CC La mia sera 5-8

[...]

Le **tremule foglie** dei pioppi
trascorre una **gioia leggiera**.

Nel giorno, che **lampi!** Che **scoppi!**

Che pace, la sera!

Il canto della pioggia pascoliano coincide intanto con il frammento di *PS*₄₀ XXXIV per almeno tre lessemi («inerte», «pioggia», «foglie») che compaiono nello stesso ordine (*CC Temporale* 10-12). E, di questa triade, concorre a favore dell'ipotesi di derivazione, in particolare, l'epiteto «inerte», non solo perché infrequente ma perché la sua contiguità con il termine «afa» («afa inerte», *CC Temporale* 10) ci riporta ancora a Manzoni. Non alla *descriptio* manzoniana in sé ma al titolo redazionale con cui Pascoli l'aveva inserita in *Sul limitare* e che era, precisamente, *Afa*.

Ma anche per il v. 1 («È mezzodì. Rintomba») — che Nava ritiene «antifrastico rispetto al sol che «ritorna» e «sorridente» della *Quiete dopo la tempesta*» (Nava 1983: 284)⁹ — non scarterei un concomitante *clin d'œil* a Manzoni. Il verbo in punta di verso («rintomba») è infatti accolto da Pascoli nell'elenco di «parollette che mal s'intendono», in calce ai *Canti di Castelvecchio*¹⁰ e così definito: «*rintombare*. Si dice quando il tempo si chiude e vien buio» (*CC I*: 229), in cui «*il tempo si chiude*»¹¹, sembra ricalcare l'*incipit* della descrizione manzoniana («*Il tempo era chiuso*», *PS*₄₀ XXXIV 4). L'intera definizione, del resto («*il tempo si chiude e vien buio*»), pare chiamare in causa anche la topografia di *PS*₄₀ XXXVI

9 Ma sulla presenza di Leopardi in *Temporale*, si veda anche Castoldi 2011: 85-86.

10 Si tratta delle famose «Note», inserite a partire dalla seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio* (Bologna: Zanichelli, 1903²).

11 Corsivo mio. D'ora in poi si farà uso del corsivo per indicare coincidenze o strette analogie di dettato.

(anch'essa antologizzata in *Sul limitare*), che si apriva con: «*Il tempo s'era andato sempre più rabbuinando*» e sulla quale torneremo brevemente.

Dal capitolo anteriore, intanto, dalla celeberrima rappresentazione di quel tempo immoto di sofferenza e di attesa che, con Manzoni¹² e con Nencioni¹³, ricordiamo come «L'ora crudele del lazzeretto», e su cui Pascoli aveva espresso un'ammirazione incondizionata («Non si può far meglio»)¹⁴, sembrano derivare ulteriori immagini e figure, come il volo di «*rondini ad ali aperte*» (*CC, Temporale* 7) probabilmente esemplato sulla «*rondine [...] con l'ali tese*» che appare fulminea nel cielo del lazzeretto, o come il rumoreggiare dei «tuoni» paragonato, almeno in prima istanza, a un «rotolare» di «carri», prossimo al comparante di Manzoni. Nel processo genetico del canto, in questo caso, finirà per perdersi del tutto l'ipotetico *input* della fonte. La lezione definitiva («rotolare di breccie», *CC, Temporale* 6) non delatarà più alcuna memoria di lettura. E solo l'oggetto sull'officina del poeta e il recupero di una variante intermedia di elaborazione ci consentirà di riascoltare in quel brontolio di tuoni assimilato a un «*rotolare di carri*» (Ms 105)¹⁵, la probabile eco del «*correre lontano di carri*» manzoniano (*PS*₄₀ XXXV 6).

In ultimo, il deflagrare del temporale e la descrizione della pioggia battente («E l'acqua cade, a grosse / gocce, poi giù a torrenti», vv. 19-20) sembrano guardare all'*incipit* del capitolo XXXVII da cui siamo partiti: una *descriptio*, del resto, che il Nava (1985: 614) riconosceva ricca di vocaboli «già quasi prepascoliani».

Ed il procedimento allusivo messo in gioco dal Pascoli coinvolge forse anche il componimento che segue, *La mia sera*, profusamente leopardiana, a detta della critica, e in cui la sinopia nemmeno troppo occulta è quella della già ricordata *Quiete dopo la tempesta*¹⁶. Nei versi di Pascoli, però, credo si possa avvertire, oltre al dialogo a distanza con i *Canti*, anche un dialogo con i *Promessi sposi*. Tra le convergenze: oltre all'allusione ai «*lampi*» e agli «*scoppi*» dei tuoni (come in *PS*₄₀ XXXVI 59) anche una coppia di novenari («*Le tremule foglie dei pioppi / tra-*

12 «[...] né forse su quel luogo di miserie era ancor passata un'ora crudele al par di questa» (*PS*₄₀ XXXV 6-7). Corsivo mio.

13 Riprendo il titolo di un famoso capitolo di Nencioni (1993: 356).

14 È quanto dichiarava il Pascoli in calce al brano manzoniano antologizzato in *Sul limitare* (Pascoli 1900: 337).

15 In base alla ricostruzione di Nadia Ebani, la genesi di *Temporale*, inaugurata da un'annotazione del 1899, era proseguita in successive redazioni affidate a tre manoscritti «non lontani dalla prima edizione dei *Canti di Castelvecchio* [1903]» (Ebani 2001: II 895). La lezione «rotolare di carri» è attestata dal ms. 105 (Ebani 2001: II 896).

16 Cfr. Nava 1983: 287. Per l'ideazione e la genesi de *La mia sera*, abbozzata nell'ottobre 1900, a stampa sul *Marzocco* il 21 ottobre 1900 e poi in *CC* 1903, si rimanda a Ebani 2001: II 903.

scorre una *gioia* leggiera», vv. 5-6) che potrebbero ben essere ispirati dal fraseggio manzoniano (PS₄₀ XXXVII 2), per la comune umanizzazione della vegetazione, per il motivo della gioia effusa e per quel sintagma «*tremule foglie*» completamente pascoliano, in virtù di un aggettivo fonoespressivo tra i più tipici,¹⁷ eppure, nel contempo, non estraneo alle «*foglie tremolanti*» di Manzoni.

Detto questo, è un dato di fatto che *La mia sera* resti, fondamentalmente, leopardiana¹⁸ e che il canto di pioggia più prossimo al modello manzoniano rimanga, invece, *Temporale*. Nella struttura dei *Canti di Castelvecchio*, con il ditico metereologico costituito da *Temporale* e *La mia sera*, Pascoli sembra aver guardato prima a Manzoni e poi a Leopardi, ripetendo la struttura scelta, qualche tempo prima, per l'antologia *Sul liminare* in cui, alla sequenza di brani descrittivi dei *Promessi sposi*, faceva seguito proprio *La quiete dopo la tempesta* (Pascoli 1900: 338). Senza escludere che alla progressione tematica pacificante dal *temporale* al *sereno*, dalla *tempesta* alla *quiete*, che emerge esplicita nella successione dei testi, Pascoli non abbia voluto sommare un ulteriore movimento, più turbato e più occulto, da Manzoni a Leopardi, dallo scrittore della Provvidenza al «Poeta del dolore»¹⁹.

Bibliografia

- Beccaria, G. L. (2001): «Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli», in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*. Milano: Garzanti, pp. 163-172.
- Castoldi, M. (2011): *Pascoli*. Bologna: Il Mulino.
- Cecchi, E. (1912): *La poesia di Giovanni Pascoli*. Napoli: Ricciardi.
- Ebani, N. (2001): G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, 2 tomi (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, Poesie italiane, 4/1-2). Firenze: La Nuova Italia.
- Ferratini, P. (1990): *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*. Bologna: Il Mulino.

17 Sull'aggettivo «tremulo», di cui già Emilio Cecchi aveva denunciato l'uso e l'abuso in Pascoli (Cecchi 1912: 30) è tornato di recente, tra gli altri, Beccaria (2001: 167).

18 Così in Nava 1983: 287. Il critico non fa menzione del nostro cap. XXXVII, anche se per i «cirri di porpora e d'oro» (CC *La mia sera* 20) ricorda «anche le manzoniane «pezze di porpora» del cap. I dei *Promessi sposi*» (Nava 1983: 289).

19 Così nel suo primo saggio leopardiano «Il sabato» (Pascoli 1896a: 66 e sgg.).

- Getto G. (1957): «Pascoli critico», in Id., *Carducci e Pascoli*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1977³, pp. 171-247.
- Getto, G. (1964): *Lecture manzoniane*. Firenze: Sansoni.
- Manzoni, A. (2002): *I promessi sposi (1840)*, a cura di S. S. Nigro. Milano: Mondadori, 2006².
- Nava, G. (1983): Pascoli, G., *Canti di Castelvecchio*, introduzioni e note di G. Nava. Milano: Rizzoli.
- Nava, G. (1985): «Pascoli e Manzoni», in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll. Roma: Salerno editrice, II, pp. 605-647.
- Nava, G. (1991): G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava. Roma: Salerno editrice.
- Nencioni, G. (1993): «L'ora crudele del lazzeretto», in Id., *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*. Bologna: Il Mulino, pp. 356-362 (poi in Id., *La lingua dei Promessi Sposi*, Presentazione di F. Bruni. Bologna: Mulino, 2012, pp. 181-187).
- Paratore, E. (1970): «Lettura del capitolo XXXVII dei *Promessi Sposi*», *Lettere italiane* 4, pp. 187-211.
- Pascoli, G. (1900): *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la scuola italiana*. Milano-Palermo-Napoli: Remo Sandron [Si cita dalla 4^a ed., s.d. ma anteriore al 1926, anno di pubblicazione della 5^a ed.].
- Pascoli, G. (1896a): «Il sabato», in Id., *Pensieri e discorsi 1895-1906*. Bologna: Zanichelli, 1914².
- Pascoli, G. (1896b): «Eco d'una notte mitica», in Id., *Poesie e prose scelte*, 2 tomi, Progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002, II, pp. 990-1003.
- Petrocchi, P. (1902): A. Manzoni, *I promessi sposi di Alessandro Manzoni raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840*. Firenze: Sansoni, IV^a parte (capp. XXVII-XXXVIII) (poi in ristampa anastatica, con presentazione di G. Nencioni. Firenze: Le Lettere, 1992).
- Zatti, S. (1996): «I *Promessi Sposi* e il modello epico tassiano», in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori, pp. 231-292.

Aspetti della nuova narrativa italiana

PAULINO MATAS GIL
Universidad de Salamanca

(Póstumo)

Cercare di tracciare un quadro delle caratteristiche della narrativa italiana degli ultimi tre decenni è un progetto affascinante però difficile. Il mondo di oggi è molto complesso e le reazioni che provoca in ognuno di noi sono diverse, spesso in contrasto fra loro, in quanto non è semplice, non dico comprenderlo nella sua totalità, ma anche solo riuscire a dare alcune pennellate che lo definiscano e spieghino.

Per questa ragione vorrei solamente cercare di mettere un po' d'ordine nel complesso labirinto di una materia magmatica e fluida quale sempre è il presente: lava incandescente che ancora non si è raffreddata né solidificata. Questa è la difficoltà principale quando si vuole affrontare la storia della contemporaneità. Ad eccezione di Italo Calvino (morto nel 1985) e Pier Vittorio Tondelli (nato nel 1955, morto nel 1991), tutti i nomi che citerò sono quelli di scrittori ancora vivi, e molti di loro hanno pubblicato le loro prime opere a metà degli anni 90 (Nove, Ammaniti) e, di conseguenza, è impossibile prevedere quanto ci riservano nei prossimi libri; parleremo di opere che ancora non hanno potuto produrre le conseguenze e gli effetti che ogni libro, come ogni gesto umano, può produrre.

Saggiamente, gli antichi greci affermavano che un uomo può cominciare a essere giudicato solo quando, con la sua morte, la sua storia di scrittore e di uomo

si è conclusa, mentre sopravvive la sua opera nelle generazioni sempre nuove che verranno dopo e che la leggeranno ognuna a modo suo, condizionate dal continuo e inevitabile fluire del mondo.

Facendo sua una metafora di Borges, Umberto Eco dice in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Milano: Bompiani, 1994) che un bosco è un giardino con sentieri che si biforcano. Quando in un bosco non ci sono sentieri già tracciati, ognuno può disegnare il proprio percorso decidendo di girare a destra o a sinistra di un albero e così successivamente, prendendo la decisione ogni volta che si trova davanti un ostacolo.

Dunque, per Eco, leggere un testo narrativo è come percorrere un bosco, e ci propone due modi di realizzare questa passeggiata: nel primo, ci spostiamo da un luogo ad un altro con l'unico proposito di trovare l'uscita il più rapidamente possibile; nel secondo, ci muoviamo per capire come è costruito il bosco e perché ci siano sentieri accessibili ed altri che non lo sono. Il primo lettore viene definito da Eco lettore modello di primo livello o lettore empirico ed è quello che desidera di sapere in fretta come finirà la storia, cioè, per esempio, se il capitano Acab sarà capace di catturare Moby Dick. Il lettore del secondo tipo è il lettore modello di secondo livello o, semplicemente, lettore modello, ed è quello che si chiede che tipo di lettore la narrazione vuole che diventi, poiché, nello stesso tempo, ha bisogno di scoprire come progredisce l'autore modello che è quello che si sta istruendo passo a passo. Per sapere come la storia finirà normalmente è sufficiente una sola lettura. Per riconoscere l'autore modello è necessario rileggere molte volte la storia ed alcune storie infinite volte.

Secondo me, continuando ad utilizzare la metafora del bosco di Eco, oltre a cercare il sentiero che ci conduca rapidamente all'uscita o, invece, soffermarci ad esplorare il bosco dettagliatamente, c'è una terza possibilità —a mio modo di vedere la più interessante da un punto di vista strettamente letterario— che consiste nel girare senza meta e, soprattutto, nel perdersi nel bosco. Solo così, quando uno è riuscito a raggiungere la parte opposta, l'uscita, dopo essere stato disorientato per abbastanza tempo, sarà in grado di poter mettere in ordine tutte le esperienze vissute lungo il cammino. E questo è ciò che vorrei conseguire: perdersi nel frondoso e labirintico bosco della nuova narrativa italiana, cercando di portare un poco di luce là dove abbondano le ombre.

Per inquadrare il tema è indispensabile porsi la seguente domanda: a partire da quando si può cominciare a parlare di «nuova narrativa italiana?» Di nuova narrativa italiana si può cominciare a parlare a partire dall'inizio degli anni '80, al termine di un semivuoto durato vari lustri, dovuto soprattutto alle proposte teo-

riche del Gruppo '63 e al movimento del '68, in particolare al discutibile desiderio di osmosi tra fatto letterario e fatto politico rivoluzionario.

La narrativa degli anni '70, in generale, appare incapace di mostrare la realtà con una adeguata forma stilistica ed inventiva, e così i narratori provenienti dalla cosiddetta generazione del '68 fluttuano tra la continuità con i modelli sperimentali della neoavanguardia e la tentazione a chiudersi in atteggiamenti intimisti, per cui le loro opere difficilmente sono capaci di «narrare» il presente, di comprendere in profondità, i cambiamenti che si stanno producendo.

Per dimostrare il silenzio della narrativa durante gli anni '70, un solo dato oggettivo: tra il 1970 ed il 1979 sono stati sessanta i debuttanti che hanno provato a scrivere in prosa; solo tra il 1980 ed il 1981 furono trentatré e, fino alla fine di questo decennio, trecentoquattro. Però, al di là dei freddi dati statistici, risulta evidente un interesse nuovo tanto delle case editrici quanto delle cosiddette «nuove generazioni» per la narrativa.

Il, se mi è permesso, «rinascimento» della narrativa negli anni '80, è da mettere in relazione alla ristrutturazione del tessuto sociale, e così l'inquietante problematica degli anni '70 è assorbita dalle mode culturali del momento e dall'espansione sempre crescente dei mezzi di comunicazione, in modo che la nuova narrativa cerca di avvicinarsi alla realtà contemporanea, rendendola materia di narrazione.

Credo sia facile datare l'inizio della nuova narrativa italiana tra il 1979 e il 1981. Nel '79 Italo Calvino pubblica *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino: Einaudi) che rappresenta non solo la sintesi di quanto fino a questo momento aveva proposto, ma anche un'allegoria della condizione dell'autore, del lettore e del libro nel quadro della cultura di massa. Questa opera conclude una fase della letteratura dando l'impressione «più che di un ottimistico ponte lanciato verso il futuro, di un bilancio nostalgico e inquieto, di una vera e propria chiusura d'epoca, venata di pessimismo», se vogliamo estendere a questo libro il giudizio di Asor Rosa a proposito de *Le lezioni americane* (Milano: Garzanti, 1988).

Narrativa come esperimento e gioco e narrativa che va a celebrare il proprio trionfo sulle ceneri di una realtà misteriosa ed irraggiungibile: «il nulla dietro la pagina scritta [...] il mondo esiste solo come artificio, finzione malinteso, menzogna» leggiamo nel capitolo X. Un atteggiamento nichilista che caratterizza l'ultimo Calvino, maestro nell'arte di fondere razionalismo e disincanto, voglia di sfidare il labirinto e resa davanti alle sue seduzioni: «il mondo è così complicato, aggrovigliato e sovraccarico», spiega la voce narrante dell'ultimo incipit «che per vederci un po' chiaro è necessario sfolpire, sfolpire».

È risaputo che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (e naturalmente *Le lezioni americane*) hanno esercitato un' influenza fondamentale sulle nuove generazioni di scrittori; però, secondo me, la lezione di Calvino pare che in questi giovani autori si sia deformata, che si sia rotta in mille pezzi.

A Calvino è successo come al suo visconte dimezzato: è stato diviso in diverse parti. Così gli ideali linguistico-letterari della precisione e della levità calviniane possono causare una strana impressione se separate dalla ironia moralizzante, dalla malinconia, dal senso dell'umorismo o dall'angustia ed inquietudine del mondo attuale.

Per questo, invano i suoi allora molto giovani seguaci, nonostante si ispirassero allo sguardo scrupoloso del maestro (il primo Andrea De Carlo o Daniele Del Giudice) o facessero propria l'idea di letteratura come gioco di combinazioni (Alessandro Baricco o alcuni aspetti di Stefano Benni), dicevo che invano cercheranno di emulare la «leggerezza» del maestro poichè le sue qualità di scrittura sono tanto alte che risultano inimitabili.

Un anno dopo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel 1980, Umberto Eco pubblica *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani). Se per Calvino non c'erano più storie da raccontare, ma solo mappe, atlanti, cataloghi, macchine combinatorie, narrazioni elegantemente vuote e manieriste, per Eco, al contrario, apparentemente ci sono innumerevoli storie da raccontare, che possono catturare come una telenovela o divertire come il miglior passatempo, perfino già pronte a diventare un film di successo.

Gli anni '80, dobbiamo sottolinearlo, sono anche gli anni delle discussioni sul «postmoderno», che influiranno sul cambiamento di rotta della narrativa italiana. Sarebbe assurdo da parte mia in questo intervento cercare di approfondire tale termine, però credo di non esagerare se affermo che, quando appare nel 1980 *Il nome della rosa*, la letteratura italiana assiste alla prima produzione di un romanzo postmoderno, e lo stesso Eco lo riconoscerà tre anni più tardi quando, nel 1983, pubblica le *Postille* (Milano: Bompiani), nelle quali non solo racconta come, perché e con quali procedimenti ha scritto l'opera, ma analizza anche le relazioni tra romanzo sperimentale e romanzo di consumo, e parla anche del fenomeno del postmodernismo americano.

In questo senso, ne *Il nome della rosa* troviamo molti temi e procedimenti che per convenzione definiamo come postmoderni: i temi del complotto, della dimensione oppressiva del potere e dei limiti delle nostre conoscenze; il riconoscimento della storia come consumo culturale; il gusto per i misteri e gli enigmi; la mescolanza di generi e trame —romanzo giallo, romanzo gotico, romanzo storico e romanzo enciclopedico—; le citazioni da altri libri, ecc.

D'altra parte, il romanzo alterna pagine con una struttura sintattica eccessivamente semplificata (stile giornalistico), con delle pagine di brillante parodia letteraria (stile sperimentale di avanguardia) e pagine in cui è presente un denso sapere accademico (stile erudito), per cui abbiamo una scelta pluristilistica postmoderna.

Il terzo pilastro di questo «rinascimento», lo troviamo nel 1981 nel primo libro di Andrea De Carlo (nato nel 1952), *Treno di panna* (Torino: Einaudi). Il debutto di De Carlo è interessante perché pubblica il suo primo romanzo con la casa editrice Einaudi e con una presentazione di Italo Calvino. E' la storia di un giovane di Milano che va a Los Angeles a visitare a due amici americani che aveva conosciuto durante una vacanza. Quando arriva negli Stati Uniti decide di rimanere a vivere lì lavorando nei luoghi più diversi finché diventa professore di italiano della famosa attrice Marsha Mellow. Il tema centrale del libro è l'ossessione per raggiungere il successo in una società edonista e superficiale. Questa è la trama, però *Treno di panna* è molto di più: quando apparve nel 1981 tutti ebbero la sensazione di trovarsi davanti ad un fatto nuovo a causa della purezza della sua prosa, senza dubbio fortemente influenzata dal linguaggio del cinema e dei mezzi di comunicazione. Il tempo della narrazione è esclusivamente il presente, in una attualità che non concede niente né alla nostalgia né al ricordo. Tutto si consuma qui ed ora. De Carlo ci parla in un italiano corretto senza accenti dialettali, che pare già accetti la supremazia dell'inglese, intesa come lingua della comunicazione universale. Il ritmo della narrazione è veloce, e concede poco spazio all'introspezione a favore di una espressività unita ai gesti ed all'azione dei personaggi; personaggi che sono già transnazionali e che hanno annullato quasi completamente le radici italiane. Come ha scritto Calvino, la prosa di De Carlo è dotata di «una particolare acutezza dello sguardo, che afferra e registra un enorme numero di particolari e sfumature». Ritorna quindi il termine «sguardo» in un'accezione più vicina ad una specie di descrittivismo, all'idea che la realtà può essere raccontata mediante una fenomenologia delle percezioni.

Il quarto ed ultimo pilastro della narrativa italiana della fine del XX secolo si pubblicò nello stesso anno di *Il nome della rosa* (1980) e, pertanto, prima di quella di De Carlo, un romanzo che è fedele riflesso dei cambiamenti che si stavano producendo. Mi riferisco a *Altri libertini*, il libro con cui nel 1980 (Milano: Feltrinelli) debuttò Pier Vittorio Tondelli (nato nel 1955 e morto prematuramente nel 1991).

Se tratto il caso di Tondelli per ultimo è esclusivamente per una ragione: se Calvino è il «maestro» riconosciuto dagli scrittori che cominciano a pubblicare negli anni '80, Tondelli lo è per quelli che lo fanno a partire dalla metà degli anni

'90, alcuni dei quali saranno protagonisti di uno dei fenomeni più rilevanti (almeno dal punto di vista editoriale) dell'ultimo decennio del XX secolo: il cosiddetto pulp.

Altri libertini è composto da sei storie indipendenti, che però costituiscono una specie di romanzo suddiviso in diversi episodi. Protagonisti ne sono personaggi marginali, giovani che rifiutano la «normalità borghese» ed inseguono la propria «alterità» praticando un «libertinaggio» trasgressivo. La lingua del romanzo è molto interessante poichè Tondelli cerca di plasmare nella pagina scritta, attraverso lo stile, «il suono della lingua parlata». Un libro, pertanto, molto importante sia da un punto di vista storico e sociologico, come ritratto di una generazione, sia per le sue qualità strettamente letterarie. È, in definitiva, il romanzo che anticipa, come vedremo più avanti, i temi ed i toni degli anni '90.

Aggiungerei di più: Tondelli è meno conosciuto di Calvino o Eco, però senza dubbio è uno scrittore centrale, forse il più importante, nel panorama della narrativa italiana degli ultimi venticinque anni. E dico questo, schematicamente, per varie ragioni:

1) È uno scrittore moderno, soprattutto per le sue scelte «poetiche» (una letteratura aperta alla contaminazione con gli ambiti artistici più diversi: dalle arti figurative al cinema, dai fumetti alla musica rock; ma anche per la sua stessa vita, riflessa nei suoi libri (per esempio affronta la tematica omosessuale in modo totalmente disinibito).

2) È uno scrittore che ci mostra cosa sono stati gli anni '80 (*Un weekend postmoderno*, pubblicato nel 1990 non è altro che una «enciclopedia» di questo decennio): è il ritratto fatto da un uomo e da un intellettuale che ha vissuto questo decennio da protagonista, per cui è a volte un poco soggettivo, però precisamente per questo più affascinante.

3) E' uno scrittore molto italiano, però allo stesso tempo molto europeo. I suoi romanzi spesso sono ambientati in Italia (Bologna, Milano, Roma, Rimini), però troviamo anche Londra, Berlino, Madrid, ecc.

4) La produzione di Pier Vittorio Tondelli è molto difficile da definire. Scrisse quattro romanzi —*Altri libertini*, 1980; *Pao Pao*, 1982; *Rimini*, 1985; e *Camere separate*, 1989— tutti diversi nella struttura, nell'ideazione narrativa e nei temi trattati. Ciò è sembrato ad alcuni critici sintomo di discontinuità. Secondo me, invece, pare il riflesso della sua capacità di evolvere, di superarsi e di affrontare forme e stili differenti.

5) È uno scrittore giovane che piace ai giovani (e non solo a quelli della sua generazione) in quanto rappresenta le loro vite, i loro problemi, gli amori, le ansie, le frustrazioni, i gusti, la lingua, ecc.

6) È uno scrittore che si è sempre preoccupato della scrittura giovanile attraverso del Progetto *Under 25*, realizzato tra il 1985 ed il 1990 e che, più che un concorso letterario fu, con le parole dello stesso Tondelli, «un'inchiesta condotta con gli strumenti della narrazione sulla creatività delle nuove generazioni» e con una priorità: non cadere nell'omologazione, perchè, programmaticamente, esclude il tentativo di lanciare sul mercato le nuove scoperte.

Dal suo laboratorio di scrittura sono passate alcune delle voci più importanti dell'attuale narrativa italiana come Andrea Canobbio, Gabriele Romagnoli, Claudio Camarca, Guido Conti, Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia o Andrea De Marchi. Infine, è l'ultimo maestro riconosciuto dagli scrittori che cominciano a pubblicare a metà degli anni '90 e che costituiscono, come vedremo, il cosiddetto fenomeno *pulp*.

L'importanza di Tondelli nella storia della cosiddetta giovane narrativa italiana degli anni '90 è indiscutibile. È stato definito come il precursore, il maestro, il modello e ci sono perfino scrittori che nei loro libri, non solo nel libro di esordio, ma anche nei seguenti manifestano gratitudine per il suo esempio. È questo il caso di uno degli scrittori più importanti degli anni '90, Giuseppe Culicchia, che in quasi tutti i suoi libri presenta sempre un ringraziamento a Pier Vittorio.

In questo senso, le scelte stilistiche di Tondelli hanno molto in comune con quelle che realizza la narrativa del decennio successivo. Basti ricordare, oltre ai temi come il «giovanilismo», l'addentrarsi nello sfrenato ambiente rock, l'accelerazione consumista, il continuo ricorrere alla trascodificazione, alla costante interazione tra il codice letterario ed altri codici quali la musica ed il cinema e che negli anni '90 sfocerà nell'apparizione di tutti i *mass media* —soprattutto la televisione— fino a configurarsi come un autentico ibrido; la tendenza continua verso la contaminazione di alto e basso, letterario ed extraletterario in un processo di desacralizzazione della letteratura; l'uso di un linguaggio plurilinguistico, trasgressivo e di uno più tenue che coesiste e si mescola con il primo.

Concludo con le parole di una delle scrittrici più solide dell'attuale panorama narrativo italiano, Silvia Ballestra, i cui primi racconti furono presentati da Tondelli nel Progetto *Under 25* —in particolare in *Papergang*—:

Tondelli ha aperto le stanze della sua scrittura, mostrandone gli attrezzi a una generazione di giovanissimi che aspettava solo si essere incoraggiata, capita, messa alla prova (S. Ballestra, 1990).

Ciò significa che con Tondelli si manifesta un autobiografismo generazionale caratterizzato da:

a) Un allontanamento netto sia dalla letteratura «pura», sia dal documento socio-politico.

b) Un nuovo bisogno di esprimersi attraverso un miscuglio di linguaggi, l'alterazione delle regole grammaticali e sintattiche e la normalizzazione dei linguaggi gergali e trasgressivi.

c) Il significato non risiede più nella «storia», ma nel quotidiano, nel giornaliero. Questo significa che gli scrittori di questa generazione sono coscienti che la Storia esiste, però esistono anche «storie» personali ed intense.

d) Necessità di scrivere, necessità di entrare nel mondo della parola, rimanendo fedeli al proprio mondo, fatto non di dotti, ma di musica, cinema, letture, fumetti, dialetti, gergo, ecc. È così che si apre la stagione dei «giovani scrittori», e si assiste al cambiamento semantico del termine «giovane», al posto del termine «nuovo».

I quattro libri, o meglio i quattro pilastri che ho scelto per gli anni '80 evidenziano percorsi e soluzioni diverse per la rinascita della narrativa italiana in un paese che sta venendo fuori con qualche ferita, ed anche con un po' di cinismo, dagli anni oscuri, che però ha nuovamente fede nella narrazione, sente di nuovo il fascino dell'affabulazione. Così lo ribadisce Umberto Eco nella prefazione del romanzo del 1980 *Naturalmente, un manoscritto* (Milano: Bompiani) quando dice:

Negli anni in cui scopro il testo dell'abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci anni e più di distanza è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amor di scrittura (Eco, 1980: 14).

Eco avverte anche il fenomeno edonista presente nella società ed il rinato «amor di scrittura» di una generazione di autori prolifica di idee ed energie e per niente ostile alle esigenze del pubblico e dell'industria editoriale.

Eco, Calvino, De Carlo e Tondelli sono stati gli scrittori che in modo particolare —anche se evidentemente per dare un quadro completo avrei dovuto anche citare Tabucchi, Celati, Del Giudice, Busi, Benni, Palandri, Pontiggia, ecc.— hanno apportato idee fondamentali per il rinnovamento del romanzo: il tema generazionale, spesso tradotto in storie marginali con la frequente presenza dell'iniziazione sessuale; l'uso dell'intertestualità e del pastiche; gli schemi del giallo e del genere storico assunti per lo sviluppo della trama; e, per quanto riguarda il lessico, l'apertura ai linguaggi settoriali, al gergo. Però c'è dell'altro: è

stato merito di questo gruppo di scrittori aver presentato anche modelli sconosciuti che hanno rappresentato un antidoto contro la chiusura provinciale di una narrativa con poca fantasia: Borges, Perec, la generazione Beat, Salinger, ecc.

È questa una generazione di narratori in cui è presente quasi sempre la sensazione di venire dopo qualcosa, dopo la fine anticipata del XX secolo, dopo la fine del mondo —o per meglio dire, di un determinato mondo culturale e storico—, dopo la fine della modernità. In definitiva, la presa di coscienza che si è prodotta una rottura con i modelli e le tradizioni del passato, per cui il Postmoderno, inteso come tendenza e non come espressione di una filosofia, si presenta come l'orizzonte di questa epoca; e ciò implica che ci sia una continuità tra il romanzo degli anni '80 e quello degli anni '90, una continuità frutto, precisamente, del sentimento del *dopo di*.

Da quanto detto finora derivano due fatti importanti: in primo luogo, una maggiore libertà di prospettiva, un'adesione appassionata alle nuove forme multimediali ed artistiche, nonché alla cultura di massa ed al concetto di multiforme; in secondo luogo, una sensazione di ansia poichè ci si trova, precisamente, dopo qualcosa che non si conosce.

Questa sconosciuta libertà ha permesso ai nuovi narratori di assumere aspetti molto diversi, accogliere linee artistiche ed estetiche perfino opposte; insomma, di entrare nell'epoca postmoderna bevendo la sua essenza schiva e multiforme.

Il postmoderno, dunque, è stato capace di riunire i diversi livelli culturali dando abbastanza importanza alla cosiddetta cultura di consumo, mettendo in evidenza l'introduzione nella narrativa del mondo della musica —soprattutto la musica rock—, del cinema, del fumetto e della televisione.

Il XX secolo, in definitiva, pare avviarsi verso la fine con il trionfo del postmodernismo, esaltando in modo particolare, il nichilismo, la «crisi della ragione», l'uso del pastiche come gioco e la giustapposizione di stili e linguaggi. In fondo, il romanzo per sua propria natura (la più ibrida e metaforica di tutte le forme come ha scritto Salman Rushdie) può comprendere tutti i linguaggi ed i molteplici piani di una realtà che si mostra sempre più inafferrabile.

Da quanto detto finora credo risulti chiaro che l'assenza di manifesti, di poetiche, di gruppi organizzati, in definitiva, l'eterogeneità è la caratteristica che meglio definisce la nuova narrativa sorta durante il decennio degli anni '80. L'incapacità di riconoscere tendenze dominanti e la produzione multiforme continua durante gli anni '90 però in modo tanto accresciuto che rende impossibile una catalogazione, in quanto i libri, gli autori, le tendenze sono troppe poichè oggi si sente la necessità di dire qualcosa anche se non si ha molto da dire.

In questo senso ho l'impressione che la letteratura, in generale, ha vinto la partita con coloro che non avevano fiducia in essa, però per riuscirci ha dovuto pagare un prezzo molto alto: disperdersi, dilatarsi nell'ambiente. Cioè, ha vinto perchè oggi tutti sono impegnati nel fare «letteratura» —giornalisti, politici, filosofi, presentatori televisivi—; o quanto meno è ciò che loro credono. Però la fanno, e qui è il nocciolo della questione, nel senso più retorico possibile: lirismo smisurato, aggettivazione esagerata, abuso di metafore, trame molto complesse per colmare il vuoto di idee. E questo in letteratura equivale a perdere la vocazione critica ed utopica che la tradizione le ha concesso.

È questo uno dei problemi fondamentali della nuova narrativa: le case editrici molte volte pubblicano senza nessun criterio qualsiasi opera con l'unica condizione che il suo autore sia un «giovane narratore», di modo che la qualità dei lavori molto spesso è subordinata all'età di chi scrive.

Quanto detto è facilmente verificabile nello studio di Raffaele Cardone, Franco Galato e Fulvio Panzeri dedicato al periodo compreso tra il 1975 ed il 1996 intitolato *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra gli anni '80 e '90* (Milano: Marcos & Marcos) in cui si mette in evidenza che la nuova narrativa è un fenomeno che andrebbe ridimensionato per il fatto che le case editrici, a caccia di un best-seller, pubblicano troppe opere di debuttanti, la metà delle quali sono solo il libro di esordio.

Questo vuol dire che la narrativa italiana degli anni '90 si presenta molto varia tanto per argomenti come per scelte stilistiche diametralmente opposte tra di loro, il che rende molto difficile prendere una posizione definitiva, in quanto non esistono manifesti programmatici, ma bensì si tratta, in generale, di senso comune, di risposte simili date da autori molto differenti, la cui unica caratteristica comune forse è l'appartenere alla stessa generazione, ed insegue l'apertura dei registri e delle forme della lingua verso l'extraletterario con l'obiettivo di influenzare il lettore, da cui la ripresa della rapidità, della sinteticità ed icasticità proprie della narrazione attraverso le immagini —fumetti, cinema o televisione—.

In questo senso, l'inizio del nuovo millennio si presenta marcato da alcune tendenze sostenute da un forte appoggio editoriale con operazioni specifiche di marketing accresciute da esordienti, spesso giovanissimi e che di solito sono etichettati, forse erroneamente, come i «Giovani Narratori»; e dico erroneamente rispettando le parole di Daniele Del Giudice quando, nel 1984, ad appena 35 anni, affermò che lui non si sentiva un giovane scrittore come non si sentiva «un giovane guidatore», «un giovane acquirente di tabacco» o «giovane consumatore».

Questo fenomeno probabilmente sarebbe più interessante analizzarlo dal punto di vista socio-economico-editoriale dato che l'etichetta «giovane», come abbiamo visto, si vende molto bene e, ancora di più, il successo conferisce ad

alcuni giovani narratori la funzione di barometro dei gusti e delle abitudini della nuova generazione. Ed ancora, le loro opere sono il riflesso immediato di un modo di vivere la vita quotidiana, e possono essere lette come un insieme di informazioni e perfino come inchieste sulla vita dei giovani.

Analizzare la narrativa della nuova generazione di scrittori, formatasi alla luce dei narratori degli anni '80 ed affermatasi negli anni '90 presenta due difficoltà.

In primo luogo, questi giovani narratori non si presentano come un gruppo o come un movimento con un programma omogeneo, provengono da molte e diverse matrici e rispondono a concetti come subcultura, «referenzialismo», una parola quasi magica che si distingue dall' autobiografia —raccontare la propria vita— o dal realismo —descrizione della realtà— e che significa intimo contatto con la vita quotidiana, contemporanea alla scrittura ed allo scrittore. È una parola che i giovani narratori usano e di cui abusano per giustificare un realismo metropolitano e porre le basi di una letteratura concepita come narrazione della quotidianità.

Subcultura, «referenzialismo» ed anche «abbassamento linguistico»: in tali elementi si può trovare la differenza con gli anni '80. Da ricordare: mentre in questi anni esiste una coesistenza tra letteratura e paraletteratura, tra cultura elitaria e popolare o cultura alta e bassa, negli anni '90 predomina il termine basso che si traduce nella trascrizione mimetica della lingua della realtà quotidiana. È una lingua «povera» elevata ad un rango letterario; il che non significa che sia una lingua semplice e che tutti possano facilmente comprendere: al contrario è la lingua che parlano i giovani, gergale, marginale, un idioletto accessibile solo a coloro che formano parte di un'identica categoria socio-culturale in un dato momento.

Subcultura, «referenzialismo», «abbassamento linguistico» saranno, pertanto, le caratteristiche che compongono lo pseudomanifesto della giovane letteratura della fine del XX secolo.

La seconda difficoltà deriva dalla prossimità nel tempo che porti a cadere in inevitabili generalizzazioni nell'errore e che, sotto l'etichetta di «moda giovane» si comprendano scrittori tra loro molto differenti.

«Scrittori dell'eccesso», «neo-neovanguardisti», «narrativa nuova-nuova», «terza ondata», «tondelliani», *pulp*, «buonisti» o «cattivi», «bianchi» o «neri». Mai nella storia della letteratura italiana c'era stata una proliferazione tanto ampia di etichette come negli anni '90 e che ha accompagnato l'esordio narrativo di un folto gruppo di giovani. In realtà, secondo me, l'eccesso di definizioni nasce non solo dall'evidente difficoltà di inquadrare in cornici ben definite scritture diverse, anche se unificate da elementi tematici o linguistici ricorrenti, ma anche dal desi-

derio di alcuni critici di rivalutare nomi da loro «scoperti» e patrocinati da alcune case editrici che, come è ovvio, vogliono recuperare l'investimento effettuato.

Ho già fatto allusione all'importanza che l'influsso dell'opera e del progetto *Under 25* di Tondelli ebbe sugli scrittori del decennio degli anni '90. Ebbene, leggendo i testi di questi «post-under 25» si possono tracciare alcune linee interessanti di questa generazione così come erano state descritte negli anni '90:

a) La linea che si potrebbe definire come «Inquietudini della formazione», che nasce dal passaggio dall'adolescenza ad una età più adulta. È un tipo di scrittura che percorre le tappe dell'iniziazione e della formazione fino a dare l'addio definitivo alla prima gioventù. Dal punto di vista stilistico e linguistico, la narrazione è caratterizzata dalla combinazione di italiano «colto», gergo, anglicismo e forme dialettali. Si forma un nuovo codice narrativo che sembra essere una nuova *koiné*. Di questa linea, che è la più frequente durante i primi anni '90, possiamo citare i nomi di Silvia Ballestra e Giuseppe Culicchia.

b) La linea delle «Interpretazioni della esistenza», generata da un atteggiamento più maturo di fronte alla vita. È una scrittura che si immerge nella vita adulta alla ricerca di interpretazioni, visioni di insieme, giudizi disincantati. Lo scrittore cerca di decifrare «formule» quasi geometriche di comprensione o almeno di descrizioni. Non offrono trame affascinanti. Possiamo trovare nomi come Gabriele Romagnoli e Andrea Canobbio.

c) La linea della «Scrittura di provincia», formata da trame che si sviluppano nelle provincie, e presentano un bagaglio di lessico, immagini, toni, ispirazioni il cui senso deriva da un mondo geograficamente caratterizzato, nel quale l'io è assorbito come nel caso di Claudio Camarca —Roma— e Guido Conti —Parma—.

Però forse i lettori italiani definirebbero gli anni '90 il decennio di «nonne» e «cannibali». In questo senso, un caso particolare nella narrativa di questi anni è il romanzo che Susanna Tamaro pubblicò nel 1994 intitolato *Va' dove ti porta il cuore* (Milano: Baldini e Castoldi). Se va ricordata in questo saggio non è per scelta personale, ma perchè il successo di pubblico la colloca, credo, in una posizione unica nella narrativa del secolo passato. D'altra parte, il monologo della nonna con la nipote lontana per farle capire quanto importante è seguire il cuore, riassume le caratteristiche più importanti dell'altra tendenza della narrativa italiana della fine del millennio: stile prosaico al limite, elogio totale delle ragioni del cuore, sfinente buon senso che trabocca dalla narrazione e che ricorda la vecchia narrativa del lirismo intimista, del gusto per l'elegiaco, intenerito ripiegamento in

un mondo ridotto di persone e sentimenti, poichè il nemico da battere è il mondo moderno, richiami alle paure dell'epoca.

Forse come reazione al «buonismo» di *Va' dove ti porta il cuore*, la seconda metà degli anni '90 è lo scenario dell'esplosione del fenomeno letterario più importante di questo decennio. Anzi, sono convinto che, quando fra molti anni si studieranno gli anni '90 per quanto si riferisce alla narrativa, verranno presentati come il tempo dell'effimera parabola dei *Cannibali*, conosciuti anche come fenomeno *pulp* e che già oggi, appena un decennio dopo, sembra appartenere ad un passato molto remoto.

Questo fenomeno deve la sua fama in Italia al film di Tarantino *Pulp Fiction*. Nasce da un nuovo concetto di realtà che si muove solo nel quotidiano, in cui domina un naturalismo ipertrofico, una specie di realismo smisurato. Si basa sulle tecniche dei mezzi audiovisivi, fa riferimento ad una serie di pubblicazioni popolari e di rapido consumo. Comprende scrittori che hanno in quel momento circa quaranta anni e che si sono affermati a partire dal 1996 con la antologia di Daniele Brolli intitolata *Gioventù cannibale* (Torino: Einaudi): la prima antologia italiana dell'orrore estremo la cui fonte di ispirazione sono inoltre alcune traduzioni dalla letteratura nordeamericana di Bukowsky e Ellis, la televisione, il cinema e la musica.

I temi predominanti di questi autori —come l'orrore, la violenza, il sesso o la droga— sono sempre collocati nel contesto di un'assoluta attualità, sono privi di passato e futuro poichè a loro interessa solo un presente urbano e i cui protagonisti sono anche loro giovani, che si muovono in ambienti di droga, supermercati, discoteche, film pornografici o di violenza estrema. Si potrebbe pensare che l'obiettivo di questi narratori sia cercare di distruggere l'attuale sistema attraverso la denuncia di questo mondo anarchico. Ma non credo che sia il caso, che vadano contro qualcosa; non credo nella loro anarchia, ma bensì al loro conformismo, in quanto che la loro finalità è descrivere, da una prospettiva priva di ogni ideologia, il caos in cui sono immersi.

Ciò nonostante, da un punto di vista strettamente letterario, la caratteristica più importante di questo tipo di narrativa è l'assenza totale dell'invenzione letteraria ed una conseguente fragilità sia della storia che delle trame. D'altra parte, e considerando la letteratura come un continuo e interminabile presente, l'inquadramento geografico e storico è facilmente deducibile: l'Italia urbana più recente nella quale la Storia non ha nessuno spazio.

Vediamo un paio di esempi per capire come scrivono questi giovani narratori: Nelle prime pagine del racconto di Niccolò Ammaniti e Luisa Brancaccio intitolato *Seratina* con cui inizia l'antologia *Gioventù cannibale*, si legge:

seduto sul divano di broccato insieme a mammina, si strafogava il passato di verdura guardando il TG1 [...] Aldo rimise il CD di Pino Daniele e prese la boccetta della coca. Si fece una rumorosa sniffata e la passò a Emanuele (p. 19).

Woobinda di Aldo Nove (Torino: Einaudi) comincia nel seguente modo:

Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure&Vegetal. Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pelle ma io uso Vidal e voglio che in casa tutti usino Vidal (p. 7).

Questi due esempi, sebbene limitati, possono esserci utili per poter definire la narrativa *pulp* come trascrizione mimetica orale dell'attualità visto che quello che più interessa loro è rappresentare la realtà urbana in modo estremamente esagerato, con uno stile privo di ogni capacità di affabulazione, cosa che molto spesso provoca una scorpacciata di realismo giacché la maggioranza di questi giovani scrittori chiude tutte le porte all'immaginazione.

Questo realismo smisurato del quale sto parlando è molto evidente nella lingua usata. E' una lingua «omologata» dal linguaggio televisivo e pubblicitario in cui l'inglese artificialmente diventa una lingua prossima al naturale —come per esempio il ripetuto OK—, dominata, paradossalmente dalla lingua elementare dei gerghi giovanili e marginali; un linguaggio che posso definire come «linguaggio dell'immediatezza» e che, purtroppo, non ha prestato attenzione ad uno degli scrittori che più si è preoccupato dei giovani narratori. Mi riferisco al citato Pier Vittorio Tondelli per il quale:

Scrivere è innanzitutto usare una lingua. Prima ancora di conoscere la storia che vogliamo raccontare, noi la stiamo pensando in una certa lingua, la nostra. Noi facciamo un'operazione con il linguaggio. E' molto importante questa consapevolezza, perché se non si è consapevoli, si fanno errori (Ballestra, 1990: 41).

In base a quanto detto risulta ovvio che siamo davanti ad un tipo di lingua italiana molto lontana dalla letteraria; lingua che, al contrario, si troviamo in scrittori che hanno cominciato a pubblicare nel decennio degli anni '80, come i ricordati

Tondelli, De Carlo, Del Giudice e tanti altri, per cui non pare che la letteratura possa apprendere molto dai cannibali, almeno per quanto riguarda la lingua, e le forme di narrazione.

Da quanto detto finora possiamo trarre una serie di conclusioni

1. Tenendo conto soltanto del contatto eccessivamente diretto con la realtà quotidiana, trascurando non solo la tradizione, ma anche il centro ideale composto da «lingua media, valori medi, prodotti medi», ottengono normalizzazione, e non transgressione né ribellione; o, in altre parole, linguaggio omologato per un pubblico di lettori ugualmente omologato. In definitiva, tutti appartengono ad uno stesso momento storico ed alla stessa estrazione sociale e culturale.

2. Se alla precedente caratteristica aggiungiamo la mancanza di un impegno comune e, di conseguenza, una ricerca individuale, vediamo solo isolamento, poichè ogni scrittore è solo con se stesso e con il proprio lavoro.

3. Nello stesso modo, la mancanza di un linguaggio letterario comporta l'omologazione perfino dei personaggi. Questi non hanno caratteristiche che permettano loro di differenziarsi uno dall'altro, non c'è nessun tipo di analisi psicologica, tutti parlano nello stesso modo: sono, in conclusione, semplici immagini convenzionali tratte dal cinema o dalla televisione.

4. Una narrativa basata su scelte stilistiche e linguistiche mimetiche dalla metropoli quotidiana, l'individualismo, l'isolamento, la mancanza di un interesse «reale» di rottura, ecc., ci permettono di dedurre che questi giovani scrittori non costituiscono una corrente ma una semplice moda. Però attenzione, una moda di cui gli esordienti giovani vogliono far parte perché entrandoci avranno un po' di potere, e se non altro spartiranno il potere che il gruppo ha conquistato.

Ma quali sono le opere che possono essere etichettate come *pulp*? Con l'antologia di Daniele Brolli, *Gioventù cannibale* e la ricordata *Woobinda* (1996) ampliata due anni dopo con il titolo di *Superwoobinda* di Aldo Nove (Torino: Einaudi, 1998), è da evidenziare la collezione di racconti di Niccolò Ammaniti *Fango* (Milano: Mondadori, 1996), considerata come il manifesto del *pulp* italiano, nel quale si mischiano l'orrore cinematografico e letterario, la popolare commedia italiana, le serie americane, la pubblicità, ecc. Similmente abbiamo altre opere come *Occhi sulla graticola* (1996) di Tiziano Scarpa, e tanti altri come Caliceti, Camarca, Galiazzo, Santacroce, ecc.

Tutti più o meno vicini ad una mimesi orale in cui tutto risulta uguale a tutto; tutti loro sono cannibali, dominati dal sesso, dalla droga, dal sangue, «*i cattivi*», preoccupati solo di trascrivere la realtà metropolitana più violenta, che però, in definitiva, non è altro che l'altra faccia di una moneta alla moda nella narrativa

italiana della fine degli anni '90, sulla cui altra faccia troviamo «*i buoni*», rappresentati non solo dalle telenovelle, ma anche dagli abbondanti e lacrimosi *Va' dove ti porta il cuore*. Però è una medaglia che, anche se con una scadenza, è perfettamente preparata, inscatolata, «omologata» ed annunciata per il consumo quotidiano.

La verità è che i *cattivi* condividono con i *buoni* patetismo ed assenza di originalità: i primi nascondono dietro alle manifestazioni di rabbia, la logica dei buoni sentimenti che i secondi esibiscono in maniera troppo evidente ed esagerata.

Nella misura in cui ciò che si trova in primo piano sono le esperienze quotidiane c'è spazio per le emozioni, però non per la riflessione, il che comporta che l'esperienza personale superi la riflessione teorica e l'immediatezza sostituisca l'analisi nella narrazione.

Probabilmente, e come conclusione, forse l'immagine che meglio riassume le caratteristiche fondamentali di questa narrativa è il famoso vestito di Arlecchino. Cioè eterogeneità, formata da pezzi di stracci di vario tipo, di colori e forme ineguali, di origini differenti, messi insieme senza armonia, rammendi fatti a seconda delle circostanze, delle necessità e delle situazioni.

Insomma, il caos, il multiforme, l'eterogeneo, diventa la regola, perfino nella nuova ragione d'esistenza. Il nuovo «centro», un sistema organico con il quale si può interpretare la società e l'esistenza, un centro etico, però anche estetico; il nuovo centro, dicevo, sarà l'unione eterogenea di diversi stracci di tela rammendata.

In altre parole, un miscuglio di arti, di tecniche, di generi fino alla costruzione di opere senza unità, aperte per propria natura. E' il trionfo dell'eterogeneità che è intimamente collegata ai mezzi di comunicazione che, come tutti sappiamo, dominano la nostra cultura.

Nonostante quanto detto finora, dalla prospettiva dei pochi anni trascorsi del nuovo secolo, è innegabile che molti dei cosiddetti «giovani scrittori degli anni '90» hanno dimostrato, dopo questa moda passeggera, un'eccellente capacità di elaborare nuovi percorsi autonomi di crescita. Nomi come quelli citati, Ammanniti, Ballestra, Brizzi, Caliceti, Culicchia, Mozzi, Nove, Santacroce, Scarpa, ecc., non possono essere relegati solo nel quadro di una moda passeggera, già superata con l'arrivo del nuovo millennio. Un nuovo millennio la cui narrativa presenta una caratteristica fondamentale: l'eterogeneità, però allo stesso tempo un panorama letterario molto ricco perchè in fondo non è neanche tanto quello che si chiede alla letteratura: reagire all'omologazione imposta dalla cultura del superfluo. O, come dice Claudio Magris, che smetta di essere placebo consolatorio che si offre a un consumo gratificante e ottunde il negativo.

Di che cosa fanno la critica i critici della letteratura contemporanea?

NICOLÒ MESSINA
Universitat de València

Nel secondo quarto del secolo scorso -quasi alla vigilia delle «inoffensive» leggi razziali (1938) del «bonario» regime fascista, incolpevole degli orrori della repressione e dei *Lager*, almeno a sentire l'attuale destra politica italiana e gli storici revisionisti di ogni risma- il linguista Benvenuto Terracini, che di secondo nome faceva Aronne e da quelle leggi sarebbe stato indotto ad andare «in vacanza» in Argentina, si chiedeva provocatoriamente: «Di che cosa fanno la storia gli storici del linguaggio?» (Terracini 1935, 1936). La sua era d'altronde, è risaputo, la prospettiva di uno storicista, non di uno strutturalista. *Mutatis mutandis e si parva (vel potius minima) licet*, si è voluto riecheggiare il titolo di quel saggio per queste stringate note che alla fin fine intendono soltanto invitare alla riflessione chi si diletta leggendo o legge per mestiere, e rischiano così di fungere da memento *sfonda-porte-aperte*.

Cogliendo la provocazione insita nella domanda di Terracini, la si sposti ora su un altro campo, quello del testo letterario che del linguaggio è forse una delle concrezioni più durature e verificabili, proprio perché ne è intessuto (*textus < texère*).

Pochi di noi sono attivi «accrescitori» della creazione umana; i più siamo semplici posterì o contemporanei degli *auctores*. Alcuni, meravigliati lettori ad esempio delle opere dell'Antichità, ci riteniamo già fortunati, quando da qualche anonimo copista soprafatto dalla fatica abbiamo ricevuto l'eredità di un testo, o

di un suo frammento, e gli *editores* sulla scorta delle *variae lectiones*, accidentali o consapevoli, dei codici sono potuti risalire al presunto *ne varietur* di un autore a noi caro, e hanno proposto per ipotesi, da filologi lachmanniani o post-lachmanniani, l'archetipo appena identificabile tra le nebbie della tradizione.

Un po' piú fortunati ci sentiamo, poi, quando qualche autore di un'età meno lontana, ad esempio preumanistica, ci ha gratificati con il lascito di un suo autografo o delle sue personali *variae lectiones*. Basti pensare solo per un attimo al mirabile caso delle diverse «forme» del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, così ben definite da Ernest Hatch Wilkins¹, o al caso del codice Hamilton 90 (Staatsbibliothek di Berlino) latore del *Decameron*, identificato da Vittore Branca come scritto di proprio pugno da Giovanni Boccaccio (Branca-Ricci 1962) e da lui compulsato per la sua monumentale edizione critica dell'opera (Boccaccio 1976).

In questo *climax*, avvicinandoci ai nostri tempi, possiamo considerarci addirittura fortunatissimi con alcuni *auctores* moderni e contemporanei che, fortuitamente o per spirito di conservazione, magari ripromettendosi di distruggere *in extremis* o di far distruggere i loro testi e *avant-textes* (a tutti sovviene, tra i tanti, lo stranoto diktat di Franz Kafka, per fortuna disatteso da Max Brod), li hanno riposti in fondo ai loro cassette, li hanno quindi difesi da sguardi indiscreti (ci hanno provato, almeno) e indirettamente non li hanno né persi né dispersi, ma li hanno tenuti in serbo per eredi di famiglia ovvero di *entourage*, a volte o insensibili e disattenti, o tutt'al piú opportunisti e interessati, e solo di rado consci delle responsabilità loro assegnate dalla *traditio* intellettuale. Tuttavia, così facendo, inconsapevoli o scientemente, essi non hanno voluto sottrarre questi materiali, che sono la preistoria della propria opera, alla conoscenza di altri, degli studiosi, dei *curiosi*, dei piú.

C'è da approfittarne, quando ci capita, di questa enorme fortuna, cioè dei casi fortunati di questi autori privilegiati, delle loro a volte copiose eredità di

1 In sintesi, per Wilkins (1951) sarebbero 4 le «raccolte di riferimento», e 9 le «forme» sulla scorta dei codici *Vat. lat. 3195* (idio- e autografo) e *Vat. lat. 3196* (o «codice degli abbozzi», autografo): 1^a [1342], 2^a [1347-1350], 3^a [1356-1358, «forma Correggio»] <*Vat. lat. 3196*>; 4^a [1359-1362, «forma Chigi», mano di Boccaccio] <*Chigiano L.V. 176* (Bibl. Vaticana); 5^a [1366-1367, «raccolta di Giovanni»] <*Vat. lat. 3195* (parte copiata da Giovanni Malpaghini sotto la sorveglianza di Petrarca, ergo «idiografa»); 6^a [1367-1371/72] <*Vat. lat. 3195* (parte copiata da Petrarca *ipse*, ergo «autografa»); 7^a [1373, altra mano, «raccolta Malatesta»] <*Laur. XLI.17* (Bibl. Laurenziana, Firenze), copia della 6^a, fatta apprestare e regalata a Pandolfo Malatesta; 8^a [1373, «raccolta Quiriniana»] <*D.II.21* (Bibl. Quiriniana, Brescia), copia della 6^a, diversa dalla 7^a; 9^a [1373-luglio 1374] <*Vat. lat. 3195*, l'ultima forma con gli ultimi apporti e rimaneggiamenti, lavoro solo interrotto dalla morte di Petrarca (1374).

scritti! Non certo per abbandonarci al pettegolezzo letterario, ma per dare fondamento all'ermeneutica letteraria, per sottrarla alla tentazione dei facili impressionismi, delle volanti letture parallele che "riscrivono" i testi d'autore, e per vincolarla ai dati testuali, alle prove fattuali². Non mancano d'altronde esempi di questi *auctores*. In ambito strettamente italiano, come non citare il pionieristico *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* di Pavia, dovuto alla lungimiranza di Maria Corti³?

Ora, se noi volessimo leggere Omero o Virgilio, Tucidide o Tacito, Dante o Cervantes o Shakespeare, solo leggerli, qualsiasi edizione potrebbe fare al caso nostro, e anzi, talvolta, non andiamo certo troppo per il sottile. Semmai, qualche dubbio sorgerebbe in alcuni, se il libro da leggere fosse la *Genesi*, forse per il sospetto di impaniarsi negli *imprimatur*, incrociati ed escludenti, cristiani e/o ebraici. Per il resto, probabilmente, si tenderebbe a ricorrere all'edizione più maneggevole, a comprare quella più economica. Tuttavia, se volessimo leggere questi stessi testi per studiarli, ci affideremmo —come ci hanno insegnato i nostri maestri— a edizioni cosiddette critiche. Nessuno mette ciò in discussione, in casi del genere, cioè nel caso di testi dell'Antichità, del Medio Evo, della Modernità quattro-ottocentesca. Non mancano collane *ad hoc*⁴, né edizioni autorevoli, «nazionali» e no, di singoli autori⁵. In effetti, solo testi fededegni consentono interpretazioni meno avventurose.

-
- 2 Sempre attuale risulta il monito sull'etica dei critici lanciato da Gramsci (1975: 838; e 1977: 166): «*Sollecitare i testi*». Cioè far dire ai testi, per amor di tesi, più di quanto i testi realmente dicono. Questo errore di metodo filologico si verifica anche all'infuori della filologia, in tutte le analisi e gli esami delle manifestazioni di vita. Corrisponde, nel diritto penale, a vendere a meno peso e di differente qualità da quelli pattuiti, ma non è ritenuto crimine, a meno che non sia palese la volontà di ingannare: ma la trascuratezza e l'incompetenza non meritano sanzione, almeno una sanzione intellettuale e morale se non giudiziaria?» [Quaderno 6 (VIII) 1930-1932, § <198>].
- 3 Gli albori della fondazione del Centro sono ricordati nelle pagine vibranti, tra saggio e racconto, della stessa studiosa (Corti 1997).
- 4 Riferimenti canonici: la *Bibliotheca Teubneriana* (1849-), la *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, i *Monumenta Germaniae Historica*, i *Poetae Latini Aevi Carolini*, la *Collection des Universités de France* (Association Guillaume Budé, Les Belles Lettres), ma consultati anche: il *Corpus scriptorum latinorum Paravianum*, la *Loeb Classical Library*, la serie mondadoriana degli *Scrittori Greci e Latini* della *Fondazione Lorenzo Valla*, la *Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos* (Barcelona: Ediciones Alma Mater), in cui v. almeno l'ed. del *Satyricon* (1968-1969) curata dal compianto M. C. Díaz y Díaz, con il quale ho avuto l'onore di lavorare all'Università di Santiago de Compostela.
- 5 Per tutte, in ambito italiano, compiute o no, quelle ad es. di Dante, Foscolo, Carducci, Verga. E ancora, sconfinando nel Novecento, qualche altro esempio – si cita *per saltus* – in collane di pre-

Tale e tanta unanimità non c'è, invece, nel caso delle opere contemporanee, sebbene non manchino esempi che sembrano contraddire questa asserzione o postulare addirittura una controtendenza. Tra gli ultimi scrittori a presentarsi in veste più o meno canonicamente critica si trascelgono, ad esempio, per interessi scopertamente soggettivi: Carlo Emilio Gadda (2011, 2012, 2013a) e Leonardo Sciascia (2012, 2014), sussunti nel catalogo Adelphi⁶; Primo Levi (1997⁷, 2012), ispiratore di un omonimo eccezionale Centro Internazionale di Studi che tra le altre benemerenze ha la promozione della prima traduzione integrale in inglese⁸; Vincenzo Consolo (2015), il cui attesissimo Meridiano avrebbe dovuto, non *post mortem* ma in vita, coronare i meriti indiscutibili di un classico riconosciuto della letteratura italiana⁹.

Anche le opere contemporanee, d'altronde, come quelle di altre epoche, sono ipotesi *in fieri*, esposte ai fortunali degli agenti esterni e alle vicissitudini alterne dell'interno processo del loro farsi, e anche per queste bisognerebbe chiedersi: di quale testo fa critica, la critica letteraria? Da parte loro, poi, inspiegabilmente, quegli stessi filologi che si affannano tanto a ricercare e fissare un *quid* testuale il più possibile vicino a un archetipo Ω forse mai esistito (!) e difficile da circoscrivere, indietreggiano o nicchiano invece di fronte alla sovrabbondanza di materiali testuali che può a volte offrire un'opera contemporanea. A detta di Giuseppe Tavani che per decenni si è mosso nell'alveo delle scuole filologiche consolidate e quindi non è sospettabile di essere un calunniatore, ciò si deve forse alla poca dimestichezza e a una certa aria di sufficienza dei filologi tradizionali nei

stigio di alcuni editori: Einaudi (Montale, edd. G. Contini e R. Bettarini), Garzanti (Gadda, ed. D. Isella), Mondadori (Fenoglio, ed. M. Corti). Mirabili le edizioni di Vittorini (*Le due tensioni*, Milano: Il Saggiatore, 1967) e di Fenoglio («Pléiade», Torino: Einaudi, 1992) curate da Dante Isella. Infine, due esempi di filologia micro e macrotestuale applicata a due classici, Verga (la novella *Un processo*) e *La coscienza* di Svevo: Durante (2007) e Stasi (Svevo 2008).

- 6 Del primo sono stati proposti anche i carteggi con Pietro Citati e Goffredo Parise (Gadda 2013b, 2015).
- 7 Una nuova edizione, sempre curata da Marco Belpoliti per i tipi di Einaudi, ma ora in tre volumi (con un centinaio di pagine inedite, interviste e la prima versione di *Se questo è un uomo*), è in preparazione ed è attesa per il 2016-2017.
- 8 Il catalogo della W. W. Norton & Company, Inc. di New York promette per il settembre 2015 *The Complete Works of Primo Levi* in tre volumi, con le traduzioni e la curatela complessiva di Ann Goldstein e l'introduzione di Toni Morrison.
- 9 Diretto e senza infingimenti l'incipit della prefazione postuma di Cesare Segre (2015: XI) al volume: «Voglio subito enunciare un giudizio complessivo: Consolo è stato il maggiore scrittore italiano della sua generazione. La sua scomparsa ha turbato tutto il quadro della narrativa nel nostro Paese, rimasto senza un punto di riferimento alto e, per me, indubitabile.»

riguardi dei testi contemporanei (Tavani 1988c: 56-57). E viceversa, aggiungerei, a una certa scarsa frequentazione della pratica filologica da parte degli studiosi e dei critici della contemporaneità letteraria. Si capisce allora che dall'alto della sua duplice esperienza di filologo medievale e di attento frequentatore della modernità, egli abbia scritto quanto segue (Tavani 1983: 9, corsivo nostro):

Uno dei compiti più urgenti della scienza della letteratura è oggi quello della fissazione del testo: e in effetti, fino al momento in cui non si disponga di un testo fededegno, tutte le altre operazioni ermeneutiche e critiche sono esposte al rischio di risultare arbitrarie, intempestive e insicure: *arbitrarie*, perché possono risolversi nell'elaborazione, nella combinazione e nell'interpretazione di dati testuali che poco o nulla hanno a che vedere con le intenzioni dell'autore; *intempestive*, perché effettuate prima che si siano individuate e analizzate tali (presumibili) intenzioni; *insicure*, perché —condotte su dati testuali non confermati e/o non confermabili— possono ad ogni istante ricevere smentite parziali o totali, rivelarsi prive di reali giustificazioni e persino manifestarsi del tutto false.

Si diceva prima della sovrabbondanza di materiali testuali che può offrire un'opera contemporanea. Cosa, infatti, possiamo ritrovarci tra le mani? *In primis*, ovviamente, non l'archetipo irraggiungibile e non raggiunto, ma il *testo*, il tangibile prodotto finale dell'Autore, quello che gode del suo *ne varietur*, e perciò stampato, e diffuso, e letto. Ma poi anche il *post-testo*, la tradizione testuale postuma che attesta la diffusione, il successo, la ricezione contemporanea e/o posteriore all'uscita dell'opera. Infine, anche il *pre/ante-testo* —quando esso non è andato perduto, non è stato eliminato—, cioè tutto il materiale documentario relativo alle fasi anteriori all'elaborazione e pubblicazione dell'opera finita, ma anche ciò che l'Autore ha accumulato dopo l'uscita dell'opera (appunti, correzioni, aggiunte e modifiche possibili, ecc.) e che voleva/vuole magari usare in un'eventuale riedizione, ma non sempre ha usato o s'è deciso ad usare.

Su questa base di sovrabbondanza documentaria è possibile approfondire la storia dell'evoluzione di un testo dai primi appunti svolazzanti fino alla sua pubblicazione, e "costituire" il testo, dotandolo di un apparato nel quale constino tutte le variazioni testuali precedenti il *ne varietur*. Solo questo testo con più dati consentirà all'ermeneutica letteraria più sicure interpretazioni.

Questo è, in breve, il compito che la critica genetica si è assunto dall'ultimo quarto del secolo scorso in qua. Non è il caso di fare qui bilanci di questa avventura scientifica cominciata in Francia con le esperienze pionieristiche di Louis

Hay e Almuth Grésillon nel seno dell'ITEM (*Institut des Textes et Manuscrits Modernes*) del CNRS (*Centre National de Recherches Scientifiques*) di Parigi (Grésillon 1994, 2008; Contat & Ferrer 1998). Basterà ricordare che da allora sono fiorite edizioni di autori di diverse aree linguistiche¹⁰ e addirittura, dopo l'elaborazione di una sorta di prontuario di ecdotica genetica (Tavani 1988a-e; 1996), è stata creata una collana che ha superato i cinquanta volumi¹¹. Per non dire della sempreverde, stimolante, rivista di genetisti militanti dal nome tautologicamente eloquente, *Genesis*, attiva dal 1992, che è arrivata nel 2014 al numero 39¹². A questi criteri si è ispirata anche –*transeat* questo non immodesto accenno finale a un'esperienza personale– l'edizione elettronica di un autentico *longseller* del Novecento italiano, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (Messina 2009), universalmente ritenuto ormai un classico con la sua visione graffiante e ad un tempo poetica del Risorgimento, vero e proprio controcanto a *Il Gattopardo* lampedusiano, sul doppio binario di Verga e De Roberto¹³.

La strada è stata tracciata da tanti, ma ben vengano altri, alla ricerca del *texte retrouvé*, quasi a rispondere, dopo averlo adattato alla circostanza, al lontano appello di Gianfranco Contini (1951, 1970: 184): «[O italiani,] io vi esorto alle edizioni critiche!»¹⁴.

10 In Grésillon (1994: 188-199) le «schede» di alcune opere antesignane: G. Flaubert, *Carnets de travail*, ed. P.-M. de Biasi, Paris: Balland, 1988; Id., *Un coeur simple*, ed. G. Bonaccorso et al., Paris: Les Belles Lettres, 1983; Id., *Hérodias*, ed. G. Bonaccorso et al., Paris: Nizet, 1991; P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, ed. N. Celeyrette-Pietri & (voll. 1-3) J. Robinson-Valéry, Paris: Gallimard, 1987 ss; M. Proust, *La matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé*, ed. H. Bonnet & B. Brun, Paris: Gallimard, 1982; *The James Joyce Archive*, New York/London: Garland, 1963-1977 (63 voll.). Sul fronte joyceano si aggiungano anche: Crispi & Slotte (2007), Natali (2008a, 2008b). Nel panorama iberico, due accenni: Pastor Platero (2008) e Blasco (2011), e si ricordi almeno la collana delle opere complete di Salvador Espriu, patrocinata dal *Centre Espriu* di Arenys de Mar per i tipi delle Edicions 62 di Barcelona.

11 È la collana «Archivos/Archives», posta sotto il patrocinio dell'UNESCO e affidata a un Consiglio di firmatari europei e latino-americani del Protocollo Archivos – ALLCA XX (*Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle*). La sede è stata spostata dall'ITEM di Parigi al CRLA (*Centre de Recherches Latino-Américaines*) dell'Università di Poitiers. Cfr. ora Colla (2005).

12 Dapprima pubblicata dall'editore Jean-Michel Place, la rivista è da tempo passata alle PUPS (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne). I numeri sono disponibili in cartaceo e online due anni dopo la prima uscita: <http://genesis.revues.org/>

13 Per l'approccio genetico a un altro testo consoliiano, l'opera teatrale *Catarsi*, il cui manoscritto fu dall'autore regalato alla Corti, si rimanda a Morini (2004-2005).

14 Come si ricorderà, il richiamo continiano aveva per oggetto l'allestimento, e l'applicazione alla filologia moderna, di strumenti lessicografici *ab origine* utilizzati e ritenuti indispensabili dall'ec-

Bibliografia

- Blasco, J. (2011): *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez). Valladolid-New York: Ensayos Literarios Cátedra Miguel Delibes.
- Branca, V. – Ricci, P. G. (1962): *Un autografo del Decameron* (Codice Hamiltoniano 90). Padova: C.E.D.A.M. (Opuscoli accademici; 8).
- Boccaccio, G. (1976): *Decameron*, ed. V. Branca. Firenze: Accademia della Crusca.
- Consolo, V. (2015): *Opera completa*, ed. G. Turchetta, pref. C. Segre, «i Meridiani». Milano: Mondadori.
- Colla, F. (ed.) (2005): *Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: Centre de Recherches latino-américaines-Archivos/ALLCA.
- Contat, M. & Ferrer, D. (edd.) (1998): *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions.
- Contini, G. (1951): «Preliminari sulla lingua del Petrarca», poi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970, pp. 169-192.
- Corti, M. (1997): *Ombre dal fondo*. Torino: Einaudi.
- Crispi, L. & Slote, S. (edd.) (2007): *How Joyce Wrote 'Finnegans Wake'. A Chapter-by-Chapter Genetic Guide*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Dionisotti, C. (1967): *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Durante, M. (2007): «Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo», *Studi di Filologia Italiana* 65, pp. 303-336.
- Gadda, C. E. (2011): *Accoppiamenti giudiziosi*, edd. P. Italia e G. Pinotti, «Biblioteca Adelphi». Milano: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2012): *L'Adalgisa*, ed. C. Vela, «Biblioteca Adelphi». Milano: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2013a): *Verso la Certosa*, ed. L. Orlando, «Biblioteca Adelphi». Milano: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2013b): *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, ed. G. Pinotti, «Piccola Biblioteca Adelphi». Milano: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2015): «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, ed. D. Scarpa, «Piccola Biblioteca Adelphi». Milano: Adelphi.

dotica classica: le Concordanze. All'epoca (anni Cinquanta-Sessanta) le uniche disponibili per testi italiani erano opera di anglosassoni (E. A. Fay per Dante e K. McKenzie per Petrarca), come ricorda con una punta di sarcasmo e lamenta Carlo Dionisotti (1967: 94), già allora pienamente inserito nel mondo accademico londinese.

- Gramsci, A. (1975): *Quaderni del carcere*, ed. V. Gerratana, II. Torino: Einaudi.
- Gramsci, A. (1977): *Passato e presente*. Roma: Editori Riuniti.
- Grésillon, A. (1994): *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- Grésillon, A. (2008): *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris: CNRS Éditions.
- Levi, P. (1997): *Opere*, ed. M. Belpoliti, intr. D. Del Giudice. Torino: Einaudi (2 voll.).
- Levi, P. (2012): *Se questo è un uomo*, ed. commentata A. Cavaglion. Torino: Einaudi.
- Messina, N. (2009): *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. 'Il sorriso dell'ignoto marinaio'*. Madrid: Editorial Universidad Complutense [<http://eprints.ucm.es/8090/1/T30045.pdf>].
- Morini, A. (2004-2005): *Per Catarsi di Vincenzo Consolo. Un esempio di tragico moderno*. Ricostruzione filologica e critica. Con un'intervista inedita a Vincenzo Consolo, Diss. Pavia: Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Filologia Moderna.
- Natali, I. (2008a): *'Stephen Hero' ed il processo di creazione artistica in 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*. Firenze: Firenze University Press.
- Natali, I. (2008b): *«That submerged doughdoughty doubleface»: Poems penyeach di James Joyce. Uno studio genetico del «volto nascosto» di Joyce*. Pisa: ETS
- Pastor Platero E. [ed.]: *Genética textual*, Introducción, compilación de textos y bibliografía. Madrid: Arco Libros.
- Sciascia, L. (2012): *Opere, I Narrativa, Teatro, Poesia*, ed. P. Squillacioti, «La Nave Argo». Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (2014): *Opere, II Inquisizioni, Memorie, Saggi, 1 Inquisizioni e Memorie*, ed. P. Squillacioti, «La Nave Argo». Milano: Adelphi.
- Segala, A. [ed.] (1988): *Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX siècle, Théorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni, 1988.
- Segre, C. (2015): «Un profilo di Vincenzo Consolo», in Consolo (2015), pp. IX-XXII.
- Svevo, I. (2008): *La coscienza di Zeno*, ed. B. Stasi, «Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Italo Svevo». Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tavani, G. (1983): «Appunti in margine al problema dell'edizione critica», *Studi di letteratura ispano-americana* 15-16, pp. 9-16.
- Tavani, G. (1988a): « Le Texte: son importance, son intangibilité », in Segala (1988), pp. 23-34.

- Tavani, G. (1988b): «Teoría y metodología de la edición crítica», in Segala (1988), pp. 35-51.
- Tavani, G. (1988c): «Los textos del Siglo XX», in Segala (1988), pp. 53-63.
- Tavani, G. (1988d): «Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos», in Segala (1988), pp. 65-84.
- Tavani, G. (1988e): «L'édition critique des auteurs contemporains: vérification méthodologique», in Segala (1988), pp. 133-141.
- Tavani, G. (1996): «Filologia e genetica», *Cuadernos de Filología Italiana* 3, pp. 63-90.
- Terracini, B. (1935, 1936): «Di che cosa fanno la storia gli storici del linguaggio?» *Archivio Glottologico Italiano* 27, pp. 133-152; e 28, pp. 1-31 e 134-150.
- Wilkins, E. H. (1951): *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchean Studies*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

The Sensation novel and neo-victorian fiction: a note

MANUEL F. MÍGUEZ BEN
Universidade de Santiago de Compostela

The twentieth century appears to have been fascinated, endlessly and very prolifically one might say, by the so-called modern movement. Modernity in such context, if it applies to how various generations have believed it to have originated within the zeitgeist they are familiar with, seems to have begun at sundry points in the preceding century, surprisingly during the reign of Queen Victoria. Sometimes this modern world is found to have various of its characteristics already present there in the last quarter of the nineteenth century. At other times, historical events of catastrophic, and even apocalyptic nature, serve as a very convenient rallying point to perceive the existence of its preliminaries in or around them. Such can be the case made for the last pan-European war, or first world war, as it later came to be denominated.

Modernism in its British, European or American incarnations, or even its aftermath that for lack of a vaguer word, ended up by becoming post-modernism, has by far dominated the critical and/or theoretical perspective of the last hundred years.

Either by sheer exhaustion, terminal boredom, or lack of a new consensus about what it seems to have been done to death as it were, it seems that it is the turn of niche, or at least less fashionable till now, periods of literary history to come to the fore and add some patently needed new outlook to literary studies.

The Victorian era, its towering achievements in industrial and technological development, as well as its literary and artistic wealth of projects, seems to

have become a very welcome field of research. It is ripe for revision and exploration. The classic realist text in its variants of novel and short story is still perceived as the dominating genre in terms of popularity in that period. Fiction of that era is then practically virgin territory for critical approaches honed in the study of modernism. At the same time, and for various other reasons, it is highly attractive for contemporary audiences.

The long reign of Queen Victoria, so conveniently taking almost two thirds of the nineteenth century, gives centrality and a very useful focus for subsequent interest on the part of scholars, critics, readers and general audiences alike. It is on the one hand clearly «period», and at the same time it can be made attractively «new». It comes as something suitably needing a new approach, because its visibility has been dwindling since the nineteen —fifties. Few curricula have maintained an interest on it during the thirty— year theory wars.

The audiovisual industry in the last fifty years has come to occupy the intellectual and social relevance that the novel did have in its long, fruitful and popular journey in the English speaking world from the Georgian to the Victorian periods.

Because clearly then the novel was intellectually complex, almost universally appealing, and definitely central to social and political issues, general Victorian fiction is ripe for a reappraisal. Then it was generally understood that it mattered. Novelists were harbingers of change, a concept that it seems to be what the nineteenth century emblemizes from a contemporary perspective. Fiction generated a wide range of social debates on a varied number of issues, and they were to prove of extraordinary importance for the future.

The contemporary world cannot but recognize, if successfully pointed out, how even apparently trivial developments in politics or society, seem to have been considered significant first in and by the Victorian novel.

Novelists were then something more than mere providers of entertainment, as the novel seems to be doing today. Playwrights —sometimes the novelists themselves— adapted these texts for the stage, very frequently in a manner not very different from what screenplay writers do today when re-writing novels or plays for the screen. Novelists and playwrights competed for popular recognition and social influence.

Several topics as woven into more or less melodramatic plots, favouring coincidence above all, bloomed, decayed and were deadheaded in the long decades that saw the novel flower through the nineteenth century. The assertion that fiction aimed at setting a mirror on the road, that is the life of the ordinary, was embraced warmly by the classic realist text practitioners.

Matters that were in the continental novel presented openly —such as adultery or divorce— were gently avoided or euphemistically equivocated by these very same writers in English. Whereas they excelled in their riotous fixation on murder in its multiple variants as field of study and debate. That, among other things, can explain the centrality of the detective genre and its enormous future success in the period. The sleuthing that could have been originated in the multiple pursuits of Gothic progeny became the cardinal tenet of the sensational fiction of the eighteen sixties and seventies.

In the high Victorian period some clear battle lines had been established in the literary and critical spheres. The Gothics socially and intellectually inclusive, led by writers such as Ruskin derided the so-called classical as mechanical, or even generally inhuman. It appears from the twenty first century perspective with hindsight that the first —the Gothic— was proved to be the more successful of the two. Its descendants are long and flamboyant.

The development of photography in the first decades of the nineteenth century started what through the accompanying movements in the visual arts from the preraphaelite manifesto to those multiple isms that were to begin with impressionism, was to imply a veritable obsession with the visual —social and realist— over the textual.

The second industrial revolution had helped in the expansion of the middle classes and, as a consequence, the focus on the domestic on the part of the arts in general and of fiction specially became central. The Bank Holiday Act (1871) —the Education Act (1840) and its expansion in the Universal Elementary Education Act (1870)— among other political developments, were changing habits and introducing new approaches to what had been until then, at best, a very respectable but minority reading public. In just two generations a vast increase in the number of potential recipients of fiction as education and leisure was produced. This is comparable to what the generalization of television would do for a much bigger audience in the second half of the twentieth century.

The novel, at the time deeply popular, became politically and socially very important and significant. Most people considered its idealised world profoundly relevant, a standard to which essentially aspire. The lives portrayed in fiction were shown to be difficult and full of trouble. Such strife as came their way saw how virtue was always rewarded in worldly or moral terms. Readers witnessed numerous wrong and evil doers suitably, albeit poetically, given what they deserved.

The leading example of the popularity, and essential influence, of narrative in the middle Victorian period was the controversial genre of the sensa-

tion novel. Wilkie Collins's *The Woman in White* (1860) and Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret* (1862), products of the ferment unleashed in the decade of the 1848 pan-European revolution, were the leading examples of such type of fiction. Within them a complex warp of acts of reading and writing erupted. Women, and more specifically women of the lower classes, were seen as the Other, a role or a class that in the standard fiction of the time was either not present at all or glossed over. The standard delineated to be imitated was, as Emily Allen summarizes «Middle class women were the creatures of the private sphere, the «angels of the house» [...] who were naturally given to the domestic virtues of morality, chastity, piety, sympathy, humility and nurturance. A true woman was a noble creature without selfish ambition but driven to serve others and to better the world through her care and example» (Allen 2011: 403).

It seemed as if characters in this sensation fiction followed the lead of those initiated in the female Gothic of Anne Radcliffe. Thus such narratives seem to have presented various feminine characters in their incessant journeys looking for mothers or daughters either dead or absent. The sleuthing may well be done totally or partially by a female, something that was going to prove enormously popular in the future.

Wilkie Collins can be certainly seen as openly irreverent to apparently widely held values by Victorian society. His unorthodox marital life and his fiction attest to that. In his type of sensation novel transgressions against women, either in the legal or general social spheres, are exposed accordingly. They are debated at length and ambiguously, if not totally, subverted, in the treatment and the closure they receive.

In the contemporary take on this type of fiction the focus is, however, on sexual unconventionality. The highly politically charged championing of same-sex relationships in contemporary society appears to have taken the place of what in the surface structure of the popular novel of the nineteenth century bigamy, secret marriages and/or mistaken identity had.

Underneath the disparaging and general low critical status of such popular novel there seems to have lied the fact that this new subject matter, if nothing else, was perceived to merit it. Within the grand and aspirational moralizing, of the canonical novel of the time women issues were seen as rather trivial, or not epical enough, and therefore not up to the standard of a genre that, after all, was believed to have derived from a clearly classical progeny.

Gender, and class if such were to be other than the usually presented in fiction, that is upper-middle class, do not seem to have been generally accepted

as the stuff that novels should be treating. Because as Jonathan Loesberg would put it they « evoke their most typical moments of sensation response from images of a loss of class identity» (Loesberg 1986: 117). So, by the very idea that pious and sweet role models were the only ones that should be developed, the literary and critical status of the sensation novel cannot but have been generally lower. Class, but above all class mobility, an enormously fruitful field of analysis for future fiction, contributed to make even more pronounced the general derision that critics, if certainly not the reading public, piled upon it. One is tempted to find some sort of similar explanation to account for the contemporary reception of costume, period or historical fiction and drama, specially when one sees how this contrasts with their obvious popularity.

What had made the sensation novel hugely popular was its melodramatic brio, its melange of elements of high and low provenance. It definitely played to the senses, bringing thrilling scenes and characters to an audience starved of them. It was the type of novel that succinctly as Helen Debenham would put it « scandalized and enthralled reviewers and the British public in 1860's» (Debenham 2002: 209). It preferred to move breathlessly from incident to incident, each more coincidental than the last, making fabulation, and general plot development the main thrust of the whole attractive package. Character, so tenderly beloved by the grand narrative of Victorian fiction, took a second stance. Women characters specially seemed to have been given the protagonism that was not for them to have in standard narrative. Here they were given the rôles of heroines, and much more frequently villains, although such careers as they were allotted in the steeple chase of social climbing or descending, were, as posited before, much more ambiguous. A type of perverse poetic justice, that seemed to have them punished for their overreaching, was quite ironically belied by the significant relevance of their journeys and travails in the texts.

Plots in these novels of the eighteen sixties and seventies were extraordinarily intricate and convoluted. Their leading points suited a thorough dramatic presentations that the very same novelists usually adapted themselves for the physical stage. The theatre presented itself as a natural platform in which to be incarnated and fleshed out. Drama and fiction at times like these high Victorian times became more intricately connected than ever.

Most of the times sensation novels because of their grip on the general public had a life on the stage, and simultaneously another in monthly instalments in magazines and the three volume edition following. They were veritable examples of drama as acted while they were running their course in the form of

drama narrated. It helped their popularity enormously that coincidence, the party or conversation pieces that got most of the characters together in the same scene, certainly not the logic of the well ordained plot, were their *deus ex machina*. This was something in which the stage excelled at the time.

If, as posited before, in the highly stereotyped moral narrative, character and its vicissitudes were of paramount importance, the sensation novel did something significantly different. Men were the major protagonists of charter fiction, their circumstances dominated those aspects to be developed in their plot. After long and strenuous battles they were left victorious because as in classical tragedy struggles were the essence of their rôle changing.

The new and despised novel on the other hand had women as the most salient, if sometimes notorious, figures. They were much more thrillingly whipped by various events. They were seemingly buffeted, scattered and swept like leaves by the fiery autumn winds of social disapproval. In that was where their appeal to the reading public lay.

Unconventional married situations, such as Collins or Dickens are known to have experienced, and above all bigamy, occupied an extraordinary spread of the various turning points of the plot. It might have been the English take on the redoubtable French twist on adultery. But supremely it was child abandonment the almost unavoidable theme in this narrative entrenched in the domestic. It was probably the most successful way of equivocating the real nature of sexual misconduct. So it was this after effect, these consequences, the ones given central stage, skirting the more tragic backstreet solutions that such a straight laced society knew so well.

Today's popular fiction of more or less the same sensational bent appears to be doing something not altogether different. The aspirational moral compass that the Victorians sought and expected from the novel of high critical reputation is substituted by other sensibilities. Same-sex relationships in their homosexual, lesbian or queer political agendas blend well with the lopsided and politically correct contemporary perceptions. The narrative boils down to a formula in which domestic melodrama highlights certain «topoi» familiar since their eighteenth century flourishing in the Gothic novel. It is folded into a new take on what the practitioners of the sensation novel of the eighteen sixties and seventies had discovered worked so well within an ever expanding literary market. At the same time that it has the audiovisual industry as a handmaiden and all-purpose engine.

The novel a hundred and fifty years ago had discovered how extraordinarily successful fast-paced plot twists and a certain class of characters could make

it. As Ian Watt would put it: «Collins was not usually strong in the creation of character; but he was a master of plot and situation. Of those elements of drama which are most essential to melodrama» (Watt 1971: 134).

In the contemporary novel the familiarity of the reading public with reputed period literature will give what can be seen as a very postmodernist tweak to its make-up. Intertextuality, so beloved by the «new» literary period, would be added to the formula. At the same time that it will contain a very self-conscious academic patina. It displays an obvious flair for fabulation, at the same time that will try to put on a thorough disregard for the orthodox historical novel. Completely new elements are narrated into the world of fiction of the period. It is a recreation of what was not but might very well have been. Thus a horizon of fantasy, of what might be defined as wishful reading, creates an alternate world. The ultimate result is the nineteenth century as it had not been perceived till then. The world so written, into which this other world is created, is endlessly fascinating because it designs a realm of the possible, we might go as far as saying even probable, scenario of a very long, or so it is perceived, struggle for sexual fulfilment. It is nothing more than a world of fantasy and adventure, the world of contemporary sexual politics. In other words, this type of fiction tries to recreate, most of the time create «ab ovo», a highly academic historical text, a Victorian narrative of the might have been.

Tipping the Velvet (1998) by Sarah Waters is the first book in what can be the familiar format of a trilogy/three volume decker of Victorian design. Its research in the popular scenario of the music-hall is unimpeachable. The grand narrative of the Victorians had almost completely eschewed it and, as Katarzyna Więckowska sees it this area of the performing arts that has been «marginalized in the city space and its official discourse, comes to symbolize social life and activities in general, demonstrating thus the essential role the periphery plays in the establishment of the centre» (Więckowska 2009: 209).

In an exercise of self-conscious metafiction there is a considerable interest in elaborating what cannot be but a world of fantasy within a precise historical matrix. It is not meant to be part of a movement towards emphasizing those aspects of the remote past that the middle of the road historical novel would romanticize. It introduces elements that although not there in the canonical texts of the time should have been present according to contemporary political agendas.

The neo-Victorian narrative weaves very skilfully a romantic story into a plot that had countless times proved popular. This is what had made the sensation novel widely successful in its day. At the same time it is moreover much more

critically palatable as an almost highbrow descendant of the type of novel that for the sake of its been period has been canonized already.

Such moral superiority that the leading fiction of the nineteenth century might have had translates thus into contemporary socially relevant debates. The reprobate offshoot of a grand narrative in fiction gets a new coat of varnish by dealing with issues that are seen to matter.

The historical recreation and revaluation in this contemporary take on the Victorian thriller is foregrounded. The self-referential intertextuality generated introduces vast possibilities. It grounds itself in the dramatic conventions and treatments of myriad novels adapted for the stage in the nineteenth century.

In *Affinity* (1999) familiar settings of the Victorian three volume novel, such as the prison house, or the drab London streets, are given central rôles that generate instant recognition, establish empathy and engage the mind set of audiences already made overly familiar with the atmosphere of general gloom of a certain type of period drama. Readers appear to search for their contemporary issues in the heavy atmosphere of a retrovision of the Victorian. They look for their own culture there. And this is precisely the root of its appeal. It is a historical recreation that reinforces the perceptions of contemporary readers and grounds pleausurably the same.

The meticulous recuperation of well known narrative strategies, universally acknowledged to be canonical because of its Victorian origin, the multiple structural devices of the same progeny make for the historical and the classical, as known, conflate. Some of those, easily associated with period fiction, such as diaries, or sooty city locations that recreate a London landscape of murkiness and out lawlessness, are grounded in the narrative of the eighteen sixties. The success of such creative endeavour can be partially attributed to the clever manipulation of them.

The morally irreproachable character of the critically acclaimed nineteenth century English novel had been given a shock by the novelists of sensation. Their world was much more morally ambiguous than that of the main stream writers. From this ambiguity stems the self referential character of the neo-Victorian novel.

The world of the proper or improper themes and characters that had occupied so much of the critical debate that the sensation novel had generated, is given new currency and wider and even more ambiguous conclusion and closures in this new development.

The feminine acquiesce, that sweetness and light that was seen as the epitome of what the aspirational world of Victorian fiction brought to society, see-

med to have spread over the sphere of domestic calmness and tranquillity that the sentimental novel of the eighteenth and nineteenth centuries had dominated. It had been the preferred arena in which its small skirmishes had taken place. The neo-Victorian novel, on the other hand, seems to argue for a whole new set of rules and the world as known there is questioned. It is as if the *Bildungsroman*, or more so the *Erziehungsroman*, were to tackle other thornier dilemmas than those that apparently the more respectable, critically speaking, three volume novel had not dared even to include.

This contemporary reading of the Victorian highly structured narrative system has also extended further its spatial forms. Familiar scenarios to be found in that grand narrative are given an extraordinary relevance. Such is the case, for instance, of the lunatic asylum. It had a well known rôle in the sensation novel, because as Ann Gaylin trenchantly posits «In Victorian England, the only way to silence a man was to kill him; women can be simply shut up» (Gaylin 2001: 324). Feminine incarceration in such establishment are almost a cliché there.

The country house, as well as the prison house and the music hall help to anchor neo-Victorian fiction to various other recognisable traits of the tradition it follows so closely. They are the main staple with which to feed the familiarity with this world that part of the public which it addresses seems to have.

Fingersmith (2002) closed Waters's neo-Victorian trilogy by collecting all elements of a self-conscious recreation of the gaslight world of the nineteenth century. It is at the same time a fitful general denouement to the endeavour to write into history what is found not to have been hinted there. Because of this such fiction veers from the picaresque to the novel of petty crime and emphasizes more certain surface elements that were to be seen as the very epitome of its archetypal model.

The three part structure of this final volume mirrors that familiar from the major Victorian fiction. At the same time the mistaken identity conundrum with its beloved setting of the madhouse paradoxically contributes to the contemporary perception of how period it is.

Collins's technique, so seminal for his sensation novel genre, is grafted here to the new sensibilities about forced restrictions and the feminine.

Three narrative voices, those of Sue Trinder in the first and third part, and Maud Lilly in the second part relaborating the past, contribute to an intertextual recreation of well-known «topoi» of the performative historical fiction focused on the Victorian period. The story of petty thievery and squalor takes us to a place not very far from that of Charles Dickens and his London demi monde.

References

- Allen, E. (2011): «Gender and Sensation», *A Companion to Sensation Fiction*, in P. K. Gilbert, (ed). West Sussex: Blackwell.
- Braddon, M. E. (1862): *Lady Audley's Secret*. London: Tinsley.
- Collins, W. (1860): *The Woman in White*. London: Sampson.
- Debenham, H. (2002): «The Victorian Sensation Novel», *The Victorian Sensation Novel. A Companion to the Victorian Novel*, in W. Baker & K. Womack, (eds.). Westport: Greenwood.
- Gaylin, A. (2001): «The madwoman outside the attic: Eavesdropping and Narrative Agency in *The Woman in White*», *Texas Studies in Literature and Language*, 43, 3, Fall, pp. 303-333.
- Loesberg, J. (1986): «The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction», *Representation* 13, Winter, pp. 115-138.
- Waters, S. (1998): *Tipping the Velvet*. London: Virago.
- Waters, S. (1999): *Affinity*. London: Virago.
- Waters, S. (2002): *Fingersmith*. London: Virago.
- Watt, I. (Ed), (1971): *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. Oxford: O.U.P.
- WięcKowska, K. (2009): *Images of the City*, in A. Ramus & M. Cieslak (eds.). Cambridge: Scholars Publishing.

En los corrales de comedias. Una propuesta de identificación de las obras de teatro que Cosimo dei Medici presenció durante su estancia en Madrid

XOSÉ A. NEIRA CRUZ
Universidade de Santiago de Compostela

Durante su segundo «grand tour» europeo (1668-1669), Cosimo dei Medici, gran príncipe de Toscana, permaneció en Madrid y su entorno desde el 24 de octubre hasta el 26 de noviembre de 1668, día en que abandonó Aranjuez en dirección a Toledo, siguiente etapa de su periplo. Además de los asuntos de índole protocolaria y política que debieron atender durante su larga estancia en la villa y corte, y satisfechas diariamente las devociones religiosas a las que el príncipe dedicada buena parte de su tiempo, los viajeros tuvieron también margen para esparcimientos de carácter cultural, entre los cuales el teatro ocupó un lugar central. Si bien habían pasado los días del reinado de Felipe IV, tan mal gobernante como pródigo y magnífico promotor de las artes escénicas, los florentinos llegaron a Madrid, afortunadamente para su ocio, cuando la reina Mariana de Austria por fin había decidido reabrir los teatros, tras los largos lutos por la muerte de su esposo. Si bien se había establecido que las funciones se reanudarían cuando el rey-niño Carlos II tuviera capacidad para disfrutarlas, pronto la regente evidenció señales de querer recuperar una diversión que había estado entre sus favoritas desde su llegada a España. Por otra parte, el descontento popular era creciente en Madrid, ya que fuera de la corte la prohibición no tenía efecto. Hasta tal punto era así que en otoño de 1667, Calderón de la Barca había ido a estrenar dos de sus obras a la Montería de Sevilla por no poder hacerlo en la capital. Por otra parte,

las repercusiones económicas de esta medida eran graves, tanto para los sectores directa o indirectamente relacionados con la puesta en escena de los espectáculos como para otros que obtenían beneficio de ellos. Téngase en cuenta que los teatros públicos pertenecían a cofradías religiosas y que parte de los ingresos iban a parar al mantenimiento de los hospitales, resentidos, por lo tanto, por el cierre decretado. El 17 de noviembre de 1666 la Villa de Madrid presentó ante el Consejo de Castilla un memorial a favor de la reapertura. Se argumentaba que los espectáculos eran necesarios para solaz del pueblo, para socorro de los hospitales y para ornato de la corte y promoción de la monarquía, además de convenir a la religión la recuperación de la representación de autos sacramentales. Ante esta petición, la regente se apresuró a firmar una Real Cédula el 30 de noviembre de 1666 dando por restablecida dicha actividad. Pero los detractores, encabezados por el Padre Nithard, confesor de la reina y, en la práctica, primer ministro, convencieron a Mariana de Austria de la conveniencia de prolongar una prohibición que alejaba a los comediantes y sus procacidades del contacto con el pueblo, además de acabar con el ambiente mundano y pervertido que reinaba en los corrales. Probablemente esto hiciera recordar a la reina las consecuencias de la vida paralela que discurría entre bambalinas y, sobre todo, en los aposentos que los grandes alquilaban para poder disfrutar de las representaciones con total anonimato y en compañías no siempre bendecidas por el sacramento del matrimonio. El propio Felipe IV había mantenido durante todo su reinado aposentos privados en los corrales de comedias que, además de ayudarle a cultivar su amor al teatro, habían servido para propagar su estirpe por vía ilegítima. El pretendiente Juan José de Austria —enemigo acérrimo de Mariana y de Nithard— era, de hecho, hijo de una comedianta, María Inés Calderón, la Calderona.

Aunque en algunas de las fuentes que hemos consultado se llega a afirmar que «no consta que hubiera comedias en los salones regios ni en los corrales madrileños durante 1667 y 1668»¹, las crónicas del viaje por España y Portugal de Cosimo dei Medici sirven para desmentirlo, ya que el príncipe heredero de Toscana tuvo oportunidad de asistir a varias representaciones durante su estancia madrileña. Nos constan al menos cuatro visitas de Cosimo y su séquito a los corrales de la Cruz y del Príncipe. Uno de los testimonios más explícitos es el que figura en la *Relazione ufficiale* del viaje, debida, según atribución generalizada,

1 Vid. «Reinando Carlos II». Recurso en red: <http://reinadodecarlosii.blogspot.com.es/2011/12/el-teatro-durante-la-minoria-de-edad-de.html>

al intelectual y diplomático Lorenzo Magalotti (Roma, 1637-Florenia, 1712), quien dejó escrito en lo correspondiente al 12 de noviembre:

Nel dì 12 detto S.A. fu a piede alla messa a Santa Barbera e di li a far due passi per quel quartiere disabitato e affatto fuori di mano fino a un giardinetto del Segretario Amoni. Dopo desinare alla commedia al Corral de la Cruz a udire una nuova compagnia venuta di Valladolid riputata la migliore di tutta la Spagna. Per esser primo giorno di commedia nuova vi fu gran concorso di Sig.ri Grandi e di popolo i di cui tumulti per impedire assitè sempre (com'è lo stile in simile giornate) un Alcalde con buon numero d'Alguazili. Quello risedeva sopra una sedia a bracci in un angolo del palco e questi disposti in fila con le lor bacchette in mano occupavano tutta la lunghezza della prospettiva. Il teatro è interamente uguale a quello della Calle del Principe già descritto (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 126).

En la prosa del cronista oficial medico late todavía la vivacidad imperante en los corrales de comedias, verdadero microcosmos sociológico del Madrid del momento, en el que las distintas capas sociales convivían perfectamente ubicadas en el cubículo que les correspondía y en donde, además de disfrutar del espectáculo, cualquier negocio paralelo era posible. «Artesanos, comerciantes, truhanes, soldados de fortuna hasta miembros del clero, nobles e incluso los propios Reyes», y por supuesto los comediantes y sus familias acudían a estos lugares nacidos en los patios interiores de las casas de vecinos —las corralas, de ahí el nombre que tomaron los primeros teatros estables de la capital— en los que las viviendas colindantes y los corredores o balcones servían para localizar al público de forma estratificada, es decir, respondiendo al lugar que ocupaban en la sociedad. Los aposentos de las casas que daban al patio, estaban destinados a las gentes principales, quienes, desde los desvanes y los pisos más altos, normalmente no más de 3 ó 4 alturas, podían asistir a través de celosías a la representación, sin ser vistos por el público general, que ocupaba el patio, desde donde, de pie o sentados en unas gradas, seguían a la representación. En el nivel más alto, denominado la «tertulia», con no más de 40 asientos por lo general, se solía acomodar el clero; allí se encontraba también el llamado «apósito de Madrid», reservado a los corregidores o alcaldes, así como la «galería alta», reservada a los miembros del Consejo de Castilla (Titinet 2015: s.p).

El gran príncipe de Toscana vio la representación, sin duda, desde alguna de las *rexas* o celosías a través de las que se abrían al patio, de forma muy discreta para sus ocupantes, los aposentos privados que ocupaban la nobleza y los reyes, y que

se solían alquilarse a precios que podían alcanzar los 200 ducados anuales. Esto les permitía, asimismo, acceder, con entera libertad y sin ser vistos por el pueblo, desde las cocheras de carrozas, pero no era raro que los grandes señores, haciendo alarde de su poderío, acometiesen obras para mejorar los interiores y decorarlos a su gusto, abriendo pasadizos, derribando casas adyacentes incluso, si era necesario, como consta que hizo el duque de Lerma en el Corral de la Cruz. Davis nos ofrece un testimonio muy interesante sobre el funcionamiento de los aposentos.

No es probable que Felipe IV utilizase esos aposentos de forma continua durante los casi 20 años que alquilaba la entrada [...] Al mismo tiempo, hay indicios de que el Rey seguía asistiendo a veces. Un documento de febrero de 1639 se refiere a «los aposentos que S.M. ocupa en dichos corrales», y hay más referencias a finales de la década de 1640, cuando empezaron a representarse autos sacramentales y luego comedias en los corrales, cerrados desde 1646; en julio de 1648, se menciona «la escalera por donde suue S.M.» y en septiembre de 1649 hay un pago de 4.400 reales (400 ducados) al aparejador del Rey, Francisco de Benavente, por «los gastos que por su mano se han de hacer en el adorno de los aposentos de los corrales de comedias de la Cruz y del Príncipe, que están reservados por servicio de S.M.» (Davis 2004: 99-100).

La privacidad no impedía seguir cualquier detalle de la representación, así como los tumultos que con frecuencia se ocasionaban. Magalotti nos informa de que a esa representación del 12 de noviembre de 1668 —un estreno como especifica—, acudió gran cantidad de público, hasta el punto de ser requerida la presencia de los alguaciles, aspecto sobre el que se explaya su compañero de séquito, el marqués Filippo Corsini (Florencia, 1647-id. 1705), autor de otro de los diarios del viaje, este sin carácter oficial:

[...] vi fu presente l'Alcalde Maggiore con 12 Alguacil acciò non succedesse tumulto esendo in questi casi frequentissime le questioni di spada fra il popolo, quali succedono senza però impedir la Commedia (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 126).

En efecto, debió de ser una función muy concurrida la de aquella noche, prueba de que la obra resultaba de gran interés, la compañía venía precedida de fama o, como nos atrevemos a apuntar, los corrales acababan de ser reabiertos en Madrid y, por lo tanto, esto en sí mismo levantaba expectación y aconsejaba a las autoridades redoblar la guardia. Seguramente las mujeres levantarían la voz en los preliminares, atosigadas

en la cazuela por el apretador, encargado de conseguir que entrase el mayor número de ellas haciendo sitio a las rezagadas a cambio de alguna propina. Los hombres responderían con chanzas o procacidades desde el patio, donde seguían la representación de pie, salvo los que podían pagarse un banco en las lunetas delanteras. Por su parte, los «mosqueteros» —comerciantes y artesanos, liderados por el gremio de zapateros, situados hacia la parte posterior del patio— estarían disponiendo ya todo el utillaje para la expresión de la crítica más demoledora: carracas, silbatos, bocinas, cachiporras, cascabeles... El éxito o fracaso de la comedia podía estar en sus manos, y los autores, empresarios y actores lo solían tener muy en cuenta.

La representación de ese 12 de noviembre fue llevada a cabo por una nueva compañía procedente de Valladolid, según nos cuenta Magalotti. Hemos intentado localizar a la compañía en cuestión y, aunque existe una pequeña disparidad en las fechas, a falta de más concreción, o de algún otro documento que pueda aparecer, podemos indicar que el vallisoletano Antonio de Escamilla, autor de comedias, es decir, director de una compañía², firmó un contrato fechado en su ciudad el 30 de agosto de 1668, por el cual se comprometía con el arrendador de los corrales de Madrid a representar a partir del 20 de noviembre de 1668 y hasta el Carnaval de 1669.

En el contrato se estipulaba que el arrendador no había de permitir a otras compañías representar hasta Carnaval una lista de comedias, entre las que se encuentra *No hay burlas con el amor*, porque las había de representar la compañía de Escamilla. En 1669 las fiestas de Carnaval finalizaron el 5 de marzo, por lo que suponemos que la compañía pudo representar hasta ese día (CATCOM).

Cabe pensar, como posible explicación provisional a la diferencia de ocho días existente entre la fecha en la que los florentinos acudieron al estreno de los comediantes vallisoletanos, y la prevista en el contrato firmado por estos, en un factible reajuste posterior de calendarios que no nos consta, en todo caso. Lo que no parece viable es que otra compañía foránea —y encima también vallisoletana— se les adelantase, teniendo en cuenta las cláusulas de exclusividad estipuladas y, sobre todo, el hecho de que el estreno de una nueva obra llevaba pareja frecuentemente la disponibilidad de una cierta continuidad en el tiempo para la compañía en cartel.

2 Hay que tener en cuenta, en este sentido, lo que apunta Cotarelo y Mori: «En el siglo XVII autor era el jefe director de la compañía, y el de la comedia solía llamarse ingenio, poeta: casi nunca autor».

Abundando en este tema, Giovan Battista Gornia (San Giovanni in Persiceto, Bolonia, 1633-id., 1684), médico personal de Cosimo dei Medici y autor, a su vez, de un tercer diario sobre el viaje, nos facilita otro dato de gran importancia sobre la función en cuestión. Según su texto, habrían asistido «[...] alla Commedia del Conde de Essex inglese il quale fu fatto decapitare dalla Regina Elisabetta d'Inghilterra, quale però desiderava di liberarlo essendo invogliata di lui» (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 126). Este argumento y título nos remiten a la obra que el dramaturgo Antonio Coello Ochoa (Madrid, 1611- id., 1652) estrenó en el Palacio Real el 10 de noviembre de 1633. Cotarelo y Mori añade que

Este célebre drama fue [...] impreso, la primera vez, en la *Parte treynta y vna de las mejores comedias que hasta oy han salido. Recogidas por el Dotor Francisco Toriuio Ximenez [...] En Barcelona; Jaime Romeu, Año 1638, 4.º*; 4 hojas prels. y 277 foliadas. Hay en este tomo comedias conocidas de Calderón, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Belmonte, Rojas, Godínez, etc.; pero ninguna con nombre de su autor. La sexta lleva el título de *El Conde de Sex*, sin decir más.

Identificada como *El Conde de Essex*, *El Conde de Sex* o incluso *Dar la vida por su dama*. *El Conde de Sex*, gozó de hasta veintitrés ediciones impresas a lo largo del siglo XVII, lo cual da prueba de su éxito y difusión, más una reimpresión realizada en ese mismo siglo y varias más realizadas en el siglo XVIII. Incluso llegó a ser atribuida su autoría, o al menos su coautoría o corrección, al propio rey Felipe IV, quien la habría firmado con el seudónimo «Un ingenio de esta corta», hipótesis defendida por Vicente García de Huerta y por Melchor Gaspar de Jovellanos, entre otros, y que sirvió, entre otras cosas, para catapultar la fama de Coello Ochoa, su verdadero autor³. Tras esta atribución regia errónea o intencionadamente falseada estaba el deseo de justificar la licitud de los espectáculos dramáticos recordando la dedicación a la protección e incluso producción de este género de grandes próceres entre los que se contaría el propio monarca. Cotarelo y Mori, sin embargo, es tajante al respecto:

Para conocer lo falso de esta afirmación bastará recordar que muchas comedias de autor conocido, e impresas primero con su nombre y en ediciones auténticas, fueron reimpresas después con el citado seudónimo;

3 También Calderón de la Barca y el portugués Juan de Matos Fragoso (Avito, 1608-Madrid, 1689) circularon como posible autores de esta obra.

En los corrales de comedias. Una propuesta de identificación de las obras de teatro que Cosimo dei Medici presenció durante su estancia en Madrid

que otras publicadas con él fueron luego identificadas y adjudicadas a sus verdaderos padres, y, en fin, que si hubieran de atribuirse al Rey amigo de los poetas todas las que llevan aquel patrocinio, sería Felipe IV uno de los dramaturgos más fecundos de su época. Por otra parte, la leyenda de hacer poeta a este Rey, inteligente en literatura y amante de ella, no resiste al más ligero examen crítico. Felipe IV no escribió ni intentó escribir un solo verso, a lo menos para que fuese público. Era demasiado augusta su calidad para que no creyese degradarla haciendo coplas.

Lo cierto es que, si esta obra es la misma que presenció Cosimo dei Medici en el Corral de la Cruz el 12 de octubre de 1668 (y no se pueden albergar muchas dudas, pues la sucinta indicación del argumento que apunta Gornia en su diario coincide plenamente con la temática tratada por Coello Ochoa), no correspondería hablar de estreno, como señala Magalotti con la expresión «*commedia nuova*», que utiliza en su relación. Cabría pensar, como explicación, en una posible reposición de una obra de probada aceptación popular, pero parece una hipótesis forzada teniendo en cuenta el largo lapso de tiempo existente entre su verdadero estreno y la fecha que nos ocupa, nada menos que de quince años de duración. Con todo, que la comedia de Coello circulada en los años previos a la llegada de los florentinos es un hecho que se puede contrastar en uno de los dos manuscritos antiguos que se conservan de esta comedia en la Biblioteca Nacional de España, el cual, encabezado por una hoja con la inscripción «el conde de sex. Comedia famosa de Don Antonio Coello», incluye en su penúltima página el dictamen del censor, requisito previo a su representación.

Véala el Censor y después el fiscal y tráigase antes de hacerse. En Madrid a 9 de agosto de 1661». (*Rúbrica*). «S.^{or} Euisto esta comedia del *Conde de sex* con todo cuidado por ser cosa de Inglaterra, y, quitados unos versos que van anotados en la 1.^a jornada, que tocan en la armada que el S.^{or} Rey Phelipe segundo aprestó contra aquel Reyno (noticia que no es bien se toque) y una redondilla en la segunda jornada de los Validos, en todo lo demás el autor supo grangear su aprobación de Vss.^a Este es mi sentir. Madrid, a 11 de agosto de 1661. —D. Fran.^{co} de Auellaneda». (*Rúbrica*). «Vista en Madrid, 12 de agosto de 1661. —D. V.^c Suarez». (*Rúbrica*). «Hágase, sin representar las dos cosas que advierte el Censor. Madrid, a 13 de agosto de 1661».⁴

4 Biblioteca Nacional de España, Mss/16722. Citado también por Cotarelo y Mori, pero haciendo referencia al documento nº 16630 de dicha Biblioteca.

Estas referencias aproximan la vigencia de *El Conde de Essex* al tiempo de la llegada de Cosimo dei Medici, que se produciría solo siete años después. La última frase citada de dicho manuscrito nos da a entender, por otra parte, que las representaciones seguían teniendo lugar. Una última comprobación —al menos por el momento—, la realizada en los archivos de los corrales de comedias madrileños, nos confirma que esta obra efectivamente fue representada tanto en el Corral de la Cruz como en el Corral del Príncipe en la década de los sesenta el siglo XVII, sin constar, lamentablemente, referencia a fechas concretas de puesta en escena.

No sabemos si *El Conde de Essex* fue del gusto del príncipe Cosimo. Al menos en este caso, parece que permaneció hasta el final de la representación, cosa que no siempre sucedía⁵, salvo que la obra fuese de tema religioso o piadoso, como fue el caso del auto sacramental que habían presenciado en el Corral del Príncipe unos días antes, el 3 de noviembre de 1668, concretamente. Además de confirmarnos idéntica distribución del recinto teatral a la ya detallada para el espectáculo anterior, y de describir un ambiente igualmente tumultuoso, agravado seguramente por las inclemencias del tiempo, ya que, al ser un espacio abierto «quando piove è cattivissimo stare nel mezzo poicchè per dar lume il tetto rimane scoperto in quadro, onde cadendo la pioggia senza riparo alcuno riduce la stanza a cortile effettivo» (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 108).

Magalotti y Corsini se detienen a describir la abundancia de máquinas y tramoyas utilizadas para esta espectacular puesta en escena, muy propia, por otra parte, de las celebraciones relacionadas con el día de Difuntos.

[...] il giorno s'andò a una rappresentazione di Santa Teresa fatta dagli strioni ove il buffone è un laico, il diavolo lo sferza ridicolamente e quello gli vuol far baciar l'abito pur Dios e intorno a alla Santa certi villani vestiti come da mattaccini suonano i cimbali e cantano como Baccanti. Si veddero certe machine ben materiali e conspicue con travi coperti di panni di seta e un volo in fine di rane assai competenti (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 108).

Reyes Ferrón ha apuntado a la posibilidad de que esta obra fuese de la autoría de Lope de Vega: «Al día siguiente de Difuntos, Cosme acude al teatro para presenciar una sorprendente representación de un *Auto de Santa Teresa*, que bien pudiera

5 Por Magalotti sabemos que la función en el Corral de la Cruz del 17 de noviembre no llegó a convencer al príncipe, pues «finito il prim'atto si partì per andare à Nostra Signora d'Atocha dove con tutto l'esser giorno di sabato non si trovò molto frequente il concorso» (*Vid.* Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 134).

ser el escrito por Lope de Vega o una adaptación» (Reyes Ferrón 2004: 663). Esta hipótesis, si bien interesante como punto de partida, nos parece incompleta y, sobre todo, imprecisa, habida cuenta de que Lope de Vega (Madrid, 1562-id.1635) no escribió ninguna obra que responda propiamente al título indicado. Sabemos de la existencia de tres comedias de este autor —ninguna de ellas, pues, propiamente un auto sacramental— dedicadas a la santa de Ávila, no todas, por otra parte, de atribución clara en la actualidad. Hablamos de las identificadas como *La madre Teresa de Jesús* (anunciada por Lope en 1618 pero nunca publicada, al menos no con ese título), *La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús* (publicada en 1638 y atribuida inicialmente a Luis Vélez de Guevara) y *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma estudiado por Restori y atribuido por él a Lope de Vega a partir de unos folios autógrafos que contiene dicho original. McGrady se ha ocupado de forma rigurosa de la comprobación de la autenticidad de estas obras, llegando a un punto concluyente.

La ortología demuestra sin lugar a dudas que ninguna de las tres comedias sobre santa Teresa imputadas al Fénix recientemente (a partir de Entrambasaguas en 1963, y únicamente por éste y Aragone y Fucilla, en su reseña de 1973 a la primera edición de ésta) fue escrita por él. Lo único que sabemos seguramente sobre las comedias escritas por Lope sobre santa Teresa es que él compuso una antes de 1618, la cual se perdió sin dejar ninguna huella, y que en 1622 o 1623 compuso otra, de la que se conservan hoy solamente 464 versos autógrafos en dos códices diferentes. La pérdida de estas dos obras ha dado lugar a la especulación, pero con el estudio de la versificación y la ortología se puede determinar objetivamente la validez de estas propuestas de autoría (McGrady 2009: 53).

Sin invalidar totalmente la propuesta de Reyes Ferrón, esta comprobación aconseja tomar con mayor cautela la identificación de la obra contemplada con Cosimo dei Medici en el Corral del Príncipe no solo el día citado sino también el 23 de noviembre, si bien en este caso no permaneció en el teatro más que hasta la mitad del primer acto, como nos avisa Magalotti.

Il dopo desinare fu S.A. alla commedia al Coral del Principe, che ancor durava la solita di Santa Teresa: alla metà del prim'atto s'andò a Cappucini della Paziienza, dove S. A. ad una tribuna, che è nella Cappella del Crocifisso, assistè a una devozione istituita quivi ogni venerdì sera da Don Antonio Contrera, uomo più che nonagenario, del Consiglio Reale [...] La devozione consiste in un Miserere cantato in musica da i Musici di Cappella con un mottetto avanti, e un dopo, terminandosi con l'orazione della Passione (Sánchez Rivero y Mariutti de Sánchez Rivero 1933: 139).

Aunque mordazmente irónico con el príncipe y su forma de vida, dominada por una beatería rayana en el fanatismo, hay que reconocer que, sobre este particular, a Hibbert no le faltaba razón: Cosimo dei Medici, sin duda, «preferiva la messa al teatro» (Hibbert 1990: 308).

Bibliografía

- CATCOM *Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral 1440-1700*. Recurso en red: <http://catcom.uv.es>
- Cotarelo y Mori, E. (s.d.): «Don Antonio Coello y Ochoa», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recurso en red en: http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/57937953805796728500080/p0000001.htm#I_0
- Davis, C. (2004): *Los aposentos del Corral de la Cruz 1581-1823. Estudios y documentos*. Nueva York: Tamesis, Woodbridge
- Hibbert, C. (1988): *Ascesa e caduta di Casa Medici*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore
- McGrady, D. (2009): «La autenticidad de dos comedias sobre Santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, nº 106, pp. 45-55. Madrid: Centro Virtual Cervantes Recurso en red en http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/106/106_045.pdf
- Reyes Ferrón, F. (2004): «*Il Pellegrino*. Retrato de un Médicis. La música en el viaje de Cosme III por España y Portugal (1668-69)», en Neira Cruz, Xosé A. (ed.): *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo. S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 653-675
- Sánchez Rivero, A. y Mariutti de Sánchez Rivero, A. (1933): *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos-Imprenta Herederos de Ribadeneira
- Titinet (2015): «El Teatro Español: un digno heredero de los corrales de comedias de la Villa y Corte de Madrid», en *De Rebus Matritensis*. Recurso en red: <http://derebusmatritensis.com/2015/01/05/el-teatro-espanol-digno-heredero-de-los-corrales-de-comedias-de-madrid/>

«Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» versus «Un souvenir heureux est peut-être sur terre plus vrai que le bonheur»

IRENE ROMERA PINTOR
Universitat de València

Para Isabel González que tanto sabe de Francesca...

Sin lugar a dudas, el episodio más conocido de la *Divina Commedia*, aquel que despierta en nosotros los ecos más patéticos, es el de los amores desgraciados entre Francesca da Rimini y su cuñado Paolo Malatesta, apodado «Il Bello», en contraposición con su hermano mayor Gianciotto, tranco y jorobado, su esposo. Francesca, con la densidad que le da el ser una persona real, domina cualquier otra de las grandes figuras de mujeres arrastradas por su pasión amorosa a un trágico destino. ¡Cómo palidecen a su lado la impulsiva Julieta, la frágil Desdémona! Y por si fuera poco, la magia de la poesía de Dante la envuelve en un halo de tinieblas, misterio y dolor sin fin, al colocarla junto con su amante en el primer círculo del Infierno, ahí donde padecen castigo eterno los desdichados humanos que, como ellos, no supieron o no pudieron resistir a los instintos de sus sentidos desatados. Ahí es dónde los ebrios de amor giran incesantemente dentro de un torbellino de viento huracanado. En atención a la demanda de Dante, atraído por esas dos sombras distintas en su unión y más ligeras que las demás, la misericordia divina aplaca por unos instantes el remolino estruendoso que arrebató a los condenados en una espiral sin fin¹.

1 William Blake supo magistralmente plasmar el vuelo infernal de Francesca y Paolo en su ilustración de la *Divina Commedia*.

Así: «mentre che 'l vento, come fa, si tace» (*Inferno* V, v. 96: 41)², la voz suave de Francesca va desgranando su tormento que es a la vez su éxtasis, con palabras de una belleza tal que traspasaron los siglos, quedando para siempre grabadas en la memoria colectiva de nuestra cultura occidental, adquiriendo categoría universal.

Poetas, músicos, pintores, escultores —sobre todo a partir del Romanticismo— se apoderaron de estas palabras y las trasmutaron en obras de arte. Por sólo citar dos de sus expresiones más bellas, el beso estremecido de Paolo «La bocca mi baciò tutto tremante» (*Inferno* V, v. 136: 44) quedó para siempre inmortalizado por Auguste Rodin y la profunda sensualidad difusa de Francesca por el verbo incandescente de Gabriele d'Annunzio.

Numerosos críticos desmenuzaron e interpretaron, siguiendo su propia sensibilidad y también —por qué no decirlo— las corrientes de análisis literario de su momento, las palpitantes vivencias revividas por Francesca. Edoardo Sanguinetti ve perfilarse, tras esta «intelectual de provincia» como la definió Gianfranco Contini, intoxicada por las lecturas de un mundo «legendario y falsamente ideal» a Emma Bovary, otra adúltera emblemática, presa y víctima igualmente de sus lecturas sentimentales. Por su parte, Francesco de Sanctis la contempla deliciosamente femenina en su humana debilidad, anclada para siempre en su pecado de amor: «perciò Francesca ha amato ed ama ed amerà e non può non amare»³. Efectivamente, Francesca no puede no amar, se deja llevar por el amor como fuerza y motor de su existencia, fuerza a la que no puede negarse y que no la abandonará nunca. Pues en el infierno, todo lo humano, cualidades buenas o malas, permanecen intactas y la desgraciada «perduta gente» (*Inferno* III, v. 3: 20) queda impenitente *in aeternum*. *In aeternum* afortunadamente resuenan en nuestra mente los maravillosos tercetos de amor:

«Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui della bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

2 Para todas las citas de la *Divina Commedia*, me he basado en la edición de Attilio Momigliano (3 vol), Florencia, Ed. Sansoni: *Inferno* (1974); *Purgatorio* (1973); *Paradiso* (1975).

3 Cfr. F. De Sanctis, *Francesca da Rimini* (1869), pero en concreto la edición más reciente a cargo de L. Russo: De Sanctis, F. (1952): *Saggi critici*, vol. II, Laterza: Bari.

«Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» versus
 «Un souvenir heureux est peut-être sur terre plus vrai que le bonheur»

Amor condusse noi ad una morte:
 Caina attende chi a vita ci spense».
 Queste parole da lor ci fur porte.
 (*Inferno* V, vv. 100-8: 42).

Lo que hay de autobiográfico en estos tercetos, que rezuman ecos de los inolvidables sonetos de *La Vita Nuova*, cincelados como joyas en su declinar el amor, los críticos lo han dilucidado. Para nosotros nos queda el clima luminoso, envolvente de gracia «gentile e cortese» que los impregna. Una queja gentil es todo lo que se permite Francesca. Todavía le duele la manera en la que les fue arrebatada la vida y el amor a la vez «e 'l modo ancor m'offende» (*Inferno* V, v. 102: 42). Ni juzga ni condena. Sólo expone con cándida sencillez su amor. Le era imposible no enamorarse de Paolo, al que ni siquiera nombra, puesto que era «bello e di cor gentil» y este amor prendió en ella con tanta fuerza que quedará para siempre unido a su persona: «come vedi, ancor non m'abbandona» (*Inferno* V, v. 105: 42). Tampoco se rebela ni acusa a su marido de crueldad por haberlos matado; se limita a indicar con una sencillez casi infantil el castigo que le espera, mucho más espantoso que el de la propia Francesca y Paolo: «Caina attende chi a vita ci spense» (*Inferno* V, v. 107: 42).

Dócilmente Francesca se apresta a contestar a las acuciantes preguntas de Dante que quiere quizá encontrar una justificación al funesto desenlace de este amor. Pero antes de empezar, Francesca no puede evitar la queja inmortal por el dolor resentido ante la felicidad pasada y el espantoso presente: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (*Inferno* V, vv. 121-3: 43). Con palabras entremezcladas de lágrimas, mientras Paolo a su lado llora, Francesca con la sencillez que la caracteriza –sin adorno ninguno– relata «la prima radice del nostro amor» (*Inferno* V, vv. 124-5: 43):

Noi leggevamo un giorno per diletto
 Di Lancialotto, come amor lo strinse:
 Soli eravamo e senza alcun sospetto.
 (*Inferno* V, vv. 127-9: 44).

Ante nuestros ojos surge la amplia sala silenciosa, en donde solos se encuentran Paolo y Francesca leyendo un libro cortés que les habla de amor y seducción. Este libro les traspasa sus efluvios amorosos, llenándolos de suspiros mal reprimidos: «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» (*Inferno* V, v. 137: 44). Al llegar al punto culminante entre Lancelot y Ginebra cuando «leggemmo il disiato riso» (*Inferno*

V, v. 133: 44), la «via d'amore» los atrapa y Paolo sucumbe ante el deseo que lee en el «riso» de Francesca: «La bocca mi baciò tutto tremante» (*Inferno* V, v. 136: 44). Se desencadena la pasión que colma por fin las ansias de sus sentidos, lo que Francesca expresa con exquisito pudor: «quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inferno* V, v. 137: 44).

No es mi intención seguir la fascinante pero arriesgada estela de la crítica dantista⁴, sólo quiero aportar unas breves anotaciones a la luz de la lectura que hizo otro poeta, gran enamorado, que vivió y supo sortear con ingeniosa ironía el movimiento romántico en Francia, al que bien se le podría aplicar los apelativos que el mismo Dante dirige al Príncipe Manfredi, el infortunado hijo de Federico II Hohenstaufen «biondo era e bello e di gentile aspetto» (*Purgatorio* III, v. 107: 283). Se llamaba Alfred de Musset. También él transmutó, como hiciera Dante, un amor de mujer en versos palpitantes, pero a diferencia del gran florentino, no para alcanzar por medio de este amor la luz eterna sino para purificar la traición de su amante, fingiéndola muerta. En su largo poema, escrito poco antes de su propia muerte, «Souvenir» (Recuerdo), Musset piadosamente va a recogerse ante la tumba de su amada:

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,
O la plus chère tombe et la plus ignorée
Où dorme un souvenir!⁵.

Los recuerdos felices se agolpan en su memoria y es entonces cuando rememora el lamento de Francesca, lleno de nostálgica languidez: «no hay dolor mayor que acordarse del tiempo feliz en la desgracia». Musset, inmerso en sus recuerdos de una felicidad que su memoria transfigura, se rebela contra esta amarga queja e increpa violentamente a Dante:

4 Estas reflexiones no son más que un sentido homenaje para la catedrática Isabel González, destacado miembro del escogido grupo de críticos dantistas en España.

5 Para todas las citas de la poesía «Souvenir» de Musset, me permito ofrecer mi propia traducción, en la que he procurado rendir no sólo el sentido y el sentir de Musset, sino también la rima –abrazada y cruzada– del original. Con todo, no siempre me ha sido posible reproducir la rima consonante del verso francés, por lo que en ocasiones mi versión tan sólo ofrece una rima asonante.

Esperaba llorar, pero creía sufrir
Al osar volver a verte, tierra por siempre sagrada,
¡Oh, la tumba más amada y la más ignorada
Donde un recuerdo vino a dormir!

«Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» versus
 «Un souvenir heureux est peut-être sur terre plus vrai que le bonheur»

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
 Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur?
 Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
 Cette offense au malheur?⁶.

Esta vehemente acusación de Musset, un poeta que como Chateaubriand llevaba siempre «son cœur en écharpe», parece contradecir toda su trayectoria. Pues sería lógico pensar que uno de los poetas que mejor y más bellamente ilustró el movimiento romántico estuviese plenamente de acuerdo con la afirmación de Francesca. Si en algún momento se disfrutó del sado-masochismo, del binomio placer-dolor, fue en la época romántica: no se podía concebir un amor triunfante plenamente realizado, sino que éste había de generar forzosamente desgracia a su alrededor, culminando en muerte.

En cambio, es Dante, imbuido de la luminosidad escolástica, quien proclama esta «blasfemia» que no es el producto de la «inmortal tristeza», tal y como le atribuye Musset de acuerdo con el tópico romántico, sino que deriva precisamente de su profunda formación teológica, fundamento a su vez de una fe sin fallo, llena de esperanza y de confianza en Dios. Si alguien sintió y nos hizo sentir a través de su obra que «la alegría eterna está cerca de nosotros», —como dijo bellamente Paul Claudel— es sin lugar a dudas Dante Alighieri.

Pero Musset ha evolucionado, ha dejado atrás el hábito de sufridor a la moda y sólo quiere vivir una vida idealizada por medio de un amor sublime (que realmente inventa para ser feliz porque nunca lo tuvo). Por consiguiente, su reacción es tanto más violenta cuanto que Dante se atrevió a poner esta queja, a la que Musset califica de «blasfema», en los labios de Francesca, la mujer que para él —como para toda su generación— es la encarnación del amor por antonomasia, amor que traspasa los límites humanos y divinos y que perdura eternamente, como así lo expresa la propia Francesca: «Amor (...) che, come vedi, ancor non m'abbandona» (*Inferno* V, vv. 103-5: 42). De ahí la reacción indignada de Musset:

Et c'est à ta Françoise, à ton ange de gloire,
 Que tu pouvais donner ces mots à prononcer,

6 Dante, ¿por qué dices que no hay peor miseria
 Que un recuerdo feliz en los días de dolor?
 ¿Qué tristeza te ha dictado esta palabra acerba,
 Esta ofensa a la aflicción?

Elle qui s'interrompt, pour conter son histoire,
D'un éternel baiser!⁷.

«Ta Françoise [...] ton ange de gloire»: es de observar el posesivo que intuitivamente utiliza Musset por dos veces: «Tu Francisca, tu ángel de gloria». Efectivamente Francisca pertenece de pleno a Dante quien la rescató del olvido de la historia, revistiéndola de una gloria inmortal. Fue Dante y sólo Dante el que tan delicadamente y con tanta belleza recrea un amor en el que él mismo se reconoce y al hacerlo se transmuta en ángel de gloria. Sin Dante, la tragedia de Francesca y de Paolo, cruento suceso del que ni siquiera en las crónicas ni en los archivos del momento se encuentra rastro, sería una de las tantas ocurridas en aquella época violenta y, con el tiempo, habría caído en el olvido⁸.

Por su parte, Musset sigue desarrollando su larga elegía a los amores perdidos y los «vulgares dolores» de aquellos que no han sabido amar:

Loin de moi les vains mots, les frivoles pensées,
Des vulgaires douleurs linceul accoutumé,
Que viennent étaler sur leurs amours passées
Ceux qui n'ont point aimé!⁹

Y su violenta invectiva se amortigua hasta apaciguarse en un dulce lamento en el que se niega a aceptar no sólo la afirmación que Dante pone en boca de Francesca, sino también el mismo hecho de que el poeta la hubiese concebido:

Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur.

7 Y es a tu Francesca, a tu ángel de gloria,
a quien estas palabras pudiste dar a pronunciar,
a ella, que se detiene, para contar su historia,
la de un beso inmortal.

8 Como es sabido, fue Giovanni Boccaccio en sus comentarios a la *Divina Comedia* el que además de apostillar definitivamente el calificativo de *Divina* en sus dos acepciones –por el tema que trata y su excepcional calidad poética– añadió los tintes melodramáticos que tanto juego dieron a dramaturgos, músicos y artistas posteriores, a la clara historia de amor que la sensibilidad de Dante había suscitado.

9 Lejos de mí las huera palabras, los pensamientos vanos,
de los vulgares dolores sudario acostumbrado,
que vienen a extender sobre sus amores pasados
los que jamás han amado.

«*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*» versus
 «*Un souvenir heureux est peut-être sur terre plus vrai que le bonheur*»

Un souvenir heureux est peut-être sur terre
 Plus vrai que le bonheur¹⁰.

Sur terre. Sobre la tierra. He ahí el tremendo contrasentido de Musset. Se sitúa en el mundo de los vivos, mientras que Dante se encuentra en el de los muertos.

Musset, desde la superficialidad de su cultura religiosa, juzga erróneamente la postura del poeta. No quiere aceptar que Francesca y Paolo son dos condenados y que el Infierno es el lugar de todas las privaciones, la negación de toda esperanza o consuelo humano, ¡bien lo sabe Dante!:

Per me si va nella città dolente
 per me si va nell'eterno dolore [...]
 Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
 (*Inferno* III, vv. 1-2: 20; v. 9: 21).

Por esta misma razón, les resulta imposible una purificación del recuerdo que les redimiera del pasado, como imposible les resulta también gozar del bálsamo que produce la felicidad pasada, la que ya no es, pero que existió en su día, como reflejo de Dios en la tierra:

En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
 et faut-il l'oublier du moment qu'il fait nuit?
 Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste,
 est-ce toi qui l'as dit?¹¹.

Ciertamente, desde una óptica meramente humana, Musset está en lo cierto. Durante nuestra vida terrestre disponemos misericordiosamente del consuelo de nuestros recuerdos felices, de nuestras experiencias positivas. Y sin embargo, desde el punto de vista de la fe, ya no se trata como él cree, con su arrogancia de «dandy» descreído, de que algún «pesar» haya dictado a Dante «estas palabras

10 No, por esta pura antorcha cuyo destello me alumbra,
 blasfemia tan celebrada de tu corazón no pudo brotar.
 Un recuerdo feliz es en la tierra por ventura
 más verdadero que la felicidad.

11 Pues, ¿acaso es menos cierto que la luz existe,
 y habría que olvidarla por haber anochecido?
 ¿Eres tú, en verdad, alma excelsa inmortalmente triste,
 eres tú quien lo ha dicho?

amargas, esta ofensa a la desgracia». Es mucho más aterrador que estos estremecimientos de una sensibilidad casi femenina. Dante, precisamente porque posee la fe robusta y viril de un hombre del siglo XIII, sabe que el Infierno es el espantoso lugar del «eterno dolore», donde no hay remisión, «la città dolente» que invierte todos los valores, transforma en negativo incluso lo positivo de la vida humana. Así los hermosos recuerdos que en la tierra son bálsamo para los peores momentos, aquí se tornan en mayores tormentos, y acrecientan el dolor del terrible presente del Infierno, eterno e irrevocable.

Pero por encima de las diferencias esenciales y no sólo generacionales que existen entre Dante y Musset y que explican y provocan la incapacidad de este último para poder comprender la grandiosa belleza de la *Divina Commedia*, existe entre ambos un hilo de oro que los une: la realidad de haber conocido un puro amor humano, reflejo del amor divino y que, por lo tanto, puede llegar a purificar y a redimir:

Je me dis seulement: «À cette heure, en ce lieu,
un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle».
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,
et je l'emporte à Dieu!¹².

Es la humilde respuesta, al correr de los siglos «d'un pauvre enfant du siècle»¹³ que lo ha perdido todo «hasta el orgullo de haber creído en su genio» y cuyo único bien, el único que le queda, es el «de haber llorado algunas veces» ante la luminosa manifestación del reconocido júbilo que culmina un Poema que mereció ser llamado *Divino*: «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Paradiso* XXXIII, v. 145: 856).

12 Tan sólo me digo:
En este lugar, en aquel momento,
un día, era hermosa, me amó y la amé.
En mi alma inmortal este tesoro oculté,
y a Dios se lo presento.

13 Alfred de Musset, «un pobre hijo del siglo», como se autodenominaba. Las citas que he traducido en este último párrafo corresponden a su poema «Tristesse»: « (...) J'ai perdu jusqu'à la fierté / Qui faisait croire à mon génie (...) / — Le seul bien qui me reste au monde / Est d'avoir quelquefois pleuré».

Appunti sulla lingua poetica di Arturo Graf

LUCA SERIANNI
Università di Roma «La Sapienza»

La figura di Arturo Graf (Atene 1848 - Torino 1913) ha un suo spazio nella cultura italiana postunitaria: in verità, più come studioso di letteratura italiana che non come prosatore (un suo romanzo di impronta autobiografica è *Il riscatto*, 1911) o come poeta. Ma la sua produzione in versi è cospicua e attraversa un venticinquennio decisivo per le vicende della lingua poetica italiana (dal 1880 di *Medusa* al 1906 di *Rime della Selva*)¹ e proprio per questo suscita l'attenzione che meritano i «minori» per testimoniare le tendenze linguistico-stilistiche dominanti; potremmo dire la temperatura dell'ambiente poetico coevo.

La critica ha variamente illustrato le ascendenze dalla letteratura straniera (dai romantici tedeschi alla suggestione del parnassianesimo, inevitabile per un poeta della sua generazione) e di quella italiana, più rilevante in una prospettiva linguistica come quella da me assunta. In MED è dominante l'influsso leopardiano (Dolfi 1990: XV-XVII): influsso pervasivo, che si riconosce anche in calchi di strutture ritmico-sintattiche; così due versi delle *Ricordanze*, 93-94 («Sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto / Consolarmi non so del mio destino») riemergono, attraverso l'anafora e la sinonimia del primo membro, nel grafiano «sento stringermi il cor, sento più scura / farsi la notte» 144. Peral-

1 In nota indico le sigle con le quali mi riferirò alle quattro raccolte che ho spogliato: MED = *Medusa* in Dolfi (1990); DT = *Dopo il tramonto* in Graf (1915: 1-130); MRG = *Morgana* in Graf (1915: 131-308); RS = *Le rime della selva* (in Graf 1915: 309-479). Restano fuori *Le Danaidi* (1897) e le poesie riunite in volume solo nell'edizione del 1922 (Graf 1922).

tro, a conferma di una qualche acerbità del poeta ancora privo di una sua propria voce, è l'intero Pantheon della letteratura nazionale che viene evocato, con tessere più o meno prevedibili. Immediatamente riconoscibili sono prelievi manzoniani come «spirto anelo» 54 (cfr. *Cinque maggio*, 86) e «dagli aspri solchi di sudor / bagnati», 58 (cfr. *Adelchi*, 3, coro: «dai solchi bagnati di servo sudor») o foscoliani come «cenere muto» 113 (dal sonetto *Un dì...*, 6). Appena meno scontato è «vomere crudel» 125, che riecheggia Metastasio, *La Primavera*, 24. E, in un'altra raccolta, non manca lo Zanella di *Sopra una conchiglia fossile...*, 45-47, allora notissimo: «Ischia veggo, l'aulente, / Che sul ceruleo piano / Erge del suo vulcano / L'aride cime spente» (MRG 261); che ci sia un ricordo dei «ceruli piani» si ricava anche dalla coincidenza nel significato di 'distese marine' e dalla menzione, in Zanella, dei vulcani («Ardeva il baleno / Di cento vulcani»).

Quanto a Dante, la sua eco continuerà a risuonare anche nelle raccolte successive, con varie implicazioni. L'evocazione di scenari funebri fa affiorare il ricordo di versi della prima cantica; così, in DT, 85, nel grottesco *Morto che cammina* («Da quel dì mangio e bevo e vesto panni»: cfr. *Inf.*, XXXIII, 141: «e mangia e bee e dorme e veste panni»); e in DT, 91 (*I monaci morti*: «Troppo tarda lo squillo dell'angelica tromba»; cfr. *Inf.*, VI, 95: «di qua dal suon de l'angelica tromba»). Più al *Faust* che alla *Commedia* si pensa leggendo *Il liuto*, quando un musico vende la sua anima a Satana purché le note del suo strumento continuino a deliziare chi le ascolta; le parole con cui il personaggio invoca l'aiuto del demonio («Ajutami, se puoi»: DT, 122) ricalcano, ancora una volta con straniamento grottesco, la richiesta di aiuto rivolta da Dante a Virgilio per superare l'ostacolo della lupa (*Inf.*, I, 89: «aiutami da lei, famoso saggio»). Di un influsso più in profondità possiamo parlare quando non c'è nessuna contiguità tematica né una vera e propria ripresa lessicale, come avviene nelle caratteristiche pseudo-similitudini, «nelle quali una particolare circostanza di comportamento o di coscienza si rifà a un analogo atteggiamento umano assunto come tipico» (Pagliaro 1976: 257). Per esempio: «Io me ne già tra' campi, e in cor sentiva / Una quïete desolata e stanca, / Siccome d'uom cui la speranza manca» (DT, 79), «E a te di sotto l'aria si fioria / Di vision dipinte e fuggitive, / Siccome d'uom che allucinato sia» (DT, 135).

È stato osservato che la poesia di Graf si riconosce interamente nel solco della tradizione (Curto 1962: 3142-3143) e che anche in RS non c'è «niente che non sia rintracciabile nelle raccolte precedenti; solo un lavoro di indirizzo e di selezione che vuole privilegiare un tono medio e colloquiale, già presente spora-

dicamente fino da *Medusa*, e infittire replicate sprezzature, inserendo nel registro poetico tradizionale ottocentesco lacerti di un linguaggio parlato e basso, ricco di nessi fraseologici e proverbiali» (Dei 2014: 164). Sono giudizi condivisibili, in particolare per quel che riguarda gli inserti colloquiali, che in RS si spingono in un caso all'uso congiunto di punto interrogativo ed esclamativo («Se rammento!?» RS 315), una modalità che all'epoca era propria solo degli epistolari, marcati dalla ricerca di facile espressività (Antonelli 2008: 200). Ma può essere opportuna una distinzione, considerando sinotticamente MED, DT e MRG rispetto alla raccolta più tarda.

Pur senza accentuare l'importanza di singoli tratti fonomorfolo­gici in rapporto ad altri indicatori (lessico, sintassi, investimento fonico)², sarà da annotare la concentrazione dei poetismi tradizionali nelle prime tre raccolte. Più che stilare prevedibili regesti di forme, possiamo limitarci a un paio di aneddoti:

a) presenza di versi aulicizzanti che verrebbe da definire acronici, perché potrebbero essere stati scritti in tutt'altre stagioni poetiche, come «innonda l'origlier la flava chioma» (*Sogna*, MED, 82: a partire da *origlier* 'cuscino', non sfugga il tipico attributo delle chiome femminili, bionde così come le vagheggiava Petrarca) o «Agli ermi gioghi, ai liquidi cristalli» (*La silfide*, DT, 124);

b) preferenza spiccata per alcuni allotropi connotati poeticamente, anche quando non ricorrono condizionamenti metrici. Per «nero» Graf adopera quasi solo quel *negro* che il coevo monumento lessicografico all'italiano parlato, Giorgini-Broglio 1870-1897, registra solo in riferimento a chi «ha la pelle nera, come alcuni popoli dell'Affrica»: «ai negri sassi», «il negro maledetto indice», ossia la lancetta che segna inesorabile le ore, «negro è lo scafo» ecc. (MED, 13, 15, 20); «una negra feluca», «fuor dai cupi e negri vortici», «Di negre rupi» ecc. (DT, 25, 100, 124); «la negra / Nube» 177, «negre ali», «negri rami» ecc. (MRG, 177, 186, 232). Del tutto episodici sono gli esempi di *nero*: «arbori nere» DT, 11; un altro esempio, in DT, 46, è condizionato dalla rima: «nera : raggiera». In RS *negra* compare solo una volta («la negra vela» 389), mentre è abituale *nero* (-a, -e), sia pure spesso in posizione di rimante: 360, 374, 389, 437, 463. Ancora più significativo il caso di *rezzo* 'ombra' (anch'esso assente in Giorgini-Broglio 1870-1897 e questa volta mai attestato in RS), che può figurare anche in un contesto colloquiale, un po' come avveniva in Betteloni per poetismi adoperati come mero

2 Sono ancora attuali in proposito le pagine scritte da Antonio Girardi nel 1989 (poi in Girardi 2001: 27-50).

«segno di appartenenza» a un testo versificato, senza nessun «blasone aulico» (Bozzola 2014: 359):

Dulcia, tristia...
Se non vi spiace, io mi vorrei sdrajare
Su questa ripa: -- è così bello il mare!
Chi preferisce camminar, cammini,
Io sento un poco di stanchezza [...] e poi,
Mi piace tanto il mare [...] eh, più che a voi!
E mi piacciono molto anche i giardini.
Amabil rezzo di novelle fronde
Che verdi e folte si specchian nell'onde! [MRG, 288]

Ma forse lo stacco più netto segnato da RS rispetto alle altre raccolte si ha guardando la forte decurtazione di un lessico ricercato, che appare o vuole apparire «poetico» non tanto perché si inserisca nel solco di una tradizione, quanto perché segna uno scarto rispetto alla lingua corrente. Vediamo due tra gli istituti linguistici più degni di nota³:

Prima di tutto, la preferenza per i verbi parasintetici formati con *a-* e soprattutto con *in-*. Alcuni sono di ascendenza dantesca e, per la diffusa familiarità con un tale modello, presentano una tradizione letteraria di una certa consistenza (*imparadisarsi*: «L'anima estasiata più non s'imparadisi» MRG, 222; *infrondarsi*: «del balzo [...] / Che di selvaggio amaraco s'infronda» MRG, 231; *inzaffirarsi*, qui detto dell'acqua: «E indugi e t'inzaffiri / Nella conca profonda» RS, 418); altri, assenti da Dante, hanno comunque conosciuto un più o meno robusto corso letterario (*accupare* 'diventare cupo': «dove [...] / più s'accupa il voto» MED, 182; *incastellarsi*, anche se è rara l'accezione di 'ergersi' in cui lo usa Graf: «S'incastella il manier bieco e fosco» MRG, 180; *indoppiare* 'raddoppiare': «Rispose: A tal quale il destin lo indoppia» DT 111; *intombare* 'seppellire': «Bujo cielo coperchia ed intomba / Terra e mar [...]» MRG, 155); altri ancora spiccano per la loro rarità nella lingua poetica e letteraria in genere⁴:

* *accivettare* nell'accezione estensiva di 'attirare', con soggetto [-umano]:
«[le paranze] Tornan con l'ali aperte / Accivettando il vento» MRG 266;

3 Ho controllato le forme in Battaglia (1961-2002); segnalo con due asterischi i lemmi che non risulterebbero attestati nei testi spogliati da quel dizionario prima del Graf, con un asterisco quelle in cui la novità consiste non nel significante ma nell'accezione.

4 Due degli esempi che citeremo, *impruarsi* e *indentarsi* sono tecnicismi marinareschi (*impruare* 'pendere di prua' e *indentare* 'incastrare i pezzi' nella costruzione navale), come tale debitamente registrati in Guglielmotti 1889.

** *impruarsi*: «[la nave] S'imprua, straorza, sobbalza, s'affonda» MED, 45;

* *indentarsi* 'incastrarsi': «[...] sovra una scheggia / Di granito che al poggio erto s'indenta»;

* *indiamantarsi*, detto del cielo in cui risplendono, come diamanti, le stelle: «Al ciel che nitido s'indiamanta» MRG, 137;

** *invenarsi* 'incanalarsi': «Sotto la doccia ove l'acqua s'invena» MRG, 175.

Ancora alla formazione delle parole pertengono alcuni prefissati rari. Già attestati episodicamente in precedenza sono *disfasciare* («[...] a poco a poco / Si disfascia la nave e si consuma» DT, 41) e *stergere* 'detergere' (*sterge*: MED, 42, 58; *stergete*: RS, 404). Del più comune *tranghiottire* andrà forse segnalata la ricorsività («sia grata al mar se la tranghiotta al fondo» detto di una nave, MED, 123; «le navi nostre non tranghiotta al fondo» MED, 156). Nel caso di *innorrescente* («Truce volto di Medusa, / Boccheggiante, innorrescente» DT, 87), più che il prefisso è notevole l'intero aggettivo latineggiante, che appartiene a un gusto classicistico distante da Graf e che sembra rinviare a poeti ch'egli non amava, Carducci e D'Annunzio⁵. Notevoli:

** *intermine* 'sterminato': «L'udì fremendo l'intermine cielo» MRG, 159;

* *trafiatare* 'spirare': «non trafiata il vento» MED, 153.

A un analogo intento di ricercatezza corrisponde l'uso di una forma non prefissata, meno comune: *polverato*, qui col valore di 'cosparso': «[...] le notti fonde, / Polverate di stelle» RS, 336⁶.

Come si può notare, le forme che abbiamo citato diventano rare in RS, dopo aver conosciuto una particolare fortuna in MRG; un elemento ulteriore, questo, che potrebbe indurci a cercare quale sia, sul versante espressivo, la specificità di ciascuna raccolta.

Va segnalata anche la ricerca di un'aggettivazione preziosa, specie in relazione a contesti spesso praticati in poesia, come la descrizione del cielo in particolari momenti della giornata (alba, tramonto). Di *rubicondo* 'rosseggiante' in una tale collocazione non mancano esempi anche letterari (cfr. Battaglia 1961-2002: s. v., § 11), ma certo l'uso più spontaneo è quello in riferimento al colorito di un essere umano; invece in Graf: «la rubiconda / ruota del sol», con inarcatura allitterante MED, 117, «rubiconda aurora» MRG, 226, «nel ciel rubicondo» RS, 432. Così *arrubinato* era tipicamente connesso al vino, soprattutto in riferimento al bicchiere che lo contiene; in Graf (*L'astro morto*, una delle sue tipiche costru-

5 Sull'atteggiamento di Graf nei confronti di questi due poeti cfr. Allasia (1996: 58-78).

6 È un uso che può essere confrontato con la preferenza che Pietro Giordani mostrava per verbi non prefissati quando questi ultimi fossero quelli di uso corrente (*bassare* 'abbassare' ecc.): cfr. Serianni 2012: 238.

zioni visionarie) si riferisce a un cielo sinistramente rosseggiante: «Sotto il nitente arrubinato cielo, / Sparsi di prue che non vedran mai porto, / Stendonsi i mari assiderati in gelo» DT, 119. E *rutilo*, un latinismo largamente attestato in altre collocazioni, è riferito al cielo rosseggiante al tramonto: «il sol rutilo» MRG, 134, «il rutilo tramonto» MRG, 171. Alla stessa condizione astronomica rimanda l'uso di *cupreo* 'rossiccio come il rame' in due distinte poesie di MRG, 167 e 196: «Splende di cuprea luce» e «la cuprea mole»; con questo valore *cupreo* ricorre anche in una poesia di Ada Negri apparsa nella raccolta *Dal profondo*, del 1910 («delle montagne sulle vette cupree») cit. in Battaglia (1961-2002). In *A te* (DT, 93) saranno da notare «le buje chiome» della misteriosa donna lì vagheggiata⁷, in cui l'aggettivo, abitualmente connesso all'assenza o alla scarsità di luce, slitta verso un'accezione coloristica; mentre i concomitanti occhi «di color di notte» dipenderanno dall'Alardi, *Canto politico*, 911 («Innumeri leviti / color di notte»).

In RS, a parte singole tessere che rimandano alle precedenti raccolte, quel che cambia è il tono complessivo. Ed è solo per effetto di questa raccolta che si giustifica l'impressione di una «poesia borghesemente dimessa, parlata» (Montale 1996: 273; l'articolo risale al 1951) fino all'accostamento a modi crepuscolari (Curto 1962: 3130 e soprattutto Gagliardo 1999). Colpisce, in particolare, l'insistito e ironico scetticismo, con la svalutazione della figura poetica, su una linea che poi sarà resa celebre da Marino Moretti (*Io non ho nulla da dire* è il titolo di una sua lirica del 1915):

[...] Adesso
Credo appena a me stesso,
Se pur qualcosa io dico.
Ma, consuetamente,
Per non andare errato,
Economizzo il fiato
E non dico niente [*Sognando ad occhi aperti*, RS, 332].

In qualche caso affiorano temi gozzaniani (e forse non è in gioco l'intertestualità, in una direzione o nell'altra, bensì la comune suggestione di una particolare

7 Non sono più i tempi in cui i capelli della donna amata erano immancabilmente biondi, come si accennava. Il ricorso agli archivi elettronici ci conferma che segnali d'innovazione nella lirica in proposito sembrano affacciarsi solo con la poesia barocca (Giovanetti, *Chiome qualor disciolte in foschi errori*; Ciro di Pers, *Chiome etiopi, che da' raggi ardenti*) per dispiegarsi poi con le eroine dell'*Ossian* tradotto da Cesarotti, che hanno spesso «corvine chiome», «nera chioma» o «bruna chioma». Nell'Ottocento i capelli neri non faranno più notizia: si pensi solo alle «negre chiome» della Silvia leopardiana, alla «dama dalla chioma nera» cantata da Camerana o ai «crin castanei» della Lidia carducciana nella barbara *Alla stazione*.

stagione poetica, di un certo clima culturale). Graf si rivolge *A un corvo*, una specie nota per la sua longevità, e asserisce di essere spaventato dalla prospettiva di diventare centenario:

Cento son troppi, compare,
 Comunque l'uom la rattoppi:
 Cento son troppi, son troppi
 E la metà può bastare.
 E può bastare anche il quarto,
 Oppure il terzo. A che scopo,
 Di', rimanersene dopo
 Come una merce di scarto!
 Meglio (a me sembra così)
 Vivere poco ma bene... [RS, 359-360].

Il tema è lo stesso espresso da Gozzano (non solo da lui, certo: si pensi al Pascoli dell'*Aquilone*, 49-64) in *Salvezza*: «Vivere cinque ore? / Vivere cinque età?... / Benedetto il sopore / Che m'addormenterà [...]»; e la rima *scopo* : *dopo* è la stessa di *Alle soglie*: «È senton chi sa quali tarli i vecchi saputi [...] A che scopo? / Sorriderei quasi, se dopo non bisognasse pagarli».

Ma c'è anche la riduzione dell'io a una semplice «cosa», un tema ben gozzaniano (cfr. Coletti 1993: 410 e, per gli esempi, Sanguineti 1990: 7 n. 35). Graf lo declina con apparente riferimento a «un povero cristo», che solo nell'ultima strofa viene identificato con l'autore, rinviando esplicitamente al titolo della raccolta⁸. Lo «spettacolo più tristo» (questo è anche il titolo della lirica) è quello

D'un'anima neghittosa,
 Isterilita, restia,
 La qual più altro non sia
 Che tra le cose una cosa [RS, 437].

Il Graf «poeta del mistero», che tanto aveva colpito a suo tempo un grande critico come Carlo Calcaterra (Calcaterra 1911: 9-41), non ha nulla in comune col poeta di RS; ma è proprio quest'ultimo che, con tutti i suoi limiti, appare in sintonia con un modo di sentire e di esprimersi che si colloca ormai in pieno XX secolo.

8 «Diceva un povero cristo, / Che spesso nella foresta, / China sul petto la testa, / Girandolava non visto».

Bibliografia

- Allasia C. (1996): A. Graf, *Lettere a Vittorio Cian*, a cura di C. Allasia. Firenze: Le Lettere.
- Antonelli, G. (2008): «Dall'Ottocento a oggi», in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*. Roma-Bari: Laterza, pp. 178-210.
- Battaglia (1961-2002): *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia. Torino: UTET.
- Bozzola, S. (2014): «La crisi della lingua poetica tradizionale», in G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto, 1. Poesia*. Roma: Carocci, pp. 353-402.
- Calcaterra, C. (1911): «Il sentimento del mistero nella poesia di Arturo Graf», in Idem, *Studi critici*. Asti: Paglieri e Raspi.
- Coletti, V. (1993): *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi.
- Curto, C. (1962): «Arturo Graf», in *Letteratura italiana. I minori*. Milano: Marzorati, pp. 3127-3145.
- Dei, A. (2014): «Le Rime della Selva. La vecchiaia della poesia», in C. Allasia, L. Nay (a cura di), *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del Positivismo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 157-170.
- Dolfi, A. (1990): A. Graf, *Medusa, con un'appendice di memorie autobiografiche*, a cura di A. Dolfi. Modena: Mucchi.
- Gagliardo, A. (1999): «Le rime della selva di Arturo Graf», in *Archivi del Nuovo. Notizie di Casa Moretti*, 4/5, pp. 117-148.
- Giorgini-Broglio (1870-1897): Broglio E. – Giorgini G.B. (a cura di), *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. Firenze: Cellini.
- Girardi, A. (2001): *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*. Padova: Esedra.
- Graf, A. (1915): *Poesie (1893-1906)*. Torino: Loescher.
- Graf, A. (1922): *Poesie*. Torino: Chiantore.
- Guglielmotti, A. (1889): «Vocabolario marino e militare». Roma: Voghera.
- Montale, E. (1996): *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Pagliaro, A. (1976): «Similitudine», in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 253-59.
- Sanguineti, E. (1990): G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti. Torino: Einaudi.
- Serianni L. (2012): *Italiano in prosa*. Firenze: Cesati.

L'Ars Nova italiana del Trecento e il codice Squarcialupi

GIUSEPPE TAVANI
Università di Roma «La Sapienza»

All'amica e collega Isabel

1. La selezione testuale operata dal curatore del codice Squarcialupi¹ obbedisce a criteri chiaramente quanto lapidariamente esposti da Giosuè Carducci² quando definiva il codice «tutto profano, tutto elegante, tutto fiorentino»: un intreccio anaforico-iperbolico in climax, in cui la sapienza retorica esprime in un modulo espressivo molto efficace l'ammirazione del poeta e del critico di fronte ad una testimonianza così cospicua e organica, rappresentativa di un sistema socio-culturale e di un gusto artistico capaci di coniugare, in un tutto omogeneo, musica, poesia, miniatura. Apprezzamenti di tal genere, correnti tra gli eruditi di fine Ottocento e dei primi del Novecento, discendono ovviamente dalla mitificazione di cui è stata a lungo oggetto la civiltà cortigiana dell'Italia umanistica e rinascimentale, ma non per questo risultano, anche ad una analisi metodologicamente più accorta e smalzata, del tutto privi di un fondo di verità.

-
- 1 Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Med. Pal. 87: ms. poetico-musicale, basilare per lo studio dell'Ars Nova, pergameneo di 226 fogli riccamente miniati, fatto eseguire da Antonio Squarcialupi (detto anche Antonio degli Organi), «horganista in Sancta Maria del Fiore», vissuto tra la fine del XIV (o inizi del XV secolo) e il terzo quarto del XV; fu al servizio di Lorenzo il Magnifico. Ne ha pubblicato una perfetta riproduzione in facsimile l'editore Giunti di Firenze nel 1992.
- 2 «Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV», articolo pubblicato su *Nuova Antologia* in due puntate, il 1° luglio e il 1° settembre 1870 e ora in Carducci 1987:161.

È ad esempio innegabile che la raccolta della Laurenziana, pur includendo in prevalenza musiche di autori legati all'ambiente clericale, si segnala per il suo carattere essenzialmente laico-umanistico, dovuto alla preferenza accordata dal committente ad un tipo di composizioni poetiche in cui l'elemento classico-paganeggiante —scandito da ambientazioni «pastorali» dominate dalla presenza di Amore, Diana, Fortuna, Dafne e Apollo, Filomena, Narciso, Orfeo, Paride— e la raffigurazione costante di scene che sembrano ispirarsi agli affreschi di Andrea Bonaiuti e di Ambrogio Lorenzetti, delineano un quadro serenamente campestre, scenario ineccepibile per i lamenti d'amore del poeta.

Ed è non meno innegabile che testi poetici e melodie sono improntati ad una squisita eleganza formale, ad un'equilibrata dosatura verbale e ritmica, ad una scelta oculata dei toni, tutti delicati, tenui, smorzati, per lo più alieni —tranne rare eccezioni— da ogni forzatura, caratterizzati da una ricerca costante dei mezzi toni e delle mezze tinte, e dal tentativo di raffigurare, sullo sfondo di un paesaggio bucolico —reale o metaforico—, un sistema di rapporti sociali altrettanto armoniosamente statici.

Non altrettanto esatto il giudizio di fiorentinità: anche se nel codice prevalgono, per quantità di opere selezionate oltre che per numero di presenze, gli intonatori fiorentini o che a Firenze furono più o meno direttamente legati —forse con l'unica eccezione di Jacopo da Bologna—, e anche se i testi poetici manifestano spesso il loro fiorentinismo linguistico o almeno una preoccupazione accentuata di toscanità, non mancano tra i compositori —quasi sempre autori anche dei versi— i nomi di Bartolino da Padova, di Niccolò da Perugia, di Vincenzo da Rimini, del già ricordato Jacopo da Bologna e del «romano» Zacara da Teramo; né tra le voci intonate, escludendo com'è ovvio i due testi francesi *La douce çere d'un fier animal* e *Adiu, adiu, dous dame jolye*, mancano forme settentrionali o centro-meridionali, denunciate per lo più dall'affiorare, spesso corposo, di esiti fonetici o grafico-fonetici tipologicamente alto-italiani, perugini o romani: e tuttavia, si potrebbe comunque ammettere la «fiorentinità» di fondo della raccolta, non solo in quanto prodotto del gusto medio fiorentino dell'epoca in cui è stata confezionata (ca. 1410-15), ma anche nel senso che le forme «straniere» sono state non di rado parzialmente fiorentinizzate, e che le residue potrebbero persino essere state volutamente risparmiare, nell'intento di mantenere a certi testi almeno una parte del loro esotismo originario. Un dato che in qualche modo distingue lo Squarcialupi dall'altro grande repertorio dell'«Ars Nova», il Panciatichiano³, molto più attento a ridurre a norma toscana la lingua dei testi di provenienza settentrionale.

3 Firenze, Biblioteca Nazionale, codice Panciatichi 26, cartaceo, ritenuto uno dei più antichi testimoni dell'ars nova (penultimo decennio del XIV sec.).

Una raccolta dunque profana, elegante e fiorentina. Ma soprattutto una antologia ricchissima di quella poesia colta, raffinata, aristocratica, latamente ispirata al modello petrarchesco, in auge tra la seconda metà del Trecento e gli inizi del Quattrocento alle corti degli Scaligeri, dei Carraresi, dei Visconti, dei Malatesta, oltre che a Firenze, Rimini, Perugia, e che veniva ampiamente utilizzata quale supporto verbale per virtuosistiche elaborazioni melodiche. Trascritti per lo più adespoti o con attribuzioni scarsamente attendibili, questi testi — a meno che non siano stati musicati da più compositori, come ad esempio i madrigali *Ita se n'era star nel Paradiso*, intonato sia da Vincenzo da Rimini che da Lorenzo Masini, e *La fiera testa che d'uman si ciba* (Niccolò da Perugia e Bartolino da Padova) — possono essere ritenuti, in assenza di indicazioni contrarie, di mano degli stessi intonatori, solo sporadicamente indicati come responsabili anche del supporto verbale: spunto e al tempo stesso conferma ad una congettura del genere, suffragata comunque anche da altri elementi, sono il modesto livello artistico della maggior parte degli enunciati e il ricco bagaglio culturale da essi esibito, con il largo ricorso a espedienti retorici, spesso pesantemente accumulati o imbricati l'uno sull'altro, e delegati a coonestare con una fitta rete di richiami intertestuali la ripetitività formulistica e la banalità segnica che ne costituiscono la trama e l'ordito. Con ciò non si vuol dire che tutti i testi dello Squarcialupi — o, più in generale, tutti i testi dell'Ars Nova italiana del Trecento e degli inizi del Quattrocento — siano affatto privi di dignità letteraria: la letterarietà che li contraddistingue è tuttavia di tipo epigonico, imitativo, affidata alla ormai quasi del tutto esausta iterazione — congelata in moduli decisamente convenzionalizzati — dei temi e dei motivi dell'amore cortese, o meglio dell'elogio della dama, distante e crudele, e del tormento del poeta, servo di lei e d'Amore; una letterarietà, dunque, senza picchi innovativi che non pertengano strettamente al piano del virtuosismo tecnico, priva di invenzione, immotamente soddisfatta di se stessa e paga di autoriprodursi senza sosta, ma voluttuosamente pensosa di un'eleganza formale elevata a paradigma se non unico, certo dominante.

Né potrebbe essere altrimenti, nel clima culturale di un'epoca in cui la moda petrarchesca ripropone, deformato e impoverito, il grande modello, e trasforma la poesia in leggiadro formalismo poetico: non solo la poesia per musica, ma la poesia in tutte le sue manifestazioni, come dimostrano i decorosi e raffinati esercizi letterari tardostilnovistici di un Giovanni Quirini o di un Matteo Correggiaio, le variazioni intellettualistiche di gusto cavalcantiano e dantesco di un Niccolò de' Rossi, la «fin'amor» scolasticamente riletta sia pure in chiave omosessuale da un Neri Moscoli o da un Marino Ceccoli, i pedanti riecheggiamenti guittoniani

di un Bindo Bonichi. In un clima culturale governato dagli intrattenimenti di corte, la poesia per musica —che di quegli svaghi costituiva il momento centrale— ha almeno il pregio della nobilitazione melodica della parola, cioè di una modulazione verbale in cui la collocazione dei fonemi più adatti ai vocalizzi in corrispondenza dei picchi melismatici doveva necessariamente prevalere su ogni altra considerazione di carattere estetico e semantico.

La caratteristica fondamentale della poesia per musica —una poesia dunque concepita e scritta esclusivamente per essere cantata (e cantata in polifonia)— comportava infatti necessariamente che i suoi estensori non potessero concedere che un peso molto relativo ai testi e ai coefficienti metrico-strofici, considerati gli uni e gli altri non più che un pretesto per l'esecuzione vocale della melodia, e di fatto condannati ad una posizione subalterna, nettamente antipodica rispetto alla posizione privilegiata che la parola poetica e la sua architettura ritmica avevano conosciuto nella lirica dei trovatori, modulata su linee portanti rigorosamente monodiche.

Conseguenza ineludibile di tale subalternità, era ovviamente un rapporto squilibrato a favore dell'impianto melodico e contrappuntistico, e a detrimento dell'elemento verbale, i cui accenti tonici si trovavano il più delle volte ad essere assorbiti dagli accenti musicali. È bensì vero che non di rado gli intonatori più esperti e più attenti alla completezza del messaggio nella sua interezza si studiavano di far coincidere discorso poetico e discorso melodico —se non altro nei punti in cui la singola parola ed eccezionalmente l'intero verso assumevano una rilevanza semantica particolare, importante anche per l'intonazione—, ma in genere il risultato anche della più accorta mescolanza dei due elementi è un impasto ritmico in cui la scansione della melodia, raramente coincidente con la scansione della poesia, si sovrappone all'enunciato verbale, disgregandolo in sillabe decontestualizzate e riaggregate in segmenti linguisticamente incoerenti, talvolta al limite del paradosso.

La scarsa attenzione prestata dai compositori e, di riflesso, dagli esecutori al testo poetico, si riflette ovviamente nella confezione di manoscritti musicali come lo Squarcialupi, o il Panciatichiano, fino all'estremo del Faentino 117⁴, tanto che non di rado occorre far ricorso a codici non musicali per recuperare poesie mal trascritte, o trascritte solo parzialmente o persino non trascritte affatto.

2. Il più rilevante testimone di questo tipo di poesia — che include testi scritti appositamente per essere musicati, ma anche poesie nate autonomamente

4 Codex Faenza 117, degli inizi del XV secolo, esclusivamente musicale.

e ridotte poi a supporto di un testo melodico — è indubbiamente lo Squarcialupi, dove, accanto alla poesia d'amore, non manca quella encomiastica: il panegirico diretto o indiretto del signore-mecenate, l'interpretazione araldica e allegorica dei simboli del potere, il richiamo esaltatorio ad avvenimenti familiari o politici, lieti e tristi, dei reggitori di Milano, Verona, Padova, informano alcuni dei componimenti compresi nella raccolta, spesso tra i più ardui da decifrare proprio per la loro stretta pertinenza occasionale, per i riferimenti allusivi a situazioni e accadimenti di cui non possediamo appieno la cifra. E presenti sono anche, sia pure in numero limitato, invettive di tono moralistico, impropri, e infine quei testi a dialogo frammentato che sono le «cacce» o le scene di mercato, vivacissimi contrappunti verbali e ritmici, spesso caratterizzati da sapide battute, popolarresche per tono e per lingua.

In mancanza di attribuzione esplicita d'autore, la confezione delle poesie per musica può essere attribuita, con un buon margine di plausibilità, allo stesso intonatore o a un qualche suo discretamente anonimo collaboratore. Ma non mancano, come si è detto, intonazioni compiute su testi poetici preesistenti, tra gli altri sul famoso madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, del Petrarca, sulla ballata *Non so qual i' mi voglia* e sui madrigali *Come in sul fonte fu preso Narciso* e *O giustizia regin', al mondo freno*, del Boccaccio, oltre che su vari componimenti del Sacchetti, del Soldanieri e di autori minori. Vi sono poi tre componimenti costruiti ad imitazione di poesie preesistenti, delle quali tuttavia modificano profondamente forme strofico-metriche ed enunciato o assumono l'incipit quale punto di avvio di uno sviluppo testuale totalmente diverso. È il caso di *Togliendo l'una all'altra foglie e fiori*, di Giovanni da Cascia (madrigale, Sq 3r), la cui matrice è stata individuata da Ezio Levi nel sonetto *Io non potrei già mai tener coverto*, di Manetto da Filicaia; della ballata di Bartolino *Amor, che nel pensier mie vive et regna* (Sq 109r), che riprende alla lettera il primo verso del sonetto petrarchesco CXL; e infine della ballata intonata da Andrea *E più begli occhi che lucessor may*, che imita —come ha rilevato Kurt von Fischer— una canzone di Cino da Pistoia.

Per comodità di consultazione, do qui di seguito l'incipitario dei testi dovuti ad autori diversi dall'intonatore, raggruppati secondo il nome del poeta e seguiti dagli opportuni riferimenti letterari e dalla collocazione nel codice:

Franco Sacchetti:

Agnel son bianco e vo belando «bè»	— madrigale —	Sq 1r
Altri n'arà la pena et io 'l danno	— ballata —	Sq 140r
Chi ben sofrir non po'	— ballata —	Sq 88v-89r

Come la gru quando per l'aria vola	— madrigale —	Sq 91v
Come selvagia fera fra' lle fronde	— madrigale —	Sq 90v
Nel meço già del mar la navicella	— madrigale —	Sq 81v-82r
Non creder, donna, che nessuna sia	— ballata —	Sq 136v
Passando con pensier per un boschetto	— caccia —	Sq 85v-86r
Povero pellegrin, salit' el monte	— madrigale —	Sq 84r
Sovra la riva d'un corrente fiume	— madrigale —	Sq 48v-49r
Lancillotto Anguissola		
La bella stella che suo fiamma tene	— madrigale —	Sq 1v-2r
Francesco Petrarca		
Non al su'amante più Diana piacque	— madrigale —	Sq 10v-11r
Niccolò Soldanieri		
A'pposte messe, veltri et gram mastini	— madrigale —	Sq 49v-50r
Ben di fortuna non fa ricch'altruy	— ballata —	Sq 89v
Ciascun faccia per sé	— ballata —	Sq 90r
Come da lupo pecorella presa	— madrigale —	Sq 77v-78r
Dà, dà, a chi avaregia pur per se	— madrigale —	Sq 50v-51r
Donne, e' fu credença d'una donna	— ballata —	Sq 51r
I' fu' ggìa usignolo in tempo verde	— madrigale —	Sq 73v-74r
I' vo bene a chi vol bene an me [...]	— ballata —	Sq 29r
L'aquila bella, negra, pellegrina[]	— madrigale —	Sq 30r
Lucida pecorella, son scampata	— madrigale —	Sq 73v-74r
Un bel girfalco sces' alle mie grida	— madrigale —	Sq 71v-72r
Virtù loco non ci à perché gentile	— madrigale —	Sq 96r
Giovanni Boccaccio		
Come in sul fonte fu preso Narcisso	— madrigale —	Sq 52r
Non so qual i' mi voglia	— ballata —	Sq 47r
Rigo Belondi		
I' ò perduto l'alber' e 'l timone	— madrigale —	Sq 76v-77r
L'aspido sord' e 'l tirello scorçone	— madrigale —	Sq 77v-78r
Antonio degli Alberti		
I' fu' ggìa bian'uccel con piuma d'oro	— madrigale —	Sq 78v-79r
Giovanni Dondi dall'Orologio		
La sacrosancta carità d'amore	— ballata —	Sq 103v-104r

Matteo Grifoni		
Amor, i' mi lamento d' esta dea	— ballata —	Sq 188v
Chi tempo à et per viltà tempo aspecta	— ballata —	Sq 112r
Stefano di Cino		
Somma felicità, sommo tesoro	— madrigale —	Sq 127v
Bindo d'Alesso Donati		
Nonn arà ma' pietà questa mie donna	— ballata —	Sq 134r
Cino Rinuccini		
Cogli ochi assai ne miro	— ballata —	Sq 157v

Oltre ai testi di attribuzione sicura, altri ve ne sono di assegnazione contraddittoria o incerta:

- *O cieco mondo di lusinghe pieno*, madrigale, Sq 11v-12r, è preceduto dalla rubrica «Madrigale di Guido Cavalcanti» in due codici non musicali (Magliabechiano VII, 1041, c. 51r; Vaticano Chigiano L VI 131, c. 385v);
- *O giustitia regin', al mondo freno*, madrigale, Sq 84v-85r, reca nel Parmense 1081, c. 91v (non musicale), la rubrica «Madrigale di M. Giovanni Bochasi»;
- *Non dispregiar virtù, richo villano*, madrigale, Sq 87r, compare —in due codici non musicali— individuato: nel Laurenziano 42, c. 102, come «Madriale di Stefano di Cino, merciaio» e nel Parmense 1081, c. 92r, come «Madriale di Nicolò del Preposto»;
- *Tal mi fi guerra che mi mostra pace*, madrigale, forse di Niccolò Soldanieri, Sq 91r, è rubricato nel Parmense, c. 92r, come «Madrigale di Ser Nicolò del Preposto»;
- *La fiera testa che d'uman si ciba*, madrigale, Sq 95v, è stato attribuito a Petrarca sulla scorta della rubrica del Parmense, c. 91v, «Madrigale di M. F. P.».

Infine, tre componimenti sono costruiti ad imitazione di poesie preesistenti, delle quali tuttavia modificano profondamente forme strofico-metriche ed enunciato o assumono l'incipit quale punto di avvio di uno sviluppo testuale totalmente diverso. È il caso di *Togliendo l'una all'altra foglie e fiori*, di Giovanni da Cascia (madrigale, Sq 3r), la cui matrice è stata individuata da Ezio Levi nel sonetto *Io non potrei già mai tener coverto*, di Manetto da Filicaia; della ballata di

Bartolino *Amor, che nel pensier mie vive et regna* (Sq 109r), che riprende alla lettera il primo verso del sonetto petrarchesco CXL; e infine della ballata intonata da Andrea *E più begli occhi che lucessor may*, tributaria, come si è detto, di Cino da Pistoia.

Complessivamente, dei 352 componimenti musicali adunati nello Squarcialupi, non più di 34 sono quelli intonati su testi sicuramente desunti dalla produzione poetica precedente o coeva; e anche a volervi aggiungere i 6 di paternità contesa non si supera l'8,8% del totale: una percentuale minima, che attesta l'impegno poetico, oltre che musicale, dei nostri compositori e l'assoluta prevalenza — nell'ambito della poesia per musica — dei prodotti specificamente elaborati in funzione della loro destinazione al canto.

3. Una poesia concepita, elaborata e scritta esclusivamente per essere cantata — e cantata in polifonia — non poteva, come si è accennato, concedere molto peso alle parole e alle strutture metrico-strofiche, considerate le une e le altre non più che un pretesto per l'esecuzione vocale della melodia. Un esempio per tutti può essere la ballata *Or sun, gentili spiriti ad amar pronti*, intonata da Francesco Landini, di cui nello Squarcialupi sono trascritti, a c. 142r, soltanto i primi sei versi, e che possiamo recuperare nella sua integrità testuale solo affidandoci a Giovanni Gherardi da Prato. È infatti nel *Paradiso degli Alberti* che — caso unico — il componimento è riprodotto per intero, inserito per di più in una di quelle graziose scenette tanto apprezzate dai contemporanei e che varrà la pena di trascrivere, almeno in parte, sia per dar conto dell'atmosfera rarefatta e improbabile di questi rituali melici, sia perché la cornice costruita da Giovanni conferisce alla ballata, con l'evocata presenza dell'intonatore, un rilievo maggiore del consueto:

E mentre che queste cose si si facieno, vengoro dentro al giardino una lietissima e gioconda compagnia di legiadre e bellissime donne, sendo dinanzi da'loro molte vezzose e angeliche pulcellette e, in compagnia di loro, legiadriissimi giovenetti. [...] Rallegrossi ciascuno del modo del maestro, commendando il buono e presto accorgimento della valorissima giovane e di sua risposta. E prestamente con piacere di tutti, e singularmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Ser Nello, con tanta piacevolezza e con voci sì angeliche che, nonché gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li ucelletti, che'ssu per li cipressi erano, farsi più pressimani [= avvicinarsi], e i loro canti con più dolcezza e copia cantare. Le parole della ballata son queste:

Orsù, gentili spirti ad amar pronti,
 volete voi vedere il paradiso?
 Mirate d'esta cosa suo bel viso.

Nelle sue santi luci arde e sfavilla
 Amor vettorioso, che divampa,
 per dolcezza di gloria, chi·lla mira.
 Ma l'alma mia, fedelissima ancilla,
 piatà non trova in questa chiara lampa
 e null'altro che·llei ama o disira.
 O sacra iddea, al tuo servo un po' spira:
 mercé, merzé sol chiamo, già conquiso!
 Deh, fallo pria che morte m'abbia anciso.

Finito il canto dell'angeliche pulcellette, sendo già tempo che le tavole
 al desinare erano insieme coi valletti aparechiati, e preso quivi l'aqua alle
 mani, uscirono del giardino, e in una sala terrena, riccamente guernita
 per mangiare, si ponieno. ...

Il quadretto non potrebbe essere più suggestivo e accattivante, con la sua traduzione in prosa della stessa modalità esistenziale evocata dalle poesie, qui delegata ad inquadrare la ballata landiniana, che nello Squarcialupi si riduce, come si è detto, allo spezzone iniziale, dove per di più implica, con quel «sun» esordiale, una diversa strutturazione della frase (oltre all'ipermetria del primo verso, annullata peraltro dalla notazione che lascia scoperta la *i* centrale di «spiriti», alla variante «petra» ~«cosa» del terzo, e all'inversione del quarto):

Or sun gentili spirti ad amar pronti:
 volete voi vedere 'l paradiso?
 Mirate d'esta petra el vago viso.

Nelle suo luce sancte ard' e sfavilla
 Amor victorioso, che divampa,
 per dolceça di gloria, chi·lla mira.

Ma se in questo caso una testimonianza letteraria provvede a sanare l'incompletezza di quella musicale, altre volte il sussidio manca ed è giocoforza affidarsi alla trascrizione testuale —quasi sempre imprecisa e dunque bisognosa di restauri— operata dai menanti dei codici notati. La comparazione resa possibile

dalla doppia attestazione può fornire all'editore degli enunciati poetici indicazioni sul tipo e sui limiti degli interventi leciti in casi di attestazione unica da manoscritto musicale: interventi che tuttavia dovranno tenere sempre conto, nel caso di aggiustamenti richiesti dall'adeguamento delle parole alle note, della specificità del testimone e dunque della cautela doppiamente opportuna cui ispirarsi nell'operare i restauri indispensabili.

4. Casi di documentazione testuale offerta esclusivamente dai codici musicali non mancano, nello Squarcialupi, nel quale compaiono soprattutto, e forse ancora più numerosi, gli «unica» melodici. Gli «unica» poetici, cioè i componimenti la cui sola fonte testuale —si tratti di manoscritti musicali o non musicali— è costituita dal nostro codice, sono comunque 114, 39 intonati da Francesco Landini, 29 da Andrea da Firenze, 16 da Niccolò del Preposto, 8 da Gherardello da Firenze, 7 da Jacopo da Bologna, 4 da Bartolino da Padova, 3 da Vincenzo da Rimini, 2 ciascuno da Lorenzo Masini, da Donato da Cascia, da Egidio e Guglielmo di Francia, e da Zacara.

Nell'impossibilità materiale non solo di trascriverli tutti ma anche (per motivi di spazio) soltanto enumerarli, ci si limiterà a proporre alcuni tra quelli che, per un motivo o per l'altro, potrà risultare utile al lettore consultare qui direttamente. Escludendo in primo luogo i componimenti già pubblicati (Corsi 1970), sui quali a volte si potranno sollevare eccezioni o manifestare perplessità di carattere ecdotico ma che comunque offrono una utile traccia di lettura (fatte salve le peculiarità formali dello Squarcialupi, ovviamente normalizzate dal Corsi). Si è ritenuto anche di includere la trascrizione almeno del frammento della ballata intonata da Zacara *Non voler, donna, me di morte cruda*, che il benemerito editore ritiene aver avuto forma dialogata, e della quale il nostro codice riporta soltanto quattro versi «che non danno senso compiuto»:

— Non voler, donn', a me dar morte cruda!
— Se' vo' tiranno! — Sì non so', madonna,
ch' i' son[o] tutt' a'tte!

S' i' son a'tte, perché tanto dolore?
— Perché e' prace a'mme!

Che il frammento non sia un modello di composizione poetica è evidente, ma che nella sua frammentarietà non abbia senso compiuto non è del tutto esatto: è infatti sufficiente emendare, nel primo verso, il *di* del manoscritto in *dar*, restitui-

ire la vocale finale di «son[o]» nel terzo (necessaria per l'isometria) e separare il testo in battute di dialogo —operazione del tutto lecita e tutt'altro che ardua — per ricavarne l'inizio di una ballata mezzana, con una ripresa di tre versi a rima irrelata XYZ formata da due endecasillabi più un settenario, e il primo piede Ab costituito da un endecasillabo più un settenario, quest'ultimo in rima con il settenario della ripresa.

Il Corsi non è, tuttavia, di alcun aiuto per i testi poetici il cui autore non si identifichi con l'intonatore; e se l'ostacolo che ciò comporta per una consultazione rapida —o per un sussidio alla lettura, non sempre scontata, del manoscritto— appare facilmente superabile nel caso dei componimenti del Petrarca o del Boccaccio o del Sacchetti, per i quali sono disponibili e facilmente reperibili edizioni fededegne, la situazione si complica per i poeti minori, quasi sempre inaccessibili o di non facile localizzazione. Si è quindi ritenuto utile, a titolo di semplice sussidio, offrire qui di seguito la trascrizione interpretativa di alcuni di questi testi.

Lancillotto Anguissola:

La bella stella che suo fiamma tene
accesa sempre nella mente mia,
lucida, chiara, già del monte uscia.
Maraviglia' m'assai, ma 'l signor grande
disse: — Nostra virtù tal acqua spande.

Quando mi parve in sogno esser conducto
per un gran sire in bel giardino addorno
di bianchi gigli di sotto e d'intorno,
et porpure che sopra biancheggiava.
Fisso mirai: mutossi in una rosa
bianca e vermiglia sopr' ogn' altra cosa.

Più non mi curo della tua rampogna,
Amor, che lungamente m'a' beffato
e'l bianco per lo perso di mostrato;
sì ti fida in Amor come in nimico:
credil'a me, che tutto di n'er' amico.

Rigo (Arrigo) Belondi:

I 'ò perduto l'alber' e 'l timone,
son rott' i remi et canapi dell'orça,

et vivo dispectos' alla mie força;
et non ò isperança né conforto
d'aver bonaccia o ma' riaver porto.

Con l'onde tempestos' e fra gli scogli,
venti contrarij: vorre' gire in fondo
per tormi via da questo cieco mondo.

S' i', monacordo gentile stormento,
non son pregiato in virtù fiorita,
cessa però da me virtù gradita:
ma' non curo di me né di virtute,
ma che sempre darà gentil salute.

L'aspido sordo e 'l tirello scorçone,
la talpa, la cicign' e 'l badalischio
si trovan per le selv' al suo bel fischio.
Saturn' e Marte die'ne lor la força
sì, chi è morso, pass' o gett' iscorça.

O Pheb' o'ssuo sorella in iscorpione
presti la gratia lor e lor sapere
sì che lor passìon faccia sentire.

Bibliografia

- Carducci, G. (1987): *Prose*. Milano: Garzanti.
Corsi, G. (1970): *Poesie musicali del Trecento*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.

El desafío de la esfinge. El enigma literario en Italia en los siglos XVI y XVII

MARÍA DOLORES VALENCIA
Universidad de Granada

Ce serait une tâche assez piquante, mais qui demanderait de longues recherches, que d'écrire l'histoire de cet amusement intellectuel (le devinette), qui non seulement est parfois devenu un genre littéraire, mais qui a joué, à certaines époques, un rôle important dans la religion, dans la philosophie, voire dans la politique (G. Paris).

La historia del enigma es la historia misma de la humanidad. En todos los tiempos y en todas las literaturas, las alegorías y las llamadas cuestiones enigmáticas, nacidas de la mitología y de la Biblia, atravesaron los siglos y llegaron a nosotros, ya sea a través de la tradición escrita o de la popular, como fuente siempre viva de entretenimiento y estudio¹. Su origen es muy antiguo y fue una de las formas principales en que se manifestó la sapiencia primitiva. Como cuenta Aristóteles, Homero, el más sabio de los hombres, habría muerto de congoja al no haber sabido adivinar la hermética aporía que le habían propuesto los pescadores de Ios: «Lo que hemos cogido dejamos, lo que no hemos cogido llevamos»². Y según

1 Para la historia del enigma antiguo es fundamental la obra de Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1977 y *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975.

2 Quizás murió sin entender por qué era el más sabio de los hombres y no a pesar de serlo. No era una aporía, era una adivinanza que no hablaba de peces pescados sino de piojos. Obviamente, los pescadores, que se estaban despiojando, llevaban con ellos sólo los parásitos que no lograban atrapar.

la leyenda, la Esfinge, que era un monstruo con alas de águila, cola de dragón, cuerpo de león y cabeza de mujer, vivía en los bosques de Beocia o, según otros, a las puertas de Tebas, siempre en guardia para detener a los viandantes proponiéndoles sus enigmas a cambio de la vida si no lograban resolverlos. Mucha gente murió hasta que Edipo halló la solución del enigma propuesto y el monstruo, despechado, se arrojó desde lo alto de una roca³.

El enigma es en cierto modo el *indovinello*, la *devinette*, el *riddle*, el *räthsel*, la *adivinanza*, la *adivinha*, etc. Aunque en el uso común se les confunde, el enigma tenía, al menos en sus orígenes, cierto matiz didáctico y la adivinanza no, se les distingue por el origen culto del primero y popular del segundo⁴; el enigma se estableció en las cortes y palacios entre personajes de ingenio poco común. En cuanto a la definición, el *indovinello* o adivinanza es un giro de palabras en el que va implícita una cosa que no se dice y que otro tiene que averiguar como prueba de ingenio. Debe contener una observación aguda, ingeniosa y al mismo tiempo debe enmascarar y esconder lo que quiere significar. Por tanto, el uso de la metáfora y de las palabras de doble sentido, desempeñan un papel muy importante en estos juegos intelectuales. Es necesario examinar detenidamente los términos para llegar al descubrimiento del sentido exacto que se pretende adivinar.

La literatura erudita y la popular disponen de enigmas que definen el *indovinello*. Uno que con frecuencia encontramos en las colecciones más corrientes de Italia dice:

Varie sembianze e strane forme piglio,
Ma quanto oscuro più, tanto più bello.
Quei che già sa chi son, come m'appello,
Vien per saper chi son meco a consiglio
(Salani 1882: 36).

Es sobradamente conocido que desde la más remota antigüedad, poetas, literatos y filósofos se divertían componiendo, proponiendo y resolviendo enigmas. De igual modo, en las cortes de Provenza, de Borgoña y de Sicilia o en la de los reyes

3 El enigma propuesto fue el siguiente: «¿Cuál es —le dijo el monstruo— el animal que por la mañana camina con cuatro pies, al mediodía con dos y por la noche con tres? Es el hombre —respondió Edipo— que de niño camina a gatas, de adulto con sus dos pies y cuando es viejo se apoya en el bastón».

4 Para la distinción entre enigma y adivinanza y, en general, para las técnicas de la enigmística contemporánea italiana, cfr. Stefano Bartezzaghi, *Lezioni di enigmistica*, Torino, Einaudi, 2002.

moros de España, los enigmas tuvieron una gran importancia y no es invención de los poetas que quien resolviera un enigma recibía como recompensa honores, feudos y riquezas⁵. Al igual que el proverbio, la adivinanza pertenece a ese tipo de literatura universal y tradicional que no conoce limitaciones de tiempo, de lengua o de pueblo (Cian 1888: 44). En la Edad Media esta composición alcanzó una difusión extraordinaria convirtiéndose en uno de los pasatiempos preferidos de los monjes (los *Joca monachorum*) en la soledad del claustro.

Muchos literatos italianos escribieron enigmas, baste recordar a Dante, Boccaccio, Ariosto, Leonardo da Vinci, los poetas *burchielleschi* y Galileo, entre otros. Pero fueron *enigmografi* o autores de enigmas en el más estricto sentido de la palabra, porque escribieron y dejaron verdaderas colecciones o antologías de ellos, los siguientes autores: Angelo Cenni «Il Risoluto», Giulio Cesare Croce, Gian Francesco Straparola, Ascanio Mori da Cento, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Tommaso Stigliani, Antonio Malatesti y Prospero Mandosio; todos ellos pertenecientes a los siglos XVI y XVII.

En los primeros años del siglo XVI los enigmas corrían en boca del pueblo según el testimonio de literatos de la época como Bargagli (1581: 35) y de las ediciones populares que entonces se hicieron, en donde, junto a enigmas de origen erudito, se recogieron adivinanzas de sabor netamente popular.

Los enigmas estuvieron presentes, por tanto, en la vida social, hasta que se convirtieron en temas de literatura. En las palabras de Gaston Paris citadas al comienzo de este estudio, el eminente crítico aludía a la distinción, de capital importancia, que debe hacerse entre el *indovinello* literario y el verdaderamente popular: el primero de los cuales consiste sobre todo en el «enigma de palabras»; el segundo exclusivamente en el «enigma de cosas». En las composiciones italianas, la forma literaria y la popular se distinguen claramente, pero a veces se funden y se mezclan entre ellas de tal manera que resulta muy difícil distinguir cuál ha sido la primera y cuál la segunda, y quién ha dado lugar al préstamo: el literato al vulgo o el vulgo al literato. Por tanto, averiguar el lugar de nacimiento y la paternidad de la adivinanza, a no ser que algunos caracteres nos lo revelen a primera vista, se convierte en empresa bastante ardua⁶.

5 Una obra que compendia, con ejemplos y comentarios, el recorrido del enigma y la adivinanza desde la antigüedad a hoy es la de Mark Bryant, *Dictionary of riddle*, London, Cassell, 1990.

6 Sobre el origen, transmisión y semejanza de motivos en los enigmas, cfr. F. Tupper, «The comparative study of riddles», en *Modern language notes*, XVIII (1903), pp. 1-8.

Ciertos indicios, tanto internos como externos, acusan, a nuestro parecer, la proveniencia erudita; ahora bien, hemos de tener presente que su ausencia no significa en modo alguno que una adivinanza no sea literaria. Generalmente, aquellas que presumiblemente tienen su origen en el pueblo suelen ser breves: el pensamiento se expresa en pocos versos, en pocas palabras; tras una adivinanza larga se puede sospechar que hay una fuente literaria. En Italia, la octava clásica, el soneto y la sextina, son signo indiscutible de tal fuente. Además, en las adivinanzas literarias la rima es regular y exacta, mientras que en aquellas que, siendo su origen erudito, han penetrado en el dominio del pueblo y han sufrido algunos cambios, la rima es discutible, la consonancia es sustituida a veces por la asonancia, y las asonancias o consonancias que permanecen fluctúan entre las fórmulas rítmicas aabb, abab, abac, entre otras. Pero entre esta gran variedad de metros rara vez la adivinanza auténtica aparece reflejada en un par de endecasílabos como ocurre en los *Motti* de Pietro Bembo.

Algunos temas son exclusivamente literarios, otros son comunes al pueblo y al literato, y, en cuanto comunes, diversamente tratados. Algunas adivinanzas se refieren a cosas naturales y artificiales, otras a palabras. Ahora bien, las primeras pueden provenir tanto del pueblo como del literato, pero las segundas, las referidas a palabras, salvo raras excepciones, no son y no pueden ser más que de literatos. El famoso *indovinello* sobre el *velo*, que desde el siglo XVI hasta hoy sigue oyéndose de un extremo a otro de Italia, los referidos a la *tela*, a la *mela*, o a cualquier letra del alfabeto, ¿qué otra cosa son sino creaciones literarias? A tal grupo de palabras pertenecen todos los enigmas basados en los homónimos, que tan bien se prestan a los juegos de conversación y de sociedad. De cualquier modo, trazar los delicados límites que separan el enigma literario de la adivinanza popular es una de las mayores dificultades con que se enfrentan los estudiosos del tema.

Hablando de la importante colección italiana de adivinanzas y otras composiciones afines *Indovinelli, riboboli, passerotti et farfalloni*⁷, Giuseppe Rua se pregunta cuáles serán las colecciones de las que habrá derivado, dado que es lícito pensar en fuentes eruditas:

7 *Indovinelli, riboboli, passerotti et farfalloni. Nuovamente messi insieme, e la maggior parte non più stampati, parte in prosa, e parte in rima, et ora posti in luce per ordine d'alfabeto. Con alcune cicalate di donne, di sentenzie, et proverbi posti nel fine. Opera molto piacevole, et bella da indovinare, et da far ridere nelle veglie per passarsi tempo*; el opúsculo en 4º a dos columnas, sin año ni tipografía, se considera de finales del siglo XVI. Editado por G. Rua, puede leerse en «Di alcune stampe d'indovinelli», en *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. VII, Palermo, s.a., pp. 450-465.

Sifatta domanda —se responde el crítico— ci trasporta in un campo ancora poco esplorato, qual'è quello della letteratura enigmatica italiana nel secolo XVI; perché i nostri antichi scrittori di storia della letteratura non diedero a questo genere letterario la debita importanza e vi accennarono soltanto come a bazzicature. E frattanto molto materiale giace ancora ignoto, o manoscritto, od in istampe rare (Rua s.a.: 441).

Uno de los escritores de enigmas más interesantes del siglo XVI fue Angiolo Cenni, más conocido como *Il Risoluto della Congrega de' Rozzi di Siena* (Maylender 1930: 59), de la que fue uno de sus fundadores, cuyos sonetos enigmáticos, impresos en multitud de ocasiones, fueron imitados, plagiados y saqueados por sus contemporáneos. De ello se lamenta Cenni en una carta dirigida al lector y que precede la edición de dichos sonetos hecha en Siena en 1547⁸. De poco sirvieron las quejas del poeta. Es notorio cómo algunos de sus sonetos fueron incluidos también en la colección erudita *Accademia d'enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza* (1552)⁹.

Pero el mayor saqueo a que se vio sometida la obra de Risoluto tuvo lugar cuando en ella puso sus manos Giovan Francesco Straparola a la hora de componer los enigmas de su conocida obra *Le tredici piacevoli notti*, en la que estas composiciones ocupan un lugar destacado. No obstante, bien sea porque durante bastante tiempo a este humilde género de la literatura no se le tuvo en mucha consideración, bien sea porque parte de los enigmas de Straparola son de carácter obscuro, el caso es que la crítica no les prestó la atención que merecían. Dado que en la composición de sus fábulas y cuentos este autor acudía también a la tradición popular oral, parece lógico pensar en una actuación semejante en lo que respecta a la de los *indovinelli* (Rua 1891: 37 ss.), con la diferencia de que en estos últimos llevará además a cabo una cierta reelaboración y adaptación a las leyes métricas, para dotar a las toscas composiciones populares de una forma más elegante, utilizando sobre todo la octava. Valga como ejemplo de lo que decimos el *indovinello Le forbici* y veamos con qué arte el literato de Caravaggio escogió versos del soneto de Risoluto para elaborar su octava:

8 *Sonetti del Risoluto de' Rozzi da lui ricorretti, et alquanti de' novi aggiunti, non più impressi. Nuovamente stampati in Siena per Francesco di Simione et compagni, a di 3 ottobre, 1547.*

9 *Accademia d'enigmi in sonetti di Madonna Daphe di Piazza agli accademici fiorentini suoi amanti. Cosa ingegnosa, arguta e bella da eccitar gli acuti et elevati ingegni et di notabile piacere, non più veduta. Con privilegio. In Vinegia, appresso Stefano di Alessi, alla libreria del Cavalletto, in calle della Bissa, 1552. Consta de 23 folios y una *Dechiaratione degli enigmi*, que son 71. No conocemos ninguna edición anterior a esta de 1552. La obra es anónima a pesar de la autoría que el título da a entender. Se atribuye tanto a poetas florentinos como a venecianos.*

Siam due in nome in una sol presentia,
 E conversiam con donne pur'assai,
 Ma siam molto maggior fra i pecorai
 E a molti ancor che non posson far senza.
 Fatte per arte con grande avvertenza,
 Nè senza padre siam vedute mai,
 Prima che siam fornite, molti guai
 Ci dà chi di sè fatto ha sperienza [...].
 (Risoluto, Soneto IV)

Due siamo in nome, e sol una presenza,
 Fatte con arte, e fornite con guai.
 Fra donne conversiam senza avvertenza,
 Ma siam maggior fra genti rozze assai;
 Et infiniti non posson far senza
 Nostro valor, nè si dogliamo mai.
 E consumate per l'altrui lavoro,
 Guardate non siam più d'alcun di loro.
 (Straparola, Octava XI, 4)

Del mismo modo, otras adivinanzas de Straparola como *lo scaldaletto* (VII,1), *la candela* (X,4) e *il tessere* (XII,3), derivan de la colección de Risoluto. Por tanto, es evidente que la obra de este autor tuvo una gran difusión en el siglo XVI. Del mismo modo, parte de los enigmas de la colección popular *Indovinelli, riboboli, passerotti e farfalloni*, anteriormente citada, presentan gran afinidad con los de Risoluto, afinidad que no se limita sólo a ciertos indicios genéricos sobre el objeto que se ha de adivinar, y que podrían explicarse fácilmente, sino que se extiende a las mismas expresiones y palabras. A veces da la impresión de que el autor de la colección popular se ha limitado a copiar directamente los tercetos de los sonetos de Risoluto. Así, por ejemplo, éste, al proponer el enigma de *lo scaldaletto*, escribe:

Fra due bianche sorelle in un gran fesso
 Col pasto in corpo sto, ma non mai saldo,
 Che in qua e in là son rimenato spesso (vv. 9-11)

Y la versión popular del mismo tema:

Tra due bianche sorelle in un gran fesso,
 Col cibo in corpo sto, ma non mai saldo,
 Chè in qua e in là son dimenato spesso (163, a).

Al intentar explicar este parecido entre las dos obras, la erudita y la popular, Rua señala:

Noi non possiamo colla stessa sicurezza ricorrere alla supposizione di prima, che questa derivi da quella. Potrebbe anche essersi dato il caso contrario: cioè che il Risoluto componendo alcuni suoi enigmi sopra oggetti che anche il popolo si dava ad indovinare, poeta egli stesso del popolo, ne accettasse alcune formole, adattandole poi all'esigenza del verso (Rua s.a.: 445).

Naturalmente, dada la dificultad, deja la cuestión sin resolver.

Digno de mención en el tema que estamos tratando es Giulio Cesare Croce (1550-1609), uno de los escritores más prolíficos del siglo XVI, recordado en las historias de la literatura por su conocido *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*¹⁰, y cuya producción pertenece fundamentalmente a la literatura popular o «cittadina». Sus adivinanzas, muy populares en su tiempo, pueden agruparse en dos categorías: literarias en verso y populares en prosa o en unos pocos versos. A la primera categoría pertenecen las dos *notti sollazzevoli*. La primera parte, *Notte sollazzevole di cento enigmi da indovinare, aggiuntovi altri sette sonetti del medesimo genere con la lor dichiarazione nel fine. Cose tutte piacevoli et belle di Giulio Cesare Croce*¹¹, contiene cien octavas y siete sonetos «caudati», más un índice con las soluciones; la segunda *Notte sollazzevole di cento enigmi da indovinar. Trattenimento nobile per ogni spirito gentile e virtuoso, aggiuntovi otto sonetti del medesimo genere di Giulio Cesare Croce* (Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1601). En la última página de esta edición Croce se queja con amargura de los falsificadores de sus adivinanzas y les recuerda su autoría. Esto parece indicar que eran muy populares y que los plagios eran probablemente muy numerosos.

La fecundidad y originalidad de este autor se ponen de manifiesto comparando sus creaciones enigmáticas con las mismas de otros autores o de temas parecidos (De Filippis 1948: 99-135). No obstante, si analizamos distintas versiones, veremos que el tratamiento general difiere aunque ciertos detalles se repi-

10 Croce sólo escribió las dos primeras partes, el monje Adriano Banchieri añadió *Cacasenno*, desde entonces las tres partes se han publicado juntas. El texto de *Bertoldo* y de *Bertoldino* puede leerse en la edición crítica de Piero Camporesi: G. C. Croce, *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino seguite dai «Dialoghi salomonici»*, Milano, Garzanti, 1993.

11 Venezia e Bologna, Bartolomei Cocchi al pozzo rosso, 1613. Brunet cita otras dos ediciones de esta primera parte: Bologna, Rossi, 1594 y Verona, Bartolomeo Merlo, 1619.

ten siempre. Veamos, por ejemplo la descripción del *libro* en Croce y en otros autores. En la versión del soneto de Risoluto, se hace hincapié en el poder del libro para inmortalizar a una persona, a la vez que juega con los dos significados de la palabra *liber*, 'libre' y 'libro', y su relación con *serrato*:

[...] Queste han tal forza, che doppo la notte
Fanno vivere i nomi non men buoni
Di chi fu a virtù vero consorte.
E per mia mala sorte,
Quantunque liber nasco, hor son legato,
E molto spesso serrato, e inserrato;
Lettor, deh sia pregato,
Se vuoi ch'i' mostri a te, ch'i' son'aperto,
Non mi tener serrato, nè coperto.

Estas características las toma Croce que trata el tema como sigue (I, nº 53):

Mentre libero fui, lieto, e contento,
mai libero per nome fui chiamato,
ne so dove si cavi il fondamento
libero dirmi, poi ch'io son legato:
pur se libero son, per quale intento
mi fan stare fra due porte ogn'or serrato?
quando, ancorché del tutto, aperte il stia,
non mi posso slegar, nè scampar via?

Una versión mucho más simple la ofrece Michelangelo Buonarroti il Giovane, miembro muy activo de la Accademia della Crusca y que, entre los autores de enigmas, puede considerarse nexo de unión entre los siglos XVI y XVII. En general, sus composiciones son más breves, generalmente de cuatro versos, y semipopulares:

Di tutti i fatti e detti banditore,
Non però ch'io favelli,
Povero sono e son tutto strambelli,
E son marchiato com'un falsatore
(Buonarroti 1863: 395).

Por lo que se refiere al tratamiento formal de este tema, si bien las octavas son más simples que los sonetos, estos dicen más y lo dicen mejor. En resumen, el trata-

miento que de este tema hizo Risoluto sigue siendo el mejor, Croce, se inspiró en él y desarrolló algunos aspectos de su versión. Por otra parte, si se comparan los enigmas de Straparola y Croce la conclusión a que se llega es que este último ha elevado el tono moral del primero, muchos temas tratados en *Le piacevoli notti* como *pelota, candil, gallo, tambor, huevo, fuego y ceniza, guante, laúd, espejo, pluma, sierra y zapato*, entre otros, han sido despojados de toda obscenidad.

Tras una primera época de apogeo el *indovinello* alcanzará su mayor esplendor en el ambiente de las academias del Seicento, siendo la procacidad una de sus notas dominantes. Este aspecto, además de presentarse también en la mayor parte de las literaturas populares, ha llegado a ser en cierto modo casi consustancial con la definición que de ellos puede hacerse:

Il carattere distintivo dell'indovinello plebeo, sia in Sicilia, che in ogni altro paese di Europa, è uno sforzo quasi sempre ingegnoso, di rappresentare gli oggetti comuni con tale ambiguità di frase da convenire a cose o ad atti osceni: sicché la mente di chi ascolta venga tratta in errore, e corra non al vero, ma al significato apparente. E tali confronti spesso son colti con meravigliosa sagacia, ma per lo più manifestati sguaiatamente, e non rado col tecnicismo del vocabolo (Pitrè 1897: XXII).

Este delicado aspecto de la adivinanza rara vez ha sido abordado por el estudioso del folclore. No obstante, no puede negarse, teniendo también en cuenta la gran cantidad de textos que permanecen inéditos por este motivo, que las adivinanzas de mano literaria carezcan de dicha obscenidad, hasta el punto de que algún crítico ha llegado a afirmar que el aspecto lúbrico es «una veste presa ad arte dall'indovinello onesto» (Pitrè 1897: XXII). En la *Fiera* de Buonarroti una sabia doncella aconsejaba a las compañeras que no cayeran en los equívocos de doble sentido: «siavi raccomandata l'onestà», les decía. El doble sentido cuanto más honesto es en la sustancia, tanto más gusta de camuflarse en una forma obscena. Como ejemplo de autores que destacan en este tipo de *indovinello* hemos de citar a Angelo Cenni y a Straparola en el siglo XVI, y a Tommaso Stigliani y a Antonio Malatesti¹² en el XVII. Con frecuencia la crítica ha hecho referencia a la simpatía que despierta el enigma obsceno y la insipidez del que no lo es; circunstancia que explicaría la costumbre de añadir un apéndice o *coda* a algunas adivinanzas honestas, equiparándolas de este modo a las que no lo son. A veces en la tradición oral

12 Sus textos *La sfinge. I brindisi de' ciclopi e la Tina* pueden leerse en la edición de Pietro Fanfani, Milano, C. Corradetti, 1865.

sucede lo contrario y a la procacidad en la forma / honestidad en la explicación, se corresponde con una forma que en nada hace prever una explicación totalmente indecente. Cuando se quiere respetar la moral, formalmente al menos, algunas ediciones colocan en el frontispicio la calificación de «honestos». Así, Tommaso Stigliani, como tantos otros autores, esperando una reacción desfavorable a la obscenidad de sus cuarenta y tres adivinanzas incluidas en su edición de *Le rime* de 1605, busca la protección de la censura pública aduciendo que «Poema scostumato è quello in cui l'interna elettione dello autore si conosce vitiosa: ma nel vero sentimento degli enimmi, e delle altre compositioni essa non si conosce tale»¹³.

El enigma barroco es un plano en el que conviven dos elementos enfrentados: la solución es la síntesis de ambos que se logra transformando al menos uno de los dos elementos por medio de la metáfora. Aristóteles fue el primero en plantearse el problema de la estructura semiótica del enigma: «La natura dell'enigma è questa: nel dire cose reali, congiungere cose impossibili. Non è possibile far questo, orbene, secondo la connessione dei nomi, ma secondo la metafora è possibile» (*Poetica*, 1458 26-30). Lo que de enigmático tiene el enigma es la combinación de «cose impossibili»: el enigma pone en relación lo que no suele estar junto por carecer de sentido. Este «discurso oculto» formado por elementos contradictorios, cuya «realidad» debe reconstruir el que halla la solución. El enigma simula ser una pregunta, pero ciertamente no lo es. Es una afirmación y hay que encontrar la pregunta justa, la hipótesis justa con la que interrogar al texto para que nos revele sus misterios. Normalmente, la unión de «le cose impossibili» se produce mediante la técnica del contraste, orientándose de este modo hacia la argucia: «Son senza braccia e con altrui fo guerra / Son senza denti e mozzico in tenzone, / Porto li sproni e vo co' pie' per terra» (T. Stigliani, *Il gallo*). Precisamente, este aspecto de sorpresa fascinará a los comentaristas barrocos de Aristóteles, que proyectarán la intuición de «le cose impossibili» en el vasto campo de la

13 *Rime di Tommaso Stigliani, distinte in otto libri, cioè: Amori civili, pastorali, marinareschi, giocosi, soggetti eroici, morali, funebri e famigliari*, in Venetia, ad istanza di Giovanni Raffaele Ciotti, 1605. A pesar de que tras el Índice aparece la autorización del padre inquisidor para su publicación, la obra fue inmediatamente condenada en el Índice (18 de noviembre de 1605), donde todavía ocupa un lugar reservado junto a las *Piacevoli notti* de Straparola, cfr. *Indice dei libri proibiti*, riveduto e pubblicato per ordine di Sua Santità Pio Papa XI, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1929, p. 500. La obra permaneció inédita hasta el año 1623, en que de nuevo se imprime en la imprenta de Bartolomeo Zannetti, purgada ya de las obscenas adivinanzas. Citamos de nuestra edición T. Stigliani, *Lo sberzo di Parnaso. Contribución al estudio del antimarinismo*, estudio, edición y notas de M^a Dolores Valencia, Granada, Universidad de Granada, 1987.

metáfora barroca, sobre todo a Emanuele Tesauro que hablando del carácter del enigma, escribe:

Et quegli saran più dilettevoli, ne' quali appaiono tre proprietà: cioè: unità nella diversità; chiarezza nella oscurità; inganno nella aspettazione. Peroché seben l'Enigma sia un mescolato di metafore differenti; [...] nondimeno tutti quegli spropositi denno cadere à proposito; rappresentando un soggetto; quali membra di nature diverse, componenti un Corpo monstruoso (Tesauro 1688: 277).

Tras la «unidad en la diversidad», Tesauro prosigue con el oxímoron de la «claridad en la oscuridad»:

La seconda proprietà è che mentre tu odi, ti sembri tanto spropositato, tanto oscuro e difficile a indovinare, che niuna cosa del mondo paia poter essere quella: ma quando ti vien detto egli è la tal cosa: tu dica subito fra te (come delle perfette pitture) ell'è dessa. Talché l'enigma quantunque paia offuscar l'oratione, la rende però dilucida: che è l'essenza delle figure ingegnose. Peroche tutte quelle metafore disparate ti rappresentano circostanze di quel soggetto; che tu non havresti osservate, se il sol nome del soggetto havesti udito (Tesauro 1688: 278).

El enigma modifica, por tanto, la percepción del objeto pero también la intensifica al evidenciar detalles o matices desconocidos. El resultado final es el «engaño en la expectación»: «L'ultima è, che non solamente ingombri il vero; ma ti faccia credere ch'ei significhi una cosa differentissima da quella che veramente significa. Il che all'uditore cagiona maraviglioso diletto, quando conosce il suo inganno e applaude all'ingegno dell'autore» (Tesauro 1688: 278).

De este modo, el autor barroco no persigue el desafío del enigma clásico, sólo busca la admiración mediante la sorpresa y el ingenio. Así pues, enigmas poéticos y poéticas barrocas utilizan la técnica de los contrastes y la refinan construyendo verdaderos espectáculos verbales. En este sentido, un poeta llamó a las estrellas «Del celeste crivel buchi lucenti», a la aurora «bianca molinaia d'Oriente», a la noche «credenziera del morire», a la sangre «rugiada della spada» o consideró que la luna era una gran tortilla celestial («Nel padellon del ciel la gran frittata»¹⁴).

14 Cfr. a propósito el cuarto libro del *Canzoniero* de T. Stigliani, los «Amori giocosi» (Roma, Bartolomeo Zannetti, 1623) en donde parodia los excesos de la poesía contemporánea, reproduciendo en sus versos todas las características estilísticas y temáticas de la nueva moda poética.

Centrándonos sólo en las siete enigmas de Stigliani, cuya reimpresión permitieron los inquisidores en la edición de 1623 porque «nel senso letterale non hanno apparenza di lascivia, come avevano quegli altri», hemos de señalar que la adivinanza del *gallo* (nº 50) demuestra que su autor conocía este arte bastante bien; su igualmente efectivo soneto *caudato* sobre la *tartaruga* (nº 49), con diferencia superior a las versiones de Buonarroti y Croce, dice así:

Io son magra di gola ed ho il gavazzo,
 Nascondo il capo e non ho alcun capello,
 Saglio in aria tal or, né sono augello,
 Sono innocente ed i poeti ammazzo,
 Vo pe' i campi e sto sempre al mio palazzo,
 Ch'è dipinto di fuor senza pennello,
 Non attendo né a guerra, né a duello
 E come un cavalier m'armo e incorazzo.
 Fuor di me concepisco i figli miei,
 Pasco l'erbette e pecora non sono,
 Non son serpe e n'ho capo, e coda a' piei,
 Son per me muta e mai nulla risuono,
 Ma pur, nel tempo degli antichi dei,
 Fui la prima a formar musico suono.
 Meco ho quanto ho di buono
 E spesso, poiché io moio, il mio casino
 Diviene un fiasco, in che non sta mai vino.

La número 39, la *grattugia*, único enigma con estructura de madrigal, es irregular en la forma, pero con la efectiva alternancia de los heptasílabos y endecasílabos consigue una descripción del rallador clara y concisa.

Ho cent'occhi e non vedo,
 Son senza groppa e siedo,
 Mangio d'un cibo e mai non ho appetito,
 Colle palpebre il trito
 O cogli occhi l'inghiotto poco appresso
 Vomitandol per dietro a un tempo istesso.

Su versión de *le forbici* (nº 36), utilizada por Pirandello en su novela *Il fu Mattia Pascal*, aunque no es muy excepcional, está más lograda que las de Risoluto y Straparola (soneto y octava, respectivamente) citadas anteriormente:

A un tempo istesso io son una e son due
 E fo due ciò ch'era uno prima niente,
 Una m'adopra con le cinque sue
 Contra infiniti, ch'in capo ha la gente.
 Tutta son bocca dalla cinta in sue.
 E più mordo sdentata, che con dente.
 Ho due bellichì a contraposti siti.
 Gli occhi ho ne' piedi, e spesso agl' occhi ho i diti.

La número 37, *la melacotogna* («Cosa son io, che seggio a capo in giuso»), llama la atención porque es una adivinanza completamente descriptiva y casi podemos ver el fruto creciendo en el árbol y pasando por sus diferentes fases hasta su recolección.

Dado que todos los pueblos han cultivado las adivinanzas, podría pensarse que el número de estas es enorme. Pero la realidad es bien distinta. Si pudiéramos disponer de todas las colecciones que se han podido publicar, desde las europeas hasta las de las regiones más remotas, y clasificáramos los temas tratados, viéramos las variantes de un mismo país y redujéramos a un solo tipo las idénticas, análogas o semejantes, comprobaríamos que los tipos antiguos son más escasos de lo que se piensa. Esta escasez ha llevado a afirmar a un cierto sector de la crítica que el origen de estas producciones no es genuinamente popular. Una adivinanza que sea típica, que tenga el cuño de la tradición, suele aparecer con la misma forma y a veces con las mismas palabras en cualquier otra lengua, como podemos comprobar en el enigma *il pescare* (nº 35) tratado por Stigliani. El tema se desarrolla en torno al pez y la red. Una versión recogida en Francia, en la Alta Bretaña dice:

Les voleurs ont pris moi et ma maison,
 Ma maison sort par les croisées,
 Et moi seul je reste en prison.

En España este mismo tema se encuentra en forma rústica:

Estando quieto en mi casa,
 Me vinieron a prender,
 Mi casa se salió por las ventanas,
 Y yo preso me quedé.

Dadas las particularidades que ofrece este tema, habría que pensar en su origen común y en la transmisión oral de una forma primitiva. La prueba de su anti-

güedad la encontramos en el texto *flumen et piscis*, perteneciente a los *Aenigmata Symposii*: «Est domus in terris, clara quae voce resultat: / ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes. / Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una» (Bergamin 2005: 12). Stigliani desarrolla este tema del pez cogido en la red, en una octava; los dos últimos versos de su versión tienen mucho en común con las otras: «La casa se n'uscì per li balconi, / E gli abitanti rimaser prigionì». Pero el resto es original, y dice como sigue:

Calossi un huom da ben, ch'è traditore,
Con un crivel di fil ch'haveva in mano,
Per crivellar con esso acqua ed umore
Più e più volte, e non far questo in vano,
Ma i nemici, sentitone il rumore,
Si restrinsero in casa, o caso strano.

Bibliografía

- Bargagli, G. (1581): *Dialogho de' giochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare, del Materiale Intronato*. Venetia: Appresso Alessandro Gardane.
- Bergamin, M. (ed.) (2005): «*Aegnimata Symposii*». *La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*. Firenze: Ed. Del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Buonarroti il Giovane, M. (1863) *Opere varie in versi e in prosa*, raccolte da P. Fanfani. Firenze: Le Monnier.
- Cian, V. (1888): «*Motti*» *inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo*. Venezia: Merlo Ed.
- De Filippis, M. (1948): «Giulio Cesare Croce» en *The literary riddle in Italy to the end of the sixteenth century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 99-135.
- Maylender, M. (1930): *Storia delle accademie d'Italia*. Bologna: Cappelli, vol.V.
- Paris, G. (1877): *Devinettes ou énigmes populaires de la France*. Paris: E. Rolland.
- Pitrè, G. (1897): *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*. Torino-Palermo: C. Clausen.
- Rua, G. (s.a.), «Di alcune stampe d'indovinelli», en *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Palermo, pp. 450-465.
- Rua, G. (1891): *Intorno alle «Piacevoli notti» dello Straparola*. Torino: Ermanno Loescher.

- Salani, A. (1882): *Raccolta di rebus, indovinelli e sciarade per divertirsi in conversazione*, (compilata da). Firenze: Salani.
- Stigliani, T. (1987): *Lo scherzo di Parnaso. Contribución al estudio del antimarinismo*, ed. M^a Dolores Valencia. Granada: Universidad de Granada.
- Straparola, F. (1586): *Le tredici piacevoli notti del Signor Giovan Francesco Straparola da Caravaggio, divise in due libri*. In Venetia: appresso Domenico Cavalcalupo.
- Tesauro, E. (1688): *Il cannocchiale aristotelico*. In Venetia: Per Gio. Francesco Valvasense.

La rosa de los vientos del más antiguo comentario latino a los *Aforismos* hipocráticos*

MANUEL E. VÁZQUEZ BUJÁN
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

Sobre el interés suscitado por los *Aforismos* hipocráticos en la Antigüedad y en la Edad Media no podemos hacer aquí otra cosa que mencionarlo. Precisamente, una de las vías esenciales de atención a este texto fue el de la exégesis, notoriamente por parte de Galeno (Kühn 1829a: 345-887; 1829b: 1-195) y de varios comentaristas de tradición alejandrina, cuyo perfil histórico no siempre está fuera de debate¹. La relación entre los distintos textos conservados dista de estar debidamente establecida, debido en buena medida a la antigüedad de la edición disponible (Dietz 1834) para algunos de ellos, meritoria, pero fragmentaria y fra-

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación del MINECO *Textos tardolatinos y altomedievales de medicina y gramática. Edición y estudio histórico* (FFI2014-51892-P).

1 Ver particularmente las discusiones de Wolska-Conus (1989; 1992; 1994; 1996 y 1998) sobre la personalidad de Esteban de Atenas y de otros comentaristas, así como sobre las fuentes de sus comentarios. Información bibliográfica general sobre los distintos comentarios a los *Aforismos* en Magdelaine (1997); datos de interés en Ieraci Bio (1989: 196-210) y Fischer (2002: 309-313). Sobre los comentarios de tradición alejandrina, son investigaciones señeras las de Temkin (1935), Richard (1950) y Mansfeld (1994).

guada en un contexto en el que la perspectiva filológica no era la predominante en el momento de abordar estos textos.

Al lado de la tradición exegética griega, el occidente latino conoció dos comentarios tardoantiguos a los *Aforismos*, elaborados a partir de una misma traducción latina, comúnmente datada en el s. VI y considerada de origen ravenate. Uno de ellos (Lat B) conoció una difusión menor y es de carácter conciso (Beccaria 1961: 63-72; Fischer 2002: 279-287); el otro (Lat A) es un texto amplio y viene transmitido por un número relevante de manuscritos del período llamado presalernitano (Beccaria 1961: 26-29; Fischer 2002: 287-309), habiendo sido objeto de refección a partir del período de transición entre los siglos XI y XII (Vázquez Buján 2014). En su afán clarificador, este texto presenta un buen número de ejemplos y excursos que ayudan a la comprensión de su contenido de carácter técnico. Entre estos excursos se incluye uno sobre la rosa de los vientos en el marco de la explicación del aforismo 3, 5. Al abordar la eventual utilización de este comentario por parte de Isidoro de Sevilla, utilicé este pasaje como ejemplo susceptible a priori de ser recogido en la magna enciclopedia del obispo sevillano, sin que, sin embargo, haya sido así (Vázquez Buján 2014: 237-238). Lo retomo ahora para glosar la curiosa rosa de los vientos que propone Lat A, que nos permite atisbar ciertos aspectos de la elaboración de este texto y, sobre todo, constatar algunos paralelismos con el comentario de Esteban de Atenas al texto griego de los *Aforismos* hipocráticos².

2. El texto del aforismo 3, 5 en Lat A

En razón de su eventual importancia para la comparación de este pasaje de Lat A con el comentario de Esteban de Atenas, empezaré por analizar la transmisión manuscrita de la parte en la que se propone la clasificación de los vientos. Mi análisis se centra en el texto de la versión antigua, transmitida de forma uniforme por los manuscritos presalernitanos, si bien, a modo de complemento, ofrezco también el texto de la versión aumentada que circuló desde finales del siglo XI.

2 Dado el enfoque parcial de esta pequeña contribución —dedicada a Isabel González, compañera de viejo en las tareas universitarias—, dejo fuera del análisis la bibliografía en que Lat A es aducido como eventual fuente de Isidoro de Sevilla.

Lat A, 3, 5 Versión antigua	Lat A, 3, 5 Versión aumentada
Omnes bene dixerunt: sicut se plage caeli habent. Hi qui duo dixerunt, orientalem plagam et occidentalem; ab oriente est auster, ab occidente septentrion. Hi qui quattuor dixerunt, sunt ut quattuor plage caeli, ex meridiana africus, a septentrionali boreas.	Hi qui duos dixerunt, secundum orientalem plagam et occidentalem hoc uoluerunt, ut ab oriente est subsolanus, ab occidente est fauonius. Hi uero qui quattuor dixerunt, secundum quattuor plagas caeli uoluerunt, ut a meridiana surgit auster, a septentrionali boreas, ab oriente subsolanus, ab occidente fauonius, ut dictum est.

La dificultad mayor del texto de la versión antigua tiene que ver con la división genérica de los vientos en dos en función de las regiones oriental y occidental, y al establecimiento del austro y el septentrion como vientos cardinales de estas dos zonas (*ab oriente est auster, ab occidente septentrion*), cuando corresponden, en realidad, al sur y al norte. En este punto conviene revisar en detalle las distintas variantes que recoge la tradición manuscrita. Y lo primero que cabe preguntarse es si no estaremos ante alguna omisión textual por parte de los códices que transmiten esta versión antigua y más reducida, todos ellos de los siglos IX, X y XI. A tenor de la referencia inmediata al áfrico y al bóreas como vientos del sur y del norte para completar la división de las regiones celestes en cuatro, parece que esta posibilidad debe descartarse.

Algo similar se desprende de la comparación del texto de la versión antigua con el de los códices más recientes, sometidos a un proceso de refección bastante intenso y seguidos muy de cerca por la edición príncipe de Gunther von Andernach (1533). Sabemos, en efecto, que los manuscritos Vendôme, Bibl. Municipale, 172 (s. XI-XII), Paris, BnF, *latin 4888* (s. XII) y Città del Vaticano, BAV, *lat. 3426* (s. XII) transmiten una versión del comentario complementada en ciertos apartados con añadidos que parecen provenir de una reelaboración de Lat A llevada a cabo entre las postrimerías del s. XI y el inicio del XII (Vázquez Buján 2014: 355-365)³. Probablemente habrá de contextualizarse en este proceso de refección la versión de esta rama de la tradición para el pasaje sobre los vientos, que, en cualquier caso, da prueba de un intento de dar sentido a un texto dificultoso. Para nuestro propósito, lo verdaderamente relevante es que la versión más reciente ofrece un texto de nuevo cuño y correcto en cuanto a su sentido, que pone en evidencia que el texto de la versión antigua no puede explicarse como resultado de ningún tipo de omisión.

3 Gracias a la generosidad de K.-D. Fischer he podido consultar una copia del códice Bethesda, National Library of Medicine, (De Ricci) 8, del s. XII. Contiene este texto en el f. 35r y coincide con los manuscritos de la versión aumentada.

Ahora bien, la propia versión antigua de este pasaje debió de resultar confusa para los copistas, puesto que, dentro de un texto esencialmente común, varios testigos ofrecen variantes tendentes a dar sentido al pasaje, tal como se puede ver en el cuadro siguiente:

Manuscritos ⁵	Hi qui duo dixerunt	Hi qui quattuor dixerunt
KEMp	Ab oriente est auster, ab occidente septentrion	Ex meridiana africanus, a septentrionali boreas
G ₂	Om.	Ex meridiana plaga africanus, a septentrionali <...>, ab oriente subsolanus, ab occidente faonius id est (<i>p. c.</i>) uorea
P ₂ P ₄	= KEMp	Ex media surgens (surgent P ₄ , surgit P ₄ <i>p. c.</i>) boreas, a septentrionalem africanus
McVb	Ab oriente est subsolanus (auster <i>p. c.</i>), ab occidente zephyrus (septentrion <i>p. c.</i>) <i>Mc</i> // ad orientem est subsolanus, ad hoccidente fabonus fit, qui et zefirinus <i>Vb</i>	Ex meridiana surgens auster, a septentrionalem boreas <i>Mp</i> // et meridiana surgente austro, a septentrionali borea <i>Vb</i>

Según señalamos anteriormente, la dificultad mayor radica en los vientos aducidos como cardinales para las regiones oriental y occidental. Un subgrupo de códices relativamente uniforme de la tradición de Lat A viene constituido por KEMpG₂. De ellos, los tres primeros citan el austro y el septentrión, mientras que el de Glasgow (G₂), que tiene algunas innovaciones propias, omite los vientos de la división binaria para rehacer, a continuación, el texto de la clasificación cuadrupartita, en la que no se cita ningún viento del norte y se identifica erróneamente el favonio con el bóreas como viento del oeste.

Problemas análogos debió de encontrar un ancestro común de los dos códices parisinos (P₂P₄), indiscutiblemente relacionados entre ellos por las numerosas inversiones del texto que los caracterizan. Se trata de los dos únicos manuscritos que, transmitiendo la versión antigua de Lat A, no incluyen la lista de capítulos en cabeza de cada una de las secciones del texto, lista que constituye una suerte de

4 1 Se trata de los códices siguientes: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, *Augiensis CXX*, s. IX m. (K); Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 313, s. X, primera mitad (E); Glasgow, University Library, *Hunter. 404 (= V.3.2)*, s. X in. (G₂); Montpellier, Bibliothèque de l'École de médecine, 185, s. XI, primera mitad (Mp); Montecassino, Biblioteca della Badia, 97, s. X in. (Mc); Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat. 160*, s. XI (Vb); Paris, BnF, *lat. 7021*, s. IX m. (P₂); Paris, BnF, *lat. 7027*, s. IX-X (P₄). Los textos que se proponen provienen de la colación directa de los códices.

texto abreviado de los aforismos y que resulta ser una innovación elaborada a partir del texto incluido como lema en el cuerpo del comentario. Pues bien, estos dos testigos, que invierten desatinadamente los dos vientos citados en la clasificación cuadripartita, *boreas* y *africus*, coinciden con el grupo mayoritario en transmitir *auster* y *septentrion* como vientos de la división binaria.

Frente a este bloque, los manuscritos Mc y Vb ofrecen un texto aparentemente más adecuado. El copista del casinense 97 presenta para la división binaria *subsolanus* y *zephyrus* en lugar de *auster* y *septentrion*. Con todo, una mano antigua, tal vez coetánea de la copia del códice o muy poco posterior, revierte la situación, escribiendo *auster* sobre *subsolanus* y *septentrion* sobre *zephyrus*, lo que lleva a la misma versión del grupo anterior. Muy similar es el texto del códice vaticano, que lee, respectivamente, *solsolanus* y *fabonus fit, qui et zefirinus*. Estos dos manuscritos coinciden en ofrecer, en la división cuadripartita, *auster* y *austro* donde los demás de su grupo leen *africus*, lo que tiene una relevancia menor.

3. El texto de Lat A y el de Esteban de Atenas

En la tesitura de elegir entre el texto, más correcto, de los manuscritos de Montecassino y del Vaticano, por una parte, y el del grupo mayoritario de la versión antigua, por otra, puede resultar de utilidad la comparación con el representante más destacado de la tradición exegética griega de tradición alejandrina, cual es el comentario de Esteban de Atenas. Transcribo los dos textos en paralelo:

Steph. Athen., in <i>Hp. Aph.</i> , 3,5 (Westerink 32.7-23)	Lat A, 3,5 Versión antigua
<p>[...] Ἐπειδὴ οὐ μόνον αἱ ὄραι οὐδὲ ἀμέσως αὐταὶ τίκτουσι νοσήματα, ἀλλὰ καὶ τὰ πνεύματα ἡγουν οἱ ἄνεμοι, δέον καὶ περὶ αὐτῶν διαλιβεῖν. ζητοῦμεν δὲ πάλιν περὶ πνευμάτων οὐχ ὡς φιλόσοφοι, ἀλλὰ ὡς ἰατροί· ζητητέον δὲ τῷ Ἀριστοτέλει περὶ ἀνέμων, πρώτων τίς ἡ γένεσις, εἴτα ἡ ὕλη καὶ ὁ τῆς κινήσεως τρόπος καὶ εἰ τοῦ ἐκ τῆς ἀτμώδους ἀναθυμιάσεως· ἡμεῖς δὲ ταῦτα οὐ ζητοῦμεν, ἀλλ' ἐῴμεν αὐτὰ πολυπραγμονεῖν τοὺς τὴν ἀποδεικτικὴν θεωρίαν ἐγγυμασμένους· ζητοῦμεν δὲ ὡς ἰατροί, ποῖα ἐκ τούτων πέφυκεν γίνεσθαι νοσήματα.</p> <p>Δεῖ δὲ γινώσκειν, ὅτι ποικίλλεται ἐν τῇ τῶν πνευμάτων διδασκαλίᾳ ὁ Ἴπποκράτης, ποῦ μὲν</p>	<p>Ventorum nobis qualitatem introducit Hippocrates et uult ostendere quomodo corpora nostra habeant inmutationes eorum. Sed istud in astrologica est ratione. Breuiter enim quantum ad medicinam pertinet, et locum condensum non omittamus. In praesenti igitur lectione requirendum est quot sint uenti et quot sint nature eorum et unde oriantur; deinde si utrum uenti tempora inmutant aut tempora uentos. Scitote quia aliqui philosophorum duos dixerunt uentos, aliqui quattuor, aliqui duodecim. Omnes bene dixerunt: sicut se plage caeli habent. Hi qui duo dixerunt, orientalem plagam et occidentalem; ab oriente est auster, ab occidente septentrion. Hi qui quattuor dixerunt, sunt ut quattuor plage caeli, ex meridiana africus, a septentrionali</p>

συνάγων αὐτὰ, ποῦ δὲ πλατύνων συμμέτρως, ποῦ δὲ καὶ τὴν κατὰ μέρος ἐπεκτεινόμενος πραγματείαν. καὶ συνάγει μὲν αὐτὰ ἑνταῦθα εἰς δύο μερίζων τὰ πνεύματα, εἰς τε νότια καὶ βόρεια· συμμέτρως δὲ πλατύνει αὐτὰ ἐν τῷ Περὶ ἀέρων τόπων ὑδάτων, τεσσάρων γὰρ ὄντων κλιμάτων τέσσαρας καὶ ἀνέμους ὑποτίθεται, ἀνατολικὸν δυτικὸν ἀρκτῶον καὶ μεσημβρινόν. ἐν ἄλλαις δὲ πραγματείαις εἰς τὰ κατὰ μέρος πνεύματα ἐκτείνει αὐτοὺς ἕκαστον τῶν κλιμάτων εἰς τρεῖς διαίρων ἀνέμους, ὡς γίνεσθαι τοὺς πάντας δυοκαίδεκα. καὶ γυμνασώμεθα ἐν αὐτοῖς, εἰ δοκεῖ, ἀρξάμενοι ἀπὸ τοῦ ἀνατολικοῦ μέρους τοῦ οὐρανοῦ.

[...]

boreas. Hi qui duodecim dixerunt, ut sunt quattuor tempora, duodecim habent menses, quattuor uenti principales ternos in se alios continent, et una plaga ambabus partibus habet, ut est boreas, unus duos suos habet, et ab alio illi alii uerguntur; sicut uernum tempus et cum hieme conlimitat et cum estate. Sed que sint nomina eorum aut quomodo sint, in alio libro latius dicitur. Oriuntur autem uenti ex quattuor linimenta celi, exinde oritur sol et alia signa. Natura enim eorum talis est sicut tempora; unde et in temporibus suis unusquisque dominatur, siquidem secundum suam naturam fuerint tempora; inmutantur autem, sed uenti tempora inmutant et temporibus deseruiunt.

A nivel general, hay que señalar que no se ha escrito mucho sobre la procedencia de las doctrinas recogidas en el más antiguo y más amplio comentario latino a los *Aforismos* hipocráticos (Lat A). Al margen de los posicionamientos provocados por la atribución de Lat A a Oribasio, tal como ocurre en varios códices tardíos y en la única edición humanística, debida a Gunther von Andernach (1533), el primer pronunciamiento rigurosamente filológico se debe a Pierre Courcelle (1948: 387-388), quien, en su célebre estudio sobre las letras griegas en Occidente, sostiene que se trata simplemente de la traducción del comentario griego de Esteban de Atenas y sería uno de los textos incluidos de forma más velada en el canon de lecturas recogido por Casiodoro (CASSIOD. *Inst.*, 1, 31, 2). Los pasajes retenidos como punto de contraste por parte de este erudito francés se centran particularmente en el prefacio, que, por su carácter de *accessus*, no es muy representativo a este propósito y aparece bajo el mismo esquema de preguntas en otros comentarios médicos y filosóficos de la misma época (Palmieri 2001: 214-220; 2002: 7-8). Algunos años después, Augusto Beccaria, el estudioso que más atención prestó a la tradición latina tardoantigua de Hipócrates, dedicó uno de sus trabajos monográficamente a este comentario y sostuvo que se trata de un texto redactado directamente en latín, sin que derive particularmente de ninguna composición bizantina conocida (Beccaria 1961: 57-58). Cuando empecé a interesarme en este texto hace ya bastantes años, abordé de manera preliminar esta cuestión, prestando atención a aspectos doctrinales puntuales y a algunos paralelismos entre Lat A y el comentario de Esteban en los aforismos 2, 3 y 2, 26, consagrados al sueño y al espasmo respectivamente (Vázquez Buján 1994: 416-419).

Centrándonos en el pasaje concreto que nos ocupa, conviene presentar el contexto en el que aparece. Debemos señalar en primer lugar que tanto el pasaje griego como el latino forman parte de la exégesis de la primera parte del aforismo 3, 5, consagrada a los vientos del sur, en tanto que la segunda parte, dedicada a los vientos del norte, constituye otra unidad distinta. Un segundo aspecto que hay que tener en cuenta es que la mayor parte de los aforismos de la sección tercera tienen que ver con la relación entre tipos de enfermedad y estaciones del año, a su vez relacionadas con los diferentes tipos de vientos. Por esta razón, Esteban recuerda al inicio de su exposición en el aforismo 3, 5, que Hipócrates propone tratar sobre las estaciones, pero no en cuanto a su relación con los cuerpos celestes, como lo haría un filósofo, sino sólo en cuanto a su correspondencia con las enfermedades que conllevan y a su influencia en la salud de los distintos individuos.

Es entonces cuando Esteban afirma que los vientos repercuten en la aparición de las enfermedades y propone su excursus sobre ellos, que se termina con la enumeración nominal de los tres vientos vinculados a cada uno de los cuatro cardinales, levante, poniente, norte y sur (Westerink 1992: 32.24-34.7), lo que configura la rosa de los doce vientos. El comentario griego prosigue con la explicación detallada de las características de los vientos del sur y de las causas que inducen las enfermedades que provocan. Frente a esto, el autor de Lat A limita casi en exclusiva su comentario al excursus sobre los vientos, incluyendo a continuación una enumeración muy escueta de las enfermedades que conllevan los del sur.

A simple vista se puede dar por cierto que el comentario latino no es una traducción del de Esteban. Sin embargo, no pueden soslayarse ciertos paralelismos que se pueden descubrir en el excursus sobre los vientos en el plano general. Esteban deja para los filósofos, y concretamente para Aristóteles («ζητοῦμεν δὲ πάλιν περὶ πνευμάτων οὐχ ὡς φιλόσοφοι, ἀλλὰ ὡς ἰατροί· ζητητέον δὲ τῷ Ἀριστοτέλει περὶ ἀνέμων...»), la explicación profunda del fenómeno de los vientos, para centrarse en las enfermedades que produce cada uno de ellos («ζητοῦμεν δὲ ὡς ἰατροί, ποῖα ἐκ τούτων πέφυκεν γίνεσθαι νοσήματα»). A mi modo de ver, puede identificarse una versión reducida de este posicionamiento en Lat A cuando dice «*Sed istud in astrologica est ratione. Breuiter enim quantum ad medicinam pertinet...*». El término *astrologica* fue sustituido en la rama tardía de la tradición por la expresión *rerum naturalium* y puede asociarse al pensamiento filosófico en cuanto que explica la secuencia de las estaciones como resultado del movimiento de los cuerpos celestes, particularmente del sol⁵.

5 Isidoro de Sevilla define por primera vez la diferencia explícita entre *astronomia* y *astrologia*, distinguidas anteriormente en cuanto disciplinas, aunque confundidas en la terminología. De la

La fórmula *aliqui philosophorum* le permite al autor de Lat A establecer una suerte de autoría difusa para la clasificación de los vientos en dos, cuatro y doce. Esta peculiar rosa de los vientos no aparece estrictamente así en ninguno de los tratadistas técnicos de la literatura latina, desde Vitrubio hasta Isidoro de Sevilla (Fleury 1991: 63-83), que excluyen la división primaria en vientos del sur y del norte⁶, aquí vinculados erróneamente a las regiones oriental y occidental. En realidad, esta secuencia de dos, cuatro y doce vientos es la misma que Esteban de Atenas establece para las posiciones de Hipócrates en distintos tratados: cuando el autor de Cos trata los vientos de manera general —como en este aforismo—, los divide en dos («καὶ συνάγει μὲν αὐτὰ ἐνταῦθα εἰς δύο μερίζων τὰ πνεύματα, εἷς τε νότια καὶ βόρεια»); cuando se muestra algo más explícito —como en *Aires, lugares, aguas*—, los agrupa en cuatro («συμμέτρως δὲ πλατύνει αὐτὰ ἐν τῷ Περὶ ἀέρων τόπων ὕδατων, τεσσάρων γὰρ ὄντων κλιμάτων τέσσαρας καὶ ἀνέμους ὑποτίθεται, ἀνατολικὸν δυτικὸν ἀρκτικὸν καὶ μεσημβρινόν»); finalmente, cuando los estudia más en detalle, establece la existencia de doce, dividiendo en tres vientos cada una de las regiones cardinales («ἐν ἄλλαις δὲ πραγματεῖαις εἰς τὰ κατὰ μέρος πνεύματα ἐκτείνει αὐτοὺς ἕκαστον τῶν κλιμάτων εἰς τρεῖς διαιρῶν ἀνέμους, ὡς γίνεσθαι τοὺς πάντας δυοκαίδεκα»)⁷.

Al margen de la cuestión de la autoría difusa de esta clasificación secuencial de los vientos, el autor de Lat A introduce observaciones que, a falta de una investigación más profunda, pudieran ser de su cosecha o proceder de otras fuentes. Tal es lo que ocurre con el paralelismo entre los doce vientos, generados a partir de los cuatro principales, con los doce meses del año, vinculados, a su vez, a las cuatro estaciones⁸. Cada viento cardinal conlleva otros dos y el grupo formado por estos tres limita con otros dos grupos análogos, al igual que la primavera limita con el invierno y el verano. También parece solución del autor de Lat A la omisión de los nombres y las características de los doce vientos, para

astrologia dice lo siguiente: «*Astrologia uero partim naturalis, partim superstitiosa est. Naturalis, dum exsequitur solis et lunae cursus, uel stellarum certas temporum stationes*» (ISID. *etym.* 3, 26 Gasparotto-Guillaumin).

6 Hay que señalar, con todo, que Isidoro les atribuye al septentrión y al austro un carácter de vientos principales: «*ex omnibus autem uentis, duo cardinales sunt: Septentrio et Auster*» (ISID. *etym.* 13, 11, 14).

7 Westerink (1992: 32) señala en su aparato de fuentes que esta doctrina no aparece explícitamente así en Hipócrates.

8 La correspondencia entre meses y vientos aparece en la *rota* de algunos de los códices del *De natura rerum* de Isidoro. De algunos que he podido consultar, la encuentro en París, BnF, *latin 10616*, f. 74r. Se trata de un manuscrito copiado en Verona a finales del s. VIII (Fontaine 1960: 29-30).

los que remite a «otro libro», mientras que Esteban los enumera detalladamente justo a continuación del pasaje aquí reproducido. La expresión «*in alio libro latius dicitur*» parece indicar que el autor dispone de algún texto de consulta, al que, en este punto, alude sin citarlo, pero que en otros pudo perfectamente consultar y resumir o adaptar. Aun sin suponer que se refiera al texto de Esteban, los nombres de los doce vientos aparecen habitualmente en los tratados técnicos, empezando por los *Meteorologica* de Aristóteles —autor citado por Esteban— y culminando en Isidoro de Sevilla⁹.

Una vez establecido el paralelismo entre el texto de Esteban¹⁰ o, si se prefiere, de otro muy cercano, y la triple clasificación de los vientos que nos propone Lat A, podemos volver sobre la cuestión textual discutida más arriba. ¿Debemos dar preferencia al texto más correcto de los códices de Montecassino y del Vaticano o aceptar como originaria del comentarista la atribución del austro a la región oriental del mundo y del septentrión a la occidental, siguiendo la mayoría de los códices de la versión antigua de Lat A? La solución más fácil pasa por dar prevalencia a los dos códices que proponen una versión acorde con la ordenación habitual de los vientos, lo que deberá contrastarse a la luz de la posición de estos dos testigos dentro del conjunto de la tradición manuscrita del comentario. Con todo, la confusión sobre la posición de los vientos austro y septentrión podría explicarse como consecuencia de que el autor de Lat A tuviese delante algún tipo de gráfico que pudiera inducirlo a error. A este propósito, conviene señalar que el manuscrito que transmite la versión completa de las secciones III-IV del comentario de Esteban, el escurialense Σ. II. 10 (s. X), incluye en el margen inferior del f. 5v una figura, omitida en la edición de Westerink (1992: 32-34), en la que los vientos norte (ἄρκτος) y sur (μεσημβρία) se articulan sobre un eje horizontal de izquierda a derecha.

En el mismo sentido, conviene añadir que la rueda de los vientos del tratado *De natura rerum* de Isidoro presenta el eje oriente (*oriens*) —occidente (*occidens*)

9 ISID. *etym.* 13, 11; *nat.* 37.

10 Por parte de algunos estudiosos (Ferraces 2005: 23-25, Fischer 2005: 134-146, Vázquez Buján 2005) se defendió que el comentario Lat A sirvió de fuente a Isidoro para sus *Etimologías*. Los paralelismos de algunos pasajes isidorianos con Lat A son claros, pero creo ahora que los dos textos pueden haber utilizado alguna fuente común intermedia. En cualquier caso, y aun dando por cierto que Lat A haya sido utilizado por el obispo sevillano, la cronología sería compatible con el conocimiento de Esteban por parte del autor del comentario latino por cuanto que la actividad de Esteban se sitúa avanzada la segunda mitad del s. VI o en los inicios del VII (Westerink 1985: 20; Wolska-Conus 1989: 82-89).

en vertical y el eje norte (*septentrio*) —sur (*meridies*) en horizontal. Precisamente a propósito de la rosa de los vientos de Isidoro, Fontaine (1960: 17) ha señalado su dependencia de la tradición aristotélica de los *Meteorologica*, tratado que en 2, 6 (363a 20-364a 4), incluye una figura circular conservada en varios manuscritos. Graux-Martin (1900: 13-15 planche III), señalan que el *Salmanticensis Univ. 2747* (olim *Matrit. Bibl. Reg. 41*) presenta esta figura con el sur en la parte superior y el norte en la inferior, aunque la forma más habitual de representación es la que coloca el eje norte-sur en posición horizontal de izquierda a derecha, suficientemente acreditada por otros manuscritos de los *Meteorologica* (Stückelberger 1993: 137-138). No es de importancia menor que el comentario de Olimpiodoro a este tratado aristotélico incluya también una figura circular en la que el eje norte — sur está en línea horizontal¹¹. Este tipo de representaciones daba lugar a oscilaciones en la orientación de las figuras circulares de los vientos, que se hicieron extensivas a otras, como la de la división de la tierra en cinco zonas, que la tradición del tratado aristotélico representa unas veces con el eje norte-sur en horizontal y otras en vertical¹².

4. Conclusiones

Antes señalamos que en modo alguno puede considerarse que Lat A sea una traducción de Esteban de Atenas. A primera vista, se podría ir más lejos y pensar que ni siquiera conoce el comentario de este autor. Sin embargo, creo que la posibilidad de que lo conozca no se puede descartar sin más. Cabría, en efecto, pensar que el autor de Lat A extracta a su manera una información mucho más amplia que la que él recoge. Y esto no sólo mediante el recurso a la síntesis, sino también dejando en el anonimato partes de la información que en su fuente tenían autor concreto. En última instancia, y en el supuesto, tal vez más probable, de que no haya conocido directamente el comentario de Esteban, parece seguro que debe haber conocido alguna fuente portadora de un sustrato doctrinal muy emparentado con el de Esteban y de indiscutible raigambre alejandrina. Para la cuestión

11 Olympiod. *In Mete.*, 2, 5 (Stüve 1900: 186).

12 Cf. Paris, BnF, *grec 1853* (s. X), f. 152v. Esta tradición debió de provocar confusión en los copistas del *De natura rerum* isidoriano, puesto que intentaron combinar la posición de los cinco círculos con los puntos cardinales mediante anotaciones en la parte exterior del círculo. Fontaine (1960: 210 bis) incluye una nota aclarando que prescinde de estas anotaciones con las que el autor pretende adaptar las cuatro zonas de la tierra a la figura «*inepte concepta*» de los cinco círculos. Un buen ejemplo de estas anotaciones es Bamberg, Staatsbibliothek, *Msc. Nat. 1* (s. IX, 1^{er} cuarto), f. 14r.

concreta de los vientos, la información debió de tener su origen último en Aristóteles, citado explícitamente por Esteban de Atenas en el pasaje aquí comentado, que viene complementado en el manuscrito con un diagrama de los vientos con el eje norte — sur en posición horizontal.

Si el autor de Lat A dispuso de alguna fuente, más probablemente griega, que seguía la tradición escolar alejandrina de Aristóteles, se puede contemplar la hipótesis de que alguna representación de la rosa de los vientos lo haya inducido a confusión y que la atribución de los vientos austro y septentrión a oriente y occidente respectivamente, corresponda a la redacción original, como parece apoyar la tradición manuscrita.

Bibliografía

- Beccaria, A. (1956): *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X e XI)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Beccaria, A. (1961): «Sulle tracce di un antico canone latino di Ippocrate e di Galeno. II. Gli *Aforismi* di Ippocrate nelle versioni e nei commenti del primo medioevo», *Italia Medioevale e Umanistica* 4, pp. 1–75.
- Courcelle, P. (1948): *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodor*. Paris: E. de Boccard.
- Dietz, F. R. (1834): *Apollonii Citiensis, Stephani, Palladii, Theophili, Meletii, Damascii, Ioannis, aliorum Scholia in Hippocratem et Galenum I-II*. Königsberg: Borntraeger.
- Ferraces Rodríguez, A. (2005): «Isidoro de Sevilla y los textos de medicina», in A. Ferraces Rodríguez (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*. A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, pp. 11-37.
- Fischer, K. D. (2002): «‘Zu des Hippokrates reich gedeckter Tafel sind alle eingeladen’. Bemerkungen zu den beiden vorsalernitanischen lateinischen Aphorismenkommentaren», in W. Geerlings — Ch. Schulze (eds.), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung*. Leiden-Boston-Köln: Brill, pp. 275-313.
- Fischer, K. D. (2005): «Neuer oder vernachlässigte Quellen der Etymologien Isidors von Sevilla (Buch 4 und 11)», in A. Ferraces Rodríguez (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*. A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, pp. 129-174.
- Fleury, Ph. (1991): «Les roses de vents latines», *Euphrosyne* 19, pp. 61-87.

- Fontaine, J. (1960): *Isidore de Séville. Traité de la nature*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- Graux, Ch. & Martin, A. (1900): «Figures tirées d'un manuscrit des *Météorologiques* d'Aristote», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*. N. s., 24, pp. 5-18
- Gunther von Andernach, J. (1533): *Oribasii medici clarissimi commentaria in Aphorismos Hippocratis hactenus non visa, Ioannis Guinterii Andernaci Doctoris Medici industria velut e profundissimis tenebris eruta et nunc primum in Medicinae studiosorum utilitatem aedita*, Parisiis: Ex officina Simonis Colinaei.
- Ieraci Bio, A. M. (1989): «La trasmissione della letteratura medica greca nell'Italia meridionale fra X e XV secolo», in A. Garzya (ed.), *Contributi alla cultura greca nell'Italia meridionale* I. Napoli: Bibliopolis, pp. 133-255.
- Kühn, C. G. (1829a): *Claudi Galeni opera omnia* XVII/2, Lipsiae: Car. Cnoblochii.
- Kühn, C. G. (1829b): *Claudi Galeni opera omnia* XVIII/1, Lipsiae: Car. Cnoblochii.
- Magdelaine, C. (1997): «Commentaires grecs et traditions latines anciennes des *Aphorismes* hippocratiques: bibliographie», *Lettre d'informations*, 29, pp. 2-13.
- Mansfeld, J. (1994): *Questions to be settled before the Study of an Author, or a Text*. Leiden-New York-Cologne: Brill.
- Palmieri, N. (2001): «Nouvelles remarques sur les commentaires à Galien de l'école médicale de Ravenne», in A. Debru — N. Palmieri (eds.), *Docente natura. Mélanges de médecine ancienne et médiévale offerts à Guy Sabbah*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 209-246.
- Palmieri, N. (2002): «La médecine alexandrine et son rayonnement occidental (VI^e-VII^e s. ap. J.-Ch.)», *Lettre d'informations. Médecine antique et médiévale*. N. s., 1, pp. 5-23.
- Richard, M. (1950): «Ἀπὸ φωνῆς», *Byzantion* 20, pp. 191-222.
- Stückelberger, A. (1993): «Aristoteles illustratus. Anschauungshilfsmittel in der Schule des Peripatos», *Museum Helveticum*, 50/3, pp. 131-143.
- Stüve, W. (1900): *Olympiodori in Aristotelis Meteora commentaria*, Berolini: typis et impensis G. Reimeri.
- Temkin, O. (1935): «Studies on Late Alexandrian Medicine I. Alexandrian Commentaries on Galen's *De sectis ad introducendos*», *Bulletin of the Institute of the History Medicine*, 3, 405-430.
- Vázquez Buján, M. E. (1994): «Notas sobre la naturaleza textual del comentario tardolatino a los *Aforismos* hipocráticos», in *Comprendre et maîtriser la*

- nature au Moyen Age. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan.* Genève: Librairie Droz S. A., pp. 409-424.
- Vázquez Buján, M. E. (2005): «Isidoro de Sevilla y los libros de medicina. A propósito del antiguo comentario latino a los *Aforismos* hipocráticos», in A. Ferraces Rodríguez (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina.* A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, pp. 243-272.
- Vázquez Buján, M. E. (2014): «The Ancient Latin Commentary on the Hippocratic *Aphorisms* on the Threshold of the Twelfth Century», in B. Maire (ed.), *'Greek' and 'Roman' in Latin Medical Texts. Studies in Cultural Change and Exchange in Ancient Medicine.* Leiden-Boston: Brill, pp. 350-367.
- Vázquez Buján, M. E. (2014): «Isidoro de Sevilla y el antiguo comentario latino a los *Aforismos* hipocráticos: una revisión», in C. Codoñer — P. F. Alberto (erds.), *Wisigothica. After M. C. Díaz y Díaz.* Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo, pp. 231-251.
- Westerink, L. G. (1985): *Stephanus of Athens. Commentary on Hippocrates' Aphorisms. Sections I-II,* Berlin: Akademie Verlag.
- Westerink, L. G. (1992): *Stephanus of Athens. Commentary on Hippocrates' Aphorisms. Sections III-IV.* Berlin: Akademie Verlag.
- Wolska-Conus, W. (1989): «Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'identification et de biographie», *Revue des Études Byzantines* 47, pp. 5-89.
- Wolska-Conus, W. (1992): «Les commentaires de Stéphanos d'Athènes au *Prognostikon* et aux *Aphorismes* d'Hippocrate: de Galien à la pratique scolaire alexandrine», *Revue des Études Byzantines* 50, pp. 5-86.
- Wolska-Conus, W. (1994): «Stéphanos d'Athènes (d'Alexandrie) et Théophile le prôtospathaire, commentateurs des *Aphorismes* d'Hippocrate, sont-ils indépendants l'un de l'autre?», *Revue des Études Byzantines* 52, pp. 5-68.
- Wolska-Conus, W. (1996): «Sources des commentaires de Stéphanos d'Athènes et de Théophile le Protospathaire aux *Aphorismes* d'Hippocrate», *Revue des Études Byzantines* 54, pp. 5-66.
- Wolska-Conus, W. (1998): «Un 'Pseudo-Galien' dans le commentaire de Stéphanos d'Athènes aux *Aphorismes* d'Hippocrate: 'Ο Νεώτερος Ἐξηγητής», *Revue des Études Byzantines* 56, pp. 5-78.

La pervivencia de la Literatura. Comparatismo, Ética y enseñanza de la lectura

DARÍO VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela / Real Academia Española

*Para Isabel González, condiscípula, compañera,
condecana de la Facultad, y siempre amiga.*

Parece lógico que de un tiempo a esta parte se haya convertido en una preocupación para intelectuales, humanistas, estudiosos y creadores el futuro de la literatura, entendida tanto en su acepción más general —el conjunto de los saberes transmitidos a través de la letra impresa— como en la variante relativamente reciente que la identifica con los textos de concepción y funcionalidad estética, planteamiento que Florence Dupont (1994) ha puesto en muy oportuna conexión con la oralidad y la escritura en su libro *L'invention de la littérature*.

Para Florence Dupont, el futuro está en el reciclaje de lo escrito, en su transformación en energía viva, recuperando el sentido de la «literatura» griega *avant la lettre*, que no era otra cosa que un enunciado en busca de una enunciación. El propio McLuhan había destacado ya el renacimiento de la oralidad de la aldea global gracias a la Galaxia de los medios de comunicación eléctricos, Galaxia a la que finalmente se le ha puesto su propio nombre.

También Neil Postman (1993: 118) concordaba en que si la imprenta creó nuevas formas de literatura cuando sustituyó al manuscrito, es posible que la escritura electrónica haga otro tanto. En definitiva, tres son los géneros principales que se van configurando en el universo de la ciberliteratura. Amén del *ciberdrama*, esta-

ría la *narrativa hipertextual*, compuesta por un rosario de relatos conectados entre sí mediante enlaces que pueden incluir, incluso, elementos multimedia como el sonido, la imagen fija o la cinemática, e igualmente contamos ya con una fecunda línea de *ciberpoesía*, poesía electrónica o poesía digital que con frecuencia, se adentran en el terreno del diseño gráfico o el arte visual, tal y como ocurría ya con los caligramas o «*carmina figurata*». Otra cosa muy distinta, sin embargo, es la de la literatura «convencional», por así decirlo, pero escrita ya por nativos o emigrantes digitales y destinada a habitantes de las Galaxias McLuhan e Internet.

Este nuevo y problemático escenario no puede obviarse a la hora de plantearse el pasado, presente y futuro de la Literatura Comparada, disciplina a la que me dedico.

Estamos inmersos ahora en una nueva revolución, la electrónica y telemática de las autopistas de la información y las plataformas digitales, que el autor de *La Galaxia Gutenberg* no pudo vislumbrar, ni alcanzó a vivir, pues se ha desatado a un ritmo frenético precisamente en los dos decenios largos que siguieron a su muerte, sobrevenida el mismo año en que comenzaba la historia de los pecés, los ordenadores personales. Paradójicamente, todo ello ha representado una recuperación de la escritura y de su demanda de visualidad, que eran las grandes sacrificadas en el retorno eléctrico ante la oralidad tribal jaleada por McLuhan. Una regresión semejante está claro que se produce entre la Galaxia Internet y la Galaxia Gutenberg. No es de extrañar, así pues, que Ted Nelson (1981), uno de los *gurús* del hipertexto, llame a los ordenadores «*literary machines*». Porque la secuencia de Galaxias no representa compartimentos estancos y tránsitos irreversibles.

Hoy se puede decir que el libro impreso goza de muy buena salud. Nunca en toda la Historia se han escrito, impreso, distribuido, vendido, plagiado, explicado, criticado y leído tantos, sin que por momento se perciba ningún síntoma de desaceleración en las estadísticas. Y una parte considerable de ellos pertenecen al ámbito de lo que seguimos denominando Literatura.

Todo ello, junto a la poderosa carga cultural que representan los libros y el arraigo del hábito de leerlos aconsejan prudencia a la hora de proclamar su muerte, y por ende la muerte de la Literatura y de su estudio comparativo.

Hé aquí una *fortaleza* difícilmente cuestionable a la hora de imaginarnos el futuro de la Literatura en Tecnópolis. Hay más libros que nunca, y ello en un doble sentido. El puramente cuantitativo y material, tal y como apuntábamos hace un momento, pero también en otra clave cualitativa, artística e intelectual. Aunque no se escribiera –hipótesis absurda donde las haya– ni una sola novela, poema, drama, comedia o ensayo más a partir de hoy, la Humanidad contaría,

gracias al avervo inmensurable de piezas literarias producidas hasta el presente, con sobrada Literatura. Semejante hipótesis absurda nos lleva de la mano al gran tema, polémico donde los haya, del llamado canon, idea aplicada a la Literatura cuya génesis y crisis estudió Jan Gorak (1991) a partir de aproximaciones anteriores a la muy controvertida de Harold Bloom (1994) como fueron las de Gombrich, Frye, Kermode o Said.

Pero como bien suelen advertirnos los teóricos y analistas de las planificaciones estratégicas¹, un rasgo considerado como *fortaleza* en el diagnóstico de una determinada situación corporativa o institucional puede representar a la vez, por paradójico que ello parezca, una *amenaza*. Y en este sentido lo es el abigarramiento de lo que el poeta, ingeniero y ensayista mexicano Gabriel Zaid (1996: 52) llama «los demasiados libros», responsables de que, al publicarse uno cada medio minuto, las personas cultas lejos de ser cada vez más cultas lo seamos menos por haber mayor diferencia entre lo que leemos y lo que podríamos leer.

Estas ideas de Zaid coinciden con una de las características de Tecnoópolis según Neil Postman (1993: 69-70): en este ambiente se corta el vínculo entre información y necesidades humanas; la información aparece indiscriminadamente, dirigida a nadie en particular, en un volumen enorme, a velocidades muy altas y sin relación con ninguna teoría, sentido o necesidad.

Estamos inundados de información. Tanto es así que una manera de definir Tecnoópolis es decir que es lo que le sucede a una sociedad cuando se han venido abajo sus defensas contra el exceso de información. Tradicionalmente los tribunales, la escuela y la familia eran instituciones para el control de la información. Y por lo que respecta a la Literatura, el canon tan denostado de un tiempo a esta parte era, con el soporte fundamentalmente académico, un eficaz medio de poner orden y concierto en la selva de la proliferación literaria. Y como medio técnico para lo mismo, Postman destaca «la pericia del experto» (1993: 87), que puede

1 En el mundo de la empresa y las grandes corporaciones, existe una herramienta estratégica muy acreditada para conocer la situación real en que se encuentra la organización y tomar en consecuencia las decisiones más oportunas de cara al desarrollo futuro de sus actividades. Se trata del método de análisis SWOT porque atiende a las *Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats* detectables en el análisis profundo de la organización. Confiamos en que no se considere como un juego de funambulismo metodológico aplicar semejante recurso a una entidad tan compleja y singular como es la que llamamos LITERATURA. O si preferimos, por usar la terminología de la Empirische Literaturwissenschaft de Siegfried J. Schmidt y el grupo NIKOL, el SISTEMA LITERARIO (LITERATURSystem) entendido como «el ámbito de actuación social LITERATURA» («Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur»).

encarnarse tanto en la figura del crítico como en la del investigador y el profesor de literatura. Y esa condición será tanto más eficaz cuanto mayor sea el conocimiento que se tenga de obras escritas en diferentes lenguas, por distintos autores y en varias épocas, desde la antigüedad hasta la posmodernidad, tarea a la que se dedica expresamente la Literatura Comparada.

Si sumamos los resultados de la actividad *pre-*, *sub-*, *para-* o postliteraria de escritores como los que Julien Gracq (1950) desenmascara en su conocido panfleto, y la que también pueden ejercer aquellos otros que, como denunciaba esta vez Gabriel Zaid, escriben sin haber leído nunca, nos sobreviene la avalancha de una que, remedando la famosa expresión de Gianni Vattimo referida al pensamiento, bien podríamos denominar «letterature debole». Es lo que también podríamos calificar de *postliteratura*.

A este respecto, en el problemático panorama actual de los estudios literarios en particular y humanísticos en general cumple recuperar el sentido de responsabilidad para la función ejercida por el crítico que Terry Eagleton (1999) echaba en falta cuando recordaba la situación de partida en el Siglo XVIII inglés. En vez de la implicación incumbente de los Addison y Steele en la configuración de la esfera pública en la sociedad de la que formaban parte, a finales del Siglo XX la crítica literaria o bien era mero asunto académico, como ridiculizaba Steiner, o —lo que resulta todavía peor— formaba parte de la división publicitaria de la industria cultural productora de libros, contribuyendo así indignamente a consagrar como literarios productos que no lo son en modo alguno, sino puras carcasas de escritura que renuncia desde un principio a aquel anhelo del poeta Antonio Machado: la «palabra esencial en el tiempo».

Porque otra gran amenaza para el futuro de la Literatura bien podría ser la tiranía del público, con frecuencia inducido por una poderosa máquina publicitaria. Ya decía Neil Postman (1993: 136) que de igual modo cómo los políticos toman decisiones no por su criterio sino por la presión de las encuestas, la literatura popular depende hoy más que nunca de los deseos del público, no de la creatividad del artista. El resultado es una poderosa mediación indeseable de la que resulta la llamada «literatura portátil», la literatura de usar y tirar. Es la literatura como *bluff*, como timo o como engaño que denunciaba Julian Gracq, una «littérature au culot» o «à l'esbroufe».

En cuanto a la destrucción del canon, una de cuyas manifestaciones más deletéreas es precisamente la actitud de quienes escriben sin haber leído nada, Harold Bloom, como es bien sabido, construye sobre la lectura —que para él es siempre un *misreading* cuando va seguida de la escritura de una nueva obra—

toda su teoría literaria, fundamentada en el canon de los libros eminentes que en la Historia han sido y siguen siendo. Su escepticismo al respecto de esta pervivencia entre las nuevas generaciones lo sitúa muy cerca de otros apocalípticos. Abrumado por la proliferación de nuevas tecnologías para llenar el ocio, se siente rodeado por los negadores del canon, entre los cuales reconoce incluso a varios de sus discípulos de Yale.

Aunque Bloom considere casi imposible la tarea de enseñar a leer, porque —se pregunta— «How can you teach solitude?», y la «real reading is a lonely activity» (Bloom 1994: 519), no por ello, en la «elegiac conclusion» a su polémico libro de 1994, proclama: «return to tell you neither what to read nor how to read it, only what I have read and think worthy of rereading, which may be the only pragmatic test for the canonical» (Bloom 1994: 518).

Lleva razón Harold Bloom en una de sus convicciones menos pugnaces: la de que no puede haber escritura vigorosa y creativa sin el proceso de influencia literaria, «un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender», porque los grandes escritores no eligen a sus precursores, sino que son elegidos por ellos.

Frente a quienes sostienen que el canon —un concepto religioso en su origen— se ha convertido en una elección entre textos que compiten para pervivir realizada por grupos sociales, instituciones educativas o tradiciones críticas, Bloom insiste en que la clave está en las decisiones tomadas a este respecto por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. En contra de los partidarios de la idea de que los valores estéticos dependen también de la lucha de clases, Bloom porfía en que el yo individual es el único método y el único baremo para percibir el valor estético, y teme, en definitiva, que estemos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades en nombre de la justicia social.

Pese a sus evidentes excesos, cuando serena sus ínfulas shakespereanas Bloom reconoce lo obvio: es imposible dominar lo que Goethe llamaba la *Weltliteratur*, y si ello es así resulta una quimera que un individuo o un grupo de poder imponga un canon de presencias y exclusiones. Nadie posee autoridad para decirnos lo que es el canon occidental, pero tal entidad intelectual y pragmática existe, como fruto de las afinidades electivas de grupos sociales (lo que Stanley Fish (1980) llamaba «comunidades interpretativas»), por la acción de los sistemas e instituciones educativas, por la tradición crítica y sobre todo por «the anxiety of influence», la voluntaria adscripción de los literatos al ejemplo y modelo de determinados precursores, tema que Bloom (1973) había estudiando con anterioridad a la publicación de su libro sobre el canon.

En estos y todos los demás argumentos que podemos desgranar acerca de las Galaxias de la Comunicación, la esencia y la fenomenología de la Literatura y su canon, sedimentación de lecturas y lecturas a lo largo de los siglos, nunca deja de resultar un asunto central la dimensión del Tiempo. El Tiempo como decantación y perdurabilidad, y por lo tanto agente configurador del canon. El tiempo que tiene que ver tanto con el soporte como con la forma de los mensajes literarios. La oralidad significaba fluencia, flexibilidad y apertura. Fiaba la pervivencia del discurso a la memoria del aedo o del histrión y de sus públicos, generación tras generación. La escritura incrementó la estabilidad de la forma textual y, por ende, su perdurabilidad, lo que pudo redundar en cierto acartonamiento y la posibilidad de la errata o del *misreading*. Gutenberg significó la proyección ecuménica y la democratización de la escritura y la lectura, así como abrió la caja de Pandora de la mediación económica e industrial del texto literario. Y de nuevo ahora, entre la Galaxia McLuhan y la Galaxia Internet, resurge la flexibilidad, la labilidad, la apertura hipertextual o, incluso, la interactividad que pone en solfa el concepto tradicional de autoría. En esto último, así como también en la proliferación de los demasiados libros y en la dimensión temporal precaria de lo efímero —la literatura de usar y tirar— podrían acaso encontrarse otros tantos argumentos para aquella muerte de la Literatura que proclamaba Alvin Kernan en 1990.

Precisamente, la perspectiva intelectual y metodológica que pertenece a la disciplina de la Literatura Comparada se fundamenta en la amplitud de la consideración temporal (y también espacial) del fenómeno literario, cuyos diferentes productos, diversificados asimismo por razón de las lenguas en que fueron escritos, forman parte de un sistema de relaciones simultáneas, de un sistema estable y dinámico a la vez que posee un sentido propio y lo otorga a cada una de las piezas o elementos integrados en él. Es la literatura sin fronteras ni espaciales ni temporales, que trasciende las barreras de los diferentes idiomas gracias a la circulación de los textos, a la traducción y al plurilingüismo de los distintos agentes del propio sistema, en especial los creadores, los mediadores y los receptores.

Lo que está en juego, a la vista de todas las circunstancias más arriba apuntadas, es algo fundamental: la pervivencia de la literatura como lenguaje más allá de las restricciones del espacio y el calendario. Esta dimensión de perpetuidad era inherente a lo literario porque conforma la propia textura del discurso, su *literariedad*, al programarlo, condensarlo y trabarlo como un mensaje intangible, enunciado fuera de situación pero abierto a que cualquier lector en cualquier época proyecte sobre el texto la suya propia, y lo asuma como revelación de su propio yo. En vez de palabra esencial en el tiempo, ahora ¿palabra banal al momento?.

Una escritura concebida desde la aceptación de su caducidad por parte de su creador, toda escritura «fungible» dejaría, así, inmediatamente de ser literaria, para convertirse en algo completamente diferente, en pasto de una cultura del ocio servida por una poderosa máquina industrial.

El riesgo está, por lo tanto, en que se suplante la literatura por algo que no sea sino un remedo de la misma, pese a contar con el concurso de los que en un día fueron escritores y ya son tan solo operarios de una ingente factoría cultural de Tecnópolis.

Precisamente a la pregunta de si estaremos asistiendo al nacimiento de la *postliteratura* la disciplina de la Literatura Comparada puede y debe dar respuesta, y ello constituye con toda certeza uno de los retos que nuestra era le impone y para cuya exitosa resolución está suficientemente preparada. Tal planteamiento nos pone ante dos implicaciones de la Literatura Comparada que no se pueden obviar en el presente y en el futuro: la ética y la educativa.

Aquella «lucha de textos» de la que emana el valor literario representa un debate que se produce en los propios textos entre ellos, en el lector, en el lenguaje, en las discusiones dentro de la sociedad. Pero también, y no con menos trascendencia, en el aula.

Poesía, novela, teatro y ensayo, al tiempo que nos revelan el sentido genuino de lo que somos y de lo que nos rodea, actúan como instrumentos insuperables para la educación de nuestra sensibilidad y para la más correcta formación de nuestro intelecto. En las páginas de la verdadera literatura está, además, la llave insustituible para lograr la competencia cabal en el uso de esa facultad prodigiosa de los seres humanos que es el lenguaje, y para producirnos convenientemente como ciudadanos en el seno de la sociedad.

Quiere esto decir que sería profundamente contradictorio que los profesores de literatura fuesen «anticanónicos». No vislumbramos cómo podría suceder tal cosa siendo como son estos investigadores y estudiosos, por devoción y por obligación, lectores incansables. Pero también porque la Literatura que sabemos por haberla estudiado está vertebrada sobre una continuidad que desde los orígenes del uso estético del lenguaje, en todas las lenguas y en todas las culturas, nos orienta hasta la última de nuestras lecturas. Como argumentaba el propio Bloom, el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. Del mismo modo por el que parece imposible estudiar la literatura sin referencias de valoración comparativa y sucesividad histórica, resultaría en exceso limitativo reducirse al ámbito de una sola literatura.

Por todo ello no cabe más que convenir en la actualidad de esta propuesta programática formulada en su informe por Bernheimer (1995: 44):

Comparative Literature should be actively engaged in the comparative study of canon formation and in reconceiving the canon. Attention should also be paid to the role of noncanonical readings of canonical texts, readings from various contestatory, marginal, or subaltern perspectives.

De la vigencia de este debate sobre el canon en el seno de la cultura en el nuevo milenio nos habla la compilación de Jan Gorak publicada en 2001.

En la misma línea, resultan igualmente muy válidos algunos llamamientos que Edward W. Said ha legado a modo de testamento. En su libro póstumo dedica todo un capítulo a propugnar «the return to philology» como camino inexcusable para el fortalecimiento, en nuestro convulso siglo, de una «idea of humanistic culture as coexistence and sharing» (Said 2004: xvi). Para el logro de tal objetivo sigue siendo fundamental la lectura, cuyo ejercicio se puede enseñar y aprender. Lectura, por supuesto, «para buscar sentido» —«reading for meaning»— (Said 2004: 70); lectura de textos no sólo próximos, lingüística y filológicamente, sino también los aparentemente más alejados, para lo que, como ya en su día reivindicó Etiemble, resulta imprescindible la traducción como práctica cultural y como objeto, incluso, de investigación por parte de los comparatistas.

Frente a nuevos horizontes catastróficos como el que sugiere el concepto de choque de civilizaciones propalado por Samuel Huntington, Said nos recuerda que la palabra *Corán* significa en árabe *lectura*, y que la práctica de la *ijtihad* —la lectura personal y demorada, un especie de *close reading*— en el contexto del humanismo islámico coincide en su propósito con un compromiso humanista irrenunciable, al que la Literatura Comparada puede aportar mucho: enseñar cómo leer bien, lo que en estos momentos en gran medida significa tanto como ser partícipe de la tradición literaria propia sin renunciar, sin embargo, a convertirse en asiduo visitante de la cultura del Otro.

También George Steiner (2003) quisiera ser recordado como un «buen maestro de lectura», al igual que Edward Said, afirmaba, asimismo, poco antes de su fallecimiento que su trabajo como humanista era precisamente la lectura de textos fundamentales, procedieran de donde procedieran. «Lo que yo enseñé —concluía Said— es cómo leer». Leer para aprender.

Gayatri Chakravorty Spivak (2003: 13), por su parte, pese al planteamiento sin tapujos de las dificultades que afronta la que ella misma considera «a dying

discipline», aboga no solo porque los comparatistas se atrevan a «cross borders», a favor de una apertura pluridiscursiva e interdisciplinar, sino también por una recuperación de la lectura con sentido: «It is my belief that initiation into cultural explanation is a species of such a training in reading. By abandoning our commitment of reading, we unmoor the connection between the humanities and cultural instruction» (Spivak 2003: 72).

Las nuevas galaxias de la información y la comunicación precisan también de nuevas pautas pedagógicas, algunas de las cuales, por otra parte, tiene que ver con una educación para la nueva tecnología. Ese es el gran reto para las generaciones de los que no fueron «niños digitales» porque tal posibilidad era utópica cuando eran chicos, y hoy escriben, enseñan, investigan o gobiernan.

La enseñanza de la Literatura tiene que hacer un esfuerzo constante por recuperar lo que es la base fenomenológica del hecho literario, es decir, la relación del lector con el texto. En el momento en que esa relación se amortigua, o incluso desaparece, entonces cualquier otro intento por perseverar en esta enseñanza resulta absurdo. George Steiner llega a afirmar en 1979 que estábamos ya sobrados de teorías, métodos o nuevas propuestas, pero que «what we need are places, i. e., a table with some chairs around it, in which we can learn again how to read, how to read together» (Steiner 1979: 452). Ese «to read together» contiene varios decenios después el mejor programa de trabajo para la Literatura Comparada, y el mejor lema que definiría su funcionalidad. Leer juntos los textos de unas y otras tradiciones, los ejemplos más significativos en cada caso de la World Literature.

En efecto, quizás el método inmediato y urgente que debe ser rescatado para la enseñanza de la Literatura sea el de la lectura: aprender a leer literariamente otra vez. Porque paradójicamente esa competencia se está perdiendo, y existe la contradicción de que las sociedades desarrolladas también lo son en los aspectos educativos y culturales, pero si profundizamos un poco bajo el oropel de la epidermis nos encontramos con que la capacidad de comprensión de los textos complejos por parte de los ciudadanos que salen del sistema educativo es cada vez menor. Y la literatura dejará de existir, al menos con la plenitud que le es consustancial, en el momento en que no existan individuos capaces de saber leerla desde esa complejidad de los dos códigos que la obra literaria incorpora: el código lingüístico y, sobre él, el código especial de convenciones propiamente literarias que deben ser conocidas y que deben ser también practicadas. Pero el escenario más completo y eficaz para leer es el de una literatura sin fronteras, por la que los lectores nos movamos con voluntad comparatística.

Resulta muy significativo, a este respecto, que el concepto de la *Weltliteratur* formulado inicialmente por Goethe en 1827 esté cobrando precisamente ahora, casi dos siglos después, nueva vigencia. La vertiginosa evolución de la sociedad actual, causada en gran medida por los prodigiosos desarrollos actuales en el terreno de la tecnología de las comunicaciones, propicia la transformación del mundo en una verdadera «aldea global» y explica quizá que en el ámbito de nuestros estudios se recupere la perspectiva de la *World Literature*. Aquella dualidad, tan querida por Claudio Guillén, que se produce entre «lo uno» y «lo diverso» subyace tanto a la constitución norteamericana de 1778 y su lema *E pluribus unum*, como al *Tratado por el que se establece una Constitución para Europa* firmado en Roma el 29 de octubre de 2004.

Ya en el preámbulo de este tratado se menciona a Europa como «unida en la diversidad», extremo que incluso se recoge en el artículo I, 3 entre los objetivos de la Unión, que «respetará la riqueza de su diversidad cultural y lingüística y velará por la conservación y el desarrollo del patrimonio cultural europeo». Esa noción de unidad respetuosa de la variedad es como un hilo conductor a lo largo de todo el texto constituyente. En la Parte II, que corresponde a la carta de los derechos fundamentales de la Unión, se le atribuye a ésta «defender y fomentar estos valores comunes dentro del respeto de la diversidad de culturas y tradiciones de los pueblos de Europa», respeto que se reitera en el artículo II, 82, y en el artículo III, 280: «La Unión contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común».

Esta nueva coyuntura histórica de Europa, sometida ciertamente a todo tipo de dificultades y contradicciones, da sentido hoy en día como doscientos años atrás a la más joven de las disciplinas que integran los Estudios literarios. Bien sabemos, no obstante, que la Literatura Comparada debe alentar un propósito casi utópico en virtud del cual, abandonado definitivamente el eurocentrismo, asuma como su horizonte la *Weltliteratur* invocada por Goethe. Más que nunca antes en sus dos siglos de vigencia, es función prioritaria de esta rama de los estudios literarios contribuir al fomento de la recontextualización multicultural de las perspectivas europeas, angloamericanas, orientales y africanas. No descartarlas y abandonarlas, sino cuestionar su dominancia tal y como propone D. Fokkema (1996) en un interesante trabajo sobre la Literatura Comparada y el problema de la formación del canon.

El nuevo escenario de un mundo empequeñecido por los nuevos medios de comunicación, en el que las dimensiones del espacio y el tiempo han acortado

sensiblemente su función antaño casi insuperable de barreras para la interrelación de los individuos, las culturas y los pueblos, ha puesto en circulación un nuevo concepto, el de lo GLOBAL —lo global (diverso) y lo local (uno)—, nacido inicialmente en el ámbito económico del Japón y luego desarrollado por sociólogos como el alemán Ulrich Beck (2006) o el británico Roland Robertson (1992). Precisamente, Mary Louise Pratt (1995: 64) abogaba hace ya casi veinte años que el comparatismo literario no solo incluía la comparación horizontal, entre «caso A» y «caso B», sino la vertical, «relating the global and the local».

Según ella misma (Pratt 1995: 59), no podemos permanecer ajenos a la existencia de tres procesos históricos que están transformado «the way literature and culture are conceived and studied in the academy»: la democratización a favor de las minorías, la descolonización y, sobre todo, la globalización entendida como «the increased integration of the planet». De todo ello está emergiendo una «global citizenship» que supone «the need for people who have deep familiarity with more than one language, literature, and culture» (Pratt 1995: 63). Lo que exige de los scholars estudiar «literary and cultural formations relationally. Reading «across the imperial divide», or studying the interplay of hegemonic and counterhegemonic forms of expression, or the interaction of media». En todo caso, y sin perjuicio del reconocimiento de las virtualidades de la traducción, la Literatura Comparada «should remain the home for polyglots; multilingualism and polyglossia should remain its calling card».

En la misma línea opera la más rica y fértil la orientación de los Estudios post-coloniales, cuyos aportes están regidos por una suerte de «contrapuntal analysis» (Said 1994: 66-67) que hace justicia a las literaturas periféricas o preteridas. Porque, en palabras del propio Claudio Guillén (2005: 23)

la mentalidad imperial no solo es política; es cultural, y moralmente coincide con la soberbia. Vivimos en mundos plurales y el gran enemigo es la simplificación. Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es sólo una cosa.

Esta misma idea constituye de nuevo una de las más valiosas líneas de fuerza el último libro de Edward Said (2004) titulado *Humanism and Democratic Criticism*. En él, aboga el comparatista palestino por una revitalización de los aspectos más militantes de la Literatura Comparada, que más allá de sus puros perfiles académicos siempre han estado presentes en la intención de quienes la fundaron y

cultivaron, como hemos tenido oportunidad de apuntar ya. Convencido de que el Humanismo académico debe añadir a su condición de «territorio teórico» —«a possession»— una presencia notoria como «ongoing practice», Said (2004: 6) propone, en definitiva, que los comparatistas se empeñen en contribuir a «a different kind of humanism that was cosmopolitan and text-and-language-bound in ways that absorbed the great lessons of the past» (Said, 2004: 11).

Ulf Hannerz, en la misma clave de Robertson o Betz, distingue entre «cosmopolitans» y «locals» y secunda una noción del cosmopolitismo en la que se concede máxima relevancia a la actitud ética de quien como Diógenes se considera «ciudadano del mundo». Para Hannerz (1990: 239), «cosmopolitanism in a stricter sense includes a stance toward the coexistence of cultures in the individual experience [...] It is an intellectual and aesthetic stance of openness toward divergent cultural experiences». Es ese cosmopolitismo el que Dowe Fokkema (1996) vincula a una de las tareas que los departamentos de Literatura Comparada nunca podrán desatender, investigar sobre el problemático asunto de la formación del canon, o mejor dicho, en plural, de los diferentes cánones que en distintas partes del mundo cultural sus respectivas comunidades interpretativas elaboran.

Cualquiera de estos cánones debe ser entendido como una antología de textos muy conocidos, que se consideran valiosos, se utilizan en los procesos educativos y sirven de referencia constante a los críticos y estudiosos de la literatura. Omite, sin embargo, Fokkema en esta su definición minimalista del canon algo fundamental: que esos textos seleccionados lo son también, y sobre todo, por los propios escritores, que antes de serlo, o al tiempo que lo son, actúan a la vez como diligentes lectores. Y en cuanto a la legítima pluralidad con que hemos de diversificar el concepto de canon, no deja de tener su importancia la valoración de la capacidad «expansiva» que alguno de ellos ha tenido hasta el extremo de extender globalmente su vigencia en territorios culturales más o menos distintas, dotados incluso de sus propios cánones locales.

Las convicciones políticas de Fokkema incluyen un concepto de cosmopolitismo basado en la universalidad de la condición humana, de la ética y de los derechos inherentes a todo ello que le permiten competir con cualquier política reductiva de la identidad, a lo que más adelante hemos de referirnos también. Los seres humanos tenemos algo en común que nos diferencia de los animales, que es el deseo de no depender de las condiciones naturales, biológicas o materiales. Pero no queda del todo descartada la posibilidad de guerras fundamentadas en disputas geopolíticas, económicas o estratégicas, sino culturales, religiosas o identitarias. Guerras, incluso, entre cánones, como apuntaba en 1992 el libro de Henry Louis Gates.

Dowe Fokkema promueve, así, que otra de las funciones de los departamentos de Literatura Comparada sea enseñar las convenciones de culturas diferentes, de modo que al mismo tiempo que se valoran las considerables diferencias entre la cultura china y europea, por mencionar un caso de marcado contraste, se perciban la universalidad de aquellos elementos coincidentes entre ambas y, en definitiva, se pueda sacar a relucir lo que es verdaderamente específico de cada tradición.

Propone, así, que cada departamento partiendo de sus propios puntos de vista presente una, o mejor, varias listas de lecturas que deberían estar orientadas, entre otras cosas, por la noción de que la naturaleza humana es única, a pesar de las diferencias de lenguaje, nacionalidad, raza, religión, género, o cultura. En todo caso, los estudios de Literatura Comparada ya existentes constituyen el marco de referencia doctrinal más apropiado y útil para que las nuevas generaciones identifiquen como *su Literatura* no solo la escrita en su lengua materna e, incluso, por sus escritores compatriotas, sino con un repertorio multilingüístico de textos eminentes, por otra parte íntimamente relacionados entre sí y partícipes de similares planteamientos poéticos que la Teoría describe y explica como verdaderos «universales literarios». Podemos hablar, pues, de una verdadera «lectura cosmopolita» como lo hace Kwame Anthony Appiah (2006). Si su cosmopolitismo consiste en una fórmula tan simple como «universalism plus difference», la «cosmopolitan reading» es aquella que se recrea en la diferencia. Cuando Appiah (2001: 204) añade que «cosmopolitan reading presupposes a world in which novels ... travel between places where they are understood differently, because people are different and welcome to their difference» parece estar pensando, sin citarlos, en escritores «globales» como el japonés Haruki Murakami, el anglocaribeño de origen hindú Vidiadhar Surajprasad Naipaul o el albanés Ismail Kadaré. En términos de Stanley Fish, esta lectura cosmopolita consiste simplemente en la multiplicación de las «comunidades interpretativas» actuando simultáneamente, posibilidad hoy factible por la globalización del polisistema literario, por la internacionalización de la industria cultural y la generalizada mediación de los traductores. Ello dará lugar, inevitablemente, a variados «misreadings», pero no de otro modo concluía la lectura de una obra por sus primeros lectores vernáculos.

Hemos insistido ya en que el compromiso con la universalidad de la condición humana es algo consustancial a la Literatura Comparada desde la concepción de sus propios fundadores, desde Juan Andrés, Madame de Staël y Goethe a Jean-Jacques Ampère, Abel-François Villemain o Hugo Metz de Lomnitz, y que cobra renovado valor en la actualidad, en la dirección de un

cosmopolitismo entendido como «la ética en un mundo de extraños» de Kwame Anthony Appiah (2006).

Porque existen dos acepciones de una misma palabra que desde siempre se ha relacionado con la literatura: *identity*. Unas veces, quizás demasiadas, se ha primado el significado individualista, según el cual identidad es «the fact of being who or what a person or thing is: The characteristics determining who or what a person or thing is». A esta conciencia, a veces afirmada con pugnacidad, que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás hay que añadir otra acepción no menos legítima, que apunta hacia «a close similarity of affinity». *Identity* como cualidad de *identical*, «similar in every detail; exactly alike». Tal identificación total nunca podrá darse entre personas como si puede producirse entre objetos o cosas, pero es innegable la percepción que los humanos tenemos —y que con frecuencia se fortalece viajando o leyendo— de que los grandes asuntos y las grandes pasiones que afectan a nuestra condición más genuina, desde el nacimiento a la muerte, desde el odio al amor, nos resultan comunes.

Hay que recuperar, también, la creencia de que la literatura es una institución social y estética de primera magnitud, y que su enseñanza no es un mero adorno que los sistemas educativos se conceden graciosamente para colorear sus cuadros, sino que puede desempeñar un papel insustituible para la formación de los ciudadanos en un sentido plural, democrático y cosmopolita². A este respecto, es muy probable, como Ed Ahern y Arnold Weintein afirman (Bernheimer 1995: 80), que «comparative literature is arguably the sole humanistic discipline equipped to meet this educational and ideological challenge».

Bibliografía

- Appiah, K. A. (2001): «Cosmopolitan readings», in V. Dharwadker (ed.), *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture*. New York: Routledge, pp. 197-227.
- Appiah, K. A. (2005): *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Appiah, K. A. (2006): *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York/London: W. W. Norton & Co.
- Beck, U. (2006): *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press.

2 Estas ideas están ya en la aportación de Mary Louise Pratt al informe Bernheimer (1995) titulada expresamente «Comparative Literature and Global Citizenship».

- Bernheimer, Ch. (ed.) (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Bloom, H. (1973): *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford University Press.
- Bloom, H. (1994): *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Dupont, F. (1994): *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au latin*. Paris: Editions La Découverte.
- Eagleton, T. (1994): *The Function of Criticism. From «The Spectator» to post—structuralism*. London: Verso.
- Eliot, T. S. (1972): *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen & Co. Ltda.
- Fish, S. (1980): *Is there a text in this class ? The Authority of Interpretative Communities*. Boston: Harvard University Press.
- Fokkema, D. (1996): «Comparative Literature and the Problem of Canon Formation», *Canadian Review of Comparative Literature/Révue Canadienne de Littérature Comparée*. XXIII, 1, pp. 51-66.
- Gates, H.L (1992): *Loose Canons: Notes on the Cultural Wars*. Ney York: Oxford University Press,
- Gorak, J. (1991): *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London: Atholone.
- Gorak, J. (ed.) (2001): *Canon vs. Culture. reflections on the Currente Debate*. New York/London: Garland.
- Gracq, J. (1950): *La littérature à l'estomac*. Paris: Jose Corti.
- Guillén, C. (2005): «La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades». Prólogo a *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. (1993): *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Hannerz, U. (1990), «Cosmopolitans and Locals in World Culture», *Theory, Culture and Society*, 7, pp. 2-3.
- Kernan, A. (1990): *The Death of Literature*. New-Haven/London: Yale University Press.
- McLuhan, M. (1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: The University of Toronto Press.
- McLuhan, M., (1994): *Understanding Media. The Extensions Man*. Cambridge/ London: The MIT Press.
- Nelson, T. (1981): *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press.

- Nietzsche, F. (1881): *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. English transl. «The Dawn of Day» and *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press: 1997.
- Postman, N. (1993): *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books.
- Pratt, M. L. (1995): «Comparative Literature and Global Citizenship», in Bernheimer, Ch. (edit.), pp.58-65.
- Robertson, R. (1992): *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications.
- Said, E.W. (2004): *Humanism and democratic criticism*. Houndmills/Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Said, E.W. (1994): *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Said, E.W. (2003): *The Art of Reading/El arte de leer*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Spivak, G. Ch. (2003), *Death of A Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Steiner, G. (1979): ««Critic» / «Reader»», *New Literary History*, X, 3, spring, pp. 423-452.
- Steiner, G. (1989): *Real Presences. Is there anything in what we say?* London/ Boston: Faber and Faber.
- Steiner, G. (2003): *Lessons of the Masters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Zaid, G. (1996), *Los demasiados libros*. Barcelona: Anagrama.



COLECCIÓN HOMENAXES



Desde su licenciatura y doctorado en Filología Románica —de la mano de su maestro Constantino García— hasta la actualidad, la apuesta, tanto docente como investigadora, de Isabel González (Rábade, Lugo, 1949) se ha dirigido al ámbito de la Filología Italiana, en el que marcó un hito en 1988, al convertirse en la primera mujer catedrática española de ese ámbito científico. Tras la obtención de la cátedra, sus esfuerzos se han consagrado a la formación de un grupo de investigadores que, bajo su estímulo y tutela, se han doctorado y creado una escuela que finalmente ha colmado una de sus grandes aspiraciones científicas y académicas: la puesta en marcha de la licenciatura en Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela en 1992. El conjunto de la producción científica de Isabel González —dirección de tesis, estudios monográficos, traducciones, capítulos de libros, artículos en revistas de gran prestigio...— la ha convertido en referente indispensable, especialmente en los campos de la Literatura Medieval y la Lexicografía italianas, una dedicación que le ha valido la condecoración en 2005 de *Cavaliere dell'Ordine della stella della Soliedarietà italiana*, galardón otorgado por el presidente de la República Italiana a aquellos ciudadanos extranjeros que hayan actuado decididamente en pro de la difusión de la cultura italiana. Isabel González, docente e investigadora, que ha sido además directora de departamento, decana de la Facultad de Filología y presidenta de la Sociedad Española de Italianistas, es sobre todo una mujer, siempre cercana, siempre amiga, en la que se resume a la perfección el más sublime significado de la palabra maestro: aquella persona que, más allá de sus indudables méritos, más allá de su propio prestigio académico y científico, más allá de sus aptitudes de gestión, es capaz de infundir en sus discípulos y colaboradores una luz cotidiana y una lección de honestidad personal e intelectual que los empuja a ser cada día mejores en su trabajo y en su vida.