

**ANNALI  
DELLA  
FACOLTA'  
DI  
LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI**



**BULZONI**

**XXIII, 1 1984**

**ANNALI  
DELLA  
FACOLTÀ  
DI LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI**



**BULZONI**

**XXIII, 1 1984**



## INDICE

### ARTICOLI

A. Bognolo, <i>La prima traduzione italiana dell'Amadis de Gaula: Venezia 1546</i> .....	1
A. Cardinaletti, <i>Le costruzioni di «Linksversetzung», «Freies Thema» e «Mixed Left Dislocation» in tedesco</i> .....	31
G. Cinque, <i>Teoria linguistica e insegnamento delle lingue</i> .....	59
A. Lavagetto, <i>Funzione programmatica e funzione immanente della letteratura moderna: alcune considerazioni sullo Studium-Aufsatz di Friedrich Schlegel</i> .....	75
T. M. Rossi, <i>Una autoría dudosa de Francisco Delicado</i> .....	101

### NOTE E RASSEGNE

F. Checchia, <i>Maupassant «Le Rosier de Mme Husson»: fra testo e rappresentazione</i> .....	117
G. Pillinini, <i>La climatologia storica compie cent'anni</i> .....	131

ANNA BOGNOLO

LA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA  
DELL' *AMADIS DE GAULA*:  
VENEZIA 1546

*E se veggiamo che gli antichi si sono affaticati non solo a tradur libri, ma altri in ritrovar carta, altri la stampa per giovare a tutti, perché con simili tradottioni non doviamo cercare di giovare noi ai molti?*

*Mambrino Roseo da Fabriano* <sup>1)</sup>

L' *Amadís de Gaula* nel rifacimento di García Rodríguez de Montalvo, pubblicato in Spagna sul finire del XV secolo <sup>2)</sup>, si diffuse in Italia molto presto <sup>3)</sup>, grazie alle strettissime relazioni politiche e letterarie che univano allora i due paesi <sup>4)</sup>. Henry Thomas, autore del più completo ed ancora insuperato volume sui "libros de caballerías", la cui pubblicazione in lingua inglese risale al 1920 <sup>5)</sup>, riporta al proposito numerose testimonianze.

Quella, non inverosimile, dell'erudito Fontanini, il quale sostiene che l' *Amadís* era conosciuto in Italia ancor prima dell'invenzione della stampa; una lettera di Pietro Bembo che accenna ad una lettura appassionata del libro nel 1512; un riferimento all'Isola Ferma e all'Arco dei Leali Amanti nella prima versione del *Cortegiano*, anteriore al 1518; un'allusione ad Amadís «sotto il nome di bel tenebroso» nel *Libro di natura de amore* di Mario Equicola, apparso nel 1525. È noto inoltre che l' *Amadís* è enumerato tra le fonti dell' *Orlando Furioso*, fin dalla prima redazione del 1516 <sup>6)</sup>.

In effetti l' *Amadís* doveva essere ben conosciuto ed apprezzato se Bernardo Tasso negli anni tra il 1537 ed il 1539 concepì il proposito di porne in versi la vicenda. Nella sua opera, l' *Amadigi*, pubblicato infine a Venezia nel 1560, la storia d'amore di Amadís e Oriana diviene il nucleo intorno al quale si intesse la trama di un poema eroico composto secondo le più attuali teorie letterarie di Giovan Battista Giraldo Cinzio, Sperone Speroni e Benedetto Varchi <sup>7)</sup>.

La definitiva conferma del fatto che in Italia andasse diffondendosi l' *Amadís* in lingua castigliana ci viene dalla pubblicazione dell'edizione di Roma, presso Antonio Martínez de Salamanca, nel 1519 e di quella di Venezia, presso Giovannantonio del Sabbio per il libraio Giovan Battista Pedrazano nel 1533, quest'ultima corretta da Francisco Delicado <sup>8)</sup>. Se un libraio veneziano si prese la briga di far correg-

gere e stampare una nuova edizione dell'*Amadís de Gaula* significa che anche in lingua castigliana l'*Amadís* aveva un pubblico. Pubblico sicuramente costituito dagli spagnoli residenti nella repubblica e nelle città italiane dove giungevano i libri stampati a Venezia; ma non solo, se pensiamo che alle edizioni della *Celestina* e del *Primaleón* che corresse, Delicado aggiunse per i lettori italiani un piccolo trattato di pronuncia spagnola<sup>9)</sup>. È probabile che anche per l'*Amadís* valgano le parole che Delicado appose alla fine della *Celestina*:

El libro presente [...] fue en esta inclita ciudad de Venecia reimpresso por miser Juan Batista Pedrezano mercader de libros... a petición y ruego de muy muchos magníficos señores desta prudentísima señoría, y de otros muchos forasteros, los cuales como que el su delicado y polido estilo les agrade y muchos mucho la tal comedia amen, *máxime en la nuestra lengua romance castellana que ellos llaman española*, que cassi pocos la ygnoran...<sup>10)</sup> (corsivo mio).

Ma questa del 1533 è, pur sempre, un'edizione rivolta ad un pubblico ristretto. Il pubblico più vasto attese ancora più di dieci anni, fino al 1546, quando uscì la traduzione in italiano di Mambrino Roseo da Fabriano, presso l'editore e tipografo Michele Tramezzino<sup>11)</sup>

Possiamo parlare con certezza di questa edizione, anche se non ne è giunto fino a noi, che si sappia, alcun esemplare. La segnalò per primo il conte Gaetano Melzi (1783-1851), bibliofilo e bibliografo milanese, proprietario di una biblioteca di trentamila volumi, buona parte dei quali erano romanzi cavallereschi da lui raccolti<sup>12)</sup>. Nella sua *Bibliografia dei Romanzi e dei Poemi Cavallereschi Italiani*<sup>13)</sup> al n. 762 si trova questa indicazione:

"1546; *I quattro libri di Amadís di Gaula*. Venezia. Tramezzino, senz'anno (1546) in-8vo. Il privilegio di Paolo III è senza data; quello del Senato Veneto è in data del 1546. Questi quattro libri furono dal Tramezzino dedicati al conte Bonifazio Bevilacqua".

L'indicazione è molto precisa, e dato che riguarda un'edizione princeps, è difficile sia stata data con disattenzione. Il privilegio del Senato Veneto risulta effettivamente concesso il 28 agosto del 1546 (vedi nota 11). Melzi deve aver visto personalmente l'esemplare, ma non ci dice se fosse di sua proprietà. Purtroppo le ricerche per ritrovarlo fra i suoi libri sono state inutili, perché la sua biblioteca, ereditata dalla famiglia dei marchesi Meli Lupi di Soragna, è andata completamente bruciata nei bombardamenti di Milano nel 1943<sup>14)</sup>

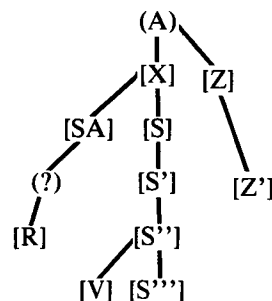
I bibliografi che si sono interessati in seguito all'*Amadís de Gaula* in italiano<sup>15)</sup> non sono riusciti a localizzare nessun altro esemplare ed hanno sempre riportato l'indicazione di Melzi, ritenendola degna di fede.

Si sono conservati invece esemplari delle ristampe, che uscirono dopo brevissimi intervalli di tempo dalla tipografia Tramezzino, testimoniando il successo di pubblico ottenuto immediatamente dal romanzo. Un esemplare dell'edizione del

1552 ed uno dell'edizione del 1557 sono al British Museum di Londra <sup>16)</sup>. Uno dell'edizione del 1558 si trova nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ed è l'esemplare su cui ho lavorato <sup>17)</sup>.

Per poter procedere ad un esame della traduzione andava individuata innanzitutto l'edizione in castigliano sulla quale il traduttore si era basato. La traduzione italiana fu pubblicata nel 1546; secondo lo stemma di Place esistono undici edizioni in spagnolo pubblicate prima del 1545 <sup>18)</sup>. Sono giunti fino a noi esemplari di sei di queste edizioni (seguo la numerazione di Place, e ne riproduco lo stemma, ma con una variazione che discuterò più avanti, cfr. nota 20).

- 2) Zaragoza 1508: Z;
- 5) Roma 1519: R;
- 6) Zaragoza 1521: Z';
- 7) Sevilla 1526: S';
- 8) Sevilla 1531: S'';
- 9) Venezia 1533: V.



Collazionando Z, R, S'' e V con la traduzione italiana, operando su diverse sezioni scelte in varie parti dei quattro libri, mi sembrò di dover escludere prima di tutto Z ed R, in quanto contenevano molte varianti divergenti da S'' e V, le quali concordavano invece in quei luoghi con la traduzione. Riporto a titolo di esempio alcune di queste lezioni differenti <sup>19)</sup>:

Z	R	S''	V	traduz.
Gandalas (I,III,315)	Gandalas (f. 8v)	(manca il f. 8)	Gandalac (Gay. p.9)	Gandalac (f. 16v)
libre del señor (II, intr., 109)	libre del señor (f. 77v)	libre señor (f. 81)	libre señor (p. 106)	a pieno signore (f. 178)
haciendo el espantoso son (ibid.238)	faziendo el espantoso (f. 78)	fizo el esp. son (f. 81v)	fizo el esp. son (p. 107)	cavò fuori uno spaventoso suono (f. 179)
ledos (II,XLIV,75)	ledos (f. 79)	alegres (f. 82v)	alegres (p. 108)	allegri (f. 181)
havia fecho (II,XLV,23)	avia fecho (f. 81)	hizo (f. 84v)	hizo (p. 111)	fè (f. 186v)
mi gracia quiere (III, intr.,400)	mi gracia quiere (f. 132v)	mi enemistad quiere (f. 138v)	mi enemistad quiere (p. 184)	poi che egli mi vuole per inimico (312v)
mesnada del emperador (III,LXXXI,168)	compaña del e. (f. 191)	corte del e. f. 199v)	corte del e. (p. 270)	della corte dell'imper. (f. 471)

Inoltre Z poteva essere esclusa con assoluta sicurezza a causa di un altro fatto: è l'unica a non presentare all'inizio del terzo libro le lacune che accomunano invece tutte le altre edizioni che ho esaminato <sup>20)</sup>. La traduzione italiana proviene sicuramente da una delle edizioni lacunose: vediamo infatti che per risolvere le incongruenze dovute alle lacune il traduttore è costretto a mutare la costruzione della frase ed a riassumere brevemente, o ad aggiungere dei riferimenti ai personaggi per rendere comprensibile il discorso <sup>21)</sup>.

S'' e V risultano invece molto simili tra loro (V dipende da S'' nello stemma di Place), ma contengono una differenza decisiva nella divisione in capitoli. All'inizio del libro terzo in S'' c'è un'introduzione molto lunga (4 fogli, dal f. 137 al f. 141) ed il capitolo primo (LXV, nella numerazione spagnola) comincia al f. 141V con le parole: «Después que la flota partió de la ínsula Firme...». Francisco Delicado, invece, nello stendere V giudicò evidentemente eccessiva l'introduzione e la spezzò in tre parti, ottenendo così un'introduzione più breve, il cap. I ed il cap. II. La differenza si vede facilmente confrontando il testo di Gayangos (p. 182-188) la cui divisione corrisponde esattamente a quella di V, con il testo di Place (p. 659-677), dove l'introduzione è integra come in S''. La traduzione italiana dipende evidentemente da S'', perché a sua volta riporta la lunga introduzione senza spezzarla <sup>22)</sup>.

In conclusione Mambrino Roseo non può aver tradotto da Z, né da R, né da V; deve aver tradotto da S'', o forse da S', anche se non si può escludere che abbia tradotto da edizioni di Sevilla ora perdute del ramo centrale dello stemma di Place <sup>23)</sup>.

### *1. Analisi della traduzione*

Procedendo all'esame della traduzione italiana, la prima cosa che si nota è l'omissione del prologo di Montalvo. È un testo importantissimo, in cui Montalvo spiega il senso del suo libro: «[tra gli storici dell'antichità che ci hanno tramandato le cronache delle imprese degli eroi, merita massimo credito Tito Livio, nella cui opera] no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos, ni encuentros milagrosos que en las otras hystorias se hallan, como de aquel fuerte Héctor se recuenta, y del famoso Achilles, del esforçado Troylos y del valiente Ajaz Thalamón. [...] Bien se puede y deue creer auer auído Troya, y ser cercada y destruyda por los Griegos [...]; mas semejantes golpes que éstos atribuyámoslos más a los escriptores [...] que auer en efecto de verdad passados. Otros uuo de mas baxa suerte que escriuieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimientto de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las hystorias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deuen ser tenidas y llamadas. [...] E yo esto consi-



derando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreuyendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más liuianas y de menor substancia escriuieron [...], corrigiendo estos tres libros de Amadís...»<sup>24)</sup>.

Montalvo si colloca quindi tra gli storici, anche se non fra i più veritieri, ma fra quelli che «compusieron las hystorias fengidas». Ci troviamo davanti ad una definizione dello statuto dell'autore (storico di "hystorias fengidas")<sup>25)</sup> e dell'opera ("hystoria fengida"<sup>26)</sup> intessuta di "enxemplos y doctrinas") che, pur essendo un luogo comune nel romanzo cavalleresco, conferisce all'*Amadís* una doppia patina di dignità. Davanti a questo prologo colto e solenne, solo in parte velatamente ironico, il lettore spagnolo si accinge ad una lettura rispettosa, intimidito dai riferimenti colti e dal collocarsi il libro nell'*auctoritas* della Storia.

Il lettore della traduzione italiana, che non si imbatte nel prologo, pregusta invece una narrazione totalmente fantastica di amori e di avventure. Rispetto a questo tipo di aspettativa il tono serio e solenne dell'esposizione di Montalvo e le sue introduzioni moraleggianti apparirebbero a volte ingiustificate: vedremo poi come il traduttore altera la dialettica narrazione/commento.

Come il prologo, vengono omesse anche quelle epigrafi che, poste all'inizio di ogni libro, ne annunciavano il contenuto. L'*Amadís* in italiano ha inizio direttamente col primo capitolo, infatti ciò che nell'edizione spagnola era un'introduzione (Comiença la obra) viene chiamato cap. I, il cap. I spagnolo diventa il cap. II italiano e così via. Lo stesso procedimento è usato nel II e nel III libro, cosicché i tre libri hanno ognuno un capitolo in più. La numerazione dei capitoli viene poi alterata notevolmente nel IV libro, la cui versione italiana ha ben dieci capitoli in meno<sup>27)</sup>.

I titoli dei capitoli<sup>28)</sup> sono solo in parte tradotti da quelli spagnoli e spesso aggiungono altre informazioni ricavate dal contenuto del capitolo. Alcuni tendono ad essere più "piccanti", attirando l'attenzione del lettore con allusioni licenziose:

Cap. I: Como la infanta Elisena y su doncella Darioleta fueron a la cámara donde el rey Perión estaba.

Come Elisena, e'l re Perione si innamorarono fieramente insieme e per mezzo di una donzella si giacquero in un letto insieme molti giorni.  
Cap. I (tav.)

Come Elisena, e Darioleta andarono alla camera del re Perione, e quello che di questo congiungimento segui. Cap. II.

Molti, aggiungendo informazioni troppo esaurienti, non conservano l'allusività sospesa dei titoli spagnoli:

Cap. XXIII: Como el rey Lisuarte, saliendo a caza, como otras vezes solía, vio venir por el ca-

Come gionsero in corte del re Lisuarte Agraies, Don Galvanes, y Olivas, dove fu Agraies a ragio-

mino tres caballeros armados, y de lo que con ellos le acaesció.

namento con la sua Olinda. Cap. XXIII.

### Ma altre volte avviene il contrario:

Cap. XL: De como Amadís se partió de la corte para ir a hacer la batalla con Abiseos y sus dos hijos, como lo prometiera en el castillo de Grovenesa a la hermosa niña Briolanja, en venganza de la muerte del Rey su padre, y llevó con él a Galaor, su hermano, y a Agrajes.

Come Amadis si parti per attendere la promessa fatta alla bella fanciulla Briolania, e quello, che per strada gli avvenne, giostrando con un cavaliere sconosciuto. Cap. XLI.

### 1. I) *Struttura del testo*<sup>29)</sup>

Passando ad esaminare il testo ci troviamo davanti ad alcuni luoghi in cui la traduzione si allontana notevolmente dall'originale: questi luoghi sono in gran parte raggruppabili secondo caratteristiche comuni.

Montalvo aveva distinto due strati sovrapposti nell'opera che stava per dare alle stampe:

...los quales cinco libros como quiera que hasta aquí *más por patrañas que por crónicas* eran tenidos, son con las tales emiendas *acompañados de tales enxemplos y doctrinas*, que con justa causa se podrán comparar a los liuianos y febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnescidos...<sup>30)</sup>. (corsivo mio).

Pur conservando la "hystoria fengida" dell'Amadis primitivo, Montalvo l'aveva asservita ai suoi intenti didascalici, inserendo numerose digressioni di commento le quali, prevedendo o ricapitolando gli avvenimenti, ne svelavano il senso nascosto, le motivazioni morali, religiose e politiche. Qui, nelle intenzioni di Montalvo, si trova il vero messaggio del libro, e le vicende narrate non ne sono che l'illustrazione: così il "libro de caballerías" si trasforma profondamente e viene elevato a maggiore dignità morale e letteraria.

Davanti a questi due tipi di scrittura il traduttore italiano si comporta diversamente e, mentre traduce in modo abbastanza aderente al testo le parti puramente narrative, tende invece a sopprimere le riflessioni sul narrato. Quello che segue è un esempio di digressione di commento: la traduzione appare molto abbreviata.

[trascrivo in corsivo le parti sopresse o ridotte]

[14] Oh reyes, y grandes señores *que el mundo governays*, quanto es a vosotros anexo y *convenible* este exemplo para que, *del vos acordando*, pongays en vuestros secretos  
5 hombres de buena conciencia, *de buena voluntad*, que sin engaño y sin malicia *las cosas, no solamente de vuestro servicio, mas las de vuestro servicio junto con las de vue-*

Oh Re, e Principi del mondo, quanto fa per voi questo essemplio, che dovete né vostri consigli, e né vostri secreti ricevere persone sincere, e senza inganno, o fittione alcuna,

10 *stra salvación, vos digan; alexando de voso-*  
*tros los semejantes que estos Brocadán y*  
*Gandandel, y otros muchos a ellos*  
*conformes, que por vuestras cortes andan*  
*pensando y trabajando como con muchas li-*  
 15 *sonjas, con muchas encubiertas engañosas,*  
*de vos alexar del servicio de aquel vuestro*  
*señor, cuyos ministros soys, solamente por-*  
*que ellos y sus hijos alcancen honras e inte-*  
*resses, como los estos malos hombres fizie-*  
 20 *ron. Mirad, mirad por vosotros, catad que a*  
*los que grandes senorios son encomendados,*  
*muy larga y buena cuenta han de dar a aquel*  
*Senor que gelos dio; y si tal no es, aquella*  
*gloria, aqual mando, y muchos vicios que en*  
 25 *este mundo tovistes, en el otro, donde sin fin*  
*de durar aveys, de muchas angustias y dolo-*  
*res vuestras ánimas afligidas y atormentadas*  
*serán; y no solamente en tanta dilación se-*  
*reys dexados; mas en este siglo, donde por*  
*vosotros la honra, la fama tan preciada es, y*  
 30 *en tanto cuidado vuestros ánimos por lo so-*  
*stener son puestos, de aquella sereys abaxa-*  
*dos, como este rey Lisuarte lo fue, creyendo*  
*y dando fe mas a las palabras de aquellos en*  
 35 *quien malas obras sabian tener, que a lo que*  
*con sus ojos propios veyá con mucha men-*  
*gua y deshonrra de su corte, sin que remedio*  
*alguno dello en todos los días de su vida*  
*oviesse. Y si la fortuna de aquí adelante algu-*  
 40 *cayendo, de más angustia y dolor su ánimo*  
*atormentado fuesse*<sup>31)</sup>.

e cacciarne i simili a Brocadano et a Gandanelo, che vi vengono in corte

con disegno solo de l'utile, e honor loro.  
 Miratevi bene, apritevi ben gli occhi,  
 perché n'havete a dar conto a quel Signor,  
 che vi ha dato gli stati,  
 e facendone il contrario,

non solamente ne patirete nella altra vita pena,

ma in questo mondo anco ne sarete abbassati e dello stato, e dell'honore

come a questo Re Lisuarte avvenne, che per dar più fede alle parole di que' malvagi che agli effetti, che esso con gli occhi proprii vedeva, avili, e dishonrò molto la corte sua.

La traduzione complessivamente procede senza alterare la "fabula" ed il suo intersecarsi di fili narrativi; nemmeno tocca le descrizioni e i dialoghi che hanno qualche fascino o che sono indispensabili allo svolgimento della storia; tende a ridurre invece lo spazio concesso alle «glosse» di Montalvo; e di queste sacrifica più facilmente la parte che, astraendo dalla narrazione, tende a dedurre leggi e precetti generali, mentre lascia spesso quasi inalterato un commento che si riferisca concretamente alle azioni di un personaggio. L'esempio che segue mostra come la traduzione ometta completamente le considerazioni generali:

[10] *Así como la ystoria ha contano (sic) fue la insola Firme por Amadis ganada, en cabo de cient años que aquel fermoso Apolidón la dejó con aquellos encantamentos, que verdaderos testigos fueron que en todo este medio*

... e a questo modo essendo stato cento anni quest'isola senza signore che la lasciò Apolidon, che vi fe questi incantamenti, Amadis l'acquistò,

tiempo nunca allí aportó caballero que a la su bondad passasse. Pues si desto tal gloria y fama alcançó, júzguenlo aquellos *que las grandes cosas con las armas trataron, vencedores y vencidos, los primeros sintiendo en sí lo que este caballero Amadís sentir pudo; y los otros la victoria esperando, al contrario convertida, la desventura suya llorando. Pues destes dos extremos, ¿cuál avremos el mejor? Por cierto, digo que el primero, según la flaqueza humana, que medida no tiene, puede atraer con soberbia grandes pecados, y el segundo gran desesperación. ¿Quién se porná entre ellos, que lo mejor lleve? Aquel juicio razonable dado del Señor verdadero a los hombres sobre todas las cosas bivas, que conosce lo próspero y lo adverso no ser durable, doctrinando y esforzando el corazón a que a lo uno y otro sojuzgue, este podría alcanzar el medio bienaventurado. Pues, ¿tomará este medio Amadís de Gaula en lo que agora la movable fortuna le apareja, mostrando los velenos y ponçonas que en medio destas tales alegrías, desta tan grande alteza escondidos tenía? Yo creo que no; antes assí como sin medida las cosas hasta allí favorables le ocurrieron, sin entreevalo alguno ni combate que con la fortuna avido oviesse; assí sin comparación su corazón y discreción serán della vencidos y sojuzgados, no le valiendo ni remediando las fuertes armas, la sabrosa membranza de su señora, la braveza grande del corazón, mas la gran piedad de aquel señor, que por reparo de los pecadores y de los atribulados en este mundo vino, como agora lo triste y después lo alegre se vos contará.*

e con tanta gloria, che ben può ciascuno considerare quanta fusse, poi che in cento anni non era stato cavaliere, che al suo gran valore fusse mai giunto, ma perché non si possa huomo in questa vita vantare di haver un piacere perfetto, la fortuna vi si interpose con tanto amaro, che tutti i piaceri della vita non giungeano alla millesima parte di quest'affanno.

Appare chiara la tendenza ad eliminare il «commento» a favore della compattezza della narrazione. Evidentemente il traduttore lo considera materiale incidentale e lo include a volte parzialmente solo per concessione alla completezza. L'equilibrio tra narrazione e commento che caratterizza l'originale spagnolo si sposta quindi verso una struttura in cui il peso dell'elemento narrativo è notevolmente maggiore. Il traduttore si concentra soprattutto su quanto serve ad avvincere i suoi lettori, il ritmo incalzante della storia e le aperture sul meraviglioso.

### 1. II) Stile

Le riduzioni operate dal traduttore si concretizzano in una serie di omissioni

che producono un cambiamento di stile in un senso ben definito. Comportano inoltre uno spostamento semantico, ma di questo mi occuperò in seguito.

#### A) *Snellimento attraverso la soppressione di elementi linguistici*

Il campione [14] appare anche a prima vista notevolmente ridotto. In effetti è più che dimezzato, dato che delle circa trecento parole del testo in spagnolo, in quello in italiano ne sono rimaste meno della metà. Come avviene questa riduzione?

Fraasi intere vengono trascurate completamente:

riga 4: del vos acordando; 6-9: las cosas...vos digan; 13: pensando y trabajando ...cuyos ministros soys; 18: como los estos malos hombres fizieron; 23: aquella gloria...tovistes; 24: donde sin fin de durar aveys; 27: y no solamente en tanta dilación sereys dexados; 30: y en tanto cuidado vuestros ánimos por los sostener son puestos; 36: sin que remedio...(tutta la frase finale).

Altre proposizioni, con la soppressione del verbo, vengono ridotte a semplici sintagmi:

riga 1: que el mundo governays = del mondo;  
riga 33: aquellos en quien malas obras sabian tener = que' malvagi.

Ci sono esempi di riduzioni di endiadi:

riga 3: anexo y conveniente = fa per voi;  
riga 5: de buena conciencia, de buena voluntad = sincere.

Eliminazioni di aggettivi:

riga 21: muy larga y buena cuenta han de dar = dar conto.

C'è inoltre la tendenza ad eliminare tutte le amplificazioni debolmente legate:

riga 11: y otros muchos a ellos conformes;  
riga 17: y sus hijos.

Anzi, la tendenza ad eliminare sistematicamente le amplificazioni è ciò che governa la traduzione dell'intero passo; tendenza del resto logica se il traduttore si prefigge di sfrondare e riassumere l'originale. Questo è uno dei passi di commento inseriti da Montalvo e ciò spiega in parte la drastica riduzione. Quello che segue è invece un brano narrativo, uno dei più graziosi del libro. Qui la traduzione è molto più fedele, anche se non mancano le omissioni.

Oriana e Mabilia, nel castello di Miraflores, attendono l'arrivo di Amadis, ed escogitano un modo per farlo entrare senza esser visto: fanno fare a Gandalino una copia delle chiavi del castello.

[12] Entonces les mostraron las llaves, y dixéron-  
le que trabajasse como otras tales le fizies-  
sen, *porque venido su señor, como él lo espe-  
raba, pudiesse Oriana sin entrevato alguno*  
5 *cumplir lo que le enviara a dezir, que lo ter-*

Allhora li mostrarono le chiavi, e disseronli,  
che travagliasse un poco a farne due altre ta-  
li,  
e dettogli perché, egli se andò,

*na allí consigo. Gandalin las tomó, e yéndose a Londres, tráxoles otras tales llaves como aquellas que otra diferencia no avía sino ser las primeras viejas y las otras nuevas.*

10 Mabilia *mostró las llaves a Oriana, y dixole: — Señora, estas serán causa de juntar con vos aquel que sin vos bivar no puede; y pues que hemos cenado y toda la gente del castillo es asosegada, vayámoslas a probar. —*

15 *Vamos, dixo Oriana, y a Dios plega por su merced que ellas sean reparadoras en aquello que por mi poco seso fue dañado. Y tomándose por las manos, se fueron solas a oscuras a los postigos que ya oystes que del castillo a la huerta salian; y siendo ya cerca del primero*

20 *dixo Oriana: — Por Dios, amiga, muerta soy de miedo; que no he poder de yr con vos. — Mabilia la tomó por la mano y dixole riendo: — No temays nada donde yo fuere, que vos defenderé; que soy prima del mejor caballero del mundo, y voy en su servicio; aguardadme sin miedo. Oriana no pudo estar que no riesse, y dixo: — Pues en vuestra guarda voy, no debo temer, según la fiança que tengo en la*

30 *vuestra gran bondad de armas. — Pues por tal me conoceys, dixo Mabilia, agora vamos adelante, y vereys ya como acabaré esta aventura; y si en ella fallezco, yo juro que en todo este año no echaré escudo al cuello ni ceñiré espada. Y tomándose, riendo, por las*

35 *manos, llegaron al postigo primero, el cual sin entrevalo alguno fue abierto, y assí lo fue el otro, assí que vieron toda la huerta.*

a Londres, e fenne fare altre due somigliantissime, e recategliele,

quando fu notte, e che tutti gli altri s'erano andati a riposare, disse Mabilia: Poi che queste chiave n'hanno a congiunger con colui, che non può senza voi haver vita, a me pare, che andiamo a provarle. Andiamo, disse Oriana, e piaccia a Dio, che così sia, come voi dite.

E toltesi per mano, ne andarono alla cieca alla porta falsa, che usciva nel giardino, e gionte alla prima porta. Per Dio sorella, disse Oriana, che io son morta di paura, nè mi assicuro di venire con voi sola. Mabilia la tolse per mano forte, e dissele ridendo, che non temesse; perché essa era consobrina del migliore cavaliere del mondo, e allhora in suo servizio andava.

Oriana non potette fare di non ridere, e disse: Ben dite, poi che in vostra guardia sono, non debbo temere, sapendo il gran valore vostro nelle armi. Hor dunque, disse Mabilia, poi che mi conoscete per tale, andiamo avanti, e vi farò vedere, come io accapperò questa avventura, e s'io con honore non ne esco, vi giuro di non portare scudo al collo, ne cingere spada un anno. E ridendo e cianciando aperse la prima porta, e la seconda, e mirando nel giardino:

Sono scomparse frasi complesse, riassunte in due parole:

- riga 3: porque, venido su señor, como él lo esperaba, pudiesse Oriana sin entrevalo alguno cumplir lo que le enviara a dezir, que lo ternia allí consigo = e dettogli perché;
- riga 8: que otra diferencia no había sino ser las primeras viejas y las otras nuevas = somigliantissime;
- riga 15: y a Dios plega por su merced que ellas sean reparadoras en aquello que por mi poco seso fue dañado = e piaccia a Dio, che così sia, come voi dite.

Sono state eliminate anche altre proposizioni, che descrivevano azioni che nella traduzione italiana restano sottintese:

- riga 6: Gandalin las tomó;
- riga 10: Mabilia mostró las llaves a Oriana.

Sono inoltre stati soppressi aggettivi e complementi che nell'originale avevano



La costruzione viene spesso semplificata, resa meno latineggiante attraverso l'eliminazione dell'iperbato che abbonda nella prosa tardomedievale di Montalvo, ritornando all'ordine naturale delle proposizioni nel periodo, e del soggetto-verbo e nome-aggettivo nella proposizione.

È interessante anche il cambiamento dei modi dei verbi, che passano a volte dal gerundio-infinito-participio all'indicativo-congiuntivo, rendendo esplicita quella che era una proposizione implicita:

- |                                                                            |                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| [1] las mujeres, <i>apartando</i> sus pensamientos de las mundanales cosas | le donne, che volgono il pensiero dalle cose del mondo |
| [12] especialmente <i>llevargela</i> la doncella de Dinamarca              | tanto più che vi va la donzella di Danamarca           |
| [7] <i>doliéndose</i> de aquella su senora                                 | che ebbe della sua signora compassione                 |

Ad un'intenzione semplificatrice possono essere associate anche le traduzioni di quei luoghi in cui Montalvo si esprime mediante figure retoriche o ellitticamente. Il traduttore, che di solito tende ad abbreviare, non esita a dilungarsi per rendere esplicite le espressioni che non gli sembrano chiare:

- |                                                                                   |                                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [4] no se teniendo ya ninguno en su voluntad por satisfecho si suyo no se llamase | che non era alcuno, il quale restasse di sé stesso soddisfatto, se egli non veniva a servire questo re                     |
| [5] queriendo mostrar que así para abajar lo alto y lo alzar sus fuerzas bastan   | per mostrare, che come può abbassare et humiliare gli alti, e potenti, così può sollevare et aiutare i caduti, e miseri... |

Il traduttore non si cura di conservare chiasmi, paronomasie, allitterazioni:

- |                                                                                                                            |                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| [11] pues gran yerro seria querer a quien, a mi desamando, todas las cosas desame por le querer y amar                     | seria gran pazzia amare chi mi odia                                                           |
| [9] podamos en este mundo alcanzar descanso, placer y alegría, y en el otro perpetuo, perpetuamente gozar del fruto dellas | si può con loro dare e quiete e piacere al corpo, e salute perpetua a l'anima nell'altra vita |

La prosa di Montalvo, perfetto esempio della migliore scrittura legata ad un'epoca, è stilisticamente molto curata e ricca di ornato retorico; non per nulla ciò che lo animava fin dall'inizio era l'intenzione stilistica: «...corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan...»<sup>33</sup>. Quasi tutti gli espedienti stilistici che abbondano nella sua prosa, le dittologie, gli iperbati, le catene di proposizioni subordinate, le interroga-



zioni ed esclamazioni retoriche; la sovrabbondanza di aggettivi e di amplificazioni ridondanti, che conferivano la solennità di un sermone ai suoi interventi morali; ebbene, tutto questo è gravemente danneggiato dalla traduzione, che sembra non tenerlo in alcun conto. Il traduttore non annovera tra i suoi compiti quello di trasferire il registro stilistico dell'originale nella traduzione, né quello di ricreare una prosa diversamente ma altrettanto riccamente ornata <sup>34</sup>.

### C) Diminuzione dell'«effetto di attualizzazione»

Vediamo infine alcuni esempi di altre omissioni che si possono accomunare in quanto generano un analogo effetto semantico:

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[2] ... fue contra allá pensando fallar aposentamiento. Entonces desviándose del camino, anduvo fasta que llegó a una fermosa fortaleza que en una torre della parescian por las</p> <p>5 finiestras aquellas lumbres que de candelas eran, y oyo bozes de hombres y mugeres como que cantavan, y fazían alegrías. El llamó a la puerta, mas no le oyeron, y dende a pocos de la torre miraron por entre las almenas</p> <p>10 y viéronle que llamava. Y dixole un cavallero:</p> <p>— ¿ Quién soys que a tal hora llamays?</p> | <p>...ove si avviò credendo trovare di alloggiarvi, ma gionse in un bello castello, dove da molte finestre d'una torre vidde molti lumi accesi, e sentí gran voci, come di donne, e d'huomini, che cantassero, e facessero festa, egli tanto chiamò,</p> <p>che pur si affacciò un cavaliere, e dimandò, chi egli fusse, che a quella hora chiamava...</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nell'originale, alle righe 2-4, vediamo il cavaliere allontanarsi dal sentiero segnato ed avanzare faticosamente fino a che gli appare la fortezza; la versione italiana lo fa vedere già, d'un balzo, davanti al castello. Alla riga 4 seguiamo lo sguardo stanco del cavaliere che, dopo aver inquadrato la fortezza, né isola la torre, e la luminosità delle finestre, e solo successivamente, con una messa a fuoco progressiva, attribuisce la luce alle candele. La traduzione non conserva questo «zoom» a tre stadi, ma ci mostra direttamente i lumi accesi attraverso le finestre. Analogamente la traduzione trascura il periodo seguente, dove vediamo il cavaliere accostarsi alla porta, chiamare insistentemente ed inutilmente; dopo un po', tra il gruppo di persone che stavano festeggiando e conversando in cima alla torre, vediamo qualcuno che si affaccia fra i merli, forse per caso, e finalmente lo nota.

Il lettore del testo spagnolo vede svolgersi davanti ai propri occhi delle scene che il lettore italiano non può più discernere con la stessa immediatezza: buona parte delle immagini è andata perduta.

Alla fine del brano riportato c'è un altro cambiamento significativo: la domanda fatta in discorso diretto viene tradotta in discorso indiretto. L'effetto è di un allontanamento, di un offuscamento dell'immagine, di una diminuzione della «pre-

senza» della storia davanti allo sguardo del lettore. Gli esempi di questo tipo sono frequentissimi.

Produce lo stesso effetto di allontanamento anche la sistematica soppressione di alcuni incisi che coinvolgono il narratore, come: así como la hystoria ha contado [10], que ya oystes [12], quiero que sepays [16]. Il traduttore italiano tralascia queste vestigia di oralità che ancora affioravano nel testo di Montalvo. La distanza dal lettore così aumenta, e la narrazione diventa più impersonale. Sia che intendiamo gli interventi del narratore come caratteristici del genere epico-eroico, che come indizi di una presenza vigile e continua, che ancora come spiragli attraverso cui l'autore stesso si lascia vedere, la totale eliminazione di queste tracce rende il testo più indipendente e freddo, poiché toglie un livello di presenza umana implicita.

Anche l'eliminazione delle interrogazioni retoriche dai discorsi sermoneggianti diminuisce l'effetto di presenza di un narratore-predicatore. Ad esempio vengono omesse frasi di questo tipo:

[3] Aquí retrata el autor de los sobervios y dice: Sobervios, ¿ qué quereys?

[3] Mas quiero yo agora dexar esto a parte que no veys, y ponerme en razón con vosotros en lo presente que habemos visto y leydo

[3] Pero porque seyendo más prolixa más enojosa de leer seria, se dexa de recontar

Mentre nelle ultime due frasi il narratore presenta se stesso in prima persona, nella prima allude a "el autor" come se fosse un altro; forse si riferisce a un "altro libro", antecedente di questo che stiamo leggendo; forse l'*Amadis* primitivo, ma, rimanendo più coerentemente all'interno del mondo narrativo, con più probabilità la storia trovata «en una tumba de piedra... cerca de Constantinopla» di cui parla Montalvo nel prologo. Al traduttore non interessa conservare questa sovrapposizione di piani, tant'è vero che nemmeno traduce il prologo. Né traduce, credo per la stessa ragione, i titoli di alcune parti che per la loro particolarità Montalvo aveva voluto evidenziare, staccandole anche graficamente dal fluire della narrazione. La «CARTA QUE LA SENORA ORIANA ENVIA A SU AMANTE AMADIS» [11]; o, di altro genere, la «CONSILIARIA» [8]. Al lettore sembrava di vederla, di averla in mano, quella "CARTA", così isolata dal contesto anche nella composizione tipografica. Nell'edizione in lingua italiana del 1558 invece il titolo è soppresso e tutto è diluito nella narrazione, senza nemmeno andare a capo. Resta, insomma, la storia, narrata su una sola dimensione, senza tensioni e modulazioni.

### 1. III) Mutamento semantico

Ho già parlato dell'impovertimento dell'ornato retorico e di come questo, ovviamente, comporti uno slittamento semantico. È il significato complessivo del libro che cambia quando viene alterato l'equilibrio originale fra le parti di narrazione e di

riflessione (quella che ho chiamato "STRUTTURA"), e quando di un discorso opulento di figure resta uno scarno riassunto ("STILE"). Nella traduzione si avverte uno svuotamento diffuso di valore letterario, una perdita di solennità, ma anche di ricchezza di particolari, di immagini vivaci, di sintesi avvincenti.

D'altra parte il racconto, sfrondata delle digressioni moraleggianti e del sovrabbondante ornato, risulta molto più compatto e le azioni si succedono più rapidamente.

Ciò che vede più drasticamente ridotto lo spazio riservatogli è però il messaggio religioso-morale del libro. Il contenuto di quelle pause di riflessione che abbiamo visto tendenzialmente soppresse nella traduzione è quasi sempre religioso e precettistico<sup>35)</sup>

Oltre all'omissione di interi periodi, ci sono numerosissimi piccoli tagli che eliminano proprio le allusioni devote. Non vengono tradotte frasi come:

de mucha devoción y buenas maneras era acompañado (Place, I, p. 11)  
comenzóse a santiguar (Place, I, p. 19)  
en la merced de Dios [12]

Vediamo pochi altri esempi significativi:

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [3] Creyendo a vuestro parecer que assí como con esto la fama, la honrra deste mundo ganays, que assí con una pequeña penitencia en el fin de vuestros días la gloria del otro ganareys. O, ¡ que pensamiento tan vano y tan loco, aviendo passado vuestro tiempo en las semejantes cosas sin arrepentimiento, sin la satisfación que a vuestro señor deveys, guardarlo todo junto para aquella triste y peligrosa hora de la muerte, que no sabeys cuando ni en que forma os vernà! | credendo a questo modo acquistare honore, e fama nel mondo,<br>vani e stolti pensieri,<br>perché bisogna pensare pure alla brevità della vita, e alla morte, che niun sa, né quando, né come venga... |
| [2] ... que dexais de andar de día y andais de noche, mas creo que lo fazeys por no haver razón de vos combatir, que agora no fallareys sino los <i>diablos</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | poi che lasci di andar di di per andar di notte, ma io credo, che facci per fuggir la ocasion di combattere, ch' a questa hora non vi trovi se non <i>civette</i>                                     |
| [18] apartarse de los malos, escandalosos, envidiosos, de poca virtud y de muchos vicios, porque assí como ellos <i>dañados</i> no sean                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | fuggendo i cattivi, scandalosi, pieni di invidia e di malvagità, per non esser, come loro, <i>biasmati</i>                                                                                            |

Anche qui gli esempi potrebbero essere molti di più. Nel primo le frasi che si riferiscono a contenuti pii, come il pentimento nell'ora della morte, sono eliminate completamente nella traduzione. Negli altri due pezzi citati avviene invece una sostituzione sorprendente, un vero colpo di scena nel modo di tradurre. Solo un'avversione del traduttore verso le allusioni religiose può spiegare la metamorfosi dei dia-

voli in civette, o l'alterazione di una parola "forte" come *dannati* in una reticente quanto *biasimati*. C'è un trapasso molto chiaro verso un mondo narrativo complessivamente più laico, in cui la trama romanzesca si motiva e si sviluppa da sola, senza aver più bisogno di casualità trascendenti né di glosse che ne svelino i significati pii.

In conclusione, i cambiamenti nella traduzione si possono ricondurre a due tendenze complementari: alla soppressione delle interpolazioni moralistiche e al radensamento della narrazione. È avvenuto nettamente uno spostamento dalla gravità alla leggiadria, dalla religiosità al novellare profano, dalla sollecitudine morale e didattica all'intenzione semplice di divertimento e di evasione.

La traduzione ha impoverito l'originale, ne ha appiattito lo stile e semplificato i contenuti. Ma è anche un passaggio al moderno: quello che sembra un impoverimento può essere interpretato anche come uno sfrondamento dovuto ad un gusto diverso. Non più la commistione medioevale dei generi, ma il libro di avventure che si emancipa dalla commistione col trattato morale. Non più il gusto per l'arricchimento retorico dello stile e per l'affastellarsi di digressioni in una *amplificatio* senza limite <sup>36)</sup>, ma il rinserrarsi dei ranghi del racconto, nell'impazienza di veder svolgersi la trama. La traduzione italiana si rivolge evidentemente ad un pubblico diverso da quello spagnolo della fine del secolo XV, un pubblico che ammette senza sensi di colpa di lasciarsi coinvolgere da una favola puramente mondana e piacevole; un pubblico più laico e borghese, che si annoierebbe trovando la narrazione continuamente interrotta dalle ammonizioni ed esortazioni di Montalvo <sup>37)</sup>. Bisogna tener presente però soprattutto che l'*Amadis di Gaula* in italiano non pretende di porsi allo stesso livello di dignità letteraria dell'*Amadis* di Montalvo. Pur non abbassandosi fino a far parte della "bibliothèque bleu" italiana, non osa certo affiancarsi all'*Orlando Furioso*.

Il formato del libro parla chiaro: un libretto in ottavo, seicento o poco più fogli di piccola scrittura corsiva, che, al cospetto dei ricchi in folio illustrati spagnoli e francesi, allude immediatamente ad un destinatario diverso. La traduzione francese, di Herberay des Essarts, pubblicata dal 1540 al '43, come la italiana aveva soppresso o minimizzato le parti moraleggianti. Ma era stata commissionata dal re di Francia, e des Essarts era un traduttore di elevate pretese: aveva abbellito l'originale con una lingua cortigiana più ricca e dato una nuova personalità, più consona ai lettori francesi, ad *Amadis* e ad *Oriana*, aggiungendo vari e vivaci particolari. La sua abilità fu tale da farlo considerare uno dei fondatori della prosa letteraria francese <sup>38)</sup>. La dedica a Enrico II, re di Francia, pone il libro al livello più alto della gerarchia letteraria.

Ben diverso è il contesto in cui compare la traduzione italiana. Lo descrive Carlo Dionisotti:

In una società letteraria cosiffatta, maggiore essendo e più facile e più necessaria la collabo-

razione di uomini che un tempo sarebbero stati divisi da originarie differenze regionali e sociali, l'industria tipografica venne ad assumere una parte preminente. Al cresciuto numero degli scrittori da un lato, dei lettori dall'altro, non poteva bastare più una letteratura fondata sul mecenatismo cortigiano e sui privilegi personali e di classe. La moda delle traduzioni, in ispecie delle traduzioni in prosa, che ovviamente richiedevano un minor impegno letterario, fu senza dubbio dovuta anche a un processo di espansione e organizzazione industriale della cultura italiana, in cui l'iniziativa degli editori, come intermediari tra gli uomini di lettere e il pubblico, ebbe parte decisiva. I cataloghi dei principali editori veneziani di quell'età parlano chiaro. Tipica è ad esempio la produzione, quasi esclusivamente costituita da traduzioni, dell'impresa editoriale di Michele Tramezzino <sup>39)</sup>.

La traduzione dell'*Amadis*, prodotto dell'industria tipografica veneziana, è un libro povero e maneggevole, da consumare in amena lettura senza il rispetto che si deve alle opere letterarie di rango, accessibile ed invitante per una fascia sociale di lettori che trascende la sfera della stretta nobiltà. È dedicato ad un colto, ma non notissimo, gentiluomo della corte estense, il conte Bonifazio Bevilacqua <sup>40)</sup>. Dalla dedica si intende che il libro non era stato commissionato dal conte, ma stampato su iniziativa dell'editore <sup>41)</sup>. Il fatto che la dedica sia firmata da Tramezzino e non dal traduttore Mambrino Roseo da Fabriano indica chiaramente il ruolo secondario di quest'ultimo, che firmò invece dediche di altre traduzioni di cui evidentemente rivendicava con più forza la paternità <sup>42)</sup>. Si può pensare quindi che Michele Tramezzino patrocinasse di sua iniziativa la traduzione della serie di *Amadis*, affidando il lavoro a Roseo. Così in breve tempo poté pubblicare in successione tutte le continuazioni che erano uscite in Spagna nell'arco di cinquant'anni. Per ciò, scritte per essere immediatamente pubblicate, le traduzioni furono frettolose ed intese a suscitare l'interesse dei lettori più che a rispettare il valore letterario dell'originale.

La traduzione in italiano dell'*Amadis de Gaula* non ebbe quindi origine dal fascino esercitato su uomini di lettere <sup>43)</sup> o dalla richiesta di un re, bensì dall'intraprendenza commerciale di un editore, e ciò non poté non determinarne il carattere.

## 2. Mambrino Roseo da Fabriano

C'è uno scritto di Mambrino Roseo che indirettamente ci dice qualcosa su di lui. È una dedica "al Signor Paolo Luciasco", anteposta alla *Vita di Marco Aurelio Imperatore*, edizione di Venezia 1543. Invece di dilungarsi nelle solite lodi alla generosità del dedicatario, Roseo affronta risolutamente un argomento ben preciso: se sia o no giusto tradurre e perché:

Sono stati alcuni, signore mio, i quali mordacemente hanno biasmati quei, che alcuna opera dall'istesso natio in altro idioma hanno tradotta, come che tai tradottioni rendino gli huomini meno studiosi, et vigilantissimi. Perché qual'è quello che intendendo la Latina lingua, e non la Greca, voglia con fatica alla Greca dar opera, trovandone libri in essa Latina tradotti? [...]

Onde non solamente ne vien cagionata la pigrizia e poca vigilanza degli huomini, ma anchora la privatione di quella energia et dolcezza, che quelle lingue maternalmente con esso loro dalle fascie si recano [...] Et io non so per me conoscere danno che ne risulti, che se a loro pare che tai tradottioni perdino la gravità e la energia, essi che di quelle lingue dotti sono, leggansile, lasciando leggere queste a chi di quelle non sono intendenti. Et se pure qualche danno lor pare che ne proceda per l'altra ragione, che gli huomini si fanno negligenti, grandissimo parmi all'incontro il giovamento che ne proviene, perché essendo la maggior parte degli huomini in esse lingue idioti, a' quali o per la incapacità, o per altri incomodità, non essendo dato l'interderle, loro non è però tolto il disiderio di sapere le cose, che in essi libri si contengono, ai quali potendo noi giovare, e non giovando, con l'aiuto di queste tradottioni, parmi commettiamo non solo cosa empia, ma contra la naturale legge, che il medesimo comanda che facciamo ad altri, che per noi vogliamo [...] E se veggiamo che gli antichi si sono affaticati non solo a tradur libri, ma altri in ritrovare carta, altri la stampa per giovare a tutti, perché con simili tradottioni non doviamo cercare di giovare noi a molti? [...]

Il libro dove si trova questa difesa del suo lavoro è la prima traduzione pubblicata da Mambrino Roseo, all'inizio della sua carriera di traduttore che durerà quaranta anni. Assume quindi il significato di un chiarimento verso se stesso e di una dichiarazione programmatica. Quello di tradurre, anche a costo di perdere "l'energia e dolcezza" della lingua originale, è un lavoro moralmente giusto e socialmente indispensabile, che permette di allargare la cerchia di coloro che possono accedere ai libri.

Le intenzioni di Roseo sono pertettamente in sintonia con il fervore culturale ed editoriale del suo momento storico. La sua opera è un esempio perfetto del tipo di editoria che trionfava in Europa a metà del XVI secolo: letteratura leggera in lingua volgare, che si legge e si dimentica facilmente che può essere stampata con poca cura ed essere eventualmente ristampata a breve scadenza. È la prima volta nella storia della stampa che assistiamo a un tale boom della letteratura in volgare, dopo il periodo pionieristico delle opere religiose e quello fulgente delle lingue classiche dei Manuzio. È questo il momento in cui le lingue europee cominciano con entusiasmo a tradursi tra di loro. Mambrino Roseo da Fabriano è solo una pedina, ma in un gioco estremamente importante.

Di lui sappiamo ben poco <sup>44)</sup>. Le traduzioni di romanzi cavallereschi spagnoli non esauriscono la sua attività letteraria, ma ne formano una parte molto cospicua. Oltre alla serie di *Amadis* tradusse quella di *Palmerin*; tra traduzioni e continuazioni dalla sua penna uscirono trenta libri di cavalleria. Henry Thomas definisce questa produzione un "frenesi editorial" e aggiunge: «los principales conspiradores fueron el editor veneciano Michele Tramezzino y su empleado Mambrino Roseo da Fabriano, quien evidentemente instaló al día una fábrica para la manufactura de novelas caballerescas, de una rigurosa competencia comercial» <sup>45)</sup>. In effetti ciò che colpisce nel lavoro letterario di Roseo non sono tanto le traduzioni quanto le continuazioni, la quantità di pagine che riuscì a scrivere di sua mano, essendosi impadronito alla perfezione dei meccanismi del racconto cavalleresco, imitando gli autori che aveva

tradotto in una creazione di avventure in serie che si può dire rappresentino i primi "feuilletons".

Vediamo in dettaglio ciò che ci interessa da vicino, il ciclo di *Amadis di Gaula*.

Subito dopo la pubblicazione dei primi *Quattro Libri*, nel 1547 <sup>46)</sup> Michele Tramezzino ottiene dal Senato Veneto il privilegio per stampare il quinto tomo, *Le prodezze di Splandiano, che seguono i quattro libri di Amadis di Gaula suo padre*. Nel biennio 1550-51 i volumi successivi escono dalla tipografia Tramezzino ad un ritmo vertiginoso. A pochi mesi di distanza vengono pubblicati il libro sesto, *L'istoria et gran prodezze in arme di don Florisandro, Prencipe di Cantaria, figliuolo del valoroso don Florestano, Re di Sardegna*, il settimo, *Lisuarte di Grecia, figliuolo dell'imperatore Splandiano* e il nono, *L'istoria di Amadis di Grecia cavallier de l'Ardeute Spada*.

Continua la serie delle traduzioni nel 1551: esce il libro decimo, *La historia degli strenui e valorosi cavalieri Don Florisello di Nichea e Anassarte, figliuoli del gran principe Amadis di Grecia*; la prima parte dell'undicesimo (la seconda parte non sarà tradotta), chiamata *De la historia di don Florisel di Nichea, dove si ragiona de' gran gesti di don Rogel di Grecia e del secondo Agesilao, libro terzo*; e l'ultimo tomo spagnolo, il *Don Silves de la Selva*. (Vedi Appendice)

Restava da tradurre il libro ottavo, ma evidentemente Roseo lo escluse deliberatamente: pubblicato in Spagna nel 1526, fu l'unico del ciclo a non essere ristampato: in esso l'autore ci propina la morte di Amadis e decreta la fine della cavalleria; la maggior parte dei cavalieri si fanno frati e le donzelle si ritirano in convento, non senza averci spiegato la loro decisione con lunghe considerazioni moraleggianti <sup>47)</sup>.

Alla fine del 1551 non restavano più libri del ciclo spagnolo da tradurre, e Mambrino Roseo intraprese la prima e più famosa delle sue continuazioni, che uscì nel 1558 col titolo: *La prima parte del terzodecimo libro di Amadis di Gaula, nella quale si tratta delle meravigliose prove et gran cavalleria di Sferamundi, figliolo di Don Rogello di Grecia e della bella principessa Leonida*. Altre cinque parti, ognuna di più di cinquecento fogli, uscirono tra il 1558 e il 1565.

Ma il contributo di Mambrino Roseo alla proliferazione delle avventure dei figli e dei nipoti di Amadis fu molto più corposo. Produsse altre sette voluminose continuazioni o "Aggiunte" da inserire opportunamente tra un libro e l'altro, e dopo il suo intervento il ciclo di *Amadis* in italiano arrivò ad essere formato da ben ventiquattro libri.

Tra il 1563 e il '64 uscirono l'*Aggiunta al quarto libro dell'istoria di Amadis di Gaula*; *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano, Imperator di Costantinopoli*; *Il secondo libro di Lisuarte di Grecia*; *La aggiunta di Amadis di Grecia intitolata la terza parte*; *La aggiunta al secondo libro di don Florisello chiamata libro delle prodezze di don Florarlano*; *la Aggiunta al secondo volume di don Rogello di Grecia*

*che è in ordine quarto libro di don Florisello.* Non ci fu una continuazione del libro sesto per ragioni analoghe a quelle che causarono l'omissione dell'ottavo. *Il secondo libro di don Silves de la Selva, nuovamente venuto a luce, e tradotto da gli Annali di Costantinopoli in lingua italiana* apparve solo nel 1568, dopo la conclusione dei sei tomi del *Libro di Sferamundi*. (Vedi Appendice)

Di queste aggiunte parla argutamente Thomas:

De ordinario, al final de la mayor parte de los libros originales, se habia dejado a algunos personajes convenientemente desamparados en estado de encantamiento, y habiendo hecho una selección de estos, el autor advertía que su antiguo compañero debia de haber sufrido el más lamentable de los olvidos; de otro modo, no se explica, por ejemplo, que no aprovechara unos documentos que él habia encontrado, en un arca particular de la magnífica librería de Caloiam, el emperador de Trebizonda. Así, basándose en estos documentos, el autor quedaba en libertad para novelar caballerescamente a sus anchas, hasta que su manuscrito tuviera material suficiente para llenar unas quinientas páginas en octavo, y conducir después a los protagonistas atropelladamente a Costantinopla, a bordo de un barco encantado, en el momento preciso de empezar sus aventuras en el próximo libro, ya publicado. El barco encantado desaparecía oportunamente entre una nube de fuego y humo, tan pronto como los pasajeros ponían pie en tierra <sup>48)</sup>.

Non si può dire che i libri di Roseo siano opere d'arte, ma se non arricchirono il ciclo di *Amadís de Gaula* in profondità e ricercatezza letteraria, lo arricchirono sicuramente in estensione, fornendo pagine di nuove avventure a più di una generazione di lettori <sup>49)</sup>. Le sue "aggiunte" entrarono comunque a far parte integrante del ciclo e furono tradotte assieme agli originali spagnoli in francese, tedesco e olandese <sup>50)</sup>.

Per apprezzare maggiormente il lavoro di traduttore e di scrittore di Mambrino Roseo, almeno dal punto di vista quantitativo, bisogna tener presente che in questi anni, dal 1544 al 1570 diede alle stampe nella tipografia Tramezzino anche la sua traduzione del *Palmerin de Olivia*, del *Caballero Platir*, del *Cavallier Flortir*, i cinque libri del *Florambel de Lucea*, e si dilungò in una continuazione del *Palmerin de Inghilterra*, scrisse la *Quarta parte del libro di Primaleone*, *Il libro secondo del valoroso cavallier Flortir*, *il Secondo libro di Palmerino di Olivia*, *La seconda parte del libro di Platir*, aggiungendo praticamente un libro di sua mano ad ogni libro spagnolo tradotto <sup>51)</sup>.

Le parole di Thomas, che allude ad una «fábrica para la manufactura de novelas caballerescas», non sono evidentemente esagerate.

Mambrino Roseo non era un letterato di corte, ma un "mestierante" <sup>52)</sup>, un professionista della penna che viveva dignitosamente del suo lavoro senza aver bisogno della protezione di mecenati. Il rapporto di dipendenza si dava ora con l'editore, ma era reciproco e certamente meno soffocante per la libertà dello scrittore. Venezia, nella seconda metà del '500, poteva permettersi di dare lavoro a molti di questi "liberi professionisti" proprio grazie ad una politica editoriale acuta e senza molti scrupoli. In questo contesto il rapporto tra un editore lungimirante e uno scrittore



instancabile non poteva che dare frutti positivi: Mambrino Roseo ne divenne famoso e Michele Tramezzino certo si arricchì<sup>53)</sup>.

Ma per capire le ragioni di questa esplosione editoriale, il cui carattere spiega anche la natura della traduzione, la si deve collocare all'interno della febbrile attività dell'editoria veneziana nella seconda metà del '500, la quale, superata l'epoca fervida dei Manuzio e dei grandi volgarizzamenti dal greco e dal latino, si volgeva ad attingere alle nuove opere delle giovani lingue europee<sup>54)</sup>. Non fu un caso che la traduzione in italiano del ciclo di *Amadis de Gaula*, che avrebbe allietato per quasi un altro secolo le ore libere di nobili e meno nobili cavalieri, uscisse proprio a Venezia, capitale del "business" editoriale dell'epoca, a cinquant'anni dalla *Grammatica* di Nebrija e a venti dalle *Prose* del Bembo.

1) Dalla dedica a Paolo Luciasco, *Vita di Marco Aurelio Imperatore*, Venezia 1543. Vedi "Appendice".

2) La prima edizione conosciuta è del 1508, ma c'è stata sicuramente un'edizione anteriore, probabilmente del 1496. Cfr. Edwin B. Place, ed., *Amadis de Gaula*, Madrid, C.S.I.C., 1959-69 [= Place], I, p. XII e segg.

3) Antonio Gasparetti, nella sua "Introduzione" all'*Amadigi di Gaula*, Torino, Einaudi, 1965, p. VIII, riferendosi all'edizione di George Coci, Saragozza 1508, che è la più antica che si conosca, dice: «può essere interessante ricordare che questo unicum fu trovato a Ferrara nel 1872 e acquistato dal barone Sellière per la somma, allora enorme, di 10.000 franchi; figurò poi nel catalogo del libraio antiquario Quaritch di Londra nel 1895 al prezzo di 200 sterline, e si trova oggi al British Museum». Che la più antica edizione conosciuta dell'*Amadis de Gaula* sia oggi al British Museum è fuor di dubbio, ma non sono riuscita a verificare le fonti delle notizie precedenti, sulla base anche delle informazioni date da L. Braunfels, "Die Bibliothek des Barons Sellière. Beitrag zur Literatur der Amadis-Roman", in *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, Neue Folge, II, 1875, pp. 161-172; il quale rinvia ad una nota di P. de Gayangos nell'*Averiguador*, II año, II época, n. 25.

4) Si pensi al prestigio, anche linguistico e letterario, delle corti spagnole sul suolo italiano: la corte reale prima aragonese e poi spagnola a Napoli; la corte papale al seguito della famiglia Borgia; ed i matrimoni che coinvolgono Ferrara, dove Eleonora d'Aragona va sposa ad Ercole I d'Este e Lucrezia Borgia ad Alfonso I.

5) Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920; trad. sp. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, C.S.I.C., 1952 [= Thomas].

6) Riprendo queste testimonianze da Thomas, pp. 138-139. Per quest'ultima in particolare, cfr. Pio Raina, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1975 (ristampa della II ed. del 1900), p. 155 e 465.

7) Cfr. "Bernardo Tasso", in *La letteratura italiana: storia e testi*, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, 1973, vol. 4, I, pp. 457. Per un panorama sul dibattito cinquecentesco sul poema eroico vedi R. Ceserani e L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1979 —, vol. 4. pp. 399. Il testo classico su quest'argomento è Bernard Weimberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961.

8) Adotto per le edizioni in spagnolo le sigle usate da Place, I, p. XIII e segg.:

Z = Zaragoza 1508  
(Sa) = Salamanca 1510  
(S) = Sevilla 1511  
R = Roma 1519  
S' = Sevilla 1526  
S'' = Sevilla 1531  
V = Venezia 1533  
(S''') = Sevilla 1535  
(S'''' ) = Sevilla 1539

le edizioni tra parentesi sono quelle di cui non conosciamo l'esistenza di esemplari.

In realtà l'edizione nota come R non reca il nome della città dove fu pubblicata; Thomas, p. 51, la riferisce a Roma a causa del privilegio papale per stampare i primi sei libri di *Amadis* che vi è riportato (cfr. il testo del privilegio in Place, I, p. XV). Place dubita invece che sia stata effettivamente stampata a Roma (cfr. I, XXIII-XXIV), suggerendo che si tratti dell'edizione precedente di Salamanca con un nuovo frontespizio. Ciò che per noi conta è che, dato il privilegio, l'edizione fu effettivamente messa in circolazione a Roma, per inserirsi nei normali canali del mercato librario italiano (su quest'argomento vedi Francesco Barberi, "Un inventario e un catalogo di librai romani del '500", in *Per una storia del libro*, Roma, Bulzoni, 1981). Il quinto libro, *Las Sergas de Esplandián*, fu poi pubblicato nel 1525, mentre del sesto, annunciato nel privilegio, non si ha notizia.

Nel secolo scorso V era considerata l'edizione migliore, perché il testo corretto da Francisco Delicado era ritenuto, a torto, molto accurato (è invece un testo piuttosto corrotto, vedi più avanti, nota 20). Da V, infatti, Pascual de Gayangos ricavò la sua edizione, che fu la prima edizione moderna, la più ristampata e diffusa, superata solo ora dall'edizione di Place: P. de Gayangos, *Libros de Caballerías*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, B.A.E. n. 40 [= Gayangos]. Contiene l'*Amadis de Gaula* e *Las Sergas de Esplandián*, preceduti dal pionieristico "Discurso preliminar", il primo studio moderno sui "libros de caballerías".

9) Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, Madrid, N.B.A.E., 1905-15, III, p. CXXIV. La "Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española", presente nell'edizione della *Celestina* pubblicata presso Nicolini dal Sabbio nel 1531, fu ristampata nelle edizioni di Giolito del 1553 e 1556 curate da Alfonso de Ulloa, il quale se ne attribuì la paternità senza nominare Delicado. È veramente di Ulloa invece il "Vocabolario, o expositione thoscana de muchos vocablos castellanos contenidos casi todos en la Tragicomedia de Calisto y Melibea", che si trova aggiunto in queste edizioni della *Celestina*. Vedi anche Anna Maria Gallina, "La attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500", in *Studi Ispanici*, Studi di Filologia Moderna dell'Università di Pisa, ed. Feltrinelli, Vol. I, 1962, p. 76. Cfr. anche, della stessa, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, 1959.

Nei libri stampati a Venezia in castigliano o nelle traduzioni da quella lingua si inserivano spesso questi piccoli trattati di pronuncia o vocabolarietti. Molte volte non erano nuovi, ma ripresi da una pubblicazione precedente senza nominarne l'autore. Lo stesso Mambrino Roseo da Fabriano premise un piccolo vocabolario di termini agricoli nella sua traduzione del *Libro di Agricoltura utilissimo di Gabriel Alonso de Herrera* (cfr. carta 7 dell'esemplare Marciano, segn. 45. T. 153). Per la descrizione del libro vedi Alberto Tinto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Firenze, Olschki, 1968 [= Tinto], n. 162.

10) Cito da A.M. Gallina, "L'attività editoriale...", cit., p. 76. Lo stesso passo è riportato anche da Menéndez Pelayo, nel luogo citato. Gian Luigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Torino, Giappichelli, 1968, p. 6 e segg., ci dà un'idea di quanti scrittori italiani conoscessero lo spagnolo, al punto da esercitarsi a comporre in quella lingua; a p. 10 parla inoltre del «sussistere di un più o meno diffuso bilinguismo "sociale", la presenza di un pubblico capace d'intendere certe parole spagnole, almeno quelle d'uso corrente e frequente».

<sup>11</sup>) Il privilegio per la pubblicazione era stato concesso dal Senato Veneto fin dal 20 novembre 1543, come testimonia il registro n. 33 del Senato di Terra all'Archivio di Stato di Venezia. Ma non si hanno notizie di un'edizione immediatamente successiva. Un altro privilegio concesso a Michele Tramezzino il 28 agosto 1546 gli permise di pubblicare l'opera. È molto probabile che il privilegio del 1543 sia rimasto inutilizzato. Pur essendo gli anni 1543-44 quelli di più febbrile attività della tipografia Tramezzino (è del 1544 la punta massima di 29 dizioni), evidentemente Tramezzino non ce la fa a tener dietro ai privilegi che aveva richiesto. Tra le nove opere che appaiono nel privilegio del 1543, se il *Palmerin* esce nel 1544, il *Cavaliere della Croce* deve aspettare fino al 1550. Cfr. Tinto, p. 14 e segg.

<sup>12</sup>) Cfr. *Dizionario Bio-Bibliografico dei Bibliotecari e dei Bibliofili Italiani*, a cura di Carlo Frati, Firenze, Olschki, 1933, p. 355; cfr. anche la voce "Melzi Gaetano" nell'Enciclopedia Treccani. Notizie su Gaetano Melzi si trovano inoltre in Juan Andrés, *Ventitré lettere di Juan Andrés a Gaetano Melzi*, a cura di Nereo Vianello, Venezia, Archivio Veneto, 1973, p. 59 e passim. Sulla biblioteca Melziana cfr. *Le Biblioteche Milanesi*, pubbl. a cura del Circolo Filologico Milanese, Milano, Cagliati, 1914, p. 355.

<sup>13</sup>) G. Melzi, *Bibliografia dei Romanzi e dei Poemi Cavallereschi Italiani*, Milano, P.A. Tosi, 1838 (1° ed. 1829).

<sup>14</sup>) Devo questa notizia alla marchesa Paveri Fontana, che ereditò ciò che rimase del palazzo Melzi di Milano. Il palazzo, sito in via Manzoni 40, negli anni '30 ospitava, oltre alla cospicua biblioteca di famiglia, la Libreria Melzi, di proprietà del marchese Camillo di Soragna col fratello (cfr. *Diz. Bio-Bibliografico...* cit.). Un bombardamento con bombe incendiarie distrusse completamente il palazzo e ciò che vi si trovava.

<sup>15</sup>) Soprattutto Hugues Vaganay, "Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de bibliografie: *Amadis de Gaula*", in *La Bibliofilia*, vols. XII-XVII, Firenze, 1911-1916. Più recente Tinto.

<sup>16</sup>) Sono segnati rispettivamente 1074 C. 4-5; e C 57 K 10. Prescindendo dalla prima, di cui non sappiamo, la seconda, la terza e la quarta edizione, tutte stampate a Venezia da Tramezzino, non coincidono nel numero dei fogli. La seconda edizione (1552) ha 640 fols., la terza (1557) e la quarta (1558) hanno 710 fols. Dalla quinta edizione in poi, (di altri editori), tutte hanno solo 640 fols. Non possiamo sapere quanti fogli avesse la princeps, ma da un confronto le edizioni più antiche fino alla quinta compresa risulta che la differenza di fogli non è data dall'omissione di parti, ma solo dalla stampa più fitta.

<sup>17</sup>) Segnato Rari Cast. 8. Per la descrizione vedi Tinto n. 154.

<sup>18</sup>) Place, I, p. XIII e ss.

<sup>19</sup>) Per Z ho usato l'edizione critica di Place, che, pur non del tutto affidabile (vedi R. Walker, in *Romance Philology*, vol. XXXIII, n. 3, Febb. 1980, pp. 448-459), mi è sembrata sufficiente per dimostrare ciò che mi interessava. Per R ho consultato l'esemplare Marciano (segn. 89. C. 14); per S' l'esemplare Braidense (segn. AB. XVI. 41) e per V l'esemplare conservato alla Nazionale di Roma (segn. 69. Z. D. 13). Qui per comodità mi riferisco all'edizione di Gayangos, le cui lezioni in questi luoghi corrispondono esattamente all'esemplare romano.

<sup>20</sup>) Confrontiamo per es. il testo di Z (Place) con quello di V (Gayangos) nei seguenti luoghi: Place, III, p. 666, 531-542 con Gayangos, p. 185, I colonna, penultima riga; Place, III, p. 667, 568-582 con Gayangos, p. 185, II colonna, riga 15; Place III, p. 669, 729-764 con Gayangos, p. 186, I colonna, II paragrafo, sesta riga. Le lacune identiche di R e di S' si debbono far risalire a un capostipite comune. Ciò non riguarda Z, che riporta lezioni più antiche, non ancora corrotte. Per questo ho apportato una correzione allo stemma di Place.

<sup>21</sup>) Nel primo dei luoghi citati nella nota precedente la traduzione è: "...come Fabrizio Romano, che rifiutò i presenti ricchi di vasi d'oro e di argento fattili da' nemici suoi, che credevano a questa guisa subornarlo, havendolo visto mangiare in vasi di terra. Hor stando con molto piacere il re a tavola..." (libro III, f. 313 v.); la terza delle lacune citate è risolta così: "...Signor don Gandales, mio buon amico, io sento gran affanno di non potervi rendere il cambio de' servigi, che mi havete fatti, ma s'a Dio piace, che venga mai il tempo, ch'io possa, con molta mia soddisfazione il farò, mi dispiace forte di questo odio *del Re con Amadis*, perché non se ne può aspettare, se non gran male..." (f. 315) (corsivo mio).

<sup>22</sup>) Conoscendo la propensione di Roseo per rendere omogenee le lunghezze dei capitoli, soprattutto

nel libro IV (vedi nota 27), è chiaro che se avesse avuto presente sia S'' che V, avrebbe scelto di frammentare il testo come in V.

23) Ho valutato la possibilità che Roseo avesse avuto presente anche il testo della traduzione francese, uscita tra il 1540 ed il 1543. In realtà ad un breve raffronto le due traduzioni risultano completamente indipendenti, anzi tendenti a direzioni opposte: la traduzione francese (che ho visto alla Nazionale di Roma in un esemplare dell'edizione di Parigi del 1548, segn. 71. 9. C. 9) amplia ed arricchisce quasi ogni frase dell'originale, mentre quella italiana tende a tagliare e riassumere. Sulla traduzione francese c'è lo studio di A.C. Mottola, vedi nota 38.

24) Cito dall'edizione di Place, I, p. 7-10.

25) Autodefinizione sicuramente ironica. Montalvo è pienamente cosciente del contrasto tra la serietà del ruolo di storico e la futilità dell'oggetto la cui cronaca si narra, e mantiene con sussiego la sua posizione durante tutta l'opera. L'ironia è scoperta soprattutto nel cap. 98 de *Las Sergas*, in cui Montalvo si prende una lavata di capo da Urgada. Del resto la posizione di "historiador de patrañas" è condivisa da Cervantes e dal suo Cide Hamete Benengeli.

26) Un approccio all'*Amadis* che prende spunto da questa definizione di Montalvo è il lavoro di Fogelquist, *El Amadis y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982.

27) Cap. 82 e 83 spagnoli = cap. I italiano; 84 e 85 = II; 86 e 87 = III; 88 e 89 fino penultimo paragrafo ("Gandalín dixo que assi lo faria") = IV; 89 da "Agrajes fabló..." più 90 e 91 = V; 92 e 93 = VI; 94 e 95 fino f. 214 "Oriana con la respuesta de la reina su madre quedó con esperanza de lo que ella deseava" = VII; 95 da "La historia dice que el rey Lisuarte..." fino fine cap. = VIII; 96 = IX; 97 = X; 98 = XI; 99 e 100 = XII; 101, 102, 103 e 104 = XIII; 105 = XIV; 106 = XV; 107 e 108 = XVI; 109 = XVII; 110 = XVIII; 111 = XIX; 112 = XX; 113 = XXI; 114 e 115 = XXII; 116 = XXIII; 117 = XXIV; 118 = XXV; 119 = XXVI; 120 = XXVII; 121 = XXVIII; 122 = XXIX; 123 = XXX; 124 = XXXI; 125 = XXXII; 126 = XXXIII; 127 = XXXIV; 128 = XXXV; 129 = XXXVI; 130 fino f. CCLXXXIV v. "fueron ganados como adelante lo contará la historia" = XXXVII; 130 da "Agora dice la historia que Amadís y Grasandor se partieron un lunes..." fino al f. CCLXXXVIII "...de forma que en poco espacio de tiempo todo aquel reyno esperaban ganar." = XXXVIII; 130 da f. CCLXXXVIII "Mas agora los dexaremos a sus reales..." fino alla fine = XXXIX; 131 e 132 = XL; 133 fino alla fine della CARTA di Brisena ad Amadis = XLI; 133 da "Acabada la carta..." fino alla fine = XLII. Queste alterazioni si spiegano probabilmente con un tentativo di rendere più omogenea la lunghezza dei capitoli.

28) La tavola dei capitoli dell'edizione di Venezia 1559, presso P. Gironimo Giglio, è riportata da Vaganay, cit., all'inizio del suo lavoro bibliografico. È sostanzialmente uguale a quella della edizione del 1558, tranne qualche piccola variante.

29) Ho preso in esame una campionatura di venti stralci di S'' confrontandoli con i corrispondenti della traduzione. Ho numerato i campioni dall'1 al 20, e questo numero funge da riferimento per la citazione. Corrispondono a:

- 1) S'' f. 4 v [Place, I, p. 19, 108-152]; VE 1558 f. 5 v-6
- 2) S'' f. 24 v [Place, I p. 108, 1-75]; VE 1558 f. 52 v-53
- 3) S'' f. 25 [Place, I, p. 109-110, 76-170]; VE 1558 f. 55 (errato, è 53)
- 4) S'' f. 56 [Place, I, p. 250-251, 1-58]; VE 1558 f. 118
- 5) S'' f. 62 v [Place, I, p. 278, 422-466]; VE 1558 f. 135 v
- 6) S'' f. 68 v [Place, I, p. 304-305, 38-67]; VE 1558 f. 147v
- 7) S'' f. 72 [Place, I, p. 318-319, 462-528]; VE 1558 f. 155v
- 8) S'' f. 77 v [Place, I, p. 342-343, 882-962]; VE 1558 f. 169 v
- 9) S'' f. 80 [Place, I, p. 353-354, 626-647]; VE 1558 f. 175v
- 10) S'' f. 84 [Place, II, p. 369, 575-632]; VE 1558 f. 185-185 v
- 11) S'' f. 84 v [Place, II, p. 370, 664-707]; VE 1558 f. 185 v
- 12) S'' f. 100 [Place, II, p. 436-439, 662-904]; VE 1558 f. 221-223
- 13) S'' f. 106 v [Place, II, p. 466, 38-102]; VE 1558 f. 238
- 14) S'' f. 126 [Place, II, p. 543, 433-483]; VE 1558 f. 282 v
- 15) S'' f. 170 [Place, III, p. 794-95, 189-246]; VE 1558 f. 391-392

- 16) S'' f. 171 v [Place, III, p. 800-802, 630-741]; VE 1558 f. 396  
 17) S'' f. 192 v [Place, III, p. 884-85, 227-269]; VE 1558 f. 452  
 18) S'' f. 255 v [Place, IV, p. 1.176, 1686-1.722]; VE 1558 f. 602 v  
 19) S'' f. 266 v [Place, IV, p. 1.219, 328-386]; VE 1558 f. 628 v  
 20) S'' f. 285 v [Place, IV, p. 1.295, 747-796]; VE 1558 f. 679 v

30) Dal "Prologo", Place, I, p. 9.

31) Vedi nota 29.

32) È da notare che anche i riferimenti classici e biblici vengono notevolmente ridotti, perdono di importanza.

33) Dal "Prologo" di Montalvo, Place, I, p. 9.

34) Restano da rilevare alcuni veri e propri errori di traduzione dovuti a fraintendimento; per es. nella famosa "Carta di Oriana ad Amadis" (brano 11) la frase che si riferisce a Briolanja: "aquella que, según su edad, parala amar ni conoscer su discreción basta", è tradotta "una putta, che non può per la età conoscere anchora che cosa sia amare", con uno scambio di soggetto ed oggetto. Molti sono gli ispanismi: es. *accappare*, *male impiegato*, *estremato*; ma più che prestiti veri e propri sono "suggerimenti incontrollati", "forzature dell'originale sul testo tradotto" (Beccaria, *Spagnolo...*, cit., p. 117-118). Molti di questi vocaboli sono tradotti con disinvoltura anche perché il traduttore li sente familiari, non estranei alla propria lingua (cfr. *ibid.* p. 119).

35) In realtà molto spesso motivazioni politiche sono intrecciate ai consigli religiosi e morali. I sermoni di Montalvo si rivolgono quasi sempre ai principi, ai potenti, che non siano vittime della superbia e mettano il loro potere al servizio di Dio. Se da un lato questa è la ripetizione di un topos medievale, Montalvo a volte la rende più concreta riferendola alle vicende politiche della sua epoca ed alle teorie rinascimentali del buon governo. Spesso queste parti vengono omesse dal traduttore in quanto si riferiscono ad avvenimenti troppo strettamente spagnoli.

36) Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971, p. 69-98, ha pagine interessanti su questo tipo di struttura.

37) Sui rapporti e le differenze tra la cultura italiana e la spagnola nel XVI secolo vedi Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974; e, dello stesso, "Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento", in *I Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1962 (1964), pp. 127-140. Vedi anche Cesare Vasoli, *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 13-37. I classici sono ancora Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1922; e a A. Farinelli, *Divagazioni Erudite*, Torino, Bocca, 1925; e Id., *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929. Ma da questi studi esce l'immagine «di due letterature — l'italiana e la spagnola — caratterizzate da diversità irriducibili, divise fra la spregiudicatezza umanistica dell'una e la continua disposizione a moraleggiare dell'altra; (...) concezione fino ad un certo punto rispondente a verità, ma alla lunga falsificata dall'impostazione schematica che le si imprimeva via via...» (Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del'400*, Roma, Carucci, 1960, p. 80).

39) Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1980<sup>3</sup> (1° ed. 1967), p. 176.

40) Notizie su Bonifazio Bevilacqua si trovano in Litta, *Famiglie celebri italiane*, fascicolo LXXVI, dispensa 134, "Bevilacqua di Verona", Milano, tipografia del dott. Giulio Ferrario, 1852; ed in L. Tettioni e F. Saladini, *Teatro Araldico*, Milano, 1846, vol. VI.

41) La dedica è ristampata nell'edizione del 1558.

42) Per es. sono di Roseo le dediche della traduzione delle *Vite dei dieci Imperatori*, della *Selva di varia lettione*, dei *Tre libri della disciplina militare*, vedi Appendice.

43) Anche se ci fu, ad un altro livello, il poema in ottave di Bernardo Tasso.

44) Nacque sul finire del XV secolo a Fabriano. Divenuto notaio fu membro dell'Accademia dei Disuniti, sorta a Fabriano verso la metà del XVI secolo. Fu a Firenze nel 1529 al servizio di Malatesta IV Baglioni, dedicandogli poi la sua prima opera, l'*Assedio di Firenze* in ottava rima, uscita presso Girolamo Cartolari nel 1530 e grandemente influenzata da Ariosto. Nel 1542 pubblicò presso Baldassarre Cartolari la *Vita di Marco Aurelio Imperatore e le alte e profonde sue sentenze* e nel 1543 l'*Istituzione del*

*Principe cristiano*, quest'ultima la sua opera più nota, ristampata più volte e tradotta in francese e latino. Entrambe provengono da una traduzione-rielaborazione del *Reloj de Principes* di Guevara. Pubblicò poi a Venezia nel 1544 *Le Vite dei Dieci Imperatori incominciando dal fine di Svetonio* e *La selva di Varia Lettione di P. Messia*. Nel 1550 i *Tre libri della Disciplina Militare*, attribuito a Guillaume du Bellay, nel 1557 il *Libro de Agricoltura utilissimo* di Gabriel Alonso di Herrera. Oltre ai romanzi cavallereschi continuò anche opere di carattere storico, pubblicando nel 1558 il secondo volume del *Compendio della Historia del regno di Napoli* di Pandolfo Collenuccio e nel 1562 *La Parte III delle Historie del Mondo, Aggiunta alla notabile Historia di M. Giovanni Tarcagnota*, a cui andò ad aggiungersi il *Quinto volume* nel 1581, quando già Roseo aveva cessato di vivere, come si deduce dalla prefazione scritta dal figlio Ascario. Vedi Romualdo Canavari, *Sulle opere di Mambrino Roseo da Fabriano, Discorso*, Fabriano 1885, ristampato a cura di A.D. Pierrugues in Roseo, *L'Assedio di Firenze*, Firenze 1894, pp. XIII-XLIX. Cfr. anche E. Scarano, C. Cabani, I. Grassini, *Sette assedi di Firenze*, Pisa, Nistri Lischi, 1982, pp. 214-250. Per l'elenco completo delle opere vedi Appendice.

<sup>45</sup>) Thomas, p. 140.

<sup>46</sup>) Vedi Registro Senato di Terra n. 35 all'Archivio di Stato di Venezia, privilegio concesso in data 14 aprile 1547.

<sup>47</sup>) Per il riassunto della materia del libro, Gayangos, "Discorso Preliminar", cit., p. XXVIII e segg.; e Thomas, p. 57.

<sup>48</sup>) Thomas, p. 142.

<sup>49</sup>) La serie di *Amadis* in italiano fu ristampata ininterrottamente per quasi un secolo, fino al 1630, quando già erano passati quarant'anni dall'ultima ristampa in castigliano.

— I primi *Quattro Libri* ebbero 18 ristampe: 1552, 1557, 1558, 1559, 1560, 1565, 1570, 1572, 1576, 1581, 1584, 1589, 1592, 1594, 1600, 1601, 1609, 1624.

— La *Aggiunta al libro IV* ebbe 3 ristampe: 1594, 1609, 1624.

— Il libro V, *Splandiano*, ebbe 13 ristampe: 1550, 1557, 1559, 1560, 1560, 1564, 1573, 1576, 1582, 1592, 1599, 1609, 1612.

— La *Aggiunta al libro V* ebbe 7 ristampe: 1564, 1582, 1595, 1599, 1600, 1609, 1613.

— Il libro VI, *Florisandro*, ebbe solo 3 ristampe: 1551, 1600, 1610.

— Il libro VII, *Lisuarte di Grecia*, ebbe 9 ristampe: 1557, 1559, 1567, 1570, 1573, 1578, 1581, 1599, 1610.

— La *Aggiunta al VII* ebbe 4 ristampe: 1586, 1599, 1610, 1630.

— Il libro IX, *Amadigi di Grecia*, ebbe 14 ristampe: 1557, 1565, 1570, 1574, 1580, 1580, 1585, 1586, 1592, 1606, 1615, 1619, 1629, 1629.

— La *Aggiunta al libro IX* ebbe 5 ristampe: 1586, 1592, 1606, 1615, 1629.

— Il libro X, *Florisello di Nichea*, ebbe 11 ristampe: 1561, 1565, 1575, 1582, 1582, 1593-82, 1593, 1594, 1606, 1608, 1619.

— La *Aggiunta al libro X, don Florarlano*, ebbe 5 ristampe: 1594, 1606, 1608, 1619, 1619.

— Il libro XI, *Rogel di Grecia*, ebbe 10 ristampe: 1561, 1566, 1575, 1582, 1584, 1594, 1606, 1608, 1608, 1619.

— La *Aggiunta al libro XI* ebbe 8 ristampe: 1584, 1594, 1594, 1599, 1606, 1608, 1619, 1619.

— Il libro XII, *don Silves de la Selva*, ebbe 8 ristampe: 1558, 1561, 1564, 1565, 1581, 1592, 1607, 1629.

— La *Aggiunta al libro XII* ebbe 4 ristampe: 1581, 1592, 1607, 1629.

— Il libro XIII, *Sferamundi*, fu ristampato:

1<sup>a</sup> parte: 1569, 1574, 1582, 1584, 1600, 1609-10, 1619.

2<sup>a</sup> parte: 1560, 1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619.

3<sup>a</sup> parte: 1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619.

4<sup>a</sup> parte: 1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619.

5<sup>a</sup> parte: 1569, 1574, 1583, 1600, 1610, 1629.

6<sup>a</sup> parte: 1569, 1574, 1583, 1600, 1610, 1629.

Questi dati sono più aggiornati di quelli di Gasparetti, nella "Introduzione", cit., pp. XXXIII-

XXXIV. Sono il risultato di un controllo incrociato di numerosi repertori e fondi di biblioteche italiane e costituiscono una parte della mia tesi di laurea inedita, *La difusión del ciclo de Amadís de Gaula en Italia: 1508-1568*, Univ. di Venezia, Anno Acc. 1982-83.

Non tutte queste edizioni sono comprovate dall'esistenza di esemplari, ma è più probabile che l'elenco pecchi per difetto che per eccesso, data la scarsa importanza attribuita a questi libri quando cessò la loro voga e la scarsa cura per la loro conservazione.

<sup>50</sup>) Vedi la tavola di Place, I, p. V.

<sup>51</sup>) Vedi Appendice.

<sup>52</sup>) Così lo chiama Beccaria, *Spagnolo...*, cit., p. 117, alludendo però alla sua traduzione della *Selva di varia Lettione*.

<sup>53</sup>) A. Tinto, che ha indagato sulle vicende della famiglia Tramezzino, riferisce che Michele con i guadagni del commercio librario aveva fatto costruire sedici case, cfr. Tinto, p. XV.

<sup>54</sup>) Sulla storia della stampa a Venezia è ancora prezioso il libro di Horatio Brown, *The Venetian Printing Press*, Londra, 1891. Interessante il contributo di Amedeo Quondam, "Mercanzia d'onore / Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel '500", in A. Petrucci, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Bari, Laterza, 1977.

## APPENDICE

### *Opere di Mambrino Roseo da Fabriano.*

(Ometto la citazione completa delle opere pubblicate da Tramezzino, rimandando alla descrizione di Tinto [T]. Segno con un asterisco [\*] le opere di cui Roseo non è traduttore, ma autore).

- 1530 ° *Assedio di Firenze* in ottava rima, Perugia, Girolamo Cartolari, dicembre 1530. Cfr. A.A.V.V. *Sette assedi di Firenze*, cit.
- 1542 *Vita di Marco Aurelio Imperatore, e le alte e profonde sue sentenze*, Roma, Baldassarre Cartolari, in-4 °; e Venezia, Alvise de Tortis, in-8 °.
- 1543 *Institutione del Principe Cristiano*, Roma, Girolamo Cartolari, in-4 °; e Venezia, Bart. Imperatore e F. Veneziano, in-8 °.
- 1544 *Vite dei Dieci Imperatori, incominciando dal fine di Svetonio*, [T 56].  
*La Selva di varia lettione* di Pietro Messia, [T 50].  
*Palmerino d'Oliva*, [T 51].
- 1546 *I quattro libri di Amadis di Gaula*, [T 58].
- 1547 *Le prodezze di Splandian*, [T 60].
- 1548 *Primaleon* (cfr; Thomas, p. 141).  
*Historia dell'invito cavalliero Platir*, [T 79].
- 1550 *L'istoria et gran prodezze in arme di Don Florisandro* (VI di Amadis), [T 97].  
*Lisuarte di Grecia figliuol dell'Imperatore Splandiano* (VII di Amadis), [T 98].  
*L'istoria di Amadis di Grecia, cavallier dell'Ardente Spada* (IX di Amadis), [T 99].  
*Tre libri della Disciplina militare*, [T 102].
- 1551 *La historia degli strenui e valorosi cavalieri Don Florisello di Nichea e Anassarte*, (X di Amadis), [T 107].  
*De la historia di Don Florisel di Nichea, dove si ragiona de' Gran gesti di Don Rogel di Grecia, e del secondo Agesilao, libro terzo* (XI di Amadis), [T 108].  
*Don Silves de la Selva* (XII di Amadis), [T 109].
- 1553 *Palmerino d'Inghilterra, 1<sup>a</sup> parte* (cfr. Thomas p. 141).
- 1554 *Il cavalier Flortir*, [T 131]  
*Palmerino d'Inghilterra, 2<sup>a</sup> parte* (cfr. Thomas, p. 141).
- 1555 ° *Quarta parte della Selva di varia lettione*, [T 139].
- 1557 *Libro di Agricoltura utilissimo*, [T 162].
- 1558 ° *Sferamundi, pt. 1*, [T 155].  
 ° *Secondo volume delle Historie del regno di Napoli*, continuazione del *Compendio* di Collenuccio, [T 158].  
 ° *Quinta parte della Selva di varia lettione*, [T 165].  
 ° *Continuazione del Palmerino d'Inghilterra* (Thomas, p. 142).
- 1560 ° *Sferamundi, pt. 2*, [T 171].  
 ° *La quarta parte del libro di Primaleone*, [T 182].  
 ° *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir*, [T 178] (Thomas, p. 142).  
 ° *Il secondo libro di Palmerino d'Oliva*, [T 179].  
 ° *La seconda parte del libro di Platir*, [T 181].  
*Florambello di Lucea, cinque libri*, [T 177].



- 1562     ◦ *Parte Terza delle Historie del Mondo*, [T 196].
- 1563     ◦ *Aggiunta al quarto libro dell'istoria di Amadis di Gaula* [T 197].  
           ◦ *Sferamundi pt. 3*, [T 198].  
           ◦ *Sferamundi pt. 4*, [T 199].
- 1564     ◦ *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano*, [T 205].  
           ◦ *Lisuarte di Grecia figliuol dell'Imperatore Splandiano. Parte seconda.*  
           [T 206].  
           ◦ *Aggiunta di Amadis di Grecia*, [T 207].  
           ◦ *Aggiunta al secondo libro di Don Florisello, chiamata libro delle pro-*  
           *dezze di Don Florarlano*, [T 208].  
           ◦ *Aggiunta al secondo volume di Don Rogello di Grecia*, [T 209].
- 1565     ◦ *Sferamundi, pt. 5*, [T 214].  
           ◦ *Sferamundi, pt. 6*, [T 215].  
           *''Specchio di eterna salute di S. Giovanni Ruschochio, divino et eccellen-*  
           *tissimo contemplatore, tratto dal fonte della Teologia, ridotta di latino in*  
           *lingua italiana per Messer Mombrino (sic) da Fabriano, Venezia, Tramez-*  
           *zino, 1565, in-8''*; in F. Argelati, *Biblioteca dei volgarizzatori*, Milano,  
           Agnelli, 1767, IV, pt. II, p. 516. Tinto non lo menziona.
- 1566     *L'enchiridion della militia christiana*, composto da Giovanni Giusto Lan-  
           spergio, [T 221].
- 1568     ◦ *Il libro secondo di Don Silves de la Selva*, [T 223].
- 1570     *Istoria de' Successori di Alessandro Magno e della disunione del suo Impe-*  
           *ro col successo delle guerre de' Satrapi tra loro, raccolta da diversi autori*  
           *e in gran parte da Diodoro Siculo*, per M. Mambrino Roseo da Fabriano,  
           Venezia Ziletti. 1570, in-8 (Biblioteca Marciana).
- 1571     *Della disciplina militare di Monsig. di Langé libri III*, tradotti dalla lingua  
           francese nella italiana da Mambrino Roseo, Venezia, Bonelli, 1571, in-8.
- 1581     ◦ (postumo) *Suplemento overo Quinto volume delle Historie del Mondo*,  
           [T 251].

ANNA CARDINALETTI

LE COSTRUZIONI DI "LINKSVERSETZUNG",  
"FREIES THEMA" E "MIXED LEFT DISLOCATION"  
IN TEDESCO°

1. Nel presente articolo mi occuperò delle costruzioni tedesche che presentano un elemento in prima posizione, ripreso da una espressione coreferenziale nella posizione ad esso adiacente o all'interno della frase che segue. Di esse tenterò una analisi sintattica, indagando su quali delle regole e principi previsti nella grammatica interagiscono per dare la loro configurazione. Per la teoria della Grammatica Generativa, la grammatica ha infatti carattere modulare, nel senso che essa è costituita da principi e regole semplici la cui interazione genera la complessità delle costruzioni esistenti. Tali principi devono essere generali ed astratti per rispondere ai requisiti fondamentali della Grammatica Universale, che è definita da una parte come teoria delle grammatiche delle lingue naturali e dall'altra come teoria di quello stato cognitivo iniziale dal quale dipende l'acquisizione della lingua <sup>1)</sup>.

Io esaminerò le suddette costruzioni all'interno del quadro di riferimento delineato in Chomsky (1981): *Lectures on Government and Binding*. I principi e le regole rilevanti in queste costruzioni verranno presentati nel corso della trattazione.

Così come per altre lingue, anche per il tedesco si devono distinguere sintatticamente almeno due costruzioni del suddetto tipo <sup>2)</sup>: la Linksversetzung (LV) e il Freies Thema (FT) <sup>3)</sup>.

Della Mixed Left Dislocation (cfr. Jan Vat (1981)), una costruzione a metà tra le due appena citate, parlerò più avanti. Qui di seguito considererò le proprietà sintattiche delle due principali costruzioni; esse riguardano il tipo e la posizione dell'elemento in prima posizione, il tipo e la posizione dell'elemento di ripresa, i rapporti tra elemento in prima posizione e di ripresa. Dal momento che alcune frasi possono essere sintatticamente ambigue, qualificarsi cioè per entrambi i tipi di costruzione, presenterò le proprietà intonative delle due costruzioni come strumento operativo, per indicare come esse sono pronunciate e permettere di distinguere quelle apparte-

nenti ad una costruzione da quelle che vanno attribuite all'altra. (A) e (B) mostrano le proprietà rispettivamente intonative e sintattiche della costruzione di FT, (C) e (D) quelle della costruzione di LV <sup>4)</sup>.

Le frasi riportate ad esemplificare ciascuna proprietà mostrano che le proprietà di una costruzione sono incompatibili con l'altra (cfr. ad esempio (2) e (27), (5) e (31), (6) e (33) ecc.) e giustificano perciò la distinzione delle due costruzioni. Tali regolarità sintattiche giustificano anche l'analisi sintattica di queste costruzioni, che sono infatti da considerare come tipi sintattici del tedesco e non come manifestazioni solo della lingua parlata, ad esempio frasi interrotte, correzione di errori nella pianificazione della frase, ecc. <sup>5)</sup>.

#### (A): PROPRIETÀ INTONATIVE DELLA COSTRUZIONE DI FT

L'elemento in prima posizione presenta intonazione discendente, che è intonazione tipica di una espressione indipendente. Tra di esso e la frase seguente c'è una chiara pausa. L'elemento in prima posizione, in quanto espressione indipendente, deve ricevere un accento primario. Questo non può essere però un accento contrastivo.

#### (B): PROPRIETÀ SINTATTICHE DELLA COSTRUZIONE DI FT

a) L'elemento in prima posizione può essere costituito solo da un SN, cioè da un costituente autonomo, che non ha dipendenza sintattica dal contesto della posizione in cui si trova L'elemento coreferenziale. Si noti il contrasto tra (1) e (2): in (2) il SP è sottocategorizzato dal verbo della frase seguente:

- (1) der Hans; ich werde mit ihm nicht mehr sprechen
- (2) <sup>x</sup>mit Hans; ich werde mit ihm nicht mehr sprechen

b) L'elemento in prima posizione può apparire prima di una frase principale, mai prima di una frase incassata:

- (3) der Hans; ich glaube, daß Julia ihm sehr zugetan ist
- (4) <sup>x</sup>ich glaube, daß der Hans, Julia ihm sehr zugetan ist
- (5) <sup>x</sup>ich glaube, der Hans, Julia ist ihm sehr zugetan

c) Ci può essere più di un elemento in prima posizione:

- (6) ah ja, der Hans; und die Evi; er hat lange mit ihr nicht geredet

d) L'elemento di ripresa può essere sia un pronome, personale o *d-*, che un nome. Per quanto riguarda questo ultimo caso si possono avere più possibilità: espressione coreferenziale, epiteto, ripetizione dell'elemento in prima posizione, iperonimo, anche del tipo *Tätigkeit, Meinung, Ereignis*, iponimo. Infine, la ripresa può es-

sere costituita da un pronome possessivo. Si considerino i seguenti dati:

- (7) ja Karl; ich kenne ihn/den seit langem
- (8) Hans Mayer; ich kenne diesen Literaturkritiker seit langem
- (9) zum Beispiel der Bruder von Hans; ich kann diesen Idiot überhaupt nicht leiden
- (10) die Julia; ich möchte die Julia sehr gern einladen
- (11) der Besuch des Kultusministers; dieses Ereignis hat die ganze Universität in Verwirrung gebracht
- (12) Blumen; ich mag Veilchen sehr
- (13) apropos, Hans; sein letztes Buch hat viel Erfolg gehabt

e) L'elemento di ripresa può occupare tutte le posizioni che occupa in frasi semplici, può trovarsi cioè sia nel Mittelfeld che nel Vorfeld:

- (14) unsere lieben Enkelchen; wir haben ihnen zwei Puppen zu Weihnachten geschenkt
- (15) unsere lieben Enkelchen; ihnen haben wir zwei Puppen zu Weihnachten geschenkt

f) Fenomeni di connessità <sup>6)</sup> tra l'elemento in prima posizione e quello di ripresa non sono presenti, e cioè:

- (i) parti di idiom non possono apparire in prima posizione:
- (16) <sup>x</sup>der Garaus; er will mir ihn machen
- (ii) i due elementi, in prima posizione e di ripresa, non presentano necessariamente lo stesso caso; quello in prima posizione è sempre marcato con il caso nominativo.
- (iii) un'anafora lessicale, sia sola che incassata in un costituente, non può apparire in prima posizione:
- (17) <sup>x</sup>sich selbst; Karl liebt ihn/sich am meisten
- (18) <sup>x</sup>einander; die zwei Geliebten denken an ihnen ständig
- (19) <sup>x</sup>ein Brief aneinander; Karl und Maria schicken ihn jeden Tag
- (20) <sup>x</sup>der Roman über sich; Hans hat ihn fertiggeschrieben
- (iv) un pronome legato da un quantificatore non può apparire in prima posizione:
- (21) <sup>x</sup>sein<sub>i</sub> Vater; jeder<sub>i</sub> liebt ihn am meisten
- (v) nel caso siano presenti due quantificatori, il primo, quello in prima posizione, ha portata ampia sull'altro, non sono cioè possibili due interpretazioni come in una frase semplice; cfr. il contrasto tra (22) e (23) <sup>7)</sup>:
- (22) jeder hat einen Film Fassbinders gesehen
- (23) ein Film Fassbinders; jeder hat ihn gesehen

Se però in frase semplice è possibile una sola interpretazione, quando cioè il primo quantificatore ha portata ampia, — che è il caso più comune in tedesco — il secondo quantificatore non può occorrere come elemento-FT <sup>8)</sup>:

- (24) jeder hat einige Filme Fassbinders gesehen
- (25) <sup>^</sup>einige Filme Fassbinders; jeder hat sie gesehen

**(C): PROPRIETÀ INTONATIVE DELLA COSTRUZIONE DI LV**

L'elemento in prima posizione ha intonazione progressiva. Tra di esso e la frase seguente è presente una pausa appena percettibile o non è presente affatto. L'elemento in prima posizione è sempre accentato; questo accento si avvicina ad un accento primario. La ripresa non porta mai accento. Nel caso di uso contrastivo della frase, sia l'elemento in prima posizione che la ripresa ricevono accento contrastivo.

**(D): PROPRIETÀ SINTATTICHE DELLA COSTRUZIONE DI LV**

a) L'elemento in prima posizione può essere qualsiasi categoria massimale: SN, SP, SA, F <sup>9)</sup>. Nel caso di un sintagma verbale, si può dislocare tutto il SV meno la parte finita del verbo:

- (26) den neuen Professor, den achten alle Studenten sehr
- (27) mit Hans, mit dem werde ich nicht mehr sprechen
- (28) sehr traurig, so sind meine Kinder in den Schulferien
- (29) daß du wiederkommst, das freut mich sehr
- (30) das Buch gelesen, das habe ich schon

b) L'elemento-LV appare sempre in prima posizione assoluta; in un contesto incassato può apparire solo prima di una frase con V/2:

- (31) ich glaube, ihrem Freund, dem will Julia ihr erstes Buch widmen
- (32) <sup>^</sup>ich glaube, ihrem Freund, daß Julia dem ihr erstes Buch widmen will

c) Ci può essere solo un elemento in prima posizione:

- (33) <sup>^</sup>Hans (,) mit Evi, der mit der hat lange nicht geredet

È possibile però una LV a gradi, in cui ogni SN riprende il precedente; si noti che ognuno è marcato con il caso assegnato dal verbo della frase che segue (esempio da Altmann (1981:129)):

- (34) (7-9) den Hans und die Gretel, dieses denkfaule Paar, das werden wir schon noch überzeugen

d) La ripresa può essere rappresentata solo da un pronome *d-*:

(35) <sup>x</sup>den Karl, diesen Idiot kenne ich seit langem

e) La ripresa si trova nel Vorfeld nelle frasi con V/2, nel Mittelfeld nelle frasi con V/2 in cui il Vorfeld è già occupato da un sintagma *w-* e nelle frasi con V/1 e V/E <sup>10)</sup>:

(36) den Karl, den habe ich gestern getroffen

(37) <sup>x</sup>den Karl, gestern habe ich den getroffen

(38) den Hans, wer könnte den gesehen haben?

(39) den Hans, laß den hereinkommen

(40) den Hans, daß du den immer schelten muß!

f) C'è connesità sintattica obbligatoria tra elemento in prima posizione e pronome di ripresa, e cioè:

(i) parti di idiom possono essere dislocate <sup>11)</sup>:

(41) den Garaus, den will er mir machen

(42) den Kopf, den hat er mir gewaschen

(ii) elemento-LV e pronome di ripresa sono della stessa categoria e presentano lo stesso caso, se si tratta di SN, o la stessa preposizione, nel caso di SP;

(iii) un'anafora lessicale incassata in un costituente può apparire in prima posizione:

(43) einen Brief aneinander, den schicken sie jeden Tag

(44) den Roman über sich, den hat Hans fertiggeschrieben

(iv) un pronome legato da un quantificatore può apparire in prima posizione:

(45) seinen <sub>i</sub> Koffer, den kann jeder <sub>i</sub> am Bahnhof vergessen

(v) quando sono presenti due quantificatori, sono possibili due letture come in una frase semplice <sup>12)</sup>:

(46) alle haben einen Film Fassbinders gesehen

(47) einen Film Fassbinders, den haben alle gesehen

Nel caso di quei quantificatori che in frase semplice non permettono due interpretazioni sono tuttavia possibili due letture nelle costruzioni di LV, così come nelle corrispondenti strutture topicalizzate; in (48) è permessa solo l'interpretazione in cui *alle* ha portata ampia, in (49) e (50) sono invece possibili due interpretazioni <sup>13)</sup>:

(48) alle haben einige Filme Fassbinders gesehen

(49) einige Filme Fassbinders haben alle gesehen

(50) einige Filme Fassbinders, die haben alle gesehen

2. Occupiamoci in primo luogo delle costruzioni di FT. Dalle proprietà sopra

elencate si può facilmente concludere che l'elemento-FT si trova isolato fuori della frase che segue.

Tra di essi non c'è un rapporto sintattico, non sussistono ad esempio fenomeni di connessità, ma solo un rapporto semantico. Per darne conto Chomsky (1977:81) propone una regola di predicazione; formulata per le frasi relative, ma utilizzata anche nella Dislocazione a sinistra, essa richiede che la frase che segue l'elemento dislocato «be taken as an open sentence satisfied by the entity referred to by the NP» dislocato. Ci deve essere un SN nella frase che segue «that is interpreted as having no independent reference — i.e., a pronoun with the appropriate inflections that can be given the "anaphoric" interpretation [...] The proposition must be "about" the item focused in the left-dislocated phrase». Per Chomsky (1982:92, nota 11) sarebbe una regola di Forma Logica (FL)<sup>14</sup> che identifica gli indici del SN dislocato e di un SN all'interno della frase che segue.

Plausibilità per una analisi unica delle frasi relative e dislocate si può trovare in inglese nella possibilità di pronomi di ripresa anche nelle frasi relative; cfr. l'esempio di Chomsky (1981:173):

(51) (12i) the man who(m) I don't believe the claim that anyone saw him

Il corrispondente tedesco di (51) è però una frase impossibile, il che già rende sospetta una analisi unitaria delle due costruzioni. In realtà, come ha notato Cinque (1983), la differenza delle due costruzioni nelle possibilità del SN di ripresa suggerisce una sostanziale differenza nella loro generazione. Nelle frasi relative è possibile una ripresa pronominale, ma non una nominale, come è invece possibile nelle costruzioni di FT. Ciò può essere spiegato con il fatto che SN pieni, essendo espressioni-R<sup>15</sup>, non possono non avere referenza propria, come è invece richiesto dalla regola di predicazione. Questo esclude la loro presenza nelle frasi relative, così come esclude l'utilizzazione della suddetta regola nelle frasi di FT.

Credo quindi che si possa adottare per il tedesco la proposta di Cinque (1983), fatta per le corrispondenti frasi italiane, secondo cui sono regole della grammatica del discorso<sup>16</sup> e non della grammatica frasale che operano nelle costruzioni di FT. L'elemento in prima posizione in queste costruzioni non forma un'unità sintattica con la frase che segue, ma è generato come espressione libera, autonoma<sup>17</sup>. Altmann (1981) è della stessa opinione, considerando l'elemento in prima posizione come una espressione con valore di frase (*satzwertig*). Egli porta come argomento, oltre al contorno intonativo della costruzione, che indica due parti indipendenti, il fatto che tra l'elemento in prima posizione e la frase che segue non possono essere inserite parentesi; espressioni parentetiche sono possibili solo all'interno di una stessa frase. Si consideri l'impossibilità di (52)<sup>18</sup>:

(52) <sup>x</sup> der Mann, fällt mir gerade ein, habe ich ihn gestern am Bahnhof gesehen

Le regole che stabiliscono la coreferenza o la relazione semantica tra l'elemento in prima posizione e un elemento nella frase che segue sono quelle che operano tra frasi. Poiché la teoria della Grammatica Generativa si qualifica come grammatica frasale, questo tipo di regole esula dal suo campo di studio e non verrà pertanto preso in esame in questa sede.

Qui basterà mostrare come dall'ipotesi che la costruzione di FT sia un fenomeno della grammatica del discorso seguono tutte le sue proprietà sintattiche. Il sintagma-FT può essere solo un SN in nominativo, perché solo questo può occorrere come espressione autonoma <sup>19)</sup>; il nominativo è infatti usato come caso neutro, per marcare ad esempio SN vocativi, SN che compaiono in titoli, esclamazioni, ecc. Poiché esso è generato fuori della frase, non può occorrere in un contesto incassato. Non ci sono restrizioni sintattiche sul numero degli elementi-FT; ci sono però restrizioni pragmatiche, che limitano probabilmente a due questo numero. La scelta dell'elemento di ripresa è libera, non ci sono infatti restrizioni sui mezzi di coreferenza tra frasi. Così, la posizione dell'elemento di ripresa nella frase non è condizionata da nessun tipo di relazione sintattica tra esso e l'elemento in prima posizione. Trovandosi in due unità distinte del discorso, non ci sono tra di essi fenomeni di connes-

sità. Questa analisi riesce anche a render conto di una configurazione apparentemente strana nella cooccorrenza di un elemento-FT e di un elemento-LV. L'unica sequenza possibile è: elemento-FT/elemento-LV. Si consideri il seguente contrasto:

(53) die Bücher<sub>i</sub> ; dem Hans<sub>j</sub> , dem<sub>j</sub> habe ich sie<sub>i</sub> schon gegeben

(54) <sup>x</sup> dem Hans<sub>j</sub> , die Bücher<sub>i</sub> , dem<sub>j</sub> habe ich sie<sub>i</sub> schon gegeben

Se il SN-FT è generato come espressione indipendente, viene predetto che esso occorrerà sempre in prima posizione assoluta <sup>20)</sup>.

3. Prendiamo ora in esame le costruzioni di LV. La presenza in queste costruzioni dei fenomeni di connes-

sità tra l'elemento in prima posizione e la ripresa pronominale ci permette di affermare che le regole che in esse operano sono quelle della grammatica frasale. L'elemento in prima posizione e la frase che segue formano perciò un'unità sintattica. Se però si considerano le regole di struttura sintagmatica previste nella grammatica del tedesco per il simbolo frasale, si noterà che esse, riportate in (55)a e (55)b <sup>21)</sup>, non bastano a generare frasi rispettivamente come (56)a e (56)b:



- (55) a  $F \rightarrow COMP_1 F'$   
        $\overline{F'} \rightarrow COMP_2 F$   
       b  $\overline{F} \rightarrow COMP_2 F$

- (56) a den Hans, den kenne ich seit langem  
       b dem Hans, daß ich dem immer helfen muß!

In (56)a ci sono due costituenti prima del verbo finito, mentre (55)a prevede una sola posizione disponibile:  $COMP_1$ ; in (56)b c'è un sintagma prima del complementatore *daß*, per il quale la regola (55)b non prevede nessuna posizione. Alle regole di base del tedesco va aggiunta quindi, seguendo Chomsky (1977), la regola (57):

- (57)  $\overline{\overline{F}} \rightarrow TOP \overline{F}$

TOP è la posizione in cui viene generato l'elemento in prima posizione in (56). Sebbene essa sia una posizione periferica a F, l'elemento che la occupa è in relazione sintattica con la posizione-A<sup>22)</sup> in cui si trova la ripresa: come si è detto, tra di essi sono presenti fenomeni di connessità. Il che significa che l'elemento in prima posizione si comporta a tutti i livelli della grammatica, struttura-d, struttura-s e FL, come se si trovasse dentro la frase che segue e occupasse la posizione-A ad esso associata, posizione in cui si trova o un pronome *d*- (cfr. (58)a)<sup>23)</sup> o una categoria vuota coindicizzata con il pronome *d*- (cfr. (58)b):

- (58) a dem Hans, daß ich dem immer helfen muß!  
       b den Hans, den<sub>i</sub> kenne ich <sub>i</sub> seit langem

In dettaglio: l'elemento in prima posizione segue le restrizioni di sottocategorizzazione del verbo della frase seguente (cfr. (26)-(30)); può essere una parte di idiomi (cfr. (41) e (42)); è marcato con il caso assegnato alla ripresa in posizione-A dalla categoria che la regge<sup>24)</sup>; è soggetto ai principi della teoria del legamento<sup>25)</sup>, pur essendo in una posizione periferica: la categoria di reggenza in gioco è quella dell'elemento di ripresa (cfr. (43) e (44)); anche se è fuori dell'ambito di un quantificatore<sup>26)</sup> alla sua destra, esso può contenere un pronome legato da quel quantificatore (cfr. (45)). Dal momento che l'elemento in prima posizione non è mai stato mosso dalla posizione-A interna alla frase, non si può giustificare la connessità sintattica attraverso il rapporto antecedente/traccia, come ad esempio nei casi di movimento di *wh*-. La costruzione di LV ha però in comune con questi casi il fatto che l'elemento in prima posizione e quello in posizione-A nella frase sono coindicizzati. Poiché la relazione sintattica tra essi si stabilisce già a livello di struttura-d, è plausibile ammettere che la loro coindicizzazione abbia luogo a tale livello. La grammatica prevede che gli indici che possono essere assegnati in struttura-d sono quelli soprascritti<sup>27)</sup>. Quindi a questo livello il sintagma generato in TOP e un sintagma dello stesso

tipo categoriale e con gli stessi tratti che si trovi in posizione-A nella frase riceverebbero lo stesso indice soprascritto. La frase avrebbe a struttura-d la seguente forma:

(59) [  $\overline{F}$  mit dem Karl ]' [  $\overline{F}$  [ COMP<sub>1</sub> ] [  $\overline{F}$ ' [ COMP<sub>2</sub> ] [  $\overline{F}$  ich [ SP mit dem ]' arbeiten möchte ]

Si è così reso conto della connessità a livello di struttura-d. La regola di "superscripting" si applica infatti solo se all'interno della frase che segue c'è un sintagma di categoria e tratti identici a quelli del sintagma in TOP, rendendo conto automaticamente del fatto che l'elemento in TOP è soggetto alle restrizioni di sottocategorizzazione del verbo della frase che segue.

Per i fenomeni di connessità agli altri livelli della grammatica consideriamo il fatto che i due elementi, in TOP e di ripresa, sono coindicizzati e che il primo c-comanda il secondo. Ad essi si può applicare la nozione (60) della teoria del legame:

(60)  $a$  è X-LEGATO/legato <sup>28)</sup> da  $b$  se e solo se  $a$  e  $b$  sono coindicizzati,  $b$  c-comanda  $a$ , e  $b$  è in una posizione-X

Dal momento che TOP è una posizione periferica a F, cioè una posizione- $\overline{A}$  <sup>29)</sup>, in (60) si deve sostituire "X" con " $\overline{A}$ ". Più precisamente, l'elemento in TOP LEGA localmente l'elemento in posizione-A, dal momento che non c'è nessun altro elemento coindicizzato con essi e interposto tra essi. Allargando la nozione di catena di Chomsky (1981), si può ammettere che esistono anche catene- $\overline{A}$ , in cui cioè la testa è in posizione- $\overline{A}$  e  $\overline{A}$ -lega il piede in posizione-A. Una catena- $\overline{A}$  sarebbe così definita:

(61)  $C = (a_1, \dots, a_n)$  è una catena- $\overline{A}$  se e solo se per  $1 \leq i \leq n$ ,  $a_i$  è il LEGATORE/legatore- $\overline{A}$  locale di  $a_{i+1}$ .

Nel caso della LV quindi l'elemento in TOP e l'elemento in posizione-A formano una catena- $\overline{A}$  <sup>30)</sup>.

Per il meccanismo di coindicizzazione non è però sufficiente l'uguaglianza categoriale dell'elemento in TOP e della ripresa. Si può prospettare il caso in cui ci sono nella frase due sintagmi della stessa categoria, entrambi possibili candidati alla coindicizzazione con l'elemento in TOP. Si consideri (62):

(62) [  $\overline{F}$  [ SN den Karl ] [  $\overline{F}$  [ COMP<sub>1</sub> ] [  $\overline{F}$ ' [ COMP<sub>2</sub> ] [  $\overline{F}$  [ SN<sub>1</sub> er ] [ SN<sub>2</sub> den ] gesehen hat ]

Che cosa impedisce qui che il SN in TOP sia coindicizzato con il SN<sub>1</sub> e che cosa

fa sì che esso venga coindicizzato con il  $SN_2$ ? Non basta far appello ai tratti: *er* e *den* hanno gli stessi tratti, salvo un tratto [d] di cui si dirà più sotto.

Piuttosto che porre come condizione che l'elemento in TOP sia coindicizzato con un elemento con il tratto [d], si può utilizzare il Criterio tematico come condizione di buona formazione per le catene, così come ha fatto Rizzi (1982).

Esso è formulato da Chomsky (1981:335) come segue:

- (63) (19)  $\theta$ -criterion: Given the structure S, there is a set K of chains,  $K = (C_i)$ , where  $C_i = (a_1^i, \dots, a_n^i)$ , such that:
- (i) if *a* is an argument of S, then there is a  $C_i \in K$  such that  $a = a_j^i$  and a  $\theta$ -role is assigned to  $C_i$  by exactly one position P.
  - (ii) if P is a position of S marked with the  $\theta$ -role R, then there is a  $C_i \in K$  to which P assigns R, and exactly one  $a_j^i$  in  $C_i$  is an argument.

Il Criterio tematico stabilisce la coincidenza di ruoli tematici e catene contenenti un solo argomento, la quale, secondo il Principio di proiezione<sup>31)</sup>, deve essere garantita a tutti i livelli della grammatica. Quindi la catena formata dall'elemento in TOP e da quello coindicizzato nella frase che segue deve contenere un solo argomento. In (62) sono possibili entrambe le catene riportate in (64):

- (64) a (den Karl, er)  
b (den Karl, den)

Ma intuitivamente (64)a deve essere scartata. In (64)a sia *den Karl* che *er* sono argomenti, per cui un ruolo tematico sarebbe assegnato ad una catena che contiene due argomenti (per l'assegnazione di ruolo tematico alla catena vedi sotto la regola (68)).

Consideriamo (64)b. Affinché la catena sia ben formata, si dovrà escludere il sintagma *den* dall'essere argomento. Così esattamente un ruolo tematico, quello assegnato alla posizione- $\theta$  occupata da *den* sarebbe assegnato ad una catena contenente un solo argomento, l'elemento in TOP, posizione- $\theta$ , secondo il Criterio tematico. Credo sia esatto considerare il pronome *d-* nella posizione-A come non argomento in quanto espressione non referenziale, una sorta di elemento pleonastico<sup>32, 33)</sup>. Esso infatti, che funge da ripresa dell'elemento dislocato, non ha referenza propria, ma assume la referenza dell'elemento dislocato. Come afferma Verhagen (1978), il controllo che si stabilisce tra elemento dislocato e pronome di ripresa è un controllo linguistico, non situazionale, pragmatico. La frase (65) mostra questo secondo tipo; il pronome *ihn* può essere coreferenziale con *Karl*, ma può anche non esserlo, può cioè avere un'altra referenza:

- (65) Karl sagte, daß Julia ihn liebt

Il pronome *d-* nelle costruzioni di LV invece non può avere altra referenza che quella dell'elemento dislocato.

Si noti che il Criterio tematico esclude anche le possibili catene in (66):

(66) (den Karl) (den)

In (66) un argomento, *den Karl*, non riceverebbe ruolo tematico e un ruolo tematico sarebbe assegnato ad un non argomento. Quindi l'unica catena possibile è quella in (64)b.

L'argomentazione può essere estesa a tutte le altre categorie. Una nota va fatta riguardo il caso di un SP dislocato; la sua proforma conterrebbe il pronome *d-* assieme ad una preposizione. Cinque (1983:38, nota 30) afferma che una sequenza come preposizione + pronome *d-* non può contare come non argomento e che tali frasi sono impossibili. Esse sono invece possibili (cfr. (27)), e io credo che la sequenza preposizione + pronome *d-* possa essere considerata non argomento nella catena nonostante la presenza della preposizione.

Per i sintagmi preposizionali il tedesco non ha proforme clitiche, cioè senza preposizione lessicale<sup>34</sup>. E per il Principio di proiezione la preposizione deve essere presente.

Per questi due fatti si può concludere che il tedesco rimedia alla suddetta lacuna lessicale permettendo che un pro-SP conti come non argomento nonostante la preposizione, se il SN complemento è un non argomento.

Stabilito come si forma la catena tra elemento in TOP ed elemento in posizione-A nella frase che segue, ritorniamo al problema di partenza, cioè come dare conto della connessità sintattica agli altri livelli della grammatica.

Consideriamo la regola formulata da Belletti e Rizzi (1981:140) per gli elementi anaforici in posizione iniziale:

(67) (55) In a configuration like

$$[a]_i [S \dots [e]_i]$$

where  $a_i$  is peripheral to S and  $[e]_i$  is the trace of  $a$  in S:

$a_i$  belongs to all and only the c-command and the government domains which  $[e]_i$  belongs to.

Questa regola va mantenuta nella sua idea di fondo, ma riformulata nel quadro presente, in cui l'elemento in TOP è lì generato e non c'è una traccia nella posizione-A dentro la F, bensì un elemento con esso soprascritto. Essa avrà pertanto la seguente forma:

(68) Nel contesto

$$[ \bar{F} [ TOP a ]' [ \bar{F} \dots [ b ]' \dots ]$$

la catena  $C = (a, b)$  assegna ad  $a$  tutte e solo le proprietà strutturali  $P$  di  $b$ , dove  $P$  sta per c-comando, reggenza, assegnazione di caso, assegnazione di ruolo tematico.

Questo trasferimento di proprietà all'elemento in TOP fa sì che esso, pur trovandosi fuori di  $F$ , si comporta a tutti i livelli della grammatica come se si trovasse nella posizione-A ad esso associata dentro la  $F$ <sup>35)</sup>.

Se consideriamo ora la proprietà (D) e), che riguarda la posizione del pronome  $d$ - dentro la  $F$ , noteremo che l'analisi condotta finora rende conto direttamente delle costruzioni di LV in cui la frase che segue l'elemento in TOP è una frase con V/1 o una frase con V/E; in esse infatti il pronome  $d$ - rimane nella posizione-A in cui è stato generato<sup>36)</sup>, perché non si è potuto muovere in  $COMP_1$ ; in queste frasi questa posizione non è disponibile.

Ho detto che gli indici soprascritti permettono solamente il tipo di trasferimento di proprietà strutturali previsto dalla regola (68). Vediamo ora come e quando sono assegnati gli indici sottoscritti. La grammatica prevede che gli indici sottoscritti, cioè referenziali, se non assegnati dalla regola "muovi  $\alpha$ ", sono assegnati liberamente a struttura-s<sup>37)</sup>.

Per quanto riguarda l'indicizzazione dell'elemento in TOP e del pronome  $d$ - in una frase come (69)

(69) [seinem Bruder]<sup>f</sup>, wenn man [dem]<sup>f</sup> doch helfen würde

sussistono le seguenti possibilità:

- (70) a essi sono coindicizzati in struttura-s da una regola che copia gli indici soprascritti.
- b essi ricevono gli indici liberamente, i quali verranno identificati da una regola di "construal" in FL.
- c il sintagma in TOP riceve un indice, mentre il pronome  $d$ - non lo riceve, in quanto non referenziale.

Nei casi (70)a e (70)b si potrebbero formare le seguenti catene di elementi sottoscritti:

- (71) a (seinem Bruder) (dem)
- b (seinem Bruder, dem)

Ammettendo anche qui che *dem* si qualifica come non argomento, il Criterio tematico scarterebbe (71)a e accetterebbe (71)b.

In questa catena *dem* è in posizione-A ed è  $\overline{A}$ -legato localmente da *seinem Bruder*; essa può assegnare caso e ruolo tematico all'elemento in posizione- $\overline{A}$ . Ma è palese la ridondanza del sistema: l'elemento in TOP riceverebbe caso e ruolo temati-

co due volte. Né le due catene, con indici soprascritti e sottoscritti, si possono specializzare: caso e ruolo tematico sono assegnati dalla stessa catena<sup>38)</sup>, e questa deve essere, per il Criterio tematico, la catena di elementi soprascritti.

La possibilità (70)c appare molto più plausibile. Tuttavia la formulazione data è insufficiente. Il pronome *d* non riceve indice a struttura-s, ma lo riceve in FL. A questo livello viene, per così dire, interpretato sia nella posizione TOP che nella posizione-A. Per quanto riguarda l'interpretazione, cioè, esso non si comporta come se si trovasse in posizione-A interna alla frase, come previsto dall'indice soprascritto. In questa posizione si deve trovare un elemento con esso cosottoscritto, appunto il pronome *d*-, che viene coindicizzato con esso da una regola di "construal".

Verifichiamo ora sulle frasi con V/2 l'analisi condotta finora. La differenza tra queste e le frasi con V/1 e V/E consiste nella posizione del pronome *d*:- esso deve apparire obbligatoriamente in COMP<sub>1</sub> e la frase è impossibile se qualche altro costituente appare in questa posizione; l'unica eccezione è rappresentata dagli elementi *w*-. A questo proposito consideriamo la classe dei pronomi *d*-. Essi corrispondono ad una parte dei pronomi *wh*- inglesi: quelli relativi.

Quindi sembra corretto associare al COMP tedesco il tratto [+d] oltre quello [+w]<sup>39)</sup> e ampliare in questo senso la regola di movimento in COMP di Chomsky (1981:115); per il tedesco essa suonerebbe:

(72) "muovi *a*" può muovere *a* in COMP<sub>1</sub> / COMP<sub>2</sub><sup>40)</sup> solo se *a* contiene il tratto [w] o il tratto [d].

Koster (1978b:200) ha accomunato ai pronomi interrogativi e relativi i pronomi *d*- che appaiono nelle costruzioni di LV. Questi non possono essere considerati pronomi relativi<sup>41)</sup>, in primo luogo perché non possono essere sostituiti da un altro pronome relativo come *welch*- (essi occupano infatti due diverse posizioni COMP):

(73) \*die Frau, welche kenne ich

In secondo luogo, perché non tutte le proforme *d*- che occorrono nelle costruzioni di LV coincidono con quelle dei pronomi relativi<sup>42)</sup>. Questo non indebolisce però l'ipotesi che essi appartengano allo stesso tipo di proforme operatore cui appartengono pronomi relativi e interrogativi. All'interno di questo gruppo ciascuna funzione grammaticale si è scelta le sue proforme: la LV pronomi *d*-, le frasi relative pronomi *d*- e *w*-, quelle interrogative pronomi *w*-. Questa specializzazione ha anche una controparte sintattica<sup>43)</sup>: i pronomi *d*- hanno la proprietà di essere coindicizzati con una categoria che li c-comanda, appaiono perciò nelle frasi relative e nella LV, ma non in una frase relativa libera:

(74) \*Paul lädt ein, den er will

Un pronome *w-*<sup>44)</sup> non può essere coindicizzato con una categoria che lo *c-comanda*; può perciò apparire come pronome interrogativo o in una relativa libera, ma non nelle costruzioni di LV:

(75) <sup>x</sup>den Paul, wen kenne ich

Ritenendo quindi legittimo considerare il pronome *d-* nella LV un elemento *d-* suscettibile di movimento in COMP, esso si muoverà sempre in COMP<sub>1</sub> in quelle frasi in cui questa posizione è disponibile, cioè frasi con V/2. Se COMP<sub>1</sub> si qualifica come una posizione per operatori, nessun altro  $\bar{X}$  si potrà muovere in quella posizione (se non *w-*). Per l'eccezione rappresentata dagli elementi *w-*, credo sia plausibile ammettere una sorta di concorrenza tra essi e i pronomi *d-* riguardo il movimento in COMP. Dal momento che una sola posizione è disponibile può muoversi o l'uno o l'altro; come previsto entrambe le frasi in (76) sono possibili:

(76) a den Karl, wer hat den gesehen?  
b den Karl, den hat wer gesehen?

Stabilito perché il pronome *d-* si muove in COMP<sub>1</sub> nelle frasi con V/2, verifichiamo l'analisi di catena dopo il suo movimento. A struttura-*s* si ha la seguente configurazione:

(77) [<sub>SN<sub>i</sub></sub> den Hans ]<sup>r</sup> [<sub>SN<sub>i</sub></sub> den ] habe ich [<sub>SN<sub>i</sub></sub> e ]<sup>r</sup> gesehen

La coindicizzazione del pronome *d-* in COMP e della categoria vuota in posizione-A segue direttamente dalle convenzioni sulla regola "muovi *a*". Il pronome *d-* e la categoria vuota formano una catena  $\bar{A}$ . Si noti che [e] è  $\bar{A}$ -LEGATA localmente dall'elemento in TOP ed è  $\bar{A}$ -legata localmente dall'operatore in COMP<sub>1</sub>. Questo non contraddice però l'affermazione di Chomsky (1981:185) secondo cui un elemento non può essere X-legato localmente da due elementi differenti, perché dovrebbe essere A-legato localmente e  $\bar{A}$ -legato localmente; il che è impossibile all'interno di una stessa F per i principi del legamento, oppure uno dei due legamenti non è locale. Questa affermazione non viene contraddetta in quanto i due tipi di legamento sono diversi, pur essendo entrambi legamenti  $\bar{A}$ . Il primo è una sorta di *antecedent-binding* per "superscripting", il secondo è un *operator-binding* per "subscripting"<sup>45)</sup>. La categoria vuota si qualifica come non argomento nella catena creata per "superscripting" per gli stessi motivi per cui il pronome *d-* in (64)b non conta come argomento<sup>46)</sup>, mentre per la teoria del legamento si qualifica come variabile legata, come già detto, dal pronome *d-* operatore in COMP<sub>1</sub>.

L'elemento in TOP in (77) ha ricevuto un indice liberamente. Questo non può però essere lo stesso della categoria vuota e del pronome *d-*. Una catena C<sub>j</sub> = ( den Hans, den, e ) verrebbe esclusa dal Criterio tematico, in quanto conterrebbe due ar-

gomenti: *den Hans* e la variabile *e*.

Si noti che in (77) il pronome *d-*, nel suo movimento in COMP, non ha portato con sé l'indice soprascritto "r". L'analisi alternativa è mostrata in (78):

(78) [SN<sub>i</sub> den Hans ]<sup>r</sup> [ SN<sub>i</sub> den ]<sup>r</sup> habe ich [ SN<sub>i</sub> e ]<sup>r</sup> gesehen

In (77) sono presenti le due catene C<sub>1</sub> = (den Hans, *e*) e C<sub>2</sub> = (den, *e*), in (78) le due catene C<sub>3</sub> = (den Hans, den, *e*) e C<sub>4</sub> = (den, *e*).

Se l'indicizzazione fosse come è in (78), cioè se il pronome *d-* portasse con sé nel movimento l'indice soprascritto, esso si comporterebbe ai livelli di struttura-s e FL come se apparisse nella posizione-A occupata dalla traccia [*e*]. Ciò porterebbe ad un trasferimento di proprietà in un caso ridondante, in un altro sbagliato, in un altro ancora inutile.

Vediamo caso per caso. Nella catena C<sub>4</sub> di (78) il caso assegnato alla variabile [*e*] verrebbe assegnato dalla catena all'operatore che la lega, cioè al pronome *d-* in COMP<sub>1</sub><sup>48)</sup>. Cosicché in (78) il pronome *d-* riceverebbe caso due volte, una attraverso la catena C<sub>3</sub> e una attraverso la catena C<sub>4</sub>.

Inoltre la catena C<sub>3</sub> assegnerebbe anche al pronome *d-* il ruolo tematico assegnato alla categoria vuota, contrariamente a quanto previsto negli altri casi di movimento in COMP.

Infine, il pronome *d-* sarebbe incluso in domini di c-comando per il legamento e per la coreferenza tra un quantificatore ed un pronome, senza che esso contenga un elemento suscettibile di essere "legato"; si vedano ad esempio le frasi (79) e (80):

(79) [das Buch über sich]<sup>r</sup> [das]<sup>r</sup> hat Karl [*e*]<sup>r</sup> fertiggeschrieben

(80) [seinen Vater]<sup>r</sup> [den]<sup>r</sup> liebt jeder [*e*]<sup>r</sup>

In (79) e (80) il pronome *d-* può essere solo distinto in referenza rispettivamente da *Karl* e da *jeder*, come già previsto dal principio (C) della teoria del legamento per la variabile [*e*] nella catena C<sub>4</sub>: essa deve essere A-libera nel dominio dell'operatore che la  $\overline{A}$ -lega<sup>49)</sup>.

L'errata formazione della catena C<sub>3</sub> è facilmente bloccata se si interpreta l'indicizzazione per "superscripting" come indicizzazione di posizioni. Gli elementi lessicali portano l'indice soprascritto solo quando occupano queste posizioni, ma non quando le abbandonano.

L'indicizzazione non può che essere quella in (77) e le uniche due catene possibili sono quelle riportate in (81):

(81) C<sub>1</sub><sup>r</sup> = (den Hans, *e*)  
C<sub>2</sub><sup>r</sup> = (den, *e*)



$C_1$  assegna l'elemento in TOP tutte le proprietà strutturali come previsto dalla regola (68);  $C_2$  assegna caso al pronome *d-*, come negli altri casi di movimento in  $COMP_1$ .

Verifichiamo l'esattezza della indicizzazione mostrando come essa opera in (79) e (80), riscritte come (82) e (83) con la corretta indicizzazione:

(82) [das Buch über [sich<sub>k</sub>] ]<sub>j</sub><sup>f</sup> das<sub>i</sub> hat Karl<sub>k</sub> [e]<sub>i</sub><sup>f</sup> fertiggeschrieben

(83) [ [seinen<sub>k</sub>] Vater ]<sub>j</sub><sup>f</sup> den<sub>i</sub> liebt jeder<sub>k</sub> [e]<sub>i</sub><sup>f</sup>

In (82) gli indici soprascritti sono assegnati a struttura-*d*; l'indice "j" è assegnato liberamente e quello "i" dalla regola "muovi  $\alpha$ "; per la teoria del legamento la frase è OK solo se gli indici assegnati liberamente a struttura-*s* avranno coincidenza con l'anafora lessicale *sich* con il SN *Karl*. In FL una regola di "construal" identificherà gli indici dell'elemento in TOP e del pronome *d-* e della sua traccia. In (83) va ripetuta la stessa analisi per gli indici "r", "j" e "i"; in FL viene accettata la coincidenza del pronome *seinen* e del quantificatore *jeder*.

Infine vorrei accennare a due fenomeni di connessità a livello di FL. In primo luogo, nel caso in cui una parte di idiom si trovi in TOP, la lettura idiomatica viene mantenuta e garantita tramite la coincidenza di essa e del pronome *d-* nella frase. In secondo luogo, l'affermazione che la prima posizione che l'elemento in TOP assume è importante per l'interpretazione risulta confermata anche nell'interpretazione dei quantificatori. Abbiamo già visto che, se in frase semplice è possibile una sola interpretazione, nella struttura di LV ne sono possibili due: questa prima viene mantenuta tramite la coincidenza per "superscripting" e la formazione della catena- $\bar{A}$ , la seconda lettura viene ottenuta tramite la topicalizzazione del quantificatore.

L'analisi condotta riesce a predire in una costruzione di LV tutte le proprietà sintattiche elencate sopra in (D). Come già detto, la regola di "superscripting" può interessare qualsiasi categoria. Consideriamo la proprietà (D) b). Ho detto che la LV è possibile in un contesto incassato solo se la frase incassata che segue l'elemento in TOP è una frase con V/2; si consideri la diversa grammaticalità di (84) e (85)-(87):

(84) ich glaube, der Hans, der ist schon abgefahren

(85) \*ich glaube nicht, dem Karl, daß du dem hilfst

(86) \*ich frage mich ständig, dem Karl, ob du dem hilfst

(87) \*ich glaube, dieser Frau, der kein Geld mehr geben zu müssen

È chiaro che non si può porre una restrizione contro l'occorrenza di una  $\bar{F}$  complemento, perché (84) è possibile. Ciò che differenzia (84) da (85)-(87) è il tipo di rapporto tra il verbo della frase matrice e la  $\bar{F}$ , o F in (87)<sup>50)</sup>, testa della  $\bar{F}$ . In (85) e

(86) il verbo della frase matrice sottocategorizza e regge la  $\overline{F}$  incassata e regge la sua testa, cioè COMP; in (87) esso sottocategorizza e regge la  $\overline{F}$  incassata e regge la sua testa, cioè INFL. Ma la reggenza può attraversare un solo confine tipo F, mentre in (85)-(87) ce ne sono due:  $\overline{\overline{F}}$  e  $\overline{F}$  in (85) e (86),  $\overline{\overline{F}}$  e  $\overline{F}$  in (87).

In (84) invece la  $\overline{F}$  occupa una posizione normalmente sottocategorizzata dal verbo matrice, ma non viene sottocategorizzata né retta da esso, anche la sua testa non è retta. La  $\overline{F}$  incassata ha infatti struttura di frase principale, è cioè a struttura-s una frase con V/2<sup>51)</sup>. Per cui non ci sono restrizioni sul numero di confini tipo F tra il verbo matrice e la frase complemento; di qui la possibilità di (84).

Il fatto che ci possa essere un solo elemento in prima posizione segue dal fatto che c'è una sola posizione COMP<sub>1</sub> disponibile per il movimento di un solo pronome *d-*. Si può obiettare però che questo vale solo per le frasi con V/2 e che nelle frasi con V/1 e V/E, dove non è implicato movimento del pronome *d-*, dovrebbero essere possibili anche due elementi in prima posizione; così è infatti:

(88) [<sub>TOP</sub> [ dem Karl ] [ die Bücher ] ] hast du die dem gegeben?

I due sintagmi funzionano come un unico costituente, molto probabilmente una *small clause*<sup>52)</sup>, e occupano una sola posizione TOP; la frase è infatti possibile solo con una particolare intonazione che rispecchia una tale struttura. Una frase come (88) si differenzia dalla cosiddetta LV a gradi, in cui si può ammettere un elemento in TOP, e l'altro, o gli altri, in posizioni chomsky-aggiunte a  $\overline{\overline{F}}$ <sup>53)</sup>.

Come già detto, la ripresa può essere rappresentata solo da un pronome *d-* perché esso non conta come argomento nella catena di elementi soprascritti e può muoversi in COMP<sub>1</sub> per il tratto [d] che contiene<sup>54)</sup>; la posizione del pronome *d-* nella frase che segue l'elemento in TOP è subordinata alla sua possibilità di muoversi in COMP<sub>1</sub>; infine, i fenomeni di connessità sono da ricondurre alla regola di coincidizzazione per "superscripting" dell'elemento in TOP e del pronome *d-* e alla conseguente formazione di catena- $\overline{A}$ .

4. Consideriamo ora un terzo tipo di frasi, interessante perché le sue proprietà sembrano indicare una costruzione a metà tra LV e FT. Per questa sua caratteristica la si è nominata nella letteratura (cfr. Jan Vat (1981)) Mixed Left Dislocation (MLD). Esempi di tale costruzione sono le frasi (89) e (90):

(89) der Hans, mit dem spreche ich nicht mehr

(90) der Hans, den kenne ich schon seit langem

Nonostante che l'elemento in prima posizione sia un SN in nominativo, secondo le intuizioni dei parlanti esso non è sospeso, come nel FT, ma integrato nella fra-

se seguente, come nella LV; per quanto riguarda il contorno intonativo, non c'è tra elemento in prima posizione e frase seguente la pausa tipica del FT; l'intonazione dell'elemento in prima posizione è progressiva come nella LV. Si analizzino le sue proprietà sintattiche:

- (E) a) l'elemento in prima posizione può essere solo un SN;  
 b) esso si trova alla sinistra di una frase principale o di una secondaria con V/2:
- (91) der Hans, den laß bitte weiterschlafen  
 (92) ich glaube, der Hans, den findet Julia sympathisch  
 (93) \*ich glaube, der Hans, daß Julia den sympathisch findet
- c) ci può essere solo un costituente in prima posizione:
- (94) \*der Hans, die Ulla, die der findet sehr nett  
 d) la ripresa può essere rappresentata solo da un pronome *d*-;  
 e) essa si trova nel Vorfeld nelle frasi con V/2, nel Mittelfeld nelle frasi con V/1 e V/E:
- (95) der Hans, den hat Julia am Strand gesehen  
 (96) der Hans, könnte man doch nur mit dem arbeiten!  
 (97) der Hans, daß ich immer mit dem arbeiten muß!
- f) fenomeni di connessità tra l'elemento in prima posizione e la ripresa non sono presenti, e cioè:
- (i) l'elemento in prima posizione è marcato sempre con il caso nominativo;  
 (ii) esso non può contenere un'anafora lessicale:
- (98) \*der Roman über sich, den hat Karl fertiggeschrieben  
 (iii) non è possibile in prima posizione un SN contenente un pronome legato da un quantificatore:
- (99) \*sein, Bruder, daß man, dem immer helfen muß!

Le proprietà a) ed f), che questa costruzione divide con il FT, mostrano che l'elemento in prima posizione è sintatticamente indipendente rispetto alla frase seguente, cioè che esso non è connesso alla posizione argomentale in cui si trova l'elemento cui è assegnata stessa referenza. Questo non è sufficiente però a dire che le regole operanti qui siano, come nel FT, appartenenti alla grammatica del discorso. Le altre proprietà, cioè le proprietà b), c), d), e), sono, inoltre, le stesse che nella LV.

Consideriamo ciò che nella LV è responsabile della connessità tra elemento in prima posizione e quello in posizione-A dentro la frase seguente: questo è il meccanismo di coindicizzazione soprascritta, che si applica a struttura-d, e di formazione di catena- $\bar{A}$ .

Si può concludere quindi che la differenza tra MLD e LV consiste nel fatto che

nella prima non opera la regola di "superscripting", come accennato da Cinque (1983). L'elemento in prima posizione è generato dunque in TOP, ma non è cosoprascritto con una posizione all'interno della frase seguente <sup>55)</sup>.

Poiché non è retto né si trova in catena con un elemento retto, esso non riceve caso. Per il Filtro del Caso <sup>56)</sup> esso deve però ricevere un caso. Chomsky (1981:188) prevede possibili eccezioni alla assegnazione di caso per reggenza. Koster (1981:163) propone di distinguere due forme di assegnazione di caso: l'una dipendente dalla nozione di reggenza, l'altra come forma inerente di assegnazione di caso. Seguendo queste linee, al SN in TOP viene assegnato un caso tramite una regola supplementare del tipo 100):

(100) Assegna caso nominativo nel contesto [ TOP [ SN ..... ] ]  
[-caso]

L'ultima osservazione da fare riguarda il perché venga assegnato proprio il caso nominativo e non un altro caso. Come gli altri casi, il nominativo può essere un caso strutturale, assegnato da INFL al SN che regge, o un caso lessicale, richiesto dalla sottocategorizzazione del verbo che regge il SN. Il nominativo può però essere un caso in qualche modo neutro, che serve a marcare SN indipendenti, come SN vocativi, SN che appaiono in titoli, esclamazioni, ecc.

Questo esclude anche la frase impossibile (101):

(101) <sup>x</sup>meinem Freund, mit dem möchte ich nach Paris fahren.

L'assegnazione di un caso diverso dal nominativo al SN in prima posizione è impossibile.

Per le proprietà b), c), d), e) si può ripetere ciò che è stato detto a riguardo della LV.

Rispetto alla mancanza di applicazione della regola di "cosuperscripting", si devono comunque distinguere (89) e (90).

In (89) essa non si è potuta applicare: la testa del sintagma in prima posizione e quella del sintagma che contiene la ripresa pronominale sono di categoria diversa. In (90) invece essa semplicemente non si è applicata; è economico considerare questa regola come facoltativa. A questa differenza si può ricondurre una differenza di occorrenza; si consideri (102) e (103):

(102) ich glaube, der Hans, den findet Julia sympathisch

(103) <sup>ok/?/x</sup>ich glaube, der Hans, mit dem würde Julia sehr gern zusammenarbeiten

(102) e (103) sono casi di MLD in un contesto incassato. (102) è accettata da tutti i parlanti, (103) è accettata da alcuni e da altri sentita come strana o impossibile. Mi sembra plausibile ammettere che il caso in cui la regola di "cosuperscripting"

non si può applicare sia marcato rispetto a quello in cui essa facoltativamente non si applica. Il contesto incassato in (102) e (103) è anche marcato: solo certi verbi ammettono come frase oggettiva una frase con la struttura di frase dichiarativa, cioè con V/2. Concluderei quindi che è la cooccorrenza di due scelte marcate che causa in (103) giudizi così divergenti nei parlanti.

Infine vorrei considerare le conseguenze della mancanza di coindicizzazione per "superscripting" dell'elemento in TOP e della ripresa. In primo luogo, non è possibile in questi casi la versione di topicalizzazione, che è invece sempre possibile nei casi di LV: non è possibile cioè che una categoria vuota con il tratto [d] sia generata al posto del pronome *d*-<sup>57</sup>). Si consideri l'impossibile (104):

(104) \*der Hans<sub>j</sub> e<sub>i</sub> habe ich e<sub>i</sub> gesehen

Poiché la categoria vuota in posizione-A non è né cosoprascritta né cosottoscritta con un elemento lessicale essa non ha contenuto lessicale. Per questo motivo la frase è esclusa. In secondo luogo, la ripresa deve essere sempre un SP pieno, se il verbo sottocategorizza per un SP, e non la proforma in qualche modo neutra *da*, che può occorrere nelle costruzioni di LV (esempi da Höhle (1983:95)):

(105) dieser Kasten, darin liegt ein Zettel

(106) (6-a) \*dieser Kasten, da liegt ein Zettel

(107) (5-a) in diesem Kasten, da liegt ein Zettel

La semantica del SP non può infatti essere dedotta da una frase come (106).

5. L'analisi condotta sembra economica, in quanto estende alle costruzioni in esame principi e regole indipendentemente motivati nella Grammatica Universale e nella grammatica centrale del tedesco. Essa conferma la distinzione tra costruzioni di FT e costruzioni di LV e riesce, tramite l'attribuzione delle prime alla grammatica del discorso e delle seconde alla grammatica frasale, a dar ragione di molte differenze sintattiche tra di esse. Inoltre, tramite la facoltatività di applicazione della regola di "cosuperscripting" dell'elemento in TOP e della ripresa in posizione-A nella frase seguente, riesce ad eliminare dalla grammatica il concetto di MLD, mostrando come queste costruzioni sono in realtà delle costruzioni di LV, in cui la mancanza di "cosuperscripting" porta alla mancanza di formazione di catena- $\bar{A}$  e quindi alla mancanza dei fenomeni di connessità tra elemento in TOP e pronome di ripresa. È l'interazione di questi pochi parametri quindi che conduce a differenze notevoli nelle proprietà sintattiche delle costruzioni esaminate.

<sup>0</sup>) Questo articolo elabora temi già trattati nella mia tesi di laurea, discussa presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia, dal titolo *Die Syntax der linken Peripherie des deutschen Satzes*. A questa si rimanda per una trattazione più estesa delle costruzioni in esame.

<sup>1</sup>) Cfr. Chomsky (1981: Cap. 1).

<sup>2</sup>) La distinzione delle due costruzioni è acquisizione recente nella letteratura sulla Dislocazione a sinistra. La sua necessità per lingue come l'italiano, il francese, il tedesco è stata per primo segnalata in Cinque (1977). Tra i lavori precedenti vanno menzionati Ross (1967), Van Riemsdijk e Zwarts (1974), Rodman (1974), Hirschbühler (1974) e (1975), Chomsky (1977). Tra i lavori seguenti, che fanno propria la suddetta distinzione e la verificano su lingue come l'olandese, l'islandese, il tedesco, cfr. Zaenen (1980), Jan Vat (1981), Van Haaften, Smits e Vat (1983).

<sup>3</sup>) La LV è assimilabile alla Dislocazione a sinistra italiana, alla Contrastive Left Dislocation olandese e islandese, mentre il FT è il corrispondente tedesco della costruzione di Hanging Topic (cfr. Cinque (1977)) in italiano, olandese, islandese, inglese.

<sup>4</sup>) Le due costruzioni hanno anche una pragmatica differente, cui accennerò brevemente. La costruzione di LV è usata per stabilire come tema l'elemento in prima posizione, la cui referenza è già nota all'ascoltatore, perché esso normalmente è già occorso nel precedente discorso, e che viene di nuovo posto al centro dell'interesse. La costruzione di FT è usata per fissare il tema, normalmente inaspettato, sul quale il parlante intende comunicare qualcosa di nuovo. Essa si presta anche alle funzioni di elencazione di temi, associazione tematica, esemplificazione, ripresa o verifica del tema. Cfr. Altmann (1981).

<sup>5</sup>) Di questo avviso sono invece Weiss (1975), Budde (1977), Wichter (1980).

<sup>6</sup>) Jan Vat (1981) riprende questo concetto da Higgins (1973), che ha considerato però solo la relazione tra SN e pronomi riflessivi. Van Haaften, Smits e Vat (1983: 53) definiscono connettività più in generale la "possibility of linking a left dislocated constituent to a gap in the sentence".

<sup>7</sup>) Le due interpretazioni di (22) sono le seguenti:

(i) per ogni X, c'è almeno un Y, Y = un film di Fassbinder, tale che X ha visto Y

(ii) c'è solo un Y, Y = un film di Fassbinder, tale che, per ogni X, X ha visto Y

In (23) è possibile invece solo la lettura (ii).

<sup>8</sup>) In (24) è possibile solo la seguente lettura:

(i) per ogni X, ci sono almeno alcuni Y, Y = film di Fassbinder, tale che X ha visto Y

<sup>9</sup>) Possono essere dislocati anche SN e SP avverbiali. L'intera analisi deve essere estesa anche a questi sintagmi non sottocategorizzati.

<sup>10</sup>) Il mutare della posizione del pronome *d-* è importante, poiché questo è il fatto che induce ad analizzare l'occorrenza della LV nei vari tipi di frase. Nella letteratura generativa sulla LV, invece, sono state generalmente considerate solo frasi dichiarative, nonostante il ruolo importante che gioca la posizione del verbo finito in una frase nella grammatica del tedesco. Per escludere frasi come (38) e (40), in realtà pienamente accettabili, Altmann (1981) si è visto anche costretto ad addurre motivazioni tra loro contraddittorie.

<sup>11</sup>) Non tutti i parlanti però le accettano. Questa impossibilità può essere spiegata tramite il fatto che tali parlanti non possono più distinguere l'idiom nelle sue parti e quindi accettare una lettura quasi referenziale per il SN che occorre in TOP. È infatti richiesto che l'elemento in TOP sia referenzialmente autonomo. Per lo stesso motivo anche le anafore lessicali sono impossibili in prima posizione: esse non sono referenzialmente autonome:

(i) <sup>x</sup> sich selbst, den mag jeder am meisten

Così, SN accompagnati da quantificatori o indefiniti possono apparire in prima posizione solo a condizione che esprimano referenza o specifica o generica. Per l'impossibilità di altri elementi in prima posizione cfr. Cardinaletti (1984: 125 sgg).

<sup>12</sup>) Le due interpretazioni di (46) e (47) sono le seguenti:

(i) per tutti gli X, c'è almeno un Y, Y = un film di Fassbinder, tale che X hanno visto Y

(ii) c'è solo un Y, Y = un film di Fassbinder, tale che, per tutti gli X, X hanno visto Y

<sup>13</sup>) In (49) e (50) viene ottenuto un secondo significato tramite la topicalizzazione di *einige Filme Fassbinders*, e cioè:

(i) ci sono solo alcuni Y,  $Y :=$  film di Fassbinder, tale che, per tutti gli X, X hanno visto Y

14 ) Il componente di FL è il livello interpretativo della grammatica, che è strutturata nei seguenti sottocomponenti del sistema di regole (cfr. Chomsky (1981: 5)):

- (i) lessico
- (ii) sintassi
  - (a) componente categoriale
  - (b) componente trasformazionale
- (iii) componente di FF
- (iv) componente di FL

Il lessico è l'insieme delle voci lessicali, specificate per le loro proprietà fonetiche, per i loro tratti sintattici, categoriali e contestuali, per la loro capacità di assegnare ruoli tematici. Le regole di struttura sintagmatica del componente categoriale generano strutture-d, nelle quali sono inserite le voci lessicali, tenendo conto dei requisiti di sottocategorizzazione espressi in tratti. Il componente trasformazionale è costituito dalla regola "nuovi  $a$ ". Nel movimento rimane al posto dell'elemento mosso una traccia, cioè un elemento foneticamente nullo. Essa è coincidentata con l'elemento mosso e c-comandata da esso, dove c-comando è così definito:  $a$  c-comanda  $b$ , se il primo nodo che ramifica che domina  $a$  domina anche  $b$  e  $a$  non domina  $b$ . L'applicazione della regola di movimento determina la struttura-s, che è l'input delle regole dei due componenti interpretativi: del componente di Forma Fonetica (iii), che assegna rappresentazioni in forma fonetica, e del componente di FL (iv), che interpreta solo quella parte di significato direttamente determinata dalla sintassi, a prescindere dalle entrate lessicali, e assegna rappresentazioni in forma logica.

15 ) Cioè SN, la cui testa è "potentially referential" (cfr. Chomsky (1981: 102)). Le espressioni -R includono anche le variabili, cioè le categorie vuote legate da un operatore, dove operatori sono i quantificatori e gli elementi  $w$ - (e  $d$ -).

16 ) Williams (1977: 106) e Gueron (1979: 64 sg) assumono che le regole della grammatica del discorso operano sulle strutture di FL, fornite dalla grammatica frasale.

17 ) Cfr. anche Keenan e Schieffelin (1976).

18 ) Parentesi sono invece possibili all'interno delle costruzioni di LV:

- (i) den Mann, fällt mir gerade ein, den habe ich gestern am Bahnhof gesehen
- (ii) den Mann, den, fällt mir gerade ein, habe ich gestern am Bahnhof gesehen

19 ) A contraddire in apparenza questa affermazione sono possibili configurazioni come (i) e (ii):

- (i) den Hans? Ich mag ihn nicht
- (ii) mit Hans? Ich würde lieber ohne ihn fahren

Anche qui l'elemento in prima posizione è un'espressione indipendente; anche intonativamente, è separato dalla frase che segue. A differenza però di un elemento-FT, esso presenta intonazione ascendente, e può essere un SN marcato con un caso diverso dal nominativo oppure un sintagma di categoria diversa. È plausibile ammettere che l'espressione in prima posizione, invece che essere un tema "libero", "sospeso", venga ripresa dal contesto, forse come in una domanda eco, per cui essa può essere di qualsiasi categoria sintattica e, se è un SN, è già marcata con il caso, ma che tuttavia tali costruzioni siano da assimilare al FT. Se questo è giusto, non fa che portare un nuovo argomento all'analisi del FT come fenomeno della grammatica del discorso.

20 ) Anche questo può essere utilizzato come argomento a favore dell'analisi del FT come configurazione del discorso. Con le regole della grammatica frasale non c'è infatti modo di rendere conto della cooccorrenza di elemento-FT e elemento-LV, se non con indesiderabili complicazioni. Per essi è necessario stabilire due posizioni diverse (e non la stessa posizione, come hanno fatto Jan Vat (1981) e Mc Cray (1981) !), le quali dovrebbero essere marcate in qualche modo, perché, come si è detto, l'ordine dei due elementi cooccorrenti è fisso. Inoltre, poiché il FT non occorre in un contesto incassato, si dovrebbe porre una restrizione sulla generazione di queste due posizioni prima di una frase complemento. L'analisi delineata nel testo sembra molto più economica.

21 ) Quali siano in tedesco le regole di struttura sintagmatica per il simbolo frasale è ancora una questione controversa. La proposta più interessante a tale riguardo mi sembra quella che Craig Thiersch ha

presentato al "Ciclo di conferenze di grammatica teorica del tedesco", tenuto presso l'Università di Venezia nei giorni 11-13 giugno 1984, secondo la quale la base può generare facoltativamente (55a) o (55b). Io presupporrò quindi che la regola (55a) genera quelle frasi che a struttura-s sono a V/2; nella posizione COMP<sub>1</sub> si muovono elementi *w*- e *d*- (non selezionati dal verbo o SN reggente), mentre in COMP<sub>2</sub> si muove il verbo finito. La regola (55b) può generare o frasi che a struttura-s sono a V/1, nelle quali cioè il verbo finito si muove in COMP<sub>2</sub>, o frasi che a struttura-s sono V/E, nelle quali *o* è generato in COMP<sub>2</sub> un complementatore oppure è il mosso un elemento *w*- o *d*- (selezionato dal verbo o SN reggente).

22) Una posizione-A è una posizione occupata a struttura-d da un argomento (cioè: anafora, pronominali, espressioni-R, frasi); essa è una potenziale posizione- $\theta$ , cui cioè può essere assegnato un ruolo tematico, come "agente", "paziente", "scopo", ecc., quindi la posizione complemento di  $\bar{X}$  e quella di soggetto di F. Posizioni- $\bar{A}$  sono le posizioni aggiunte e COMP.

23) Per l'unità dell'analisi e la generalizzazione con altre lingue (cfr. per l'italiano Cinque (1983) e 1984)), si potrebbe assumere che il pronome *d*-viene sempre mosso e che in posizione-A si trova sempre una categoria vuota. Per quanto mi risulta non ci sono però argomenti per ammettere il movimento del pronome *d*-anche quando esso non è evidente.

24) La teoria della reggenza esprime essenzialmente i rapporti tra la testa di un sintagma e i suoi complementi. Possibili reggitori sono le categorie lessicali, cioè N, V, A, e P, e INFL, testa di F, quando contiene il tratto AGR. Il reggitore regge l'elemento retto se lo c-comanda e non c'è tra loro una proiezione massimale, cioè  $\bar{F}$ , SN, SV, SA, SP. I reggitori con il tratto [-N], cioè verbo e preposizione, rispettivamente marcati con [-N; +V] e [-N;-V], assegnano caso ai loro complementi. Anche INFL assegna caso, nominativo, al SN che regge.

25) La teoria del legamento esprime le relazioni tra anafora, cioè riflessivi e reciproci e la traccia di SN, pronomi e espressioni-R, cioè SN pieni e variabili, e i loro possibili antecedenti. I principi per ciascuna di queste categorie sono i seguenti:

- (i) (A) Un'anafora è legata nella sua categoria di reggenza
- (B) Un pronome è libero nella sua categoria di reggenza
- (C) un'espressione-R è libera

"legato" significa "c-comandato da una espressione coindicizzata". La categoria di reggenza per un elemento *X* è la categoria minimale, di tipo SN o F, che contiene *X* e un reggitore di *X*.

26) L'ambito di un quantificatore è il suo dominio di c-comando.

27) Gli indici soprascritti sono usati nella grammatica nella coindicizzazione di AGR e del SN da es-  
so retto, di un espletivo con un argomento postverbale, un SN o una frase, e di un clitico con la categoria vuota in posizione-A.

28) A differenza di Chomsky (1981: 333) io intendo con "LEGATO" solo c-comandato da elemento cosoprascritto, con "legato" il caso di "subscripting".

29) Cfr. Chomsky (1981: 332).

30) Per Chomsky (1981: 331) una catena è una sequenza di categorie a struttura-s coindicizzate dalla regola "muovi *a*". Essa rappresenta quindi la storia derivazionale di un elemento; è l'insieme delle posizioni che esso ha assunto nella derivazione, così anche l'insieme delle funzioni grammaticali che ha ricoperto nella derivazione. Alla catena vengono assegnati uno e un solo caso e uno e un solo ruolo tematico. Poiché non ha senso trasmettere tramite la catena un ruolo tematico ad un operatore in COMP, viene esclusa l'esistenza di catene- $\bar{A}$ . La catena- $\bar{A}$  che si forma nelle costruzioni di LV è più vicina alla nozione di catena di Rizzi (1982), secondo cui essa è una sequenza di categorie coindicizzate costruita da un meccanismo di formazione di catena libero a livello di struttura-s. Sono necessari principi indipendenti per escludere eventuali catene malformate.

31) Il Principio di proiezione viene così formulato in Chomsky (1981: 29):

- (i) (38) Representations at each syntactic level (i.e., LF, and D- and S-structure) are projected from the lexicon, in that they observe the subcategorization properties of lexical items.

32) Cfr. Chomsky (1981: 101) e (1982: 84).

33) Il pronome *d*- che occorre nella LV va distinto dal pronome dimostrativo omofono, che è un argomento ed è referenziale, cfr. (i):



(i) wann hast du den gesehen?

<sup>34</sup>) Solamente i SP avverbiali, usati non contrastivamente, possono essere ripresi anche dalla proforma in qualche modo neutra *da*, che non presenta preposizione lessicale.

<sup>35</sup>) Un concetto simile di catena ha anche Koster (1982: 78), che la considera come "Übermittlung von syntaktischen Relationen an den lexikalischen Inhalt der Kette". Nel caso della topicalizzazione, gli elementi topicalizzati sarebbero "in einem erweiterten Sinn die lexikalischen Inhalte der jeweiligen Ketten" (p. 97, nota 9).

<sup>36</sup>) Naturalmente ci possono essere stati movimenti nel Mittelfeld, come in (i) e (ii) rispettivamente da (iii) e (iv):

- (i) seinen Vater, liebt den jeder am meisten?
- (ii) den Ring, wenn du den der Julia nicht geschenkt hättest!
- (iii) seinen Vater, liebt jeder den am meisten?
- (iv) den Ring, wenn du der Julia den nicht geschenkt hättest!

Essi non sono comunque cruciali qui.

<sup>37</sup>) Cfr. Chomsky (1981: 285, 331).

<sup>38</sup>) Cfr. Chomsky (1981: 334).

<sup>39</sup>) Cfr. Koster (1978b: 201), Den Besten (1981: i), Lenerz (1982: 300 sg), Fanselow (1982: 222).

<sup>40</sup>) A seconda che la frase sia a V/2 o V/E.

<sup>41</sup>) Come invece pensa, ad esempio, Fanselow (1982).

<sup>42</sup>) Il pronome relativo per una frase è *was*, il pronome *d-* *das*; il pronome relativo per un SP è *wo* (+ P)/P + *d-*, il pronome *d-* è *da* (+ P)/P + *d-*.

<sup>43</sup>) Cfr. Tappe (1981: 209).

<sup>44</sup>) Con le eccezioni di *was*, *welch-*, *wo*: cfr. Reis (1983: nota 24).

<sup>45</sup>) Cfr. la distinzione in Chomsky (1981: 184).

<sup>46</sup>) Questa categoria vuota è forse da considerare come pro espletivo, che è sempre coindicizzato per "superscripting" con la categoria associata e in Chomsky (1982: 84) conta come non argomento quando è cosoprascritto con un argomento.

<sup>47</sup>) Le catene in (i) sono escluse dal Criterio tematico (esteso alle catene- $\bar{A}$ ):

- (i) (denHans) (den) (*e*)
- (denHans) (den, *e*)
- (denHans, den) (*e*)

<sup>48</sup>) Cfr. Chomsky (1981: 173 sgg).

<sup>49</sup>) Cfr. Chomsky (1982: 31).

<sup>50</sup>) Io tratto una frase infinitiva come F, ma il suo stato categoriale, se cioè essa sia F o  $\bar{F}$ , è controverso. Tappe (1984) argomenta che le frasi infinitive in tedesco non hanno una posizione COMP e che sono quindi di categoria F. Dello stesso avviso è Reis (1983). Haider (1984) prevede invece una posizione COMP anche nelle infinitive, che non può però contenere un elemento *w-* o *d-*, e da cui si deve quindi obbligatoriamente estrarre. Questa analisi sembra piuttosto macchinosa, mentre l'analisi di Tappe ha affinità con quella di Chomsky (1981: 303), per cui i verbi con complementi infinitivi sono sempre verbi ponte e per essi vale sempre la regola "S-to-S", a dare la configurazione (i):

- (i) ..[ F [ F ... ] ]..
- (i) può ridursi anche a (ii):
- (ii) ..[ F ... ] ..

<sup>51</sup>) Questa è una scelta marcata, possibile solo con verbi del dire, pensare, sentire, che normalmente sottocategorizzano per [-W(H)].

<sup>52</sup>) Cfr. Kayne (1984: 134), che considera come *small clause* la sequenza SN-dativo più SN-accusativo in verbi con due oggetti.

<sup>53</sup>) Una chomsky-aggiunzione è un caso speciale della trasformazione di aggiunzione, nel quale il costituente aggiunto risulta dominato da un nodo dello stesso tipo categoriale del nodo ad esso "sorella".

54) Ci sono delle frasi, che presentano lo stesso contorno intonativo e le stesse proprietà delle costruzioni di LV, in cui però il pronome di ripresa è un pronome personale. Esse non sono accettate da tutti i parlanti e comunque sono sentite come meno naturali di quelle di LV. Per la presenza dei fenomeni di connessità è plausibile ammettere che anche qui operi, in analogia alle costruzioni di LV, la regola di coincidizzazione soprascritta, nonostante il fatto che un pronome personale non abbia le caratteristiche di un pronome *d-*. Come è prevedibile, il caso in cui è violata solo una delle due proprietà del pronome *d-*, cioè quella di non contare come argomento (cfr. (i) e (ii)) è sempre migliore del caso in cui entrambe le proprietà sono violate (cfr. (iii) e (iv)):

- (i) ? mit Karl, sprichst du gern mit ihm?
- (ii) ? seinem<sub>i</sub> Bruder, daß jeder<sub>i</sub> ihm helfen muß!
- (iii) ?? den Roman über sich, Karl hat ihn fertiggeschrieben
- (iv) ?? mit seiner<sub>i</sub> Frau, jeder<sub>i</sub> spricht mit ihr am besten

Assimilabili alla LV sono anche quelle frasi in cui in struttura superficiale il pronome *d-* non appare, ma al suo posto è presente una chiara pausa (= P):

- (v) in seine<sub>i</sub> Geburtsstadt P fährt jeder<sub>i</sub> immer sehr gern hin
- (vi) vor dem Tisch P steht ein Stuhl vor

Si noti che in queste frasi è presente il fenomeno di *preposition stranding*, per cui si muove in COMP<sub>1</sub> solo il pronome *d-* e la preposizione rimane nella posizione in cui è stato generato il SP. Successivamente il pronome *d-* è stato cancellato, con il risvolto fonetico rappresentato dalla pausa.

55) A questo tipo vanno ascritte le costruzioni in cui una frase introdotta dal complementatore *daß* occupa la posizione TOP; essa può essere infatti considerata come un elemento in qualche modo indipendente, quasi come un SN al nominativo: cfr. (i), ripreso da Höhle (1983), e (ii):

- (i) (22b) daß das ungerecht ist, darüber sind wir verschiedener Meinung
- (ii) ? daß alle Studenten die Prüfung bestanden haben, danach hat der Professor gefragt

Anche le costruzioni in cui in TOP si trova una frase relativa libera, il cui pronome relativo è marcato con un caso diverso da quello assegnato al pronome *d-* di ripresa, sono da considerare come casi di MLD, cioè di LV "senza" "cosuperscripting":

- (iii) wer die Prüfung bestehen will, dem empfehle ich einen Sprachkurs

56) Esso, contenuto nella teoria del caso, è così formulato in Chomsky (1981: 175):

- (i) (17) <sup>x</sup> [ NP *a* ] if *a* has no case and *a* contains a phonetic matrix or is variable

57) Quale sia l'analisi da attribuire alla topicalizzazione in tedesco è ancora una questione aperta. Le proposte in concorrenza sono quelle di Thiersch (1978), per cui la regola di topicalizzazione muove un qualsiasi  $\bar{X}$  nel COMP più a sinistra, e di Koster (1978a, b), secondo cui l'elemento topicalizzato è invece generato in TOP e c'è un elemento *wh-* in COMP<sub>1</sub> che lega la categoria vuota in posizione-A dentro la F, proposta che è sulla scia di quella di Chomsky (1977). Koster parte dall'osservazione che LV e topicalizzazione si differenziano nelle frasi a V/2 solo per la presenza o meno del pronome *d-*, per cui fa derivare le strutture topicalizzate da quelle di LV tramite cancellazione del pronome *d-*. Questa analisi crea però molti problemi, per la discussione dei quali rimando a Cardinaletti (1984: 68 sgg). Nel quadro delineato per la LV, delle due proposte sopra citate sembra più naturale quella che prevede l'elemento topicalizzato in TOP. Invece del pronome *d-* delle strutture di LV, viene generata nelle costruzioni topicalizzate una categoria vuota con il tratto [d], anch'essa suscettibile di essere cosoprascritta con l'elemento in TOP e di essere mossa in COMP<sub>1</sub>.

## BIBLIOGRAFIA

- Altmann, Hans (1981), *Formen der «Herausstellung» im Deutschen. Rechtsversetzung, Linksversetzung, Freies Thema und verwandte Konstruktionen*. Tübingen: Niemeyer (= Linguistische Arbeiten 106).
- Belletti, A., Rizzi, L. (1981), «The syntax of "ne": Some theoretical implications». *The Linguistic Review* 1.2, pp. 117-154.
- Budde, Annette (1977), *Zur Syntax geschriebener und gesprochener Sprache von Grundschulern*. Tübingen: Niemeyer (= Linguistische Arbeiten 48).
- Cardinaletti, Anna (1984), *Die Syntax der linken Peripherie des deutschen Satzes*. Tesi di laurea, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Università di Venezia, p. 185.
- Chomsky, Noam (1977), «On wh-movement». In: P. Culicover, T. Wasow, A. Akmajian, eds., *Formal Syntax*. New York: Academic Press, pp. 71-132.
- (1981), *Lectures on Government and Binding. The Pisa Lectures*. Dordrecht: Foris, 2° ed. riveduta 1982.
- (1982), *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*. Cambridge (Mass.): The MIT Press (= Linguistic Inquiry Monographs 6).
- Cinque, Guglielmo (1977), «The movement nature of left dislocation». *Linguistic Inquiry* 8.2., pp. 397-412.
- (1983), «Topic constructions in some european languages and "connectedness"». In: K. Ehlich, H. Van Riemsdijk, eds., pp. 7-41.
- (1984), *Clitic Left Dislocation in Italian and the "Move  $\alpha$ " Parameter*. Dattiloscritto, Università di Venezia, p. 35.
- Den Besten, Hans (1981), «On the interaction of root transformations and lexical deletive rules». *Groninger Arbeiten zur germanistischen Linguistik* 20, pp. i-iii, 1-78.
- Ehlich, K., Van Riemsdijk, H., eds., (1983), *Connectedness in Sentence Grammar and Text*. Tilburg.
- Fanselow, Gisbert (1982), *Universale Grammatik und deutsche Syntax. Eine Anwendung der «Government-and-Binding» - Theorie Noam Chomskys auf die Syntax des Deutschen*. Dattiloscritto, Università di Konstanz, pp. 248.
- Guéron, Jacqueline (1979), «Relations de coréférence dans la phrase et dans le discours». In: M. Ronat, ed., *Grammaire de phrase et grammaire de discours*. Paris: Larousse, pp. 42-79 (= Langue Française 44).
- Haider, Hubert (1984), *Der Rattenfängerei muß ein Ende gemacht werden*.

- Dattiloscritto, Università di Wien, pp. 13.
- Higgins, R. (1973), *The Pseudo-Cleft Construction in English*. MIT Phd diss. (IULC 1976).
- Hirschbühler, Paul (1974), «La dislocation à gauche comme construction basique en Français». In: Chr. Rohrer, N. Ruwet, eds., *Actes du colloque Franco-Allemand de Grammaire Transformationelle, I. Etudes de Syntaxe*. Tübingen: Niemeyer, pp. 9-17 (= Linguistische Arbeiten 13).
- (1975), «On the source of lefthand NP's in French». *Linguistic Inquiry* 6.1, pp. 155-166.
- Höhle, Tilman (1983), *Topologische Felder*. Dattiloscritto, Università di Köln, pp. 115.
- Kayne, Richard S. (1984), *Connectedness and Binary Branching*. Dordrecht: Foris.
- Keenan, E. O., Schieffelin, B. B. (1976), «Foregrounding referents: a reconsideration of left dislocation in discourse». In: *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. Berkeley (California), pp. 240-257.
- Kohrt, M., Lenerz, J., eds., (1981), *Sprache: Formen und Strukturen. Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums*, Münster 1980, Bd. 1. Tübingen: Niemeyer (= Linguistische Arbeiten 98).
- Koster, Jan (1978a), «Why subject sentences don't exist». In: S.J. Keyser, ed., *Recent Transformational Studies in European Languages*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, pp. 53-64 (= Linguistic Inquiry Monographs 3).
- (1978b), *Locality Principles in Syntax*. Dordrecht: Foris.
- (1981), «Configurational grammar and the trace-PRO distinction». In: M. Kohrt, J. Lenerz, eds., pp. 161-170.
- (1982), «Enthalten syntaktische Repräsentationen Variablen?». Parte 1<sup>a</sup>. *Linguistische Berichte* 80, pp. 70-100 (Parte 2<sup>a</sup>. *Linguistische Berichte* 83, 1983, pp. 36-60).
- Lenerz, Jürgen (1982), *Syntaktischer Wandel und Grammatiktheorie. Eine Untersuchung anhand von Beispielen aus, der Sprachgeschichte des Deutschen*. Habilitationsschrift, Universität di Münster.
- Mc Cray, Alexa T. (1981), *German Sentence Structure*. Phd diss., Georgetown Univ., pp. 196.
- Reis, Marga (1983), *Satzeinleitende Strukturen im Deutschen. Über COMP, Haupt- und Nebensätze, w-Bewegung und die Doppelkopf-Analyse*. Dattiloscritto, Universität di Köln, pp. 35 (versione francese in : DRLAV Revue de Linguistique 28, 1983, pp. 97-132).
- Rizzi, Luigi (1982), *On Chain Formation*. Dattiloscritto, Università della Calabria, pp. 51.

- Rodman, Robert (1974), «On left dislocation». *Papers in Linguistics* 7, pp. 437-466.
- Ross, John R. (1967), *Constraints on Variables in Syntax*. MIT Phd diss.
- Tappe, Hans Thilo (1981), «Wer glaubst du hat recht? Einige Bemerkungen zur COMP-COMP-Bewegung im Deutschen». In: M. Kohrt, J. Lenerz, eds., pp. 203-212.
- (1984), «On infinitival clauses without COMP». In: W. de Geest, Y. Putseys, eds., *Sentential Complementation. Proceedings of the International Conference, UFSAL, Brussels, June 1983*. Dordrecht: Foris, pp. 227-237.
- Thiersch, Craig (1978), *Topics in German Syntax*. MIT Phd diss., p. 210.
- Van Haaften, T., Smiths, R., Vat, J. (1983), «Left dislocation, connectedness and reconstruction». In: K. Ehlich, H. Van Riemsdijk, eds., pp. 43-70.
- Van Riemsdijk, H., Zwarts, F. (1974), *Left Dislocation in Dutch and the Status of Copying Rules*. Dattiloscritto, MIT e Università di Amsterdam.
- Vat, Jan (1981), «Left dislocation, connectedness and reconstruction». *Groninger Arbeiten zur germanistischen Linguistik* 20, pp. 80-103.
- Verhagen, Arie (1978), *On the E-Hypothesis of Dislocation and Conditions on Discourse Grammar*. Dattiloscritto, Università di Amsterdam, pp. 28.
- Weiss, Andreas (1975), *Syntax spontaner Gespräche. Einfluß von Situation und Thema auf das Sprachverhalten*. Düsseldorf: Schwann (= Sprache der Gegenwart 31).
- Wichter, Sigurd (1980), «Die Abfolge aus Nominalphrase und Satz als Einheit des gesprochenen Deutsch». *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 8, pp. 34-50.
- Williams, Edwin S. (1977), «Discourse and Logical Form». *Linguistic Inquiry* 8.1, pp. 101-139.
- Zaenen, A. (1980), *Extraction Rules in Icelandic*. Phd diss. Harvard Univ.

GUGLIELMO CINQUE

TEORIA LINGUISTICA E INSEGNAMENTO DELLE LINGUE.\*

Quali indicazioni o ausili può fornire la teoria linguistica all'insegnamento delle lingue? A dispetto delle apparenze, la domanda non è né semplice né innocente. Essa, ad esempio, dà implicitamente per scontato che indicazioni o ausili vi debbano, per definizione, essere e che sia, forse, agevole determinare a priori quali essi siano. Personalmente, dubito che sulla sola base di una riflessione anche attenta sia possibile stabilire quali siano, tra i risultati principali della teoria linguistica, quelli più fecondi di conseguenze e implicazioni per la pratica dell'insegnamento.

Per questa ragione le osservazioni che seguono saranno inevitabilmente un po' "periferiche" rispetto ai problemi più critici che un insegnante si trova quotidianamente ad affrontare, e avranno il più limitato intento di chiarire alcuni punti della potenziale importanza che la teoria linguistica ha per l'insegnamento delle lingue.

Per anticipare in parte alcune delle conclusioni cui giungerò più avanti in maniera più argomentata, dirò subito che anch'io, come altri, sono piuttosto scettico riguardo alla possibilità che la teoria linguistica, data la natura dei problemi che affronta e degli scopi che persegue possa avere delle implicazioni dirette di vasta portata per la pratica effettiva dell'insegnamento. Ciò non toglie, naturalmente, che una buona conoscenza degli aspetti e dei risultati principali raggiunti in ambito di teoria linguistica possa effettivamente essere di ausilio all'insegnante, in modi che cercherò di chiarire meglio nella seconda parte di questo articolo.

Le ragioni del parziale scetticismo di fondo appena manifestato divengono forse più chiare se solo consideriamo un po' più da vicino, sia pur sommariamente, gli scopi e i problemi fondamentali della teoria linguistica, per poi confrontarli con la natura e gli scopi dell'insegnamento delle lingue <sup>1)</sup>.

La teoria linguistica (d'ora in poi, per brevità, TL) mira, come suo scopo istituzionale fondamentale, a definire con precisione la natura e l'organizzazione di quei sistemi integrati di conoscenze che chiamiamo lingue.

A un livello più alto di spiegazione essa deve poi individuare quei principi orga-

nizzativi e quelle strutture che sono comuni a tutte le lingue naturali (e che distinguono queste da tutti gli altri sistemi di comunicazione esistenti o immaginabili).

Allo stesso tempo, e complementariamente, essa deve caratterizzare i modi circoscritti e per nulla arbitrari in cui le lingue naturali possono differire tra loro.

Ad un esame comparativo più attento, infatti, si può osservare che ciò che c'è di fondamentale comune alle lingue naturali è molto maggiore di quello che ci si potrebbe logicamente attendere e che, per converso, l'ambito di variazione effettivamente riscontrabile è molto minore di quello che, di nuovo a priori, sarebbe lecito prevedere <sup>2)</sup>.

Come vedremo più avanti, queste osservazioni sono esse stesse fatti per i quali una TL adeguata deve poter fornire delle risposte, in quanto, non essendo caratteristiche logicamente necessarie, esse non possono essere ricondotte a principi esterni, non linguistici, capaci di spiegarle.

Volendo limitarci ora, per comodità, al solo aspetto grammaticale delle conoscenze che un parlante ha della sua lingua madre, diremo che compito della TL è quello di dare, per ciascuna lingua, una rappresentazione precisa ed esauriente della struttura e organizzazione interna di quel sistema ricco e (apparentemente) intricato di conoscenze che un parlante dimostra di avere della grammatica della sua lingua. E sul secondo e più alto livello di spiegazione, una rappresentazione della forma, dello schema generale, a cui le grammatiche delle singole lingue si conformano e lo spettro di variazione possibile delle strutture grammaticali delle lingue <sup>3)</sup>.

Una osservazione fondamentale a riguardo di questo sistema di conoscenze (grammaticali) è che esse (almeno per la parte prevalente, e più interessante) sfuggono alla nostra conoscenza consapevole e appaiono essere di gran lunga "sottodeterminate" rispetto alla nostra esperienza. In altre parole, noi dimostriamo di avere un gran numero (in realtà, un numero indefinito) di conoscenze sulla grammatica della nostra lingua, di cui semplicemente non ci rendiamo conto e che, non solo non ci sono state espressamente insegnate, ma, a quanto ci è dato di constatare razionalmente, non possiamo neppure aver indotto, in alcun modo semplice, dai dati linguistici cui siamo stati esposti <sup>4)</sup>.

Due esempi concreti potranno chiarire meglio questi punti. Come primo caso si considerino le due espressioni seguenti:

- (1) La descrizione di Giorgio (era incompleta)
- (2) La sua descrizione (era incompleta)

Entrambe, isolate da un contesto linguistico o extralinguistico specifico, sono ambigue.

Nella frase (1), a seconda che il "complemento di specificazione" di Giorgio sia interpretato come complemento di specificazione *soggettiva* o *oggettiva* (nei termini

grammaticali tradizionali), l'espressione avrà due sensi grosso modo corrispondenti a: 'Giorgio ha descritto (qualcuno o qualcosa)' e '(Qualcuno) ha descritto Giorgio'.

(2) è al pari ambigua tra le due interpretazioni (corrispondenti a) 'lui/lei ha descritto (qualcuno o qualcosa)' e '(qualcuno) ha descritto lui/lei/la cosa'.

Tanto il complemento *di Giorgio* quanto l'aggettivo possessivo *suo/a* appaiono dunque aver la facoltà di esprimere o il 'soggetto' o l'oggetto' di nomi astratti del tipo di *descrizione*.

Questa è una conoscenza elementare che ogni parlante dell'italiano ha riguardo la grammatica della sua lingua.

Se guardiamo ora all'espressione:

(3) La sua descrizione di Giorgio (era incompleta)

che risulta dalla semplice combinazione delle due diverse specificazioni di (1) e (2), ci accorgiamo che, contrariamente a ciò che ci si dovrebbe ragionevolmente attendere, essa non è più ambigua.

L'unica interpretazione che può esserle associata (almeno nella lettura normale, senza pause speciali dopo *descrizione*) è quella corrispondente a 'lui/lei ha descritto Giorgio'.

(3), cioè, non può avere l'interpretazione corrispondente a 'Giorgio ha descritto qualcuno o qualcosa' <sup>5)</sup>.

Questo fatto è di per sé inatteso data la possibilità tanto per il complemento *di Giorgio* che per l'aggettivo possessivo, in (1) e (2), di esprimere sia il 'soggetto' che l'oggetto di *descrizione*.

Nulla sembrerebbe quindi escludere per (3) l'interpretazione 'Giorgio ha descritto qualcuno o qualcosa'. Eppure ogni parlante dell'italiano 'sa' che (3) non è ambigua e si è verosimilmente adeguato a tale conoscenza nella sua attività linguistica anche senza essersene mai reso conto forse. Questo fatto non gli è stato certamente insegnato in modo esplicito (ad esempio, attraverso correzioni) né sembra esserci un qualche elemento evidente, nei dati dell'esperienza, capace di fargli escludere l'interpretazione di fatto non ammessa <sup>6)</sup>.

Ciononostante ogni parlante dell'italiano arriva alle stesse conclusioni circa l'interpretazione di (3) senza commettere l'ovvio errore di estendere ad essa l'ambiguità di (1) e (2).

L'uniformità dei giudizi sulle possibili interpretazioni di (3), malgrado le diversità di esperienza linguistica e l'impossibilità come si è visto, di 'indurre' direttamente dai fatti conoscenze di questo tipo, sembrano suggerire una diversa interpretazione dei fatti. Diviene plausibile pensare che ogni parlante arrivi a 'costruirsi' tali conoscenze in quanto esse non sono che conseguenze 'obbligate' di principi organizzativi generali che presiedono alla nostra facoltà del linguaggio, quando questi intera-



giscono con i dati dell'esperienza <sup>7)</sup>.

Esempi come quello appena riportato sono facilmente moltiplicabili e conducono tutti alla stessa conclusione generale. Per fare solo un altro esempio elementare, si consideri un particolare aspetto delle strutture partitive dell'italiano.

Alcune di queste sono normalmente formate da un numerale (o più in generale un 'quantificatore') seguito da un complemento introdotto dalla preposizione *di* (*tre dei tuoi studenti, molti di loro, ecc.*).

Questo complemento è categorialmente identico al complemento (introdotto da *di*) di verbi come *parlare, ecc.* (*Si è parlato dei tuoi studenti/di loro*) e di gruppi nominali come (*ha letto*) *le opere giovanili di questi autori/di loro*.

Ora, il complemento introdotto da *di* di tali verbi e gruppi nominali può essere sostituito da una particella pronominale corrispondente (*ne*) e può ugualmente essere interrogato o relativizzato come in

- (4) a Se *ne* è parlato (= di loro)  
b Di quali studenti si è parlato?  
c Gli studenti di cui si è parlato (sono pochi)
- (5) a *Ne* ha letto le opere giovanili (= di questi autori)  
b Di quali autori ha letto le opere giovanili?  
c Gli autori di cui ha letto le opere giovanili (sono pochi)

Anche il complemento introdotto da *di* delle strutture partitive può essere sostituito dalla particella pronominale *ne* (*Ne hanno arrestati tre/molti, (= di loro), ecc.*).

Per simmetria con i casi di (4) e (5) potremmo dunque aspettarci, almeno a priori, che lo stesso complemento potesse essere altrettanto facilmente interrogato o relativizzato. Ma come indica l'inaccettabilità delle due forme seguenti questo non è vero:

- (6) a \* Di quali studenti hai visto tre/molti?  
b \* Gli studenti di cui ho visto tre/molti (erano stranieri)

Com'è che tutti, di nuovo, arriviamo ad avere gli stessi giudizi su tali frasi senza averne avuto insegnamento esplicito, e sulla base di sole indicazioni 'negative', di induzioni 'per absentiam'?

Anche qui sembrano valere le medesime conclusioni generali tratte sulla base dell'esempio precedente.

La generalizzazione per 'simmetria' da (4) e (5) a (6) non viene compiuta perché presumibilmente principi molto generali che presiedono al nostro modo di organizzare il sistema grammaticale hanno come conseguenza necessaria l'impossibilità di

forme come (6) a — b <sup>8)</sup>.

La verosimiglianza di questa impostazione generale al problema di come sono strutturate e rappresentate le conoscenze che riguardano il sistema grammaticale della nostra lingua sembra venire rafforzato se guardiamo alle proprietà fondamentali del processo di acquisizione della lingua madre da parte del bambino: proprietà che ad una riflessione più attenta dovrebbero apparire sorprendenti, anche se a noi, superficialmente, possono sembrare ovvie, data l'estrema familiarità che abbiamo con esse.

Se astraiano da possibili condizioni patologiche, ogni bambino nell'arco di pochissimi anni, dal primo al quinto anno di vita, in un periodo in cui le sue capacità mentali 'operazionali', nel senso piagetiano del termine, non sono ancora giunte a maturazione, riesce a impossessarsi, senza visibile sforzo e senza esplicita istruzione, di un sistema assai ricco e articolato di conoscenze grammaticali che per l'essenziale sono quelle dell'adulto <sup>9)</sup>.

Ma ciò che è più interessante, lo fa trascendendo i dati dell'esperienza in più modi.

In primo luogo, — è stato più volte osservato — egli costruisce il suo sistema grammaticale sulla base di dati che sono spesso difettivi: frasi incomplete o anacolutiche, 'false partenze' e successive correzioni, semplici errori di esecuzione, lapsus, ecc.

In secondo luogo, i dati linguistici a cui è esposto sono chiaramente finiti e limitati nel tempo e nella varietà. Ciononostante egli elabora un sistema grammaticale che lo rende capace di produrre e capire frasi completamente nuove, che non sono semplici ripetizioni di frasi già udite e prodotte in precedenza.

In terzo luogo, appare acquisire, senza esserne cosciente, un numero indefinito di conoscenze grammaticali anche molto sottili, che non sono, come si è visto, direttamente inferibili dai dati, bensì li trascendono in maniera evidente.

La manifesta facilità e naturalezza di tale processo inconsapevole di acquisizione della lingua da parte del bambino dovrebbe apparire ancor più sorprendente se confrontato con l'annoso sforzo di ricostruzione consapevole e razionale da parte dei linguisti di tale sistema di regole e principi che determinano le strutture grammaticali di una lingua. In un certo senso, si può dire che la riflessione sistematica razionale dell'uomo sulla natura del linguaggio e dei sistemi grammaticali sottostanti alle lingue conta più di 2500 anni di vita <sup>10)</sup>, anche se è solo in questi ultimi trent'anni che si è con maggior chiarezza individuata la natura dei problemi fondamentali da affrontare e si sono poste esplicitamente le basi di un programma di ricerca suscettibile di sviluppo ad incremento costante e graduale.

Nonostante tutto ciò si è ancora molto lontani, anche per il solo aspetto grammaticale, dal poter esplicitare con precisione e completezza la natura di tali sistemi

di regole e principi di cui invece ogni bambino si impadronisce in un tempo relativamente breve.

Se poi a queste osservazioni aggiungiamo la constatazione che il processo di 'apprendimento' è per l'essenziale uniforme, in una comunità linguistica omogenea, a dispetto delle differenti esperienze linguistiche individuali, che di tutti gli errori che potremmo ragionevolmente attenderci da parte di un bambino nel corso della sua approssimazione al sistema adulto, solo una classe limitatissima e costante di tali errori è riscontrabile di fatto, e infine che la capacità *naturale* di acquisire una lingua sembra bloccarsi attorno al periodo critico della pubertà <sup>11)</sup>, diviene ragionevole interpretare il processo di acquisizione della lingua madre in termini un po' diversi da quelli impliciti in tanta parte delle riflessioni tradizionali sull'argomento. Cioè, non come un processo di vero e proprio *apprendimento*, a partire da una 'tabula rasa', o quasi, come è forse lecito fare nel caso dell'acquisizione di sistemi strettamente 'culturali' (si pensi ai giochi delle carte, ai riti religiosi, ecc.), ma come il frutto dell'interazione di due componenti distinte e altrettanto essenziali: da una parte, i dati linguistici primari a cui il bambino è esposto nella prima infanzia e, dall'altra, un sistema di 'aspettative' precise sulla forma e l'organizzazione che un sistema grammaticale può prendere; un complesso di principi organizzativi della struttura grammaticale delle lingue naturali che non è implausibile pensare sia patrimonio genetico della specie umana, frutto anch'esso, assieme ad altre capacità intellettive specifiche dell'uomo, della evoluzione e selezione naturale della specie <sup>12)</sup>.

Vale la pena osservare che lo studio di questo sistema di principi sulle regole e le rappresentazioni mentali che rendono possibile la nostra conoscenza della lingua (e che in ultima analisi dovrebbero offrire un contenuto preciso alla nozione vaga tradizionale di 'Facoltà del linguaggio') può legittimamente condursi anche in assenza di conoscenze precise sui correlati neurofisiologici che codificano 'fisicamente' tale sistema.

Ad esempio lo studio astratto (nel senso di 'astratto dalla realizzazione fisica ultima') delle proprietà strutturali e funzionali di un sistema 'mentale' come quello della percezione visiva dell'uomo non solo è stato condotto proficuamente per anni in assenza di conoscenze sulla neurofisiologia del sistema, ma è stato esso stesso l'occasione della individuazione di alcuni correlati neurofisiologici di tale sistema <sup>13)</sup>.

Data la semplice osservazione empirica che nessun bambino nasce predisposto ad acquisire una lingua particolare al posto di un'altra, la dotazione innata di principi che costituisce la 'Facoltà del linguaggio' deve essere abbastanza generale da ammettere l'effettiva varietà delle lingue.

Questo grado di generalità non risulta tuttavia svuotare o rendere generica questa dotazione specifica di principi organizzativi della forma linguistica. Nei diversi

casi studiati approfonditamente di variazione tra le lingue, si è potuto riscontrare che quelle che spesso appaiono a prima vista come numerose differenze, tra loro indipendenti, fra due lingue sono in effetti riconducibili ad un'unica differenza di grado più astratto. Cosicché è possibile spesso attribuire alla 'Facoltà del linguaggio' (o, come talvolta è chiamata, alla 'Grammatica Universale'), sia principi *invarianti*, cioè propriamente universali, sulla forma e il funzionamento delle regole e rappresentazioni grammaticali, sia principi almeno in parte 'aperti'; principi, cioè che ammettono di essere interpretati in uno o l'altro di pochi modi possibili e che ciascuna lingua fissa in uno, appunto, dei modi ammessi.

Un esempio pertinente a questo proposito è la scelta tra l'uno o l'altro dei due possibili ordini relativi fra categoria reggente (verbo/aggettivo/nome, ecc.) e suo complemento, dove il secondo può o seguire o precedere il primo, coerentemente per tutte le categorie reggenti.

L'assegnazione del primo o del secondo valore a questo principio generale di ordinamento lineare delle parole è responsabile ad esempio, insieme ad altri principi interagenti, della suddivisione in due grandi classi di tutte le lingue naturali attestate<sup>14)</sup>.

In questo modo la variazione ammessa tra le lingue è, per così dire, 'incorporata' e prevista all'interno degli stessi principi della Grammatica Universale che, accanto ai principi invarianti contempla dei principi 'parametrizzati': aperti, cioè, ad una gamma ristretta di variazione prevedibile.

Si noti che se una simile concezione della cosiddetta 'Facoltà del linguaggio' è sostenibile e tiene alla prova dei fatti, cioè al confronto approfondito e minuzioso con i fenomeni linguistici delle varie lingue (come finora sembra lecito ritenere), allora diviene disponibile una risposta interessante alle osservazioni e ai problemi sollevati prima.

Da una parte, il fatto che l'ambito di variazione riscontrabile tra le lingue è di gran lunga più piccolo di quanto dovremmo logicamente o statisticamente attenderci è fatto risalire alla organizzazione stessa della dotazione innata di principi, la quale fissa i confini delle variazioni possibili, escludendo in questo modo dal novero delle lingue naturali molti sistemi di comunicazione che sono perfettamente concepibili da un punto di vista logico e che magari si differenziano di poco dalle lingue naturali effettivamente riscontrate.

In altre parole la limitatezza nel tipo di varietà effettivamente ammesse deriva in quest'ottica da una necessità *biologica* e non da necessità logiche o, "funzionali", legate cioè al funzionamento di un qualunque sistema di comunicazione.

Se queste ultime fossero le uniche condizioni sull'ambito di variazione delle lingue ci potremmo attendere di trovare, presso popoli e culture diverse, lingue di gran lunga più divergenti e forse solo lontanamente paragonabili tra di loro. Il fatto che

questo non sia successo e non succeda rimarrebbe, senza un'ipotesi di tipo 'biologico', un accidente.

Dall'altra parte, l'ipotesi che la 'Facoltà del linguaggio' o 'Grammatica Universale' fornisca un sistema preciso di aspettative sulla forma possibile di una lingua svuota le osservazioni richiamate sopra riguardanti il processo di acquisizione della lingua madre del loro aspetto sorprendente, rendendole per così dire naturali.

Se il processo di acquisizione è interpretato non come un apprendimento da zero, ma come il dispiegarsi attraverso precise tappe maturazionali di un programma, geneticamente predeterminato, attivato dall'esposizione ai fatti linguistici che circondano il bambino, allora la relativa rapidità di acquisizione della lingua sulla base di dati in parte difettivi, e la costruzione di un sistema di conoscenze che trascende largamente gli elementi forniti dall'esperienza vengono ad assumere, da sorprendenti che erano, un carattere del tutto naturale.

Lo stesso vale per il fatto che l'acquisizione è essenzialmente uniforme e segue tappe costanti fino all'esaurirsi della capacità naturale di acquisire una lingua attorno ai 12-13 anni, quando il programma biologico giunge a maturazione definitiva dopo essersi andato fissando in una direzione (una particolare lingua x) piuttosto che in altre.

Uguualmente, il fatto che, di tutti gli errori a priori concepibili, il bambino ne commetta pochissimi e di tipo costante diviene comprensibile. Le ipotesi sulla forma della grammatica della lingua degli adulti che egli formulerà non saranno disparate e casuali, diverse forse da bambino a bambino, come potremmo attenderci se egli partisse sprovvisto di guide specifiche, ma seguiranno un preciso iter, segnato da 'prove ed errori' circoscritti e pertinenti, indicato dalla dotazione di principi di cui è fornito, la quale escluderà automaticamente un numero altissimo di possibili ipotesi concepibili a priori.

In quest'ottica l'acquisizione del sistema grammaticale della lingua madre viene infatti visto come 'ridotto' o 'incanalato' verso la semplice determinazione, sulla base dei dati linguistici (che in questo caso non c'è bisogno siano numerosi o complessi), dei valori da attribuire ai principi 'aperti' della Grammatica Universale.

Una gran parte delle conoscenze che il bambino raggiungerà non dovranno essere 'desunte' dai fatti ma saranno semplicemente il risultato di un 'calcolo', conseguenze necessarie dell'interazione di principi generali con conoscenze particolari ricavate dall'esperienza.

Il compito ultimo della TL è quello, come si è detto, di definire con precisione la natura di questi principi e la struttura delle loro interrelazioni, nonché la gamma dei valori possibili dei principi 'parametrizzati', che, ripetiamo, determinano l'ambito ammesso di variazione tra le lingue<sup>15</sup>.

Lo stato attuale di sviluppo della teoria è ancora ben lontano dall'essere giunto

ad una definizione esauriente, e forse corretta, di quella dotazione di principi e regole che costituisce la nostra 'Facoltà del linguaggio'. E questo, anche perché relativamente poche lingue sono state esplorate in sufficiente dettaglio e criticamente comparate tra loro. Sono stati tuttavia proposti, sulla base delle lingue finora studiate più approfonditamente, dei sistemi di principi che cominciano se non altro a manifestare le proprietà e i requisiti giusti. Cioè, sistemi integrati di regole e principi in se stessi molto semplici che governano e unificano varie classi di fenomeni e che interagendo tra loro danno luogo all'apparente complessità e capricciosità dei fatti osservati; e da cui innumerevoli giudizi 'inconsapevoli' dei parlanti, del tipo visto sopra a proposito di (1) - (3) e (4) - (6), discendono come conseguenze necessarie.

E questo è in effetti quanto ci aspettiamo da una teoria che aspiri ad un qualche grado di esplicatività.

Quello che è stato detto finora sull'aspetto grammaticale della TL è in linea di principio estendibile anche agli altri aspetti della lingua, soprattutto quello semantico e quello pragmatico, anche se attualmente si sa molto poco di veramente interessante su di essi, o che sia paragonabile ai risultati raggiunti per l'aspetto strettamente grammaticale <sup>16)</sup>.

Non è possibile in questa sede presentare, sia pure nei sommi capi, la forma e l'organizzazione interna raggiunta dalla teoria.

Qui interessava soprattutto illustrare la natura e la 'logica' dei problemi affrontati nell'ambito della teoria linguistica per meglio chiarire gli eventuali apporti che da questa possono venire alla pratica effettiva dell'insegnamento delle lingue <sup>17)</sup>.

Da questo rapidissimo excursus, dovrebbe, credo, essere risultato chiaro che in molti casi i risultati perseguibili, e quelli effettivamente ottenuti, in ambito di teoria linguistica possono avere delle ripercussioni solo molto indirette per la didattica concreta delle lingue <sup>18)</sup>.

Si può dire, in realtà, che alcune delle linee di sviluppo più specifico della teoria linguistica vanno, in un certo senso, nella direzione opposta rispetto ai bisogni più fondamentali dell'insegnamento delle lingue (che identifico qui con l'insegnamento di una lingua seconda in un contesto tipicamente non naturale e spesso dopo la soglia critica dell'età puberale) <sup>19)</sup>.

Il lento progresso della TL verso l'individuazione di principi sempre più astratti, semplici e regolarizzanti al di sotto della apparente caoticità dei fenomeni, a prescindere adesso dal corrispondente ampliarsi della base fattuale che essa domina, sono forse di ben poco momento per le esigenze concrete della didattica.

Se è vero che tali principi, data la loro astrattezza, sono plausibili candidati per quella dotazione innata che abbiamo chiamato Facoltà del linguaggio, non può avere molto credito l'idea che essi debbano o possano essere oggetto di insegnamento

specifico. Si può dire, estremizzando, che i fatti più interessanti per la teoria linguistica sono i meno interessanti per le esigenze dell'insegnamento, tanto che spesso essi vengono taciuti.

Questa idea sembra inconsapevolmente guidare la stessa tradizione grammaticale classica se è vero che in nessuna grammatica tradizionale viene ad esempio menzionato il fatto che un pronome come *lui* (o *him*, o *ihn*, ecc.) non può essere inteso come riferentesi ad un altro nome contenuto nella stessa frase semplice (cioè, il fatto che una frase come *Giovanni ha presentato lui agli ospiti* non può essere usata nel senso di 'Giovanni ha presentato Giovanni (se stesso) agli ospiti') oppure che un pronome riflessivo come *se stesso* può solo riferirsi, fondamentalmente, ad un nome contenuto nella stessa frase semplice (da cui l'impossibilità di *Giorgio ha convinto Maria ad aiutare se stesso* (cioè Giorgio)).

E questo, si direbbe, oggi, alla luce della TL, per la buonissima ragione che tali fatti sono conseguenze di principi generalissimi, validi essenzialmente per ogni lingua (con limitate possibilità di variazione) e che quindi non devono essere 'appresi' singolarmente, ex novo, nella seconda lingua, una volta che si riconosca semplicemente che *lui* (*him*, ecc.) appartiene alla classe dei pronomi personali e *se stesso* (*himself*, ecc.) alla classe dei pronomi 'riflessivi'.

In questo stesso senso, è perfettamente giustificato da parte di una grammatica tradizionale insistere sulle regole più specifiche della lingua, nella loro formulazione più semplice e spesso inadeguata (se presa alla lettera), come quando si dice, nelle grammatiche dell'italiano, che esiste una regola (facoltativa) di troncamento di vocale dopo /r/(ecc.) che dà *non devi far questo* accanto a *non devi fare questo* o *un agitator di popoli* accanto a *un agitatore di popoli*. Nelle stesse grammatiche non si dice tuttavia che *le pere mature* non potrà dare *le per mature* (o che *desidero fermarmi* non darà *desider fermarmi*); e questo perché le forme escluse sono rese impossibili da principi 'fonotattici' e morfologici generali dell'italiano in parte validi universalmente.

In questo senso, tali forme non sono da registrare come quelle irregolarità che, non essendo predette da principi generali dell'organizzazione linguistica, vanno imparate singolarmente, come il fatto che il participio passato del verbo *morire* in italiano non è *morito* (come dovrebbe essere secondo una regola morfologica piuttosto generale di questa lingua -cfr. *ferire/ferito; infastidire/infastidito*, ecc.-) ma *morto*. In questa luce, la nota predilezione delle grammatiche tradizionali per la registrazione delle irregolarità non è senza una qualche motivazione.

Le considerazioni appena fatte non devono però indurre a credere che in generale i risultati raggiunti in ambito di TL siano completamente inutili o inutilizzabili nella pratica dell'insegnamento.

Da una parte, una qualche familiarità con le conclusioni più ampie raggiunte

dalla TL sulla natura della nostra 'Facoltà del linguaggio' e di come la lingua si sviluppi nell'individuo possono fornire all'insegnante degli utili suggerimenti sulle strategie eventuali da adottare nella presentazione dei materiali e possono metterlo al riparo da eventuali scelte inopportune.

Ad esempio, quanto sappiamo sulla natura del processo di acquisizione 'naturale' della lingua durante i primi anni di vita può forse suggerire che ove si abbia a che fare con allievi che hanno già superato la soglia critica della pubertà un metodo 'naturale' o di 'immersione' nei dati della lingua seconda non garantisce necessariamente dei risultati migliori di quelli che può fornire un metodo più 'tradizionale'; ad esempio un metodo improntato all'insegnamento diretto del sistema grammaticale della lingua; insegnamento che spesso si è rivelato un'utile scorciatoia; un surrogato in assenza delle condizioni naturali di sviluppo della lingua.

Dall'altra parte, le descrizioni molto dettagliate e precise dei fenomeni grammaticali di singole lingue fornite dalla ricerca in ambito di TL possono offrire più direttamente dei materiali utilizzabili nell'insegnamento della lingua<sup>20)</sup>; e questo soprattutto in quei casi in cui l'insegnante è reso più consapevole, a partire da una conoscenza non superficiale dei sistemi grammaticali delle due lingue a confronto, di quelle aree di fenomeni che sono differenti nella grammatica delle due lingue. Da questo punto di vista si può forse dire che la TL è in grado di offrire oggi un repertorio più ampio e meglio fondato degli studi di 'analisi contrastiva' classici<sup>21)</sup>.

È bene tuttavia conservare un atteggiamento prudente di fronte a questa possibilità di applicazione. Un conto è ad esempio mostrare, sul piano razionale e consapevole, quali sono le regole e i principi che governano la grammaticalità delle frasi della lingua, un conto è ottenere che questi siano 'interiorizzati' e pienamente padroneggiati dall'allievo<sup>22)</sup>. Nulla garantisce questo, anche se non è difficile immaginare che una simile esposizione ai fatti e alle proprietà regolari di questi sia in grado di dare alla fine dei frutti anche sul piano dell'assorbimento e della completa padronanza di tali conoscenze.

Anche a voler tralasciare molte delle variabili che entrano in una corretta impostazione della pratica dell'insegnamento della lingua seconda (come la scelta della 'norma' da insegnare, il riconoscimento dei diversi tipi di situazioni di 'partenza', dell'allievo, il tipo di obiettivi che si vogliono raggiungere, ecc.) tale processo appare di per sé talmente complesso, nella varietà delle capacità cognitive implicate, che la via migliore ad una sua corretta impostazione sembra necessariamente passare attraverso un concorso di più tecniche in grado di surrogare il processo di acquisizione naturale latente (o già disattivato) e ovviare alla assenza del contesto naturale di acquisizione.

Importante sembra soprattutto la sperimentazione concreta e diretta da parte dell'insegnante dei diversi spunti didattici che gli possono venire suggeriti dai vari



ambiti disciplinari che il processo di apprendimento della lingua seconda coinvolge (TL, psicologia, pedagogia, ecc.). Sperimentazione che consisterà ad esempio nell'osservare e controllare quali sistemi integrati di tecniche ottengono, a parità di tutto il resto, i risultati migliori e riescono a sollecitare nell'allievo la sua partecipazione attiva e il suo intervento creativo.

Come ho detto prima, non credo che, a priori, o sulla sola base di una riflessione anche attenta, sia possibile prevedere quali aspetti delle discipline interessate si prestino più direttamente di altri ai fini di un insegnamento efficace. In questa luce risulta per lo meno curioso che tanta parte delle riflessioni sulla metodologia dell'insegnamento si rivolgano a 'teorizzazioni' di varia natura invece che ad un'attività forse più modesta e faticosa ma non per questo meno importante e remunerativa come quella di un paziente vaglio sperimentale di metodi e forme diverse di presentazione dei materiali didattici e di successivi controlli e confronti dei risultati ottenuti attraverso i diversi metodi.

Per concludere ancor più schematicamente questa già schematica discussione vorrei ripetere che considero importante per l'insegnante una conoscenza dei problemi e dei risultati fondamentali della ricerca in corso nell'ambito della TL ma vorrei anche contribuire ad allontanare l'illusione per lo stesso insegnante che ad esempio «esista qualche teoria linguistica moderna che si può insegnare al posto della grammatica tradizionale con risultati miracolosi, e che lui sia il solo a non saperla»<sup>23)</sup>.

Se l'aspetto, per così dire, 'negativo' dei rapporti tra TL e insegnamento delle lingue ha qui ricevuto un'attenzione forse maggiore di quello 'positivo', si deve anche al fatto che una parte considerevole dei recenti studi di 'linguistica applicata', almeno ad un'impressione dall'esterno, appare spesso attingere a questo o a quell'altro aspetto della TL (o a questa o quella scuola) per motivarne in via programmatica la validità in ambito didattico invece di considerarne e vagliarne empiricamente le eventuali implicazioni didattiche.

Da questo punto di vista, poco giustificata appare, ad esempio, la radicalità di certe proposte di riorientamento, nel contenuto e nei metodi d'insegnamento, verificatisi sotto la spinta di tappe storiche diverse della TL o di indirizzi di studio che privilegiavano uno solo degli aspetti del fenomeno 'linguaggio'. Questi spesso hanno semplicemente ritoccato, su basi aprioristiche, gli obiettivi dell'insegnamento della lingua lasciando i problemi più critici nel punto in cui li avevano trovati<sup>24)</sup>.

\* ) Questo articolo è una versione leggermente ampliata e rimaneggiata del testo di un intervento, dallo stesso titolo, presentato il 20 gennaio 1982 alla "Giornata di lavoro sulla didattica delle lingue" organizzata dall'Istituto di Francese (di Cà Foscari).

Desidero dedicarlo alla memoria del Preside, e amico, Mario Baratto.

1 ) Non è raro trovare, anche in scritti di un certo impegno, la singolare opinione che l'oggetto principale di confronto e controllo di una teoria è costituito dalle sue applicazioni pratiche; che una 'teoria' senza una 'pratica' è almeno altrettanto monca della situazione inversa.

Quest'uso trova forse le sue radici (non del tutto immotivate) in una tradizione di pensiero prevalentemente umanistico in cui analisi 'teorica' è sinonimo di analisi puramente 'concettuale' di un problema e le cui conclusioni sono spesso prive di controllo preciso, almeno nel senso in cui questo viene inteso nelle indagini più mature dei fenomeni naturali. Quest'uso risulta privo di senso nella tradizione di pensiero che accetta i canoni e i metodi razionali consolidatisi nel plurisecolare sviluppo delle scienze empiriche, in cui l'oggetto primario di confronto della 'teoria' sono i fatti che essa ordina e collega e per i quali fornisce dei principi esplicativi, passibili, in linea di principio, di confutazione.

In questo senso, ad esempio, la teoria fisica non perderebbe nulla del suo contenuto 'conoscitivo' se per qualche ragione venissero d'incanto a mancare le familiari applicazioni 'tecnologiche' cui essa ha dato e dà luogo.

2 ) Questo secondo aspetto risulta evidente anche in quei lavori di rassegna di costrutti sintattici basati su campioni rappresentativi delle varie lingue del mondo i quali rimangono al di fuori dell'ottica della TL qui discussa. Tra questi si veda ad es. il classico lavoro di J. Greenberg 'Alcuni universali della grammatica con particolare riferimento all'ordine degli elementi significativi' in *La tipologia linguistica*, a cura di P. Ramat, Bologna 1976, pp. 115-154.

3 ) Cfr., tra gli altri, N. Chomsky, *Problemi di teoria linguistica*, Torino 1975, soprattutto il cap. I.

4 ) Si vedano i vari contributi contenuti in D. Lightfoot e N. Hornstein, *Explanation in Linguistics*, London 1981 e i lavori di Chomsky citati alle note 3, 7, 12, 15.

5 ) Ciò risulta particolarmente evidente in un contesto concreto come quello che segue:

(i) L'appartamento di cui ci ha parlato Giorgio poteva fare al caso nostro. Purtroppo, però, la sua descrizione di Giorgio era incompleta e così non ci siamo decisi all'acquisto dove *la sua descrizione di Giorgio* non può essere interpretata nel senso che 'Giorgio ha descritto l'appartamento'. Si noti che per contro, senza *di Giorgio*, l'espressione *la sua descrizione* potrebbe benissimo essere interpretata in (i) come 'la descrizione dell'appartamento'.

6 ) L'eventualità che ogni parlante sia stato esposto ad usi di (3) in contesti specifici in cui la sola interpretazione ricorrente sia stata 'lui/lei ha descritto Giorgio' non può di per sé garantire la non estensione della ambiguità di (1) e (2) ad una corrispondente ambiguità di (3). Induzioni 'per absentiam' come questa non sembrano minimamente sufficienti se pensiamo ai molti casi di generalizzazione o regolarizzazione compiuti normalmente nel corso dell'acquisizione della lingua.

7 ) Una discussione più dettagliata di questo caso e dei principi generali a cui si può imputare la non ambiguità di (3) in opposizione all'ambiguità di (1) e (2), è contenuta in G. Cinque, 'On Extraction from NP in Italian' in *Journal of Italian Linguistics* 5 (1/2) (1980), pp. 47-99.

Per una discussione più generale sulla 'sottodeterminazione' rispetto ai dati delle nostre conoscenze grammaticali, V. il I capitolo di N. Chomsky, *Aspetti della teoria della sintassi in Saggi linguistici*, vol. 2, Torino 1970.

8 ) Una illustrazione più precisa ed esauriente di questo caso e una discussione sui principi generali che vi sono coinvolti si può trovare in A. Belletti, 'Italian Quantified NPs in LF' in *Journal of Italian Linguistics* 5 (1/2) (1980), pp. 1-18.

9 ) Si fa qui astrazione dai successivi arricchimenti lessicali (e dall'acquisizione di poche costruzioni sintattiche marcate, più 'formali') che sono, per così dire, ai margini del nucleo della nostra facoltà del linguaggio. Cfr. N. Chomsky, *Regole e rappresentazioni*, Milano 1981.

10 ) Se, come sembra, una importante tradizione grammaticale, poi confluita e rielaborata nel trattato di Panini, era già consolidata verso la metà del 1° millennio A.C. in India.

11 ) Ciò è in concomitanza con la definitiva 'lateralizzazione' delle funzioni cerebrali. Cfr. E. Lenne-

berg, 'The Natural History of Language' in *The Genesis of Language* a cura di F. Smith e G.A. Miller, Cambridge (Mass.) 1966, pp. 219-252, e E. Lenneberg, *Fondamenti biologici del linguaggio*, Torino 1971, soprattutto il cap. IV. V. anche i contributi di Scovel e Seliger in *New Dimensions in Second Language Acquisition Research* (citato alla nota 19) in relazione al problema della acquisizione di una seconda lingua.

<sup>12</sup>) Per una discussione più ampia su questo che è stato denominato 'il problema logico dell'acquisizione della lingua' si vedano tra gli altri, N. Chomsky, *Riflessioni sul linguaggio*, Torino 1981, *Théories du langage, théories de l'apprentissage*, a cura di M. Piattelli-Palmarini, Paris 1979, e per una presentazione concisa ma efficace l'introduzione al volume di Lightfoot e Hornstein citato alla nota 4.

<sup>13</sup>) Ad esempio, l'ipotesi dello psicologo D.O. Hebb, secondo cui 'la percezione delle forme è un processo costruttivo basato su unità sensoriali elementari, [...], ciascuna delle quali [...] decodificata da specifici gruppi di neuroni' ha anticipato e aperto la strada all'identificazione di tali correlati neurologici nelle ricerche dei fisiologi D.H. Hubel e T.N. Wiesel. (Si veda L. Maffei e L. Mecacci, *La visione. Dalla neurofisiologia alla psicologia*, Milano 1979, p. 63 e passim).

<sup>14</sup>) Cfr., ad es., G. Graffi, "Universali di Greenberg e grammatica generativa" in *Lingua e Stile XV* (3), 1980, pp. 371-387.

<sup>15</sup>) Su questo punto si veda in particolare N. Chomsky, 'Principi e parametri nella teoria sintattica' in *Rivista di grammatica generativa* 4 (1979), pp. 3-75 (la versione inglese dello stesso è contenuta nel volume a cura di Lightfoot e Hornstein citato alla nota 4).

<sup>16</sup>) Ciò non vuol dire naturalmente che tali aspetti non abbiano delle proprietà interessanti e potenzialmente significative per la TL o che manchino studi interessanti a tale riguardo. Il progresso delle nostre conoscenze in questi ambiti è tuttavia molto raramente andato oltre una semplice catalogazione dei fenomeni o una formulazione di principi isolati, non integrati all'interno di un quadro teorico generale che permette di controllarne le conseguenze con precisione.

Per una rassegna di alcuni degli orientamenti più importanti nell'ambito degli studi di semantica recenti, si veda R.M. Kempson, *La semantica*, Bologna 1981, e per la pragmatica si veda R. Stalnaker, "Pragmatica" in *La struttura logica del linguaggio* (Milano 1973, a cura di A. Bonomi), e i volumi 9 e 11 della serie *Syntax and Semantics* pubblicata dall'Academic Press di New York.

Si noti che nel 'sistema grammaticale' di una lingua si intendono compresi i principi organizzativi e le regole che presiedono alla struttura fonologica della lingua, il cui studio pure ha raggiunto uno stadio di approfondimento significativo. Per un primo orientamento si veda, in italiano, L. Hyman, *Fonologia* Bologna 1981.

<sup>17</sup>) Per una esposizione pur sempre schematica dell'organizzazione interna della teoria rimando a G. Cinque, "Il generativismo e i suoi sviluppi" in *Intorno alla linguistica*, a cura di C. Segre, Milano 1983, pp. 66-93.

Per una esposizione più diffusa e ugualmente non tecnica si veda l'articolo di Chomsky citato alla nota 15.

<sup>18</sup>) Questa è anche la posizione espressa da N. Chomsky in un suo intervento spesso citato ('Linguistic Theory' in *Language Teaching: Broader Contexts*, atti della Northeast Conference on Research and Language Learning, a cura di R.G. Mead, Menasha, Wisconsin, 1966, pp. 43-49. Ristampato, tra gli altri luoghi, in *Readings in Applied Transformational Grammar* a cura di M. Lester, New York 1970, pp. 52-59).

<sup>19</sup>) Questa è forse la situazione in cui l'acquisizione di una lingua seconda si distanzia di più da quella della lingua madre (anche se i due tipi di acquisizione seguono dei 'percorsi' e delle 'modalità' evidentemente in parte simili).

Per un caso più speciale in cui i due tipi vengono virtualmente a coincidere (stemperandosi quasi in un caso di bilinguismo) si veda S.M. Ervin-Tripp, "Is Second Language Learning Like the First?" in *Second Language Acquisition*, a cura di E. Marcussen Hatch, Rowley (Mass.), 1978, pp. 190-206. In quest'ultimo libro, in *Research in Second Language Acquisition* (Rowley, Mass. 1980, a cura di R.C. Scarcella e S.D. Krashen) e in *New Dimensions in Second Language Acquisition Research* (Rowley, Mass. 1981, a cura di R.W. Andersen), si possono trovare alcuni interessanti studi sulle proprietà dell'acquisi-

zione della lingua seconda.

<sup>20</sup>) Lavori come quello di R. Kayne (*Syntaxe du français*, Paris, 1977), J. Emonds (*A Transformational Approach to English Syntax*, New York, 1976), L. Rizzi (*Issues in Italian Syntax*, Dordrecht 1982) sono solo alcuni dei molti contributi importanti che si possono citare a questo proposito.

<sup>21</sup>) Questo naturalmente solleva un problema di altra natura. Spesso l'insegnante di lingue non si trova nella posizione di poter utilizzare i risultati più tecnici degli studi di linguistica teorica per il fatto che il suo curriculum di studio universitario spesso non comprende alcuna formazione di tipo 'linguistico' in senso stretto.

A questo va aggiunto il fatto che gli Istituti di lingua e letteratura nelle Università italiane, in stridente contrasto con quasi tutto il resto del mondo, non contemplano un insegnamento specifico di linguistica della lingua corrispondente.

<sup>22</sup>) Cfr. P.S. Rosenbaum, "On the Role of Linguistics in the Teaching of English" in *Modern Studies in English*, Englewood Cliffs (New Jersey) a cura di D. Reibel e S. Schane 1969, pp. 467-481.

La situazione ha forse una qualche analogia con quella, ad esempio, di un nuotatore principiante, per il quale la conoscenza astratta, completa, di tutti i movimenti che permettono la corretta esecuzione, dello stile 'a delfino', non garantisce di per sé l'apprendimento di quei comandi muscolari che di fatto rendono concretamente possibile tale esecuzione.

<sup>23</sup>) Lorenzo Renzi, "Teorie linguistiche moderne e didattica della lingua materna", p. 70, in *La lingua italiana oggi: un problema scolastico e sociale*, a cura di L. Renzi e M.A. Cortelazzo, Bologna 1977, pp. 55-73.

<sup>24</sup>) Dal cosiddetto 'approccio strutturale' a quello 'situazionale' a quello 'comunicativo', ecc. Per degli spunti di riflessione critica su alcuni di questi orientamenti, si vedano K.C. Diller, *The Language Teaching Controversy* (Rowley, Mass. 1978), R. Dury, "Analysis of Communicative Competence and the Language-Learning Process" in *Sviluppi della linguistica e problemi dell'insegnamento* (a cura di M. Berretta), Torino 1981.

ANDREINA LAVAGETTO

FUNZIONE PROGRAMMATICA E  
FUNZIONE IMMANENTE  
DELLA LETTERATURA MODERNA:  
ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLO *STUDIUM-AUFSATZ*  
DI FRIEDRICH SCHLEGEL

1. Nel breve giro d'anni compreso fra il 1794 e il 1797 furono scritti e pubblicati tre saggi di teoria estetica dalla portata molto ampia: i *Briefe zur Beförderung der Humanität* di Herder, *Über das Studium der Griechischen Poesie* di Friedrich Schlegel, e *Über naive und sentimentalische Dichtung* di Friedrich Schiller. Ognuno di essi venne concepito in vista di un obiettivo posto molto in alto; la storia della loro ricezione conferma che la loro importanza reale non fu inferiore agli intenti, e che il loro significato non è rimasto legato al momento storico della loro nascita.

Tutti e tre gli scritti si intesero come prodotti di un bisogno divenuto estremo, di una situazione di svolta fattasi talmente tesa da rendere necessari tentativi di superamento quanto più vincolanti e definitivi. Lo stato della letteratura e, in generale, della cultura contemporanea aveva assunto alla fine del XVIII secolo, per il sorgere e l'interagire di fenomeni inediti e di grande portata storica, una tale complessità da rendere del tutto inservibili gli strumenti interpretativi che, dalla nascita dell'estetica come scienza del bello e dell'arte, si erano via via proposti come chiave e come soluzione.

Il terreno tutt'altro che fertile ma sicuro delle teorie normative e classicistiche viene a mancare; e una prima linea di distinzione può essere tracciata fra le *Lettere* di Herder e gli scritti programmatici di Schiller e Schlegel proprio perché, al di là di un 'semplice' rifiuto di ogni normatività, questi ultimi sono tesi a stabilire un altro tipo di validità generale e di oggettività del giudizio estetico.

Senza tenere conto, per un istante, delle differenze che separano i tre saggi, e che soprattutto pongono gli *Humanitäts-Briefe* herderiani su un piano diverso da quello delle altre due opere, si può genericamente affermare che ognuno di essi nasce dall'intento di creare reti categoriali del tutto nuove per una realtà culturale di estrema complessità e mobilità.

La letteratura critica che da più di cento anni, a diverse riprese, si occupa dei

difficili rapporti fra i tre saggi e della forza dei loro rispettivi progetti, inserisce il problema nel quadro della 'Querelle des anciens et des modernes'. Hans Robert Jauß fa notare <sup>1)</sup> come la contrapposizione antico/moderno, sorta nella retorica classica come figura della polemica letteraria, sia diventata nella tradizione post-antica un *topos* e un modello usato per marcare il cambiamento di un'epoca. Nella situazione specifica della letteratura tedesca di fine XVIII secolo, inoltre, la questione dell'*imitatio veterum*, l'insorgere contro di essa da parte della poetica dello Sturm und Drang, e la sua particolare accezione formulata da Winckelmann, erano eventi culturali vicini nel tempo che avevano lasciato aperta la problematica. Di qui il forte interesse e la nuova attualità di un confronto con il passato.

Un confronto fondato però su una nozione che aveva costituito il risultato finale della *Querelle* francese; la nozione, non più contestata, della assoluta eterogeneità del principio creativo degli antichi rispetto a quello dei moderni, della conseguente vanità di ogni paragone e dell'inutilizzabilità dei canoni classici per una valutazione della poesia moderna.

Questo "canone poetico di incomparabilità delle creazioni artistiche fra loro" <sup>2)</sup> è l'argomento di base su cui Herder, in particolare, costruisce la sua estetica storicistica e la sua concezione genetica e nazionale delle forme dell'arte. Herder sottrae così la cultura classica dei greci alla assolutizzazione normativa delle poetiche francesi, come anche al neoclassicismo di Winckelmann, ed attribuisce ad ogni forma di civiltà ed arte, anteriore o posteriore alla greco, un specifico valore dovuto alla sua irripetibilità nel tempo e nello spazio della storia. È dunque conseguenza diretta di un così inteso relativismo storico l'adesione entusiastica di Herder alle forme artistiche — tanto lontane dal magico equilibrio greco — in cui si esprime lo spirito della modernità. Il saggio su William Shakespeare è, fra gli scritti herderiani, forse il luogo che con maggior trasparenza si offre all'esplicazione di questa idea; in esso più che altrove è agevole seguire lo svolgersi dell'argomentazione con cui Herder assegna alla grande poesia moderna un valore estetico non inferiore alle massime espressioni dell'arte greca.

La categorizzazione positiva della letteratura contemporanea cui — per una via diversa anche da Schiller — giunse invece Friedrich Schlegel, è ben lontana dall'evidenza e dall'immediatezza riscontrabili in Herder. Se fuori di dubbio, infatti, è che Schlegel scrisse lo *Studium-Aufsatz* per la letteratura moderna, tanto da fare del suo saggio un manifesto di militanza estetica e di avanguardia culturale, meno direttamente dimostrabile è che in esso sono contenute le categorie per una valutazione in positivo dei concreti fenomeni artistici con cui, nella Germania di fine XVIII secolo, Schlegel si trovò confrontato.

La posizione di Schlegel nei confronti della modernità, in questa fase della sua evoluzione scientifica, non è determinabile in maniera univoca, senza relativizzazio-

ni e senza affidarsi anche ad un margine di mobilità e di chiaroscuro non interamente dissolto. Schlegel stesso era consapevole che il suo giudizio sulla poesia contemporanea correva sul filo di una lama; che si prestava cioè non solo a fraintendimenti, ma anche ad interpretazioni diverse che — ognuna con un fondo di ragione — conducevano a conclusioni non previste. Nella *Vorrede* al saggio, scritta con un anno e mezzo di ritardo ed immediatamente prima della pubblicazione, Schlegel colloca esplicitamente la sua intenzione critica e storico-filosofica all'interno della polemica antichi-moderni, affermando di voler comporre l'antica contesa per mezzo di una "nettissima delimitazione dei confini" (KA I, 207)<sup>3)</sup> fra la cultura naturale e la cultura artificiale. E sente il bisogno, soprattutto, di fare alcune affermazioni più aperte e dirette sulla sua presa di posizione, per prevenire almeno i fraintendimenti peggiori:

Die Freunde der modernen Poesie werden die Einleitung der Abhandlung über das Studium der Gr. P. nicht als mein Endurteil über die moderne Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, daß mein Geschmack einseitig sei, wenigstens nicht übereilen. Ich meine es ehrlich mit der modernen Poesie, ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele studiert und ich glaube einige zu kennen. — Geübte Denker werden leicht erraten, warum ich diesen Standpunkt wählen mußte. Gibt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber diese reinen Gesetze, *ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung* zum Maßstab der Würdigung der modernen Poesie: so kann das Urteil nicht anders ausfallen, als daß die moderne Poesie, die jenen reinen Gesetze fast durchgängig widerspricht, durchaus keinen Wert hat. (...) Ein Urteil, dem das Gefühl laut widerspricht! Man hat schon viel gewonnen, wenn man sich diesen Widerspruch nicht läugnet. (KA I, 207-208).

Questo passo della *Vorrede* contiene, nella forma chiusa e schematica di una breve enunciazione, la chiave alla lettura di tutto il saggio. Schlegel parla di un "Widerspruch" e della necessità di non negare la sua realtà di contraddizione: soltanto costruendo sulla constatazione che nella poesia moderna l'infrazione alle leggi trascendentali della bellezza — prese, queste ultime, nella purissima e lineare severità del loro tenore astratto — coesiste senza mediazioni con un altissimo valore morale, è possibile scindere anche la sua funzione programmatica e utopica dalla sua funzione immanente. Schlegel stesso ci offre dunque il filo per comprendere la complessità e, se vogliamo, la duplicità dell'argomentazione dello *Studium-Aufsatz*: se il 'Nebeneinander' non mediato e non mediabile di due elementi eterogenei è presente già nell'oggetto dell'indagine, non è possibile che l'indagine stessa non presenti lo stesso doppio scorrimento.

La prima funzione attribuita da Schlegel alla poesia moderna non ha bisogno di dimostrazioni; tutto lo *Studium-Aufsatz*, in contrapposizione allo schema dualistico della *Querelle*, è costruito su un modello tridimensionale di evoluzione culturale dell'umanità<sup>4)</sup>; le due dimensioni chiave in vista della "rivoluzione estetica" sono il passato della Grecia classica, dove l'ideale della bellezza ha vissuto la sua concrezio-

ne storica, e il futuro dell'infinita progressività — nata dalla libertà umana — verso il bello oggettivo. Al presente spetta così, all'interno di questo modello teorico e storico-filosofico, lo status di interim, di negatività da superare. La parte attiva che il presente letterario, categorizzato come "arte interessante", gioca in questa dinamica, è quella di venire a costituire una costellazione negativa talmente estrema e tesa, una degenerazione così profonda, da rendere impossibile la stasi ed inevitabile, con la propria distruzione, il passaggio al bello oggettivo.

La tesi secondo cui Schlegel attribuirebbe alla poesia interessante anche una seconda funzione oltre a quella dell'autosuperamento va invece dimostrata. Per tentare questa dimostrazione occorre uscire dal ductus programmatico ed utopico dello *Studium-Aufsatz* e porsi su un altro piano dell'argomentazione: vedere cioè come Schlegel, per non negare il "Widerspruch" discusso nella *Vorrede*, sia costretto a rendere conto anche dell'altro giudizio sull'arte moderna, quello formulato dal "Gefühl", ossia indotto dall'evidenza, percepibile più per intuizione che con strumenti logici, del valore della poesia contemporanea. Il giudizio del 'sentimento' è positivo; anche l'arte interessante, nella sua eteronomia, può parlare alle facoltà morali dell'uomo e fargli giungere degli 'Erkenntnisse' sul suo stato di scissione rispetto alla realtà. In altri termini, per poter attribuire un valore e una positiva funzione alla letteratura moderna Schlegel deve scindere il piano dell'estetica filosofica (ossia pratica e legislativa) dal piano della riflessione sull'arte<sup>5)</sup>.

Il riconoscimento di questa funzione immanente, e quindi già attiva nel presente, ha per presupposto la distinzione, che Schlegel opera all'interno della cultura moderna, fra un'arte bassa ("gemeinere Kunst" Ka I, 218) e una grande arte filosofica ("bessere Kunst", ibid.); solo a questa seconda forma di eteronomia è legittimo riconoscere valore morale e un compito al di fuori dell'utopia. Ed ha per conseguenza la possibilità, per Schlegel, di cogliere nella "bessere Kunst" una bellezza di segno negativo; più esattamente una qualità specularmente corrispondente alla bellezza, una volta che la categoria del bello si è rivelata inapplicabile alla realtà moderna.

La prima parte dello *Studium-Aufsatz*, il capitolo iniziale raccolto trent'anni più tardi<sup>6)</sup> sotto il titolo di *Von dem gegenwärtigen verworrenen Zustande der modernen Dichtkunst* può essere visto come il sostrato descrittivo di tutto il saggio; la parte in cui Schlegel espone ed analizza i diversi fenomeni che definivano la letteratura a lui contemporanea, e che convergevano a formare il suo concetto di eteronomia estetica.

Sono le pagine più vive e serrate di tutto lo scritto; il pathos polemico e il risentimento di Schlegel contro la degenerazione della cultura del presente trovano la loro espressione più felice e diretta. Le varie facce dell'eteronomia dell'arte, i diversi fattori extra-estetici che la privano della sua autodeterminazione sono disegnati nel corso dell'argomentazione con tratti di grande effetto e potenza espressiva; mai ven-



gono sviluppati. A Schlegel interessa infatti raccogliere in un grande, e nero, "Rembrandt storico"<sup>7)</sup> gli elementi di questa eteronomia, senza addurne esplicitamente le cause storico-sociali e senza farne la genesi. Tocca così, in rapida successione, l'asservimento della poesia a scopi didattici, didascalici e morali; la sua funzione compensatoria per le "perdite avvenute a causa del dominio della ragione logica"<sup>8)</sup>; la confusione e l'offuscamento dei confini fra la scienza e l'arte, fra l'arte e la storia; il caos nel cuore stesso della poesia, dove i generi poetici si confondono e si contaminano.

La forma di eteronomia storicamente più attuale, non ancora sistematizzata dalla teoria e quindi di vivissimo interesse polemico è però per Schlegel, come per Schiller e per i maggiori 'Kulturkritiker' della cultura del tempo, l'inserimento della produzione artistica nei meccanismi di mercato e la nascita di una letteratura di consumo.

Allo stadio in cui si trovava alla metà degli anni '90, in Germania, la riflessione critica e sociologica sulla posizione della letteratura nel sistema economico della giovane società borghese, era già chiara la dialettica contenuta nel carattere di merce dell'oggetto artistico: da un lato unica, irrinunciabile possibilità storica per la cultura di sottrarsi alla sua funzione rappresentativa e apologetica nel sistema feudale; dall'altro, sottomissione ad un diverso meccanismo ugualmente potente e ugualmente cieco<sup>9)</sup>. L'assunzione del carattere di merce implica l'asservimento alle leggi della domanda e dell'offerta, e alla legge del consumo: lo scrittore e il suo prodotto si trovano affidati, per sopravvivere, alle esigenze di un pubblico eterogeneo che opera le sue scelte secondo le pulsioni di un gusto deformato ("mißgebildet" lo definisce Schlegel) e manipolabile; e agli interessi concreti di editori, giornalisti, operatori che canalizzano le preferenze dei lettori, creano artificialmente nuove predilezioni, nuove esigenze, nuove mode. L'opera d'arte si trova così catturata nel movimento a spirale della 'novità' e dell' 'originalità': un breve istante di grande successo, un proliferare di imitazioni, e poi la dimenticanza, l'affondare nel nulla per far posto ad un altro grande successo, a sua volta rapidamente consumato. Il vortice di questa incessante 'Überbietung' spoglia l'oggetto artistico, già nelle condizioni del suo concepimento, del suo alone di unicità, e lo riduce ad un fenomeno effimero, capace di consumarsi in una grande vampata e di morire senza lasciare traccia. Ad un fenomeno, appunto, eteronomo.

La medesima eterodeterminazione è riscontrabile, parallelamente, sul lato della ricezione; anche qui il godimento dell'opera d'arte non è un'attività di libertà, che muova e porti ad armonica esplicazione tutte le facoltà intellettuali ed emotive del lettore, bensì un'occupazione volta a stimolare (stiamo qui parafrasando Schiller) soltanto una parte di esse, le più elementari e primitive, e ad ottundere le altre. La fruizione dell'oggetto artistico diventa così un mezzo di compensazione per gravi ca-

renze e squilibri nello sviluppo delle facoltà umane nella moderna organizzazione sociale.

Fra i termini poetologici usati da Schlegel per circoscrivere la specificità del moderno rispetto all'antico, la categoria dell'interessante è la più adatta a cogliere l'eteronomia determinata dalle leggi di mercato. L'interessante, opposto al bello classico, ha già nel suo concetto una dinamica in grado di recuperare terminologicamente il movimento incessante di 'Selbstüberbietung' della cultura moderna. Il carattere dinamico di "Tätigkeit", contrapposto al "ruhiger Genuß" offerto dalla bellezza classica, era già insito nell'accezione con cui l'interessante era entrato nelle poetiche illuministiche (l'articolo *Interessant* nell'opera enciclopedica di Sulzer <sup>10</sup>) ne dà la formulazione riassuntiva), ed era sempre stato valutato positivamente. Schlegel cambia il segno di questa valutazione scorgendo nella "Figur quantitativer Steigerung und Überbietung" <sup>11</sup>) costituita dall'interessante il meccanismo per cui voglie, desideri ed aspettative sempre nuovi vengono continuamente risvegliati, bruciano e consumano i loro oggetti senza per questo avvicinarsi di un solo passo al loro appagamento <sup>12</sup>).

Il primo capitolo dello *Studium-Aufsatz*, in conclusione, è una fenomenologia dello stato di degenerazione della letteratura contemporanea. È una constatazione descrittiva generale che, come si è osservato prima, fa da terreno di partenza per la nuova teoria da sviluppare. Il progetto che Schlegel delinea per trarre la poesia moderna dalla sua condizione di barbarie si articola in due movimenti: uno all'indietro verso la cultura naturale dell'antichità, per recuperare e ricostruire, con strumenti filologici e storico-filosofici, il contesto e la genesi dell'oggettività greca dell'arte e conferirle la forza ermeneutica necessaria alla sua attualizzazione per il presente. È un movimento in avanti verso il fine utopico di una nuova oggettività del bello, resa possibile dalla corretta 'Einsicht' nell'insegnamento della storia e operata con i mezzi della teoria e della filosofia trascendentale.

Gli studi critici sul sistema estetico schlegeliano colgono la categorizzazione positiva del presente letterario — in esso indubitabilmente contenuta <sup>13</sup>) — appunto in questa prospettiva che sostanzialmente la trascende; nel suo moto, cioè, dal passato al futuro, dove l'arte contemporanea costituisce la tappa di una "vorübergehende Krise des Geschmacks" (KA I, 254). È questa, senz'altro, la lettura corretta del disegno tracciato da Schlegel. Ma la tensione non risolta all'interno della sua valutazione della modernità — quella tensione che, come una sorta di atmosfera, ha una densa tangibilità in tutto lo *Studium-Aufsatz* e che Schlegel stesso definì "Widerspruch" — non avrebbe ragione di esistere se davvero la grande arte moderna si dissolvesse senza residui nella sua funzione di interim, se realmente essa coincidesse fino al margine con il compito della preparazione di un'epoca da venire. Se, in una parola, la linea tesa da Schlegel dal passato greco al futuro della cultura oggettiva

veramente non conoscesse cedimenti e tentazioni verso la concretezza del presente e fosse immune, nella sua astrazione teorica, da qualsiasi vibrazione e incrinatura. La visione dall'alto e l'individuazione del fine cui tende l'intero progetto schlegeliano — merito incontestato della più recente letteratura critica sull'argomento — non deve impedire di scorgere anche la funzione immanente che Schlegel ascrive alla grande arte interessante. Questa funzione, ovviamente, non viene mai tematizzata nello *Studium-Aufsatz*. Essa non rientra nel modello programmatico. I passi dello scritto che rimandano ad essa, quindi, sono i più lontani dalla linea teorico-utopica e i più facilmente riconducibili a concreti fenomeni letterari. Sono anche quelli che si distaccano dal percorso principale di pensiero dello *Studium-Aufsatz* e si condensano in nuclei filosofici isolabili dal resto dell'argomentazione.

Tre di questi excursus teorici sono individuabili. Un primo ruota attorno alla categoria della *darstellende Kunst*; un secondo analizza i rapporti fra i concetti di *Allheit, Einheit, Mannigfaltigkeit*; un ultimo sviluppa la teoria del brutto nella poesia antica e moderna e statuisce un *Kriminalkodex* dell'estetica.

L'arte filosofico-interessante come rappresentazione di *Erkenntnisse*; come sovvertimento della corretta e necessaria relazione fra molteplicità, unità e totalità; infine come *erhabene Häßlichkeit*: sono, queste, tre figure in cui prende corpo la peculiarità della poesia moderna rispetto alla bellezza della grecità. Tre forme in cui coesistono l'infinita degradazione e le infinite possibilità di salvezza della cultura contemporanea.

Che hanno, però, anche un valore immanente e una funzione all'interno dei rapporti culturali già costituiti.

2. Abbiamo fatto cenno ai contenuti concreti con cui Schlegel riempie il concetto di eteronomia estetica.

Eteronomia estetica significa in sostanza assenza del bello dall'arte:

Beinahe überall werdet Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Wert ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das Schöne. (KA I, 219)

Il bello non è un concetto tratto dall'esperienza; è un'idea a priori dedotta con gli strumenti della filosofia trascendentale. È l'oggetto di una scienza, l'estetica pura, che a parere di Schlegel la filosofia critica del tempo non aveva saputo produrre, né nella originaria formulazione di Kant né nel suo sviluppo attraverso Schiller. Il progetto di questa scienza, capace di fondare una teoria oggettiva del bello (e di superare così tanto il soggettivismo kantiano quanto il "dogmatismo" schilleriano<sup>14)</sup>) è il sostrato filosofico di tutto lo *Studium-Aufsatz*; intessuto però con argomentazioni storico-filosofiche, polemiche e critiche, solo in alcuni punti si presenta puro. Un tentativo di esecuzione sistematica della scienza del bello è costituito invece dai

frammenti *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, che Schlegel scrisse parallelamente all'ultima parte dello *Studium-Aufsatz* e nei mesi successivi alla sua conclusione <sup>15)</sup>. Nei frammenti Schlegel distingue fra una *dottrina* del bello e una *dottrina dell'arte*. Questa distinzione fondamentale ("Die ganze Sphäre der Kunst-Theorie ist durch diese Dichotomie / die Lehre vom Schönen und von der Kunst erschöpft" (KA XVI, 21)) è alla base dell'affermazione, contenuta nello *Studium-Aufsatz*, della scomparsa del bello dall'arte moderna. La questione che Schlegel imposta è infatti quella della relazione fra il concetto trascendentale di bellezza e i prodotti concreti dell'arte. Nella modernità questo rapporto non ha altra forma che quella della negazione totale.

Il postulato secondo cui "das Gesetz, das Prinzip der Kunst heißt das Schöne" e l'accezione dell'arte come "des Mittels, das ästhetische Gesetz zu erfüllen" (KA XVI, 22), nella loro validità teorica, possono dunque essere usati soltanto per l'arte che verrà, la poesia oggettiva del futuro, e per l'arte che è stata, la concrezione greca della bellezza. Non all'arte del presente. La categoria del bello non appartiene agli strumenti in grado di cogliere la specificità del moderno, e va eliminata da ogni analisi intesa a definire la poesia moderna nella sua fattualità.

Le determinazioni di *bello e non bello* come rispettivi tratti distintivi della cultura naturale e della cultura artificiale vengono circoscritte e categorizzate in maniere diverse nei tre excursus teorici in esame.

Nel primo excursus la *schöne Kunst* viene colta nella sua connotazione di gioco libero e riposante in se medesimo, privo di qualsiasi finalità e oggetto di un piacere disinteressato (KA I, 241-242, 253). L'originaria artificialità dell'arte moderna, per contro, viene rilevata nella perdita del carattere di gioco, e nel proiettarsi di quest'arte verso uno scopo a lei esteriore. L'oggettivarsi in poesia del principio creativo della modernità (il preponderare dell'intelletto e della teoria) porta all'individuazione, alla separazione e alla unilaterale messa in rilievo di singole componenti che nella cultura naturale erano invece le parti omogenee di una totalità armonica:

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen in der ganzen Masse der modernen Poesie. (KA I, 241)

Gli elementi del filosofico, individuale, caratteristico sono appunto ciò su cui si dirige l'*interesse* della poesia moderna, sono lo scopo, a lei esteriore, che essa persegue.

Schlegel non riduce però le opere "il cui fine è un interesse filosofico" (KA I, 241) entro i confini di un genere secondario che conduce la sua esistenza all'ombra dell'arte bella. Dà loro, al contrario, il rilievo e l'indipendenza di un genere principale del tutto a sé stante. Come si definisce ora questo genere artistico per il quale non vale più il principio del libero gioco?

Es gibt eine selbsttätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von schöner Kunst ebenso verschieden ist, als von Wissenschaft und Geschichte. (KA I, 241)

Una prima lettura del testo può indurre a pensare che Schlegel intenda il concetto di *rappresentazione* come attributo spettante esclusivamente all'arte moderna; che questa, in altri termini, sia da intendere come *darstellende Kunst* in opposizione all'arte non rappresentativa della classicità. Una più attenta analisi ci rende invece evidente che il 'Wesensmerkmal' della rappresentazione non viene negato all'arte bella. La *darstellende Kunst* non viene quindi a trovarsi in un rapporto di opposizione rispetto all'arte bella, bensì assume una posizione sovraordinata che raccoglie sotto di sé sia l'arte bella che l'arte interessante.

Per cogliere il "carattere specifico" dell'arte bella Schlegel ricorre alla formula kantiana del piacere disinteressato, della finalità senza fini e della legalità senza leggi. È evidente che questa generalissima formulazione assume in questo luogo della teoria schlegeliana un valore funzionale. Nella sua estesissima ed estendibilissima validità, e considerato il suo grande peso nell'estetica filosofica contemporanea, essa è lo strumento migliore di cui Schlegel disponga per marcare nelle sue connotazioni estreme, nel modo più puro ed astratto, uno dei poli del suo sistema di opposizioni. La definizione di arte come libera attività di gioco, che in sé porta il suo significato e il suo fine, offre la massima evidenza al postulato dell'autonomia estetica.

Ora, già sul piano teorico, la figura del gioco non entra in contraddizione con la categoria della rappresentazione; anche il gioco seleziona e organizza in maniera arbitraria, e produce una realtà artificiale. Ma questa produzione di realtà fittizie non esce dal cerchio concluso costituito dal gioco. Il gioco rimanda esclusivamente a se stesso<sup>16</sup>. L'arte intesa come gioco opera dunque un tipo di rappresentazione del reale che non obbedisce ad alcuna finalità extraestetica. L'accoppiamento categoriale e terminologico di gioco e di libera arte rappresentativa è presente nello *Studium-Aufsatz* (KA I, 275) proprio come connotazione dell'arte greca:

Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei; und vom ersten Anfange Griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick (..) waren den Griechen schöne Spiele heilig.  
Diese Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen echter Griechheit.

In questo modo Schlegel pone la sua teoria su un livello di concretezza ben diverso dall'astrazione formalistica della teoria kantiana. Ma questa constatazione non è ancora sufficiente ad esaurire il vero significato e la specifica concretezza che l'autonomia dell'arte greca assume nel sistema schlegeliano.

Schlegel sostanzia il suo ruolo e la sua militanza di *Kulturkritiker* con il particolare taglio scientifico dovuto alla sua formazione di filologo classico e alla sua origi-

nale elaborazione del metodo storicistico in estetica. La poesia greca e l'espressione massima che ne è la tragedia attica vengono dunque colte innanzitutto nella loro connotazione originaria di atto del culto. L'agone atletico dei ginnasti e dei lottatori, la danza, il canto e la poesia (KA I, 277) sono i riti di una cerimonia collettiva in cui il popolo greco celebra la divinità. Ma la "vera divinità" altro non è che la "reinste Menschlichkeit" (KA I, 277), l'uomo nella sua forma più autentica e pura:

in lieblichen Bildern haben die Griechen freie Fülle, selbständige Kraft und gesetzmäßige Eintracht angebetet.

Quest'uomo che si espande e si libera nel gioco e nell'arte è l'uomo che nell'atto festoso e solenne dà voce e corpo e immagine alla sua volontà di dominio sul terrore dell'esistenza. La cerimonia, evento organico e di importanza somma nella vita pubblica della città greca, celebra nella coralità della tragedia una prima vittoria dell'uomo sulla paura; la vittoria della forma e della figurazione sul caos di forze brutali e cieche di una realtà imperscrutabile nelle sue leggi e inafferrabile nella mobilità del suo divenire incessante; una realtà che, allo stadio di evoluzione scientifica della civiltà greca, assumeva volti titanici e mostruosi.

L'organicità e la funzionalità della poesia antica rispetto al suo contesto sociale sono dunque compiute; in esse va ricercata la matrice della qualità principale e veramente significativa della poesia classica, vale a dire della sua unità.

Il radicamento profondissimo in una tradizione viva e operante, e la nozione limpidissima e non ancora offuscata della propria funzione danno all'arte greca innanzitutto una unità dello stile. Schlegel glossa ripetutamente l'idea che la poesia antica, pur nella varietà dei generi e dei livelli qualitativi, e nonostante le trasformazioni portate dal moto dei secoli, esprime in ogni sua opera uno "spirito" unitario; che essa, cioè, ha un suo individuatissimo ed omogeneo carattere che si oppone con forza alla *Charakterlosigkeit* e all'anarchia stilistica dell'arte moderna.

Non una traccia di continuità e connessione è da scorgere fra le singole epoche, fra i singoli autori della letteratura post-antica, dopo che il tessuto della tradizione si è lacerato e dissolto (KA I, 221-222). I suoi fenomeni frammentari e isolati convivono l'uno accanto all'altro nella torbida confusione di un "mare di forze in conflitto" (KA I, 224) che sembra attendere, come l'antico Chaos mitologico, la forza di un amore e di un odio che separi, ricongiunga, purifichi. Il 'Nebeneinander' di registri stilistici disparati è per Schlegel uno dei "rimarchevoli tratti" costitutivi della poesia moderna, in diretta dipendenza dai meccanismi dell'industria culturale; esso risponde al moltiplicarsi e allo stratificarsi dei gusti e delle mode, e ne sanziona all'atto stesso l'indiscriminato proliferare. Accanto alle innumeri fratture fra gli stili e le maniere, la scissione più grave si è creata, nella modernità, fra un registro 'alto' della produzione, una "bessere Kunst" destinata ad un pubblico colto, e un'arte

'bassa' per lettori in cerca di facili stimoli all'immaginazione. La colpevole accettazione di tale convivenza, nascosta dietro il vicendevole ignorarsi, rivela più di ogni altro fenomeno il grado di corruzione toccato dalla cultura contemporanea (KA I, 227-228).

Giuliano Baioni ha mostrato in che modo la concezione schlegeliana dell'unità dello stile e della forma prefiguri la definizione che Friedrich Nietzsche darà della cultura, intesa come "unità dello stile artistico in tutte le manifestazioni della vita di un popolo"<sup>17)</sup> e contrapposta all'elettismo indifferente della civiltà del lusso.

L'unità della forma che, per Schlegel come per Nietzsche, fa la classicità dell'arte antica, è anche unità di artista e pubblico. La tragedia classica è un rito corale celebrato da tutti i cittadini della polis, dove la medesima volontà di astrarre, attraverso la figurazione, un brano di realtà dal disordine del divenire lega l'atto del produrre a quello del recepire, percorsi così dallo stesso sangue e dagli stessi nervi. Nell'età classica si verifica quella unità di poeta e pubblico che Schlegel raccoglie nella categoria della *Offentlichkeit der Bildung* e che Nietzsche porrà a fondamento della sua nozione di *Kultur*. Se per Schlegel, infatti, "le leggi della teoria estetica hanno vera *autorità* solo nella misura in cui esse sono state riconosciute e sanzionate dalla maggioranza dell'opinione pubblica" (KA I, 272-273), e se aurea si può definire un'età in cui i vertici sommi della bellezza sono patrimonio di un intero popolo (KA I, 287), è evidente che la civiltà greca ha incarnato questo momento storico:

Die griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Geschmacks, *der Geist der ganzen Masse*. (KA I, 282)

Wo hat freie Menschheit in der Masse des Volks ein so durchgängiges Übergewicht erhalten als bei den Griechen? Wo war die Bildung so echt, und echte Bildung so öffentlich? (KA I, 286)

Nella degenerazione culturale della modernità — ed è questo, ancora, un tema centrale del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, delle *Inattuali* e della polemica antiwagneriana<sup>18)</sup> — questo corpo unitario e vitale si è scisso nella produzione solipsistica di un "isolierter Egoist" nella massa sconosciuta dei suoi destinatari, e nella ricezione avida di un pubblico che consuma passivamente la superficie senza spessore della letteratura alla moda.

Se, in conclusione, l'opposizione fra l'autonomia della cultura classica e l'eteronomia della modernità si costituisce per Schlegel nei termini che abbiamo descritto, ne discende che la concezione schlegeliana dell'autonomia dell'arte ha una densità e una complessità ben diverse dalla generale formula della libertà da determinazioni extraestetiche. Questa constatazione si precisa ulteriormente se si analizza il passo dello *Studium-Aufsatz*, accompagnato da una lunga e complessa nota (KA I, 241-244), in cui Schlegel deduce il concetto di *darstellende Kunst*. Questo brano è il tentativo teorico di fare una sorta di ontologia e di genetica dell'atto creativo, ossia

di cogliere l'arte nella sua generalissima connotazione di ipotiposi, di 'subiectio sub aspectum' <sup>19)</sup>.

Il tanto controverso postulato dell'armonia dell'arte greca è certamente presente anche nel sistema schlegeliano come espressione dell'assonanza dell'uomo con il suo destino; ma tale equilibrio non è per Schlegel il risultato di un oscuro impulso creatore indistinguibile da quello della natura. Se è vero infatti che Schlegel teorizza una nascita 'naturale' e spontanea della bellezza greca, e assimila la produzione artistica ai processi di natura (KA I, 276), è anche vero che non questo primo stadio dell'evoluzione egli vede contrassegnato dall'armonia classica. L'equilibrio e la proporzione compiuti sono attributo dell'arte soltanto nel momento in cui le facoltà razionali dell'uomo, nella loro antichissima lotta con la natura, conquistano una netta posizione di predominio; quando in campo conoscitivo esse non elaborano più i dati del reale nella "mythische Anordnung der Phantasie" (KA I, 286), ma sono in grado di sovrapporre loro degli schemi logici e sistematizzanti. L'arte greca — così Schlegel — tocca il punto più alto della sua parabola nel momento in cui non si limita più ad assimilare la datità del reale, ma produce autonomamente il bello (KA I, 285); nel momento in cui in essa "si manifesta l'ideale" (KA I, 286), ossia una posizione riflessa, mediata e quanto mai razionale nei confronti della realtà. Nel primo excursus dello *Studium-Aufsatz* la rappresentazione artistica viene dunque analizzata nel suo carattere costitutivo di atto con cui la razionalità umana sovrappone una forma al materiale magmatico e mobile dell'esperienza, ne arresta nella staticità dell'immagine la vertigine del fluire, ne riassume nella semplicità della superficie lo spessore insondabile. Ciò che troviamo dedotto nella teoria schlegeliana della *darstellende Kunst* è il processo di appropriazione della realtà attraverso la metafora e la figurazione. Una appropriazione, una volontà di sopravvivenza che nell'arte antica ha saputo conservare la magica e fertilissima tensione fra il contenuto di verità e il principio formale della bellezza, e non ha permesso a quest'ultimo di assolutizzarsi e costituirsi ad elemento di conservazione, affermazione e legittimazione dell'esistente. Come più tardi Nietzsche, che nella distruzione dell'equilibrio fra l'apollineo della figurazione e il dionisiaco della verità tragica scorgerà la matrice della decadenza culturale, Schlegel fa risalire l'eteronomia dell'arte alla perdita della nozione della sua strumentalità.

Perduta di vista l'unità antica della rappresentazione, che nella ricchezza delle sue forme esprimeva sempre un'unica cosa, la produzione artistica moderna si è frantumata nella rappresentazione di molteplici, irrelate "Erkenntnisse", ossia di determinate e parziali nozioni sul reale. In questa irriflessa adesione dell'artista a circoscritti ("bedingte") brani di realtà, nella riproduzione aproblematica di eventi e rapporti, Schlegel individua l'attributo principale della letteratura 'triviale', il volto peggiore e più colpevole della moderna eteronomia. L'oggetto delle sue accuse è



un' "arte ordinaria" che si arresta a rappresentare "bedingte Erkenntnisse" come se esse potessero dire qualcosa sulla posizione dell'uomo moderno nel suo tempo; che si esaurisce in un realismo banale, come se il reale fosse una grandezza percepibile e riproducibile in maniera affatto aproblematica; che esclude l'elemento della riflessione e non rappresenta anche i modi della sua rappresentazione, le condizioni della sua stessa esistenza.

Contro questo sfondo acquista però tutto il suo aggetto l' "arte migliore" dell'età contemporanea, la cui eteronomia è percorsa dall'impulso verso i valori universali dell'umanità. Ad oggetto della sua rappresentazione essa assume, fra le *Erkenntnisse*, quell'unica che ha validità assoluta e universale: la nozione kat'exochen dell'avvenuta rottura fra l'uomo e il suo destino è ciò che fa di quest'arte la grande poesia filosofica ed interessante della modernità. La verità tragica dell'esistenza umana non viene qui ridotta al silenzio e negata nella superficie a specchio della figurazione; essa ha al contrario una presenza talmente forte e viva, e una voce talmente alta da far esplodere l'edificio ordinato della rappresentazione, e dare vita ad un registro stilistico manierato, obliquo, irregolare e asimmetrico, quanto mai lontano dalla proporzione classica.

Schlegel dà un corpo alla sua teoria ed individua nell'*Amleto* di Shakespeare l'esempio più compiuto di tragedia filosofica moderna. Nelle splendide pagine dedicate all'*Amleto* Schlegel costruisce quel parallelismo su piani diversi, e quella parità di valore morale fra i principi creativi dell'antico e del moderno che costituisce la vera soluzione del "Widerspruch" constatato nella *Vorrede* del 1797. Anche la letteratura del presente può e deve rappresentare, nella singolarità ed individualità dei suoi temi, "das Allgemeine"; solo che questa validità universale non è estetica, bensì di qualità totalmente diversa da quella dell'arte classica.

La "ewige kolossale Dissonanz" e il "vollkommener Streit" (KA I, 248) che dividono senza possibilità di ritorno l'uomo moderno dal corso delle cose attorno a lui sono il vero oggetto dell'*Amleto*, che traluce con chiarezza cristallina, per chi lo sa cogliere, attraverso gli eventi di cui concretamente vive la tragedia. La resa della realtà operata da Shakespeare, che ha tanto spessore, vita e multiforme corporeità da affascinare il lettore e da indurlo a perdersi in lei, è invece il medium di una lucidissima riflessione sulla realtà stessa. Per giungere al centro vero del mondo poetico di Shakespeare il lettore deve penetrare la superficie ingannevole del realismo, godere a pieno la sua fascinazione e giungere attraverso di essa alla 'Erkenntnis' della tragedia dell'uomo moderno.

Shakespeare non rifugge da alcun mezzo poetico, sia esso il meno ortodosso, il più audace e problematico, purché serva a rappresentare lo stridore che lacera l'animo umano nel mondo contemporaneo. Le sue scabrosità, i suoi spigoli, la disordinata pienezza dei suoi testi, le sue continue infrazioni alle regole dell'armonia e del-

l'equilibrio sono altrettanti veicoli letterari con cui Shakespeare fa sorgere nell'animo del lettore la coscienza disperante dell'incolmabile distanza dalle cose:

Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich, dem seine [Shakespeares] Darstellung sich entzöge, sobald es ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten *entfleischt* er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer Kadaver. (KA I, 251).

La simmetria fra la poesia greca e la poesia filosofica moderna diventa esplicita e acquista tutti i suoi elementi nella contrapposizione speculare che Schlegel costruisce fra i vertici artistici delle due culture. Alla bellezza della tragedia attica di Sofocle si oppone l'interesse filosofico della tragedia di Shakespeare, cui anche il brutto serve come veicolo; all'armonia dell'una corrisponde l'andamento ineguale, discontinuo, imprevedibile dell'altra; al tragico purissimo e senza fratture della tragedia classica fa riscontro un tragico spezzato, continuamente interrotto dalle commistioni con altri registri poetici, ma proprio per questo tanto più assoluto e buio, tanto più impossibile a superarsi nella comprensione del proprio destino.

Ihre eigene natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Poesie zur *philosophischen Tragödie*, dem vollkommenen Gegensatze der ästhetischen Tragödie. Dies ist die Vollendung der schönen Poesie, besteht aus lauter lyrischen Elementen und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie, besteht aus lauter charakteristischen Elementen und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie. (KA I, 246)

Il riconoscimento di una così intesa 'Ebenbürtigkeit' morale è un primo modo con cui Schlegel cerca di fissare la sua complessa posizione nei confronti dell'arte contemporanea. Il compito programmatico ad essa affidato è evidente. La sua funzione immanente, più concreta e diretta è invece contenuta nell'attributo *didattico* con cui Schlegel definisce la qualità della poesia moderna in contrasto alla qualità estetica della poesia greca. Oltre che nel passo appena citato, il termine *didattico* compare in altri due punti chiave dello *Studium-Aufsatz* che, per la loro posizione e per il loro tono di enunciato, assumono il peso di una definizione:

Ich nenne die idealische Poesie, deren Ziel das philosophisch Interessante ist, *didaktische Poesie*. (KA I, 242).

Auch die charakteristische Poesie kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine (...) nicht ästhetisch, sondern didaktisch. (KA I, 245)

Il termine *didattico* viene sottoposto qui a quel procedimento, frequente in Schlegel, per cui una parola viene estratta dalla sua accezione comune, e rivestita di un significato nuovo. Una modifica al testo apportata nel 1822<sup>20)</sup> conferma come Schlegel faccia esplicito riferimento al tradizionale genere letterario della poesia didattica, per riabilitare con la sua teoria l'accezione e il possibile uso di una 'Gattung' che nelle poetiche illuministiche occupava una posizione secondaria e molto contro-

versa. La vera poesia didattica, per Schlegel, è l'arte filosofica moderna. La tematizzazione esplicita che Schlegel fa del proprio uso del termine non va oltre i brevi passi citati; l'intenzione di rivoluzionare la ricezione di un intero genere poetico non trova ulteriore sviluppo. Mi pare possibile spiegare l'uso di questo attributo con l'ipotesi che Schlegel se ne sia servito per rafforzare ed intensificare al massimo il concetto di intenzionalità contenuto nell'assunto della poesia moderna come *Darstellung von Erkenntnissen*.

L'artificialità e lo status di finzione sono costitutivi per l'opera d'arte moderna; le posizioni critiche (e il riferimento polemico di Schlegel alle poetiche di Herder e di Lenz è evidente) che scorgono nell'attività dell'artista moderno un creare spontaneo in analogia ai processi naturali, si precludono qualsiasi possibilità di comprendere il vero principio creativo della modernità. Il grande artista moderno riflette, nella sua opera, proprio sull'impossibilità di dare vita ad un prodotto che esprima una qualsiasi forma di armonia fra la soggettività umana e le leggi del reale. È questa la nozione che egli vuole comunicare ed affermare, nella consapevolezza che essa non è patrimonio di tutti i contemporanei e che, ancora, può essere ignorata.

3. La seconda costruzione formale che Schlegel erige per cogliere la differenza antico/moderno è la teoria delle componenti interne del bello e dei loro rapporti. Questa teoria trova posto nella terza parte dello *Studium-Aufsatz*, il capitolo *Ideal des Schönen in der Griechischen Poesie*, e sviluppa in un sistema categoriale differente, più strettamente speculativo e assiomatico, argomentazioni analoghe a quelle usate per dedurre la sostanza dell'arte rappresentativa. Anche la teoria delle componenti è una teoria generale delle modalità della rappresentazione artistica; anch'essa serve a dimostrare come l'arte classica abbia costituito l'unico punto storico di coincidenza fra l'ideale del bello e una concreta forma artistica. In che modo, cioè, essa sia stata la concrezione storica di quel concetto di bellezza cui solo due millenni più tardi la ragione umana sarebbe stata in grado di dare una deduzione a priori, e quindi validità universale. Non ci addentreremo nella complessa costruzione filosofica che, per accenni nello *Studium-Aufsatz* e in modo sistematico nei frammenti postumi *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, sorregge la teoria delle componenti; ci limiteremo ad osservare come essa conduca al medesimo risultato tratto nell'exkursus precedente.

Le componenti del bello, dal punto di vista estetico, sono: *Mannigfaltigkeit*, *Einheit*, *Allheit*, ovvero "der Reiz, der Schein, das Gute" (KA I, 290). La *Mannigfaltigkeit* è, evidentemente, la concretezza dei materiali, la pienezza della realtà viva; la *Einheit* è lo specificum dell'arte, ossia il risultato delle operazioni di selezione, invenzione, trasformazione che danno alla molteplicità lo status di una realtà artificiale e tecnica; la *Allheit*, infine, è l'unico legittimo oggetto dell'arte, l'i-

dea che, *nell'unità e attraverso* la molteplicità, deve venire alla luce nell'opera d'arte. Le tre componenti sono grandezze; di conseguenza estendibili e perfettibili all'infinito. Prese singolarmente, esse hanno eguale indipendenza ed eguale valore. Ma il loro rapporto non è arbitrario o modificabile: un "absolutes ästhetisches Gesetz" (KA I, 291) lo regola, cui non si può contravvenire senza distruggere l'esistenza stessa del bello. Senza nulla togliere all'indipendenza e alla dignità del molteplice (Reiz, Sinnlichkeit, Stoff, Leidenschaft), l'immutabile "Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandteile der Schönheit" (KA I, 290-91) gli attribuisce la funzione di veicolo, di elemento fisico in cui, dopo l'operazione selettiva dell'unità, prende corpo la totalità. Se il molteplice deve costituire il mezzo, la totalità deve essere invece "der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommenen Schönheit (...)". (KA I, 291). Ossia, anche il materiale più esuberante e vivo, più prepotente e ricco deve essere, nella sua elaborazione in unità, abbastanza trasparente da lasciar rilucere la totalità. A quest'unica, assoluta legge estetica fanno riscontro, sul piano dell'esecuzione artistica, due assolute leggi tecniche: l'atto della rappresentazione avviene come "Versinnlichung des Allgemeinen" e come "Nachahmung des Einzelnen" (KA I, 291). Lo schema è identico a quello applicato all'estetica pura: *Versinnlichung* e *Nachahmung* sono due operazioni di riproduzione che, da direzioni opposte, convergono nel centro costituito dalla unità; la riproduzione del particolare deve essere l'elemento di *Versinnlichung* del generale. Ma appunto questo, e non altro, deve essere il rapporto:

Das Ziel der freien darstellenden Kunst ist das Unbedingte; das Einzelne darf nicht selbst Zweck sein (Subjektivität). Widrigenfalls sinkt die freie Kunst zu einer nachahmenden Geschicklichkeit herunter, welche einem physischen Bedürfnisse oder einem individuellen Zweck des Verstandes dient. (...) Objektivität ist der angemessenste Ausdruck für das gesetzmäßige Verhältnis des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung. (KA I, 291)

Nel suo libro sulla concezione schlegeliana della poesia trascendentale <sup>21)</sup> H. - D. Weber scrive: "Dem Formalismus des Schönheitsbegriff entsprechend, hat die griechische Kunst nur die Objektivität einer Relations-Wirklichkeit". Con questa formulazione e, più tardi, quando parla della "Relationalität" delle condizioni della cultura naturale, Weber coglie esattamente il punto in cui, nel sistema di Schlegel, si gioca la complessa dialettica fra la storicità e la normatività dell'arte greca. La cui perfezione non consiste nel raggiungimento di un assoluto storico, al di sopra di tutti i tempi e di tutte le culture, ma nell'adeguatezza interna di mezzi e fini, di fenomeni e leggi, di bisogni e risorse. Così va inteso il concetto di *Gesetzmäßigkeit*; la *Gesetzmäßigkeit* è un rapporto, è la relazione fra un oggetto e la *sua* legge. Il rispetto dei rapporti è appunto ciò che dà alla cultura greca la sua compiutezza e la sua normatività..

Si comprende immediatamente quale connotazione assuma in questo nuovo sistema di opposizioni il polo costituito dall'arte moderna; essa è l'infrazione costante alla legge dei rapporti fra le componenti, è la distruzione della necessaria, equilibratissima tensione fra molteplicità, unità e totalità. La totalità, il contenuto universale, ha perduto la sua posizione di priorità e di dominio, mentre le altre due componenti, ognuna per proprio conto, si sono conquistate una illecita indipendenza i cui risultati non potranno che essere forme corrotte di produzione artistica. Teorizzando il sovvertimento, nella poesia moderna, della relazione trascendentale fra le componenti del bello, Schlegel riprende e varia con strumenti concettuali diversi la rottura dell'equilibrio fra il vero dionisiaco e la bellezza apollinea della metafora. E non trascura di riprendere, parallelamente, la distinzione fondamentale all'interno dei prodotti di questa poesia della degenerazione.

Anche la poesia "migliore", la grande arte filosofica, non è l'apparire della totalità; anch'essa è esclusa dalla sfera del bello. Qual è, allora, l'elemento che le dà grandezza, che la distingue dalla letteratura di consumo, e le dà il diritto di costituirsi a termine simmetrico nell'opposizione all'arte greca? Se questa simmetria esiste, come Schlegel postula, l'oggetto della poesia moderna deve avere la medesima levatura e la medesima assolutezza dell'oggetto bello della poesia classica. Se quest'ultimo era la pura umanità, l'arte filosofica del presente non può che essere la rappresentazione della sua negazione. Anche nella tragedia filosofica viene dunque alla luce una totalità, ma una totalità di segno negativo, ossia la negazione della totalità.

Per negare la totalità dell'uomo libero e intero bisogna conoscerla; bisogna averla contemplata nella dimensione astratta dello spirito e del desiderio; nell'utopia del futuro o nell'utopia a ritroso di un passato armonico e compiuto. Bisogna sapere che è scomparsa e tuttavia averla viva nella mente per confrontarla con la realtà dell'alienazione e della paralisi delle facoltà umane. Questa coscienza, questo sapere che non inganna se stesso e non cerca ublimazioni di sorta, è ciò che fa grande la modernità. Grande, e non bella, è la poesia moderna, perché prende a suo contenuto sostanziale la negazione del buono, la tragedia moderna per definizione.

4. Nel suo saggio *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen*, Günter Oesterle osserva:

In der geschichtlich entwickelten Differenz von kunsthistorischer und philosophischer Reflexion der Kunst, von philosophischem Begriff der Kunst und gegenwärtiger empirischer Kunstproduktion, sowie von Theorie der Kunst und Ästhetik hat Schlegels *Studium-Aufsatz* seinen geistesgeschichtlichen Ort und sein inhaltliches Problem<sup>22)</sup>.

Dove l'estetica filosofica viene vista da Oesterle come una dimensione non contenuta, neanche nelle intenzioni, nello *Studium-Aufsatz*; ma in esso postulata come compito di grandissima urgenza storica per la letteratura. Questa dimensione

inattuata e soltanto 'aufgegeben' riveste tuttavia nello *Studium-Aufsatz* la funzione importantissima di punto di riferimento cui ricondurre non solo i disparati ed eterogenei fenomeni letterari, ma anche i diversi modi della riflessione critica sull'arte, che negli ultimi decenni del secolo XVIII erano andati sempre più differenziandosi. Oesterle prosegue:

Er [der *Studium-Aufsatz*] antwortet auf die erkennbare Tendenz zur Auswanderung der Reflexion der Kunst aus der philosophischen Ästhetik mit ihrem Rückbindungsversuch an Ästhetik<sup>23)</sup>.

Questa estetica, che verrà elaborata nei frammenti *Von der Schönheit in der Dichtkunst* come scienza pratica del bello, ossia come legislazione e codice per l'arte, ha dunque nello *Studium-Aufsatz* una funzione normativa e regolativa; essa è la 'Gesetzgebung' indispensabile all'attuarsi della rivoluzione estetica.

Ancora nei frammenti sull'estetica Schlegel opera però una distinzione all'interno del concetto di "Wissenschaft von der Kunst":

Die Wissenschaft von der Kunst ist entweder theoretisch oder praktisch oder beides zugleich; d.h. sie erklärt das Vorhandene, oder sie gibt Vorschriften, etwas vorhanden zu machen. (KA XVI, 22)

Accanto all'estetica pratica, cioè, c'è anche un'altra scienza dell'arte che 'spiega' i fenomeni del presente:

Die Theorie der Kunst kann weiter nichts lehren, als was die Kunst sein soll, was sie ist, sein muß und sein kann. Die drei letzten Betrachtungen gehören zusammen (...). Die ganze Sphäre der Kunst-Theorie ist durch diese Dichotomie, die Lehre vom Schönen und von der Kunst erschöpft. (KA XVI, 21)

Tenendo presente questa distinzione, lo *Studium-Aufsatz* può essere letto lungo la linea del progetto e dell'enunciato programmatico; ma anche lungo la linea del confronto concreto con fenomeni culturali reali. È vero, dunque, che Schlegel tenta di arginare le tendenze di 'Auswanderung' dall'estetica filosofica, ma è anche vero che lo *Studium-Aufsatz* introduce delle categorie per spiegare fenomeni che in quell'estetica non potevano trovare posto.

È il caso della categoria del brutto e, nella misura in cui le due sfere vengono contaminate, della categoria del sublime.

Una compiuta estetica del brutto è quanto Schlegel auspica come necessario correlato di una teoria del bello, la quale potrebbe così, sullo sfondo del suo contrario, entrare in piena luce e delineare le sue leggi e i suoi confini.

Il problema del rapporto fra il principio della rappresentazione ed oggetti 'brutti', cioè non corrispondenti ai canoni di compiutezza, armonia, quiete ("Verbindung des Schönen mit dem Regelmäßigen, Zweckmäßigen und Vollkommenen"), è presente in tutto il XVIII secolo negli scritti di teorici tedeschi, francesi, inglesi. Her-

bert Dieckmann, nel suo saggio *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*<sup>24)</sup> analizza le varie posizioni su cui storicamente si attese la discussione sul brutto e sul suo diritto di inclusione nella sfera artistica. E studia, parallelamente, come nacque e si sviluppò il dibattito sulla conformazione fisiologica e psicologica del piacere procurato da oggetti spiacevoli, ripugnanti, terribili ("Gefallen am Unangenehmen"). Dieckmann conduce la sua indagine all'interno dell'illuminismo europeo; Holger Funk, nel suo libro *Asthetik des Häßlichen*<sup>25)</sup> studia invece la teoria del brutto (che tocca i fenomeni adiacenti del sublime, del deforme, dell'irregolare, etc.) nell'ambito culturale tedesco da Baumgarten ad Adorno, con l'unica eccezione costituita da Burke. La storia delle categorie del brutto e del sublime, e la loro accezione nel momento in cui esse entrano nella teoria di Schlegel — in una parola, il contesto culturale da cui Schlegel le trasse — sono dunque tracciate negli studi di Funk e di Dieckmann, e non richiedono una ripetizione neppure sommaria.

Ciò che Schlegel accentua, riallacciandosi al dibattito sul brutto e marcando la diversità della sua posizione rispetto alle teorie precedenti, è la mancanza di una *Theorie des Häßlichen*. Una teoria del brutto, con la medesima impostazione trascendental-filosofica della teoria del bello, consentirebbe di raggiungere due obiettivi: spiegare da un lato la natura di elementi brutti nella poesia greca; dimostrare dall'altro come il brutto dell'arte moderna sia di qualità totalmente diversa e debba essere ricondotto all'artificialità della cultura post-antica.

La teoria del brutto che, con il correlato tecnico della teoria dello *scorretto* costituisce "den vollständigen Krimimalkodex" (KA I, 315) per la valutazione di ogni arte, è volta in primo luogo contro tutte le accuse di rozzezza, immoralità, eccessiva sensualità portate alla poesia greca da critici e lettori moderni. Oesterle fa notare come Schlegel, confutando queste accuse, postuli l'assoluta necessità, oltre che dell'autonomia dell'arte, anche dell'autonomia della critica; applicare all'arte greca criteri della corrente morale moderna significa uscire dall'orizzonte estetico e precludersi ogni possibilità di giudizio obbiettivo:

Wenn die konventionellen Regeln der modernen *Dezenz* gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die Griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man konsequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie die Mönche mit den Nuditäten der Antike. Die *Dezenz* aber hat der Poesie gar nichts zu befehlen; sie steht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. (KA I, 321)

Der Reich Gottes liegt jenseits des ästhetischen Horizonts und ist in der Welt der Erscheinung nur ein leerer Schatten ohne Geist und Kraft. (KA I, 329)

Per Schlegel esiste certamente, ed è importantissima, una "ästhetische Sittlichkeit"; ma essa non ha nulla a che vedere con la comune accezione di morale. È un'etica della 'Erscheinung', ossia un rispetto delle leggi immanenti del bello che non accetta nessuna imposizione o regola da istanze extra-estetiche. Soltanto una valuta-

zione che non prescinda dal carattere tecnico, fittizio del mondo rappresentato può cogliere gli elementi brutti nell'arte greca. Che sono indubbiamente presenti e che, proprio ai fini di una "Apologie der Griechischen Poesie", vanno messi nel dovuto rilievo. Schlegel riconduce la rozzezza e l'incompiutezza, come anche gli eccessi, le raffinate mollezze e la decadente sensualità di diverse epoche della cultura greca alla conformazione naturale di quest'ultima; una conformazione che comprende di necessità tutti gli stadi del ciclo vitale, sia le insufficienze degli inizi che il corrompersi della fine. La presenza di questi elementi brutti non toglie nulla alla *tendenza* generale della cultura antica, che è una tendenza al bello e all'oggettivo. Questo, e non altro, è il carattere di tutta l'evoluzione naturale, e le bruttezze dell'inizio e della fine sono le tappe necessarie di un moto in ascesa verso il suo culmine e poi in discesa verso la sua morte.

L'attributo *häßlich* che Schlegel dà alla poesia moderna nella sua globalità è invece da intendersi altrimenti. Esso non è applicabile a singoli fenomeni secondo criteri di valutazione individuali e di volta in volta adattati al caso. Anche il giudizio estetico negativo deve essere vincolante e ricondursi ad un'idea generale, ossia al "Grundbegriff desjenigen, was in der Kunst überhaupt tadelhaft sein kann". (KA I, 311). Anche qui una legislazione è necessaria, e come sua premessa occorre una deduzione a priori dell'idea del brutto. Soltanto come correlato filosofico del bello, sullo stesso piano teorico e morale, il brutto può essere assunto a categoria dell'arte moderna. Servendosi della deduzione già operata (KA I, 288) dell'idea del bello,

Wie das Schöne die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das Häßliche die unangenehme Erscheinung des Schlechten. (KA I, 311)

La forza e la modernità di questa teoria sta nell'accezione di *schlecht*, correlata al potenziale innovativo contenuto nell'accezione di *gut*. "Das Schlechte" di Schlegel non è un male, non è una presenza negativa individuabile. È al contrario una negazione, un vuoto, un'assenza; l'assenza del buono. "Das Schlechte" per definizione è per Schlegel la negazione della pura umanità della totalità, unità, molteplicità; anch'esso è un'idea generale, una totalità che l'arte del presente, se vuole essere grande arte, deve prendere a suo vero oggetto. Questa poesia del male sarà una poesia brutta. Come la poesia bella si serviva del *Reiz* per provocare un piacere che costituissero l'elemento fisico del puro godimento del bello, così la poesia brutta ha il suo elemento fisico nel dolore, nel disgusto, nel fastidio, nel malessere. Su queste categorie si può misurare la distanza che separa Schlegel dalle teorie del brutto a lui precedenti. Dove la questione veniva impostata nei termini della riproduzione artistica di un oggetto brutto, il quale, filtrato attraverso il medium della rappresentazione e acquistato il suo carattere fittizio, non suscitava più sentimenti di repulsione



bensi, al contrario, *Lust, Wohlgefallen*. Il dolore morale ("sittlicher Schmerz"), con la sua forma massima della disperazione, è invece, per Schlegel, l'effetto provocato da una corretta ricezione dell'arte brutta.

La percezione dell'assenza della "reine Menschheit", immediata quando l'opera d'arte è grande e tematizza questa assenza, causa dolore morale nel medium di un dolore fisico.

Occorre a questo punto introdurre la categoria del sublime, perché solo in unione con essa la teoria del brutto acquista il suo pieno significato; Günter Oesterle osserva che "Schlegels Problematisierung des Häßlichen als Kategorie moderner Kunst ist (...) wesentlich eine Problematisierung erhabener Häßlichkeit"<sup>26)</sup>.

Finora abbiamo sempre parlato della posizione estetica di Kant come di una posizione strettamente ancorata alla formula letterale ed astratta dell'autonomia del bello. Il che ha validità relativa, ossia funzionale ad una visione dall'alto dell'estetica classica e all'individuazione di tappe ed evoluzioni al suo interno. L'estetica kantiana è in realtà, com'è ovvio, molto più mobile e meno unitaria<sup>27)</sup>. Anche Kant rileva ed analizza fenomeni estetici non riconducibili alla sfera del bello e al piacere derivante dal gioco della *Einbildungskraft* con il *Verstand*. La questione può essere estesa a tutti gli scritti teorici che negli ultimi decenni del XVIII secolo si confrontano con problemi estetici: la dimensione della bellezza viene percepita come non in grado di rendere conto di tutti i fenomeni estetici e di tutti i tipi di *Lustgefühl*. La sfera del sublime si affianca a quella del bello ed ingloba quelle manifestazioni estetiche che in quest'ultima non possono trovare posto:

Unter diesem Begriff [des Erhabenen] wird in der idealistischen Ästhetik die Lust am Schrecken und am Schrecklichen behandelt, die nicht nur die entstehende Psychologie beschäftigt, sondern auch den Ethiker beunruhigt<sup>28)</sup>.

Il sublime, dapprima nettamente distinto dal bello, pone in tutta la sua evidenza la precarietà della separazione fra etica ed estetica. In esso, con lo stabilire una relazione fra un sentimento negativo (paura, orrore, impotenza) e l'istanza etica della ragion pratica, avviene ciò che Peter Bürger<sup>29)</sup> definisce "Bearbeitung des Schreckens". Il concetto di *Schrecken* può essere ricondotto schematicamente al sentimento di impotenza che l'uomo prova nella constatazione dei suoi limiti fisici ed intellettuali ("Grenzen des Verstandes", sottolinea Funk in allusione a Paul Klee), della sua insignificanza come essere naturale di fronte ad un mondo dal potere schiacciante ed annichilente. Il sentimento del sublime nasce, com'è noto (così Burke<sup>30)</sup> e Kant<sup>31)</sup>) dall'esperienza che l'uomo fa, proprio dal profondo della paura e dello smarrimento, della grandezza del proprio animo; l'esperienza della propria indipendenza e superiorità morale di fronte a qualsiasi potenza fisica. In Kant — dove il collegamento con quel corpus di problemi filosofici e scientifici riassunto nella for-

mula *Verlust der Anthropozentrik* è particolarmente evidente — l'istanza che suscita il sentimento del sublime è la natura. Già prima della *Kritik der Urteilskraft*, con K. Ph. Moritz, e dopo Kant, con Herder e Schiller, non la natura ma, genericamente, la storia, sarà invece il motore del sublime e ne porterà essa stessa la connotazione.

Peter Bürger imposta il suo saggio (già in precedenza citato) *Ästhetik und Moral. Die Bearbeitung des Schreckens bei Moritz, Kant und Herder*, proprio sulla differenza di atteggiamento dei tre teorici di fronte allo "Skandalon" morale costituito, per l'intellettuale borghese, da una realtà brutta ed ingiusta, in disaccordo con i principi della ragione. E scorge la regressività della posizione di Kant rispetto alla forza provocatoria del cinismo di Moritz, e al superamento storico-pratico di Herder <sup>32)</sup> nel fatto che Kant circoscrive l'attività del sublime entro la sfera della natura.

Con l'evolversi dell'estetica idealistica sono infatti osservabili due spostamenti paralleli: l'accostarsi delle sfere del bello e del sublime, e l'ampliamento dell'istanza concreta del sublime alla storia e alla realtà sociale. Lo *Studium-Aufsatz* costituisce una posizione molto avanzata in entrambi questi processi. Il dilatarsi dei confini del bello, sintomo evidente del bisogno di correlare l'etica all'estetica, giunge con Schlegel così avanti, che nello *Studium-Aufsatz* viene operata una distinzione fra bello in senso stretto e bello in senso lato.

Il bello in senso stretto, definito come "Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit" (KA I, 312), rispetta le connotazioni classiche di autonomia, di gioco, di produzione di un perfetto e concluso "mondo tecnico". È quel bello che esercita sull'animo un'azione pacificante e armonizzante, e non fa sorgere alcun sentimento di stupore, paura, smarrimento, confusione.

Il bello in senso lato si estende invece al grazioso e al sublime; con ciò viene postulata la possibilità di una "erhabene Schönheit" (KA I, 313) in grado di offrire un piacere perfetto.

Il sublime viene definito come "Erscheinung des Unendlichen" (KA I, 313); esso conserva così in Schlegel il carattere originario di infinitezza — infinita grandezza e infinita potenza — con cui era entrato nelle teorie di Burke, di Kant, di Schiller. Ma la dimensione in cui si muove il sublime nello *Studium-Aufsatz* — e qui entra in luce il secondo processo di ampliamento — ha perso, per così dire riassorbito, tutti i riferimenti ad origini concrete (naturali o storiche); il sublime è qui puramente teorico, connesso solo alla sfera dell'arte e alla sua filosofia. Ma quanto questa astrattezza sia apparente, quanto strettamente il sublime di Schlegel sia legato al presente storico diventa chiaro quando si pensi che *Erhabenheit*, ovvero, nella sua contaminazione con il brutto, *erhabene Häßlichkeit* è l'attributo di quella poesia moderna che raccoglie nella sua sintesi artistica tutta la dilacerazione — morale e storica — della civiltà contemporanea. Ciò che suscita nell'uomo la coscienza della sua impo-

tenza è un reale divenuto tanto caotico e problematico da assumere le dimensioni e la forza di un enorme meccanismo che il soggetto non è più in grado di controllare. Gli elementi del caos e dell'imponenza delle dimensioni, costitutivi del sublime, sono così trasferiti alla realtà concreta. Ancora una volta è l'insignificanza dell'uomo nel cosmo ciò che l'arte moderna riflette, costituendosi così ad arte sublime. Ma questo cosmo non è naturale; è al contrario, l'insieme dei rapporti umani, l'organizzazione storica delle cose.

Holger Funk (cit.) stabilisce un rapporto molto stretto fra la formulazione schlegeliana della "erhabene Häßlichkeit" e l'esperienza spirituale che per Schlegel costituisce la rivoluzione francese, con il suo sovvertimento alle radici di tante posizioni filosofiche e culturali <sup>33)</sup>. E formula la tesi secondo cui un intenso confronto teorico con l'elaborazione artistica di fenomeni non belli è riscontrabile nelle fasi di grande movimento storico (per esempio i periodi rivoluzionari di fine XVIII secolo e di metà XIX secolo), dove gli schemi tradizionali di interpretazione della realtà perdono la loro validità, e le aporie che vengono ad aprirsi non subiscono tentativi di superamento. Così Funk vede la posizione estetico-etica di Schiller, e soprattutto quella di Schlegel — nel loro aperto riconoscimento della discordanza fra l'idea e la realtà, da cui hanno origine il sublime e il brutto — come un punto di rottura fra la sostanziale fiducia illuministica nella controllabilità e organizzabilità del reale, e il riassorbimento degli elementi brutti presenti nella realtà e nell'arte, operato in seguito dal metodo dialettico di Hegel.

In Schlegel la dicotomia rimane aperta, e la sua, per usare un'espressione di Odo Marquard <sup>34)</sup>, è un'estetica "der ausgehaltenen Widersprüche".

Un altro elemento che il sublime di Schlegel ha in comune con l'accezione tradizionale del concetto è la *coscienza*, l'*esperienza*. Gli scritti di Kant e di Schiller sul sublime <sup>35)</sup> sono interamente percorsi da questa idea: il sentimento del sublime è il luogo dove l'uomo *esperisce*, *scopre*, *acquista coscienza* della sua grandezza morale. La bruttezza dell'arte moderna deve la sua grandezza, la sua *Erhabenheit*, alla lucidissima coscienza di cui è frutto, e alla coscienza che è in grado di risvegliare in chi la recepisce.

Oesterle interpreta la contaminazione schlegeliana di brutto e sublime come una "Disqualifizierung (des) Moments des Erhabenen zum Häßlichen" rispetto alla accezione kantiana del termine, ossia come un tentativo di sdrammatizzazione e di ridimensionamento del concetto, per conferirgli una carica eversiva che Kant gli aveva negato; quello di Schlegel è per Oesterle un:

Aufbegehungsversuch, trotz der bereits gegebenen Erfahrung der Geschichte als eines unentschiedenen Konflikts der Naturkräfte mit der menschlichen Freiheit, Wirklichkeit noch durch Veränderung menschlich zu machen und noch nicht als unabänderlich unmenschlich zu ertragen. Die klassizistische Ästhetik der wiederherzustellenden, schönen Kunst ist daher

keine "des Scheiterns", keine der Resignation, sondern eine des Widerstands angesichts drohenden Scheiterns und möglicher Resignation <sup>36)</sup>.

Siamo d'accordo. Ma la formula della "erhabene Häßlichkeit" potrebbe essere letta anche nel senso contrario di un innalzarsi del brutto verso il sublime, cioè verso la coscienza della propria natura e delle proprie origini concrete. Perché la coscienza della sua situazione nel presente storico è il primo atto, il più diretto e il più onesto, che l'uomo possa compiere al di fuori dell'utopia del cambiamento.

1) Jauß, H.R., *Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'*. In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M., 1970. Pag. 70.

2) Venturi, F., *Introduzione a: Herder, J.G., Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*. Torino, 1971. Pag. XVII.

3) Le citazioni dei testi schlegeliani sono tratte dalla *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von J.J. Anstett und H. Eichner. Paderborn, München, Wien, Zürich. 1958 sgg. La *Kritische Ausgabe* viene citata sempre con la sigla KA seguita da un numero romano, indicante il volume, e da un numero arabo, indicante la pagina.

Lo scritto schlegeliano *Über das Studium der Griechischen Poesie* (KA I, 205-367), su cui è centrato il presente lavoro, viene nominato con l'usuale abbreviazione di *Studium-Aufsatz*.

4) Nel suo saggio *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, Peter Szondi mostra come lo schema triadico fosse noto alla 'Geschichtsphilosophie' già a partire da Gioacchino da Fiore, e come esso sia alla base dello scritto schilleriano *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Il suo correlato logico va visto secondo Szondi nel paragrafo 11 della *Kritik der reinen Vernunft* di Kant, dove il sistema triadico delle categorie sostituisce il sistema dicotomico del pensiero pre-kantiano. In: Szondi, P., *Schriften II*. Red. W. Fietkau. Frankfurt/M., 1978. Pagg. 59-105.

5) Questa distinzione verrà tematizzata da Schlegel nei frammenti postumi *Von der Schönheit in der Dichtkunst* (KA XVI, 18-22).

6) Nel 1822 Schlegel apportò allo *Studium-Aufsatz* numerose modifiche in vista dell'inserimento nell'edizione delle opere complete. Il saggio fu suddiviso in cinque capitoli, ognuno preceduto da un lungo titolo riassuntivo. La *Kritische Ausgabe* porta tutte le modifiche in nota.

7) Schlegel stesso usa questa espressione per definire le troppo pessimistiche, e in fondo ingiuste, visioni del presente culturale (KA I, 258).

8) Weber, H.-D., *Friedrich Schlegels 'Transzendentalpoesie'*. München, 1973. Pag. 144.

9) La letteratura critica sulla nascita del mercato letterario è enorme. Mi limito per questo a citare Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt und Neuwied, 1962, che ha colto in maniera esemplare la dialettica del 'Warencharakter von Kulturgütern'. Per una bibliografia completa sull'argomento si veda il volume di Kiesel, H./Munch, P., *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*. München, 1977.

10) Sulzer, G.J., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1972. Reprograph. Dr. Hildesheim, 1970.

11) Oesterle, G. *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen*. In: Bänisch, D., *Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart, 1977. Pag. 235.

12) Per una perfetta caratterizzazione del concetto di *interessante* in Schlegel, dei suoi rapporti con i concetti di *bello* e di *brutto*, dei suoi elementi di novità rispetto alle poetiche tradizionali, si veda il citato saggio di Oesterle, pagg. 230-238.

<sup>13)</sup> È questo, un problema critico con cui tutta la letteratura secondaria su Schlegel, dal lontano saggio di August Koberstein del 1827, attraverso Rudolf Haym (*Die romantische Schule*, Berlin 1870) e, a più riprese, lungo tutto il XX secolo, si è scontrata. Semplificando al massimo, si può affermare che la critica più antica considera lo Schlegel degli scritti giovanili come classicista e grecista puro che nega i valori della modernità per opporre loro gli ideali di armonia della cultura classica. Oltre a Korff, sostenitore della "Pauschalthese der Gräkomanie", si inquadrano in questa visione critica Walzel, Emmersleben, Mettler, la bibliografia delle cui opere è contenuta nel saggio di Richard Brinkmann, *Romantische Dichtungstheorie in Fr. Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und des Sentimentalischen*. DVjS, 32, 1958, pagg. 344-371. Proprio Brinkmann, in questo importante saggio, ha confutato con molta forza la tesi della grecomania schlegeliana e della successiva conversione alla modernità, sviluppando spunti presenti già nel saggio di A.O. Lovejoy, *On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism*, MNL, XXXI/1916 pagg. 385-396 e XXXII/1917, pagg. 65-77. Fra i critici più recenti, soltanto H.R. Jauß (op. cit.) e Hans Eichner, negli amplissimi scritti introduttivi ai volumi della *Kritische Ausgabe* sostengono ancora, pur con argomentazioni più complesse, la tesi dello Schlegel classicista in opposizione allo Schlegel romantico. A parte queste eccezioni, la letteratura critica più moderna scorge contenuta negli scritti giovanili di Schlegel l'impostazione formale dei pensieri centrali che porteranno alla fondazione della teoria estetica del romanticismo. La cosiddetta 'continuità' non viene dunque più messa in dubbio, e la 'Konversion und Widerrufthese' viene respinta con decisione. Tra gli scritti recenti più significativi:

Huge, E., *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*. Stuttgart, 1971.

Weber, H.-D., op. cit.

Szondi, P., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt/M., 1974.

Michel, W., *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik*, Göttingen, 1982.

Braun, G., *Norm und Geschichtlichkeit der Dichtung. Klassisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur*. Berlin/New York, 1983.

<sup>14)</sup> Schlegel scrive in *Von der Schönheit in der Dichtkunst*: "Die kritische Philosophie muß auch wenigstens den Keim zur wahren Methode der Ästhetik enthalten. Noch ist es nicht geschehen; denn Schiller hat aus denselben Prinzipien (...) einen Dogmatismus der Ästhetik hergeleitet, auf welche Kant den ästhetischen Skeptizismus gründete". (KA XVI, 11).

<sup>15)</sup> Hans Eichner descrive nella *Einleitung* al vol. XVI della *Kritische Ausgabe* (pagg. XIII-XV) la situazione in cui nacquero i frammenti sull'estetica. Per il rapporto testuale fra lo *Studium-Aufsatz* e *Von der Schönheit in der Dichtkunst* rimandiamo quindi al lavoro di Eichner. A sua volta, Eichner si rifà ampiamente allo scritto introduttivo con cui Josef Körner accompagnò, nel 1935, la sua edizione del frammento.

Körner, J., *Friedrich Schlegel. Neue philosophische Schriften*. Frankfurt/M., 1935.

Goetz Braun (op. cit.) imposta tutto il suo lavoro, nel capitolo dedicato a Schlegel, sui rapporti fra i due scritti. A suo parere, nei frammenti *Von der Schönheit in der Dichtkunst* "sind die Kategorien des *Studium-Aufsatzes* in systematischen Zusammenhang gebracht". (pag. 102).

<sup>16)</sup> I rapporti fra gioco e attività artistica o, ancora più addietro, la determinazione ontologica e antropologica di gioco e di arte sono una problematica troppo vasta e complessa per poter essere trattata anche solo in parte. Mi limito a citare il libro di Johan Huizinga, *Homo ludens*. Amsterdam, 1939, e il secondo capitolo di: Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1972 (2. erweit. Auflage). Il capitolo (pagg. 97-127) è intitolato *Die Ontologie des Kunstwerkes und ihre hermeneutische Bedeutung. Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation*.

<sup>17)</sup> Baioni, G. *La filologia e il sublime dionisiaco*. Saggio introduttivo all'edizione italiana delle *Considerazioni inattuali* di Friedrich Nietzsche. Torino, 1981, pagg. V-LXII. Qui pag. XIII.

<sup>18)</sup> *ibid.*, pagg. XXII, L, LII, LIII.

<sup>19)</sup> cfr. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von W. Weischedel. Frankfurt/M., 1974. § 59, pagg. 294-299.

<sup>20)</sup> KA I, 242.

<sup>21)</sup> Weber, H.-D., op. cit., pag. 154.

- 22) Oesterle, G., op. cit., pag. 221.
- 23) *ibid.*, pag. 220.
- 24) In: Jauß, H.R. (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München, 1968. Pagg. 271-317. Al saggio di Dieckmann appartiene anche la citazione immediatamente precedente.
- 25) Funk, H., *Ästhetik des Häßlichen*. Berlin (West), 1983.
- 26) Oesterle, G., op. cit., pag. 240.
- 27) Per alcuni brevi, ma illuminanti accenni alla più differenziata posizione di Kant si vedano:  
 Funk, H., op. cit., pagg. 80-89.  
 Henrich, D., *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*. Zeitschrift für philosophische Forschung XI, 1957, pagg. 525-547.  
 Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt/M., 1983. Pagg. 82-91 e 141-155.
- 28) Bürger, P., op. cit., pag. 144.
- 29) *ibid.*, pag. 144.
- 30) Burke, E., *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction by J.T. Boulton. London, 1958.
- 31) Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (cit.). Pagg. 164-191: *Analytik des Erhabenen*.
- 32) Per le opere in questione di Moritz e di Herder si veda Bürger, op. cit., pagg. 216-219.
- 33) Cfr. soprattutto: Oesterle, Ingrid, *Der glückliche Anstoß ästhetischer Revolution. Ein Denk- und Belegversuch zum Zusammenhang von politischer Formveränderung und kultureller Revolution im Studium-Aufsatz Friedrich Schlegels*. In: Bänisch, op. cit., pagg. 167-216.
- 34) Marquard, O., *Über die Depotenzierung der Transzendentalphilosophie*. Habil. Münster/W., 1963. Pag. 291. Cit. secondo Oesterle, G., op. cit.
- 35) Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von G. Fricke e H.G. Göpfert. München, 1980. *Vom Erhabenen*. Fünfter Band, pagg. 489-512.  
*Über das Erhabene*. *Ibid.*, pagg. 792-808.  
*Aus den ästhetischen Vorlesungen*. *Ibid.*, pagg. 1020-1041.
- 36) Oesterle, G., op. cit., pag. 244.

TERESA M. ROSSI

## UNA AUTORIA DUDOSA DE FRANCISCO DELICADO

### 1. Estado de la cuestión

Desde que M. Menéndez Pelayo atribuyó a Francisco Delicado el cuidado de la edición veneciana de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1534) y señaló al final de la misma la presencia de «unos rudimentos de ortología para uso de los italianos»<sup>1)</sup>, estas anotaciones ortológicas, cuyo rótulo reza «Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española», se han venido atribuyendo al clérigo andaluz. A dicha *Introducción* se han referido los estudiosos que quisieron acreditar cierta disposición filológica de la que FD daría prueba también en sus prólogos a las ediciones venecianas del *Amadís de Gaula* (1533) y del *Primaleón* (1534) e, incluso, en su obra maestra, *Retrato de la loçana andaluza, en lengua española muy clarissima* (1528). El texto de las anotaciones, en particular, interesa por ser el testimonio fehaciente de una peculiar etapa fonética del español y, como tal, aparece utilizado en ensayos específicos de fonología diacrónica; lo alegan, atribuyéndoselo a FD, R. J. Cuervo en la segunda redacción, posterior a 1911, de sus «Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas»<sup>2)</sup> y A. Alonso en su monografía *De la pronunciación medieval a la moderna*, cuya elaboración empezó hacia 1929<sup>3)</sup>.

Sin embargo, a raíz de las dudas que el filólogo italiano F. A. Ugolini levantó acerca de una efectiva intervención editorial del clérigo andaluz en la *Tragicomedia* de 1534<sup>4)</sup>, también nos parece legítimo poner en tela de juicio la atribución a su pluma de las anotaciones ortológicas; por eso, la autoría que predica el rótulo, merece una comprobación.

### 2. Circunstancias del texto de las anotaciones

Acaso la autoría de las anotaciones, rotuladas como *Introducción* del Delicado, haya resultado inequívoca por aparecer éstas al final de la *Tragicomedia* de 1534 que es, como señala A. Palau y Dulcet y comprueba F. A. Ugolini<sup>5)</sup>, la reimpresión de

otra edición veneciana anterior (1531), en la que intervino efectivamente el clérigo andaluz en calidad de corrector de imprenta <sup>6)</sup> (v.i. la subscripción). Dado que en la impresión de 1534 se aprovecha su labor editorial de 1531, también se sigue acreditando como suya la *Introducción*; al respecto silencia el problema el propio F. A. Ugolini que, a partir de las distintas subscripciones de las dos *cinquecentine*

( *Tragicomedia* de 1531

El coretor (sic) que es de la Peña de Martos, solamente corrigió las letras que mal estaban.

*Tragicomedia* de 1534

El sobredicho maestro [Estephano da Sabio], que estampa todas las obras españolas en quarto follo, está a San Fantin en Venecia.

llega a suponer que FD no interviniera en la segunda e, incluso, que ya no se encontrara en Venecia por aquella fecha, pareciéndole, justamente, improbable que renunciara a suscribir su oficio de corrector. Esta diferencia entre las dos impresiones no es la única que despierta nuestras sospechas acerca de la autoría de la *Introducción*; consideramos aun más significativo a este propósito el que las anotaciones ortológicas presentes en la *Tragicomedia* de 1534 no aparecen en la impresión anterior; la *Tragicomedia* de 1531 no trae la *Introducción* ni otro texto equivalente; habrá, por lo tanto, que comprobar si tales anotaciones se encuentran en la restante labor editorial del clérigo andaluz.

Esta se concreta en la edición de dos libros de caballerías: *Los quatro libros de Amadís de Gaula* (1533) y *Los tres libros del muy esforçado cavallero Primaleón* (1534). Ambos salen de la imprenta de Juan Antonio de Nicolini de Sabio, «a las espesas de Juan Batista Pedrazano» y con la revisión de FD, según rezan los colofones y las subscripciones:

*Amadís* (1533)

...El qual fue impresso en la muy ínclita y singular ciudad de Venecia por maestro Juan Antonio de Sabia (sic), impressor de libros, a las espesas de m. Juan Batista Pedrazano e compañero, mercadante de libros, «que» está al pie del puente de Rialto y tiene por enseña una Torre. Acabóse en el año del nacimiento de nuestro Salvador Jesú Cristo de MDXXXIII a días VII del mes de Setiembre.

Fue revisto, corrigiéndolo de las letras que trocadas de los impressores eran <sup>7)</sup>, por el Vicario del Valle de Cabeçuela, Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos.

*Primaleón* (1534)

Acabóse de imprimir en la ínclita ciudad del Senado veneciano, oy primero día de Hebrero del presente año de mil y quinientos e treinta (sic) quatro del nacimiento de nuestro Redemptor, y fue impresso por m. Juan Antonio de Nicolini de Sabio, a las espesas de m. Zuan Batista Pedracán, mercader de libros, que está al pie del puente de Rialto y tiene por enseña la Tore (sic).

Estos tres libros, como arriba vos diximos, fueron coregidos (sic) y emendados de las letras que trastocadas eran por el Vicario de Valle de Cabeçuela, Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos.

Estas dos subscripciones, donde FD declara su título eclesiástico, su nombre y apellido y su lugar natural, contrastan con la anterior de la *Tragicomedia* de 1531,



en la que sólo menciona su pueblo de origen, acaso porque en aquella impresión su labor se ciñe a revisar «las letras que mal estaban», o sea, no pasa del quehacer usual de un corrector de imprenta, mientras que en las impresiones del *Amadís* y *Primaleón* sus aportes editoriales son múltiples y de cierta envergadura <sup>8)</sup>.

Entre ellos nos importa señalar unas anotaciones ortológicas, de cuya autoría deja constancia el clérigo andaluz, lo mismo que para el resto de los aportes, por medio de una frase introductora: «El Delicado, corretor, esta buelta, de la presente estampa en Venecia, dize assí». La serie de anotaciones se repite tal cual en las dos impresiones pero con una colocación distinta que puede ser indicativa; en el *Amadís* (1533) las anotaciones aparecen rematando el "Prohemio", al comienzo, pues, de la impresión e incorporadas en otro aporte del mismo FD <sup>9)</sup>; en el *Primaleón* (1534) aparecen al final, antes del colofón, y constituyendo un texto aislado, cuya autonomía, además, se quiso destacar enmarcando su letra inicial en un grabado. Se debió reservar deliberadamente a las anotaciones un espacio autónomo al final de la impresión, porque por dos veces, a lo largo de sus aportes editoriales preliminares, FD advierte al lector del cambio de colocación: «...al cabo del libro hallaréis toda aquella orthografía que en el *Amadís* fue al principio del libro» y «Después deste último capítulo está la orthografía de la lengua española: como se conoce la diferencia que ay entre ella y la italiana».

Tanta premura por asegurar a los lectores del *Primaleón* la presencia de las anotaciones ortológicas nos lleva a colegir que el haberlas incluido antes en el *Amadís* debió surtir efecto, o sea, que debieron contribuir al éxito del libro, a su difusión. No cae dentro de nuestra tarea ocuparnos del "Prohemio" y de la "Introducción" con los que FD prologa respectivamente el *Amadís* y el *Primaleón*; sin embargo, los recordamos aquí porque ellos también, al margen de una valoración de su funcionamiento y aporte erudito <sup>10)</sup>, nos parecen responder a imperativos prácticos más que a presupuestos teóricos, es decir, nos parecen dictados por el mismo propósito divulgador. Sin duda alguna que el clérigo andaluz disimula semejantes motivaciones y propósitos y, al presentar las anotaciones, sólo asevera su intento de proporcionar al lector una fruición mayor, facilitándole la comprensión de la obra que acompañan y de cualquier otro texto español: «para mejor gozen dela obra, que (o sea, la natural pronunciación) les ferá entender las razones enteras <sup>11)</sup> ...donde que con mucha facilidad todos los libros de nuestro común hablar entenderán con poco trabajo»; preocupándose por el "uso" del "objeto literario", ya fácilmente multiplicable con la reproducción mecánica, se preocupaba por su "consumo".

Este preámbulo introduce las anotaciones en el *Amadís* y *Primaleón* pero no las acompaña cuando cinco meses más tarde, en julio de 1534, las mismas anotaciones aparecen rotuladas como "Introducción" al final de la *Tragicomedia*. La falta de ese preámbulo nos llama la atención y nos resulta aún más llamativa al coincidir con la

falta, según vimos, de la acostumbrada subscripción con el nombre de FD, y al relacionarla con el cambio del impresor: la *Tragicomedia* de 1534 no se debe, como el *Amadís y Primaleón*, a las prensas de Juan Batista Nicolini de Sabio, sino a las de su hermano Estephano de Sabio. Semejantes circunstancias del texto (las anotaciones no tienen el consabido preámbulo, aparecen en una impresión donde no se deja constar la labor de FD y que no es del impresor acostumbrado) nos llevan a dudar de la autoría de las anotaciones tal como se reproducen en la *Tragicomedia* de 1534. Trataremos, pues, de comprobar el fundamento de esta duda desde el interior del texto con una lectura comparada de las tres redacciones <sup>12)</sup>.

### 3. Las redacciones del texto

El texto de las anotaciones que aparece en el *Amadís* (A) y luego en el *Primaleón* (B), presenta una misma redacción, ya que se dan pocos cambios y casi todos ortográficos; por lo tanto, podemos considerarlo como un único texto (AB), al cotejar aquellas anotaciones con las presentes en la *Tragicomedia*, cuyo texto (C) ofrece cambios de suficiente envergadura como para reseñarse.

Ya hemos señalado que los textos A y B están introducidos por el mismo preámbulo, donde se aclara el motivo y la finalidad de las anotaciones, relacionándolas con la impresión en la que van incluidas; y que el texto C difiere por no tener dicho preámbulo. En su lugar aparece un breve encabezamiento que rotula las anotaciones como *Introducción*, las atribuye a FD y alude genéricamente a su utilidad para «pronunciar la lengua española». Las diferencias entre los exordios saltan a la vista: primero, el encabezamiento de C no establece ninguna relación entre las anotaciones y la reimpresión de la *Tragicomedia*, y segundo, sustituye la designación inicial de «habla castellana o española en romance» por la escueta de «lengua española», pasando así, con un cambio nominal, de un enfoque interior del idioma a uno exterior, es decir, de la postura de un hablante natural a la de un extranjero <sup>13)</sup>.

AB empieza deslindando el ámbito de las anotaciones, que sólo tratarán de «las letras o sílabas en que discrepa la pronunciación española de la italiana»; C con una mayor organización discursiva alude antes a «la diferencia entre la italiana lengua con la española», para pasar luego al propósito de señalar «en qué sílabas o en qué letras discrepa la una con la otra»; además, introduce una lista con las dieciséis letras de cuyo sonido va a tratar y la salvedad de que más valdría aprenderlas de viva voz. El texto C, aunque coincide con AB en el propósito de conservar el patrón de la comparación contrastiva, varía cuando cambia el orden de los términos del cotejo, dando la precedencia al idioma italiano, y cuando trastrueca el orden del sintagma «letras y sílabas», anteponiendo el lexema «sílabas» que, sin embargo, nunca vuel-

ve a emplearse en el *corpus* de sus anotaciones. Asimismo resulta una innovación la lista de las letras que constituirán el *corpus* y el adelanto del reparo al aprendizaje teórico de la pronunciación, que en AB aparece en el consejo final que cierra las anotaciones.

an.1 La primera anotación de AB trata el grafema *c* y sus articulaciones velar e interdental; para ésta se subraya la función del "punto" puesto "debaxo". La primera anotación de C trata lo mismo, pero más sintéticamente y con mayor eficacia, ya que para ilustrar la articulación fricativa interdental substituye la ejemplificación nominal "*moço, moça o esforça, esfuercesca*" de AB, parcial y heterogénea, por la silábica "*ça, ço, çu*", completa y homogénea; sin embargo, pasa luego a afirmar que en los dos idiomas subsiste una total conformidad gráfica y fonética de la letra *c* con las vocales anteriores: «mas junta la *c* con *e, i* tanto vale en italiano como en español», delatando la limitación de su "italiano" como veneciano.

an.2 La segunda anotación se refiere en AB al grafema *g* y a su doble articulación velar y palatal, para la cual se subraya la diferencia entre las sílabas con las vocales posteriores y anteriores y el uso de «esta letra *j* luenga...no solo con *a, o, u*, pero con todas las vocales». La anotación empieza con una congruente asimilación a la anterior: «Como dicho es de la letra *c*», asimilación que desaparece en C, cuya ilustración de la misma "letra *g*" resulta menos clara aunque, al completarla con la del grafema *j*, se añaden cinco ejemplos más a los que traía AB.

an.3 En AB la tercera anotación presenta el digrama *ll*, cuya articulación palatal se ilustra con la del it. *bataglia* (sic) y con otros ejemplos menos felices "*cavaglero et amaglo*". En cambio, C continúa la lista con el digrama *ch* y desplaza la correspondiente ilustración fónica del digrama *ll* a la quinta anotación, donde, como AB, tampoco reproduce con exactitud gráfica el sonido italiano correspondiente y donde, a diferencia de AB, señala la correspondencia fonética del grafema esp. e it. *l*, contraviniendo así el patrón de la comparación contrastiva.

an.4 AB prosigue con la diferencia gráfica de otra correspondencia fonética, la de los grafemas esp. *ñ* e it. *gn*; advertimos que el texto B apenas se distingue de A por completar la serie de las equivalencias silábicas añadiendo "*ña, ño, ñu y gna, gno, gnu*". En esta anotación C presenta dos cambios: substituye la denominación apropiada de "título", con que AB indica la tilde, por la genérica de "punto" y reduce la ejemplificación a "segnor y ...señor", anteponiendo además el lexema italiano.

an.5 La quinta anotación de AB trata el digrama *qu* y su doble realización fónica: «líquido, como si no hubiese el *u*» cuando constituye sílaba con las vocales anteriores, mientras que «se ha de pronunciar el *u*» en sílaba con *a* y en los «muy pocos vocablos... con *quo*». En C al digrama *qu* le corresponde la sexta anotación, solo aparentemente más inteligible gracias a la especificación «*que dize en español lo que*

el italiano escribe d'esta otra manera *che*», porque, luego, cae en la ambigüedad de tratar a la par el sonido de las tres sílabas *qua, quo, qui*, donde «ase de hazer la *u*... que sea líquida; conviene a saber que no pronuncien la *u*».

an.6 AB en la sexta anotación asimila el sonido de "la letra *x*" al que «los italianos pronuncian con dos *ss*» y remata la equivalencia con un intento de grafía fonética: «como a dezir *déxame, déssame*». Asimismo C en su séptima anotación; sin embargo, más puntualmente nos deja suponer que tal equivalencia es imperfecta, puesto que añade «no la sabrá ninguno pronunciar que no sea verdadero español».

an.7 En AB la última anotación trata el digrama *ch*, del cual indica la articulación velar italiana sirviéndose de la transcripción española *que* y *qui*. Este abandono inesperado del enfoque fonético español se repite en C, que, sin embargo, para la transcripción fonética del sonido velar italiano substituye oportunamente *qu* por *k* y, después de aludir a la dificultad de la articulación palatal española, se preocupa por introducir una ejemplificación italiana, aunque de tipo sintáctico: «ce (léase "c'è") uno, ce dua (sic), ce tre».

Un breve epílogo concluye el texto AB; en él se afirma que las anotaciones abarcan «toda la dificultad de la castellana lengua», se alude, una vez más, a su autor ("el corrector de la estampa") y se advierte acerca de la necesidad de completarlas con el aprendizaje práctico ("con el oído")<sup>14</sup>, consejo corroborado con una cita de S. Pablo, que viene a ser el coronamiento del breve epílogo.

El texto C termina de una manera bien distinta: no vuelve sobre la autoría ni el propósito de las anotaciones, y, aunque alude a las «diversidades en las letras y pronuncias», hace hincapié en «la mucha conformidad que ay entre los españoles y los italianos». El epílogo C prosigue acreditando el concepto de «la mucha conformidad» entre los dos idiomas por medio de la común ascendencia "romana". Este aditamento acerca del origen del idioma alude, incluso, a la configuración lingüística peninsular prerromana, que distribuye en dos áreas: la del «griego vulgar muy escuro», luego romanizada, y la de la «lingua vizcaína muy revesada», que no llegó a romanizarse<sup>15</sup>. El epílogo se cierra repitiendo la última advertencia práctica que remata el texto AB, pero aquí en C la necesidad de oír "la pronunciación" no se respalda por medio de la cita de S. Pablo, sino con una anotación más, la octava, que trata de la letra "ípsilon".

Las discrepancias rastreadas entre AB y C nos autorizan de por sí a considerar C como una reproducción elaborada de AB, y sólo una reproducción ya que, aunque el texto C discrepa en el contenido (hemos visto que modifica el exordio, omite ciertas consideraciones ortográficas, añade unos cuantos ejemplos e introduce unas noticias sobre la génesis del "romance vulgar") y en la forma (hemos anotado cambios en la terminología, en la organización y distribución de la materia), reproduce sustancialmente el texto AB. Sin embargo, para que podamos opinar sobre la auto-

ría de esa reelaboración, nos parece imprescindible una evaluación de las discrepancias.

#### 4. Inferencias de la colación

Del cotejo anterior pasamos a entresacar aquellas diferencias que nos permiten formular un juicio acerca del cambio textual que presupone la reelaboración del texto C con respecto al texto AB.

Empecemos por las formales; dentro del léxico específico, que casi se reproduce tal cual [para indicar la pronunciación se emplean fundamentalmente los mismos verbos, *pronunciar* (10-8), *dezir* (8-18), *fazer* (2-6), *hablar* (1-1) y apenas se aparta C de AB en el uso de los sinónimos *sonar* (3)- *valer* (3) y *proferir* (3)- *leer* (2) respectivamente], podemos subrayar la mayor concreción de AB por emplear la designación *letra vocal* (an.4) cuando rompe la oposición *letra* 'consonante' / *vocal*, a diferencia de C que en el caso análogo solamente usa *letra* (an.6); la propiedad terminológica de AB sobresale una vez más, cuando distingue *punto* 'cedilla' (an.1) de *título* 'tilde' (an.4), mientras que C sólo emplea *punto* para ambas designaciones.

Aún más significativo es el cambio en la designación del idioma; AB usa como sinónimos *habla*, *hablar*, *lengua*, que C reduce al único lexema *lengua*, especificándolo, además, indiferentemente y por separado de "española" y "castellana" (con este orden progresivo). En cambio, AB cuando usa una sola de las dos especificaciones, acude a "castellana" ("la castellana lengua"), empleando "española" sólo en concomitancia con aquella y colocándola a continuación («la habla castellana o española», v.q. «orthografía castellana o española»), o sea, AB se adhiere a la fórmula especificativa más corriente y, sobre todo, indígena (v.s. n. 12).

En cuanto a la organización de la materia, AB enlaza las anotaciones en una trabazón discursiva (cfr. an. 2), que C cambia por una enumeración monótona. AB, además, alterna la fórmula «es cosa conveniente a» con «conviene a», mientras que ésta se repite uniformemente en C; AB varía asimismo la frase explicativa «como a dezir», usando también "c. sería a d." y "c. quien dize", y, una vez más, el empleo invariable de una misma frase afea el texto C

En la distribución de la materia, el texto AB enlaza las dos anotaciones iniciales, cuya ambivalencia fonética presupone un cambio gráfico (an.1 *c* y *ç*; an.2 *g* y *j*), que, por lo tanto, quedan diferenciadas de las cinco restantes; el texto C reproduce esta bipartición inicial, pero cambia el orden a partir de la an.3, donde adelanta la última, la del digrama *ch* con la indicación inesperada de su sonido velar italiano. El cambio de orden resulta asistemático porque el distinto enfoque fonético de esta

anotación viene a interrumpir la distribución concebida desde la fonética española.

Hay que considerar también algunas discrepancias de contenido. Ya desde el preámbulo, en AB el conocimiento de la "Orthografía castellana o española" resulta insoslayable para «leer correctamente el Spagnol» y a continuación las anotaciones apuntan sistemáticamente a la grafía (cfr. "como scrivir", "c. para s.", "c. quien quisiesse s."), mientras que en C el dato gráfico pasa a ser mero soporte de la anotación ortofónica. Incluso cuando, al final, introduce una anotación más donde manda la discrepancia gráfica: «los italianos escriven con *y* (léase *i*) lo que los españoles escriven con ípsilon, come (sic) a dezir *io*, *yo*», lo hace para aclarar la transcendencia fónica: «ay palabras que se entienden en sola la pronunciación» (an.8). Por lo tanto, en su conjunto, C nos parece ceñirse más a la ortofonía, dejando de hacer hincapié en la grafía, es decir, despreocupándose de las consecuencias patográficas.

Asimismo nos parece que apuntan a un enfoque diferente tanto el rótulo de *Introdución*, escogido como para deslindar el alcance de estos rudimentos ortológicos, como el aditamento final con su aporte histórico-lingüístico; ambos confieren al texto C cierta proyección teórica que subsana el enfoque empírico e, incluso, el propósito preponderantemente práctico de AB. En el aditamento, sobre todo, percibimos una especulación que nos permite presumir una conciencia lingüística: discernimiento de lengua originaria ("le <n> gua viscaína"), de lengua derivada ("lengua castellana") y de la "conformidad" entre lenguas derivadas. Acaso no sea hilar demasiado delgado si en esta última conciencia de "conformidad" entrevemos, incluso, un reflejo de la cuestión del prestigio de la lengua que por entonces se acompañaba con la cuestión del origen.

## 5. *Conclusión*

Las discrepancias que hemos rastreado y evaluado no nos permiten negar tajantemente la autoría de FD para la reelaboración de C, pero sí ponerla en tela de juicio, primero porque nos resulta difícil achacar al propio FD cambios restrictivos, como la designación ambivalente de *punto* y la de "lengua española", que, incluso, sobrepasa los límites de la terminología, y cambios incongruentes con respecto a la redacción inicial de conjunto, como el uso uniforme de la misma fórmula discursiva y, ya saliéndose del aspecto puramente formal, el cambio parcial en el enfoque contrastivo de la comparación<sup>16</sup>; segundo, porque nos parece igualmente problemático atribuirle el aditamento final ya que manifiesta una especulación lingüística alejada de la actitud más bien inmediata y empírica que FD deja constar en el *corpus* de las anotaciones y, a la vez, en las observaciones ortográficas y léxicas que aparecen en el

”Prohemio” del *Amadís* y en la ”Introducción” del *Primaleón*<sup>17)</sup>. Por lo tanto, podemos afirmar que solo las anotaciones de AB han de considerarse el auténtico legado ortológico de FD; remitirse a las anotaciones de C, o sea a las que acompañan la reimpresión de la *Tragicomedia*, no significa traicionar la integridad del documento fonético inicial, puesto que, como hemos visto, su sustancia se reproduce tal cual; sin embargo, comporta remitirse a un texto de dudosa autoría<sup>18)</sup>.

Finalmente, habiendo puesto en tela de juicio la directa intervención de FD en las anotaciones de C, llegamos desde el interior del texto a confirmar las perplejidades que se levantaron a propósito de su intervención en la reimpresión de la *Tragicomedia* y, a la vez, a corroborar las sospechas de que el clérigo andaluz ya no estuviera en Venecia a mediados del año de 1534.

1) Cfr. *Orígenes*, t. III, Madrid, 1925, pág. CXXIV.

2) *Obras*, t. II, Bogotá, 1954, pág. 424. Al tratar el sonido de los grafemas *ç*, *c + i*, *e*, *z*, transcribe la parte inicial de la primera anotación, que se refiere a la pronunciación de las sílabas *ça*, *ço*, *çu*, dejando de transcribir la parte final, que reza: ”Mas junta la *c* con *e*, *i* tanto vale en italiano como en español” (v.i. ”Apéndice”), acaso por no haberse dado cuenta de que aquel italiano era el ”italiano” que se hablaba en Venecia.

3) Véase la edición cuidada por R. Lapesa (Madrid, 1967) t. I, pág. 112, donde en nota A. Alonso advierte que consulta la *Introducción* en el ejemplar de la *Tragicomedia* (1534) de la Colección Tinkor de la Boston Public Library. Su lectura del documento fonético resulta más perspicaz con respecto a la de Cuervo, porque repara en las interferencias subyacentes del ”veneciano” y más aprovechada, porque, puesto que la *Introducción* sólo trata de las ”sílabas o letras” en que ”discrepa la italiana lengua con la española”, utiliza el argumento *ex silencio*, infiriendo noticias acerca de los sonidos bilabial oclusivo y labio-dental fricativo de los grafemas *b* y *v* y de los alveolares fricativos sonoro y sordo de los grafemas *s* y *ss*.

4) Cfr. F.A. Ugolini, ”Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado, desunti da una sua sconosciuta operetta”, *Annali della Fac. di Lettere e Filosofia* XII (1974-75), 488-89, en particular el ”Appendice D”.

5) Cfr. A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona, 1950), s.v. *Celestina* n° 51143, cuya advertencia ”La impresión [de 1534] sigue a plana e renglón la de Venecia de 1531, pero corrige algunas faltas” hemos podido comprobar; v.q. F.A. Ugolini, el ensayo citado.

6) Recordemos que la de 1531 es la primera impresión italiana de la *Tragicomedia* y la primera impresión donde consta la labor de corrector de imprenta de FD.

7) Para las consecuencias no siempre felices de tales correcciones, que, a menudo, aumentan las erratas y alteran el texto, cfr. la ed. crítica de E. Plaze, Madrid, 1971, t. I.

8) FD reorganiza la distribución de ambos textos en capítulos, introduce sendos índices, que llama ”Tabla nueva, conforme a la nueva estampa de los capítulos”, y redacta un ”Prohemio” y una ”Introducción”, respectivamente para el *Amadís* y *Primaleón*.

9) Nos extraña que E. Asensio, al sentar los términos de una polémica precisamente a partir del ”Prohemio” del *Amadís* (cfr. ”J. de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica” en *Studia Philologica*, Madrid, 1960, t. II, págs. 101-113), no haga referencia a las anotaciones ortológicas que lo rematan.

10) Según la tipología del "prólogo" que establece A. Porqueras Mayo (*El prólogo como género literario*, Madrid, 1957), los de FD resultan "ajenos", pues, sin una acusada función propiamente prologal.

11) Entonces, cuando la mayor parte de los "lectores" seguían siendo "oidores", una correcta pronunciación era imprescindible; para el carácter oral y colectivo de la lectura a comienzos del siglo XVI, cfr. M. Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro" (en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, I, 101-123) a cuyos datos añadimos la frase inicial del "Prohemio" del *Amadís*: "En la presente obra que aquí verás, no ninguna abreviaturas (sic) hallarás por dos causas: la una porque los cavalleros que las leyeren o los que se las leen, cuando ellos las oyen..." h. A 1 v.

12) En el cotejo indicamos con A las anotaciones presentes en el *Amadís* (1533), con B las de *Primaleón* (1534) y con C las de la *Tragicomedia* (1534); en el "Apéndice" transcribimos los tres textos copiándolos de los ejemplares n. 12099 del *Amadís* (h. A 2 r y v), n. 12100 del *Primaleón* (fols. 162 v y 163 r y v) y n. 2877 de la *Tragicomedia* (hs. 03 r y v y 04 r) de la sección de "Raros" de la Biblioteca Nacional de Madrid.

13) En efecto, la especificación "española" era, por entonces, un neologismo típico de la designación extranjera del idioma peninsular; nos lo atestigua el propio FD cuando en el colofón de la *Tragicomedia* de 1531 especifica: "en la nuestra lengua romance castellana, que ellos (los forasteros) llaman española".

14) Esta advertencia final de AB ha sugerido la que C anticipa en el exordio y repite en la sexta y séptima anotaciones.

15) Es interesante encontrar aquí la misma noticia de una lengua prerromana de base griega, que J. de Valdés sugerirá en su *Diálogo de la lengua* (cfr. pág. 53 en la ed. de J. Lope Blanch, Madrid, 1969); la conciencia de la autonomía del vasco llevaba larga vida, siendo propia ya de Enrique de Villena.

16) Igualmente difícil resulta imputarle los deslices de la forma italiana *pronuncia* y la limitación del italiano como veneciano, propios del texto C.

17) Efectivamente atribuimos más a una motivación inmediata y práctica que a especulación precisaciones como: "De más d'esto no pensasse alguno que nos quedó por ñorancia los vocablos que con *h* y *f* se escriven, que así los dexamos porque todos están y pueden estar. Conviene a saber *hazer* y *fazer*; *hijo* es más elegante por ser toledano y *fijo* está bien por ser sacado del latín que dize *filius*", "Prohemio" h. 1v, y como: "Porque allí (en el *Amadís*) deprendí yo para ser bachiller d'este otro libro de *Primaleón*, digo que deprendí la Orthografía de Castilla la alta, porque soy de Castilla la baxa y junto a mi tierra dizen *zarro* y en la vuestra dizen *jarro* y acá dezimos *cueros* y allá vosotros *odres* por ser más elegante vocablo", "Introducción" h. 176v.

18) La autoría se queda en lo "dudoso" porque no hemos conseguido atribuir a un autor su elaboración; el secretario de la embajada española en Venecia, Domingo de Gaztelu empezó su colaboración con Stefano da Sabio, el mismo impresor de la *Tragicomedia* de 1534, sólo más tarde y en calidad de traductor, cuando aprovechó sus prensas para imprimir la traducción de Francisco de Xerez con el título *Libro primero de la conquista del Perú et provincia del Cuzco de le Indie occidentali* (1535). Como corrector de imprenta colaboró el año siguiente, 1536, en la impresión de la *Segunda comedia de la famosa Celestina* y esa labor suya queda patente en la portada ("corregida y emendada por Domingo de Gaztelu") junto con sus armas y el título de secretario de embajada.



## APENDICE

### *Textos A y B*

El Delicado, corretor, esta buelta, dela presente estampa en Venecia, dize assi: Porque es cosa necessaria y conveniente a los que aman la habla castellana o española en romance, aviéndose impresso esta (sta B) obra en Ytalia y aviéndola assi mismo a leer en todas las partes de Ytalia, por ser tan preciada a todos (los B) estrangeros, les declaramos estos vocablos, en que no tropeçassen, que al menos los puedan entender y profferir (proferir B) según el arte verdadero de su natural pronunciación. Algunos, digo, de los que solamente en el profferir (proferir B) está la diferencia y la causa principal dela Orthografia castellana o española en el su romance, para que mejor gozen dela obra, que les ferá entender las razones enteras, que hazen las sentencias claras, donde que con mucha facilidad todos los libros de nuestro común hablar entenderán con poco trabajo.

Las letras o sílabas en que discrepa la pronunciación spañola dela ytaliana son las que se siguen, delas quales ha de advertir cada uno que querrá leer corretamente el Spagnol.

Esta letra *c* con *a*, *o*, y con *u* (*a*, *o*, *u*, B), assi como aun en Ytaliano, no puede dezir sino *ca*, *co* y *cu* (*ca*, *co*, *cu* B) como este *ka*, *ko*, *ku*; y con las otras dos vocales que son *e*, *i*, al contrario; y por poderse aprovechar dela dicha lítera *c* con todas las vocales a un modo, quando conviene como de *ce* y de *ci* (*ci* B), los Spagnoles (Spañoles B) usan poner debaxo del *c* un punto como este *ç*, assi como quien quisiesse scrivir *moço*, *moça*, *Esforça*, *esforçesca*, y quando no tuviere el dicho punto se ha de leer como *ka*, *ko*, *ku*.

Como dicho es dela letra *c* sin el punto con las dichas tres vocales, es ni más ni menos con la letra *g* (y las vocales B), porque donde con *e* y con *i* hazen *ge* y *gi*, como quien quisiesse scrivir *gentes*, *gesta* et *regina*, *regino*, no se puede con *a*, *o*, *u*, si no como *Gonçalo*, *Gotardo*, *Gofredo*, *García*, *Garbuya* et *Gutiérrez*, *gurgitare*, *lígur*; pero no se puede proferir *Giorgi* a la ytaliana o *Jorgi* (*Jorge* B) a la spagnola (spañola B) (ni B) scrivirse con letra *g* metiéndole el *o* junto a él porque diría *Gorgi* et non *Jorgi* (*Jorge* B), y, por esto, en estos modos de pronunciar los spagnoles (spañoles B) se aprovechan desta letra *j* luenga como scrivir *Jano*, *Josué* et *Julián*. Y no solo con *a*, *o*, *u*, pero con todas las vocales, en caso de pronunciar dulcemente según el nombre dela letra como hazen el *ge* y *gi*, haze la misma operación qu'el *g*,

excepto donde ha de ir por fuerça el *g* con *a*, *o*, *u*, como para scrivir *Gotti* (*gatti* B) y *Gaula* et *gula*.

También se deve de advertir quando viere estas dos *ll* (juntas B) como quando se scrive *batalla*, *cavallero*, *llanto* et *lloro* y (que B) se ha de pronunciar como quien dize en Ytaliano *bataglia*, *cavaglero* et *amaglo*.

También ay otra letra *n* con un título encima como este *n̄* como se scrive *pañō*, *daño*, *dueña* y sirve por *gn*, como se scrive en Ytaliano *degno*, *dignissimo* etc. El *pañō* se ha de pronunciar como *pagno*, *daño* como *dagno* con todas las letras vocales *n̄e*, *n̄i*, (*n̄a*, *n̄e*, *n̄i*, *n̄o*, *n̄u* B), *gne*, *gni* (*gna*, *gne*, *gni*, *gno*, *gnu* B).

La letra *q* con el *u* se ha de pronunciar liquido como si no huviesse el *u*, como quando se scrive *quiero* et *querer*, pero con la letra (otra B) vocal que es *a* se ha de pronunciar el *u* como quien dize *quando* o *qual*; con el *o* se ha de hazer lo mismo en caso que viniessse, pero muy pocos vocablos ay en Spagñol (Spañol B) que se scrivan con *quo*, porque este tal se escriva con *c*, como sería a dezir *conozco*, *cotidiano*, *quotidiano*.

La letra *x* los Ytalianos pronuncian con dos *ss* como a dezir *déxame*, *déssame*.

Las dos letras, conviene a saber, *ch* en Ytaliano se pronuncian por *que* y por *qui*, como a dezir este verso donde la *ch* se acompaña con las cinco vocales: «Mochacho chico chupa de noche la dulce leche de la mochacha madre»; ellos dizen *mocaco*, esto es en pronunciar «che voi, chi viene» que quiere dexir «qué quieres, quién viene».

Assí que toda la dificultad dela castellana lengua consiste en lo sobredicho, que el corretor dela estampa aquí te pone; mas para mejor la entender es cosa conveniente oírla hablar porque con effeto (effecto B) la lengua no puede verdaderamente pronunciar si no siente con el oído, como dize San Paulo dela fe hablando: «Fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi». Vale

### Texto C

Introdución que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española.

Essendo poca diferencia entre la ytaliana lengua con la española, brevemente se vos da a entender en qué sílabas o en qué letras discrepa la una con la otra.

Conviene a saber en éstas que siguen: *c*, *ç*, *g*, *j*, *ch*, *n*, *n̄*, *l*, *ll*, *q*, *qu*, *cu*, *quo*, *x*, *ss*, *y*. La dificultad está en saber pronunciar cada una destas sobre puestas letras, las quales, a mi ver, sería cosa razonada oírlas para pronunciar según que se oyen.

Conviene a saber que la letra *c* junta con *a*, *o*, *u*, dize *ka*, *ko*, *ku*, mas si a la *c* vieres este punto debaxo *ç*: *ça*, *ço*, *çu*, dirá en Ytaliano *za*, *zo*, *zu*. Mas junta la *c* con

*e, i*, tanto vale en Ytaliano como en Español.

La letra *g* junta con *a, o, u*, no suena en Español así como haze con *e, i*, donde dicen *ge, gi* así en Ytaliano como en Castellano vulgar, mas junta con *a* haze *Gatamelata, García, Garbuya*, conjunta con *o* haze *Gonfredo, Gonçalo, Gotardo*, junta con *u* haze *gurgitare, Gutiérrez*. Mas no se puede escribir en Español con *go, a* dezir *Jorge* porque suena mal, antes por el *go* ponen *jo*; conviene a saber que esta letra *j* luenga haze *ja, je, jo, ju* como *jardín, Jaén, Jerusalem, Jedeón, Jordán, Jofre, Judás, justicia*

Siguense luego estas dos letras *ch*, las cuales puestas con las cinco vocales dicen en Ytaliano *ka, ke, ki, ko, ku*, mas en Español no podés saber su verdadera pronunciación si no las oís pronunciar de boca de propio español natural; y si quieres ver si uno es verdadero español, haze que diga "mochacho chiquito" o que diga "chupaleche vellaco", porque la *c* y la *h* con la *a* en Ytaliano dicen *ca* y así las otras *ce, ci, co, cu*, mas en nuestra lengua castellana dicen como a dezir en Ytaliano "ce (léase c'é) uno, ce dua, ce tre" y desta manera medesima se convenería pronunciar el *ch* con todas las cinco vocales.

La otra letra en que ay dificultad es *n*; conviene a saber que esta letra *n* quando tiene un punto encima como este *ñ* vale tanto como estas dos letras en Ytaliano *gn*, como dezir en Ytaliano *signor* y en Español *señor*.

Esta letra *l* quando es sola suena ni más ni menos que en Ytaliano, mas si son dos *ll* en Español vale tanto como en Ytaliano estas dos *gl*, como a dezir *cavaglero, cavallero, battagla, battalla*

La letra *q* escrita desta manera *que*, dize en Español lo que el Ytaliano escribe desta otra manera *che* con *che*, la qual letra *q* escrita con *qua, quo, qui* ase de hazer la *u*, que está entremedio del *q, a, o, u*, que sea líquida, conviene a saber que no pronuncien la *u* que está entremedias, aunque pocas vezes se usa porque con la letra *o* suple en muchos vocablos, como dezir *conozco*.

Otro sí esta letra *x* no la sabrá ninguno pronunciar que no sea verdadero español, porque los ytalianos en lugar della ponen dos esses *ss*, come (sic) a dezir *dessame, déxame, xarabiz*, (sic) *ssarabiz, xarracolona, ssarracolona*.

Así que, sabiendo hazer estas diversidades en las letras y pronuncias dela castellana lengua que romance vulgar se dize, sabrás y entenderás la mucha conformidad que ay entre los españoles y los ytalianos, porque te conviene saber que el tiempo que era el emperador Antonio Pío, que fue el año del Señor del nacimiento de 140 años, siendo la España so el señorío romano, el sobredicho emperador mandó poner en todas las ciudades y villas y lugares de toda la España (as de entender salvo la Viscaya) escuelas dela lengua romana, porque no se podían entender los españoles, que solían hablar en griego vulgar muy escuro, y otros en le (n) gua viscaina muy revesada, y por esto se dize la lengua castellana romance vulgar porque

se tomó de los romanos.

Mas con todo esto si no la oyes, no la pronunciarás jamás porque ay palabras que se entienden en sola la pronunciación, como a dezir *veya* o dezir *vieja*, porque este *y* es líquido y este *j* es fuerte, y por esto los ytalianos escriben con *y* lo que los españoles escriben con ypsilon, come (sic) a dezir *io*, *yo*, y este ypsilon quando está solo es conjunción de partes y vale por este *et*. Deo gracias.

N. En la transcripción se han unificado los textos A y B, anotando entre paréntesis las variantes de B; se han arreglado la puntuación y el uso de las mayúsculas, en parte, la unión y separación de las palabras.

FRANCESCA CHECCHIA

MAUPASSANT, "LE ROSIER DE MME HUSSON":  
FRA TESTO E RAPPRESENTAZIONE.

Non è raro che un'opera di narrativa subisca un adattamento teatrale, che un testo nato per essere letto sia reso visibile e concreto sulla scena; quei fattori di "rappresentabilità" che in questo caso bisogna necessariamente estrapolare dalla pagina scritta, sono in alcuni testi, a una lettura non superficiale, parte integrante del testo. *Le Rosier de Mme Husson*, fra questi, presenta una struttura narrativa di carattere drammatico originale, comune d'altronde a un gran numero di novelle di Maupassant. E questo tipo di struttura viene, sembra, scelta ogni qual volta l'autore prende le sue distanze ironiche e beffarde rispetto a un materiale sociale che egli giudica da spettatore inesorabile, e rispetto al quale il lettore deve assumere la stessa funzione. La teatralità per Maupassant, animato dalla sua "hautaine dérision", è la tecnica narrativa congeniale alla caricatura di costume e di ambienti <sup>1)</sup>.

Nel *Rosier*, si evidenziano due versanti dai quali la novella può essere affrontata <sup>2)</sup>: un aspetto esterno del testo ed uno interno. Quest'ultimo è la scelta del soggetto, dell'ambiente, dei personaggi, dei temi sviluppati: il contenuto del testo. Il primo consiste nella realizzazione drammatica di queste scelte, nella loro particolare forma di presentazione attraverso la quale il messaggio prende colore. Si tratta di caratteristiche formali che permettono la costituzione di chiari rapporti funzionali fra personaggi e oggetti e si fondono nel contenuto stesso del messaggio; l'aspetto formale agisce così sul significato che esso racchiude fino a identificarsi con esso: il continuo rimando fra contenuto e forma diventa il perno della novella, e insieme l'espressione dell'atteggiamento critico di Maupassant.

Il contenuto tematico del *Rosier di Mme Husson*, l'aspetto "interno" del testo, si fonda sulla comicità del paradosso e dell'ambivalenza. Lo scopriamo fin dal titolo: quale termine italiano potrebbe tradurre la duplicità di "Rosier"? Reuccio di castità, forse, Giglio, Tesoro di Virtù o Verginotto coronato <sup>3)</sup>. Il titolo è curioso ed insolito: anticipa probabilmente una situazione stravagante, ridicola, sfasata rispetto

alla regola. E la regola: la scelta di una “Rosière”, di una fanciulla saggia, virtuosa e pura, è già di per sé contraddittoria: si premia una qualità morale con il denaro, si loda la verginità con tutte le combinazioni di sacro e di profano proprie delle feste religiose popolari <sup>4</sup>. Ma il paradosso, l’exasperazione inattesa della normalità sembrano essere l’anima del *Rosier de Mme Husson*. La storia è divertente e, già nel fatto di averla scelta, si chiariscono l’atteggiamento e l’intento di Maupassant. L’ambivalenza, il carattere ibrido di Isidore scivolano nel ritratto o meglio nella caricatura di una società e soprattutto di una devozione religiosa, tradotta in anelito umanitario nel caso di Mme Husson. Vecchia signora tutta casa e chiesa, vera dama di carità, farebbe qualsiasi cosa pur di premiare la “Virtù”: il problema è trovarla. Ed è a questo punto che le viene in aiuto Isidore, il timido figlio della fruttivendola Virginie. Altra ambivalenza nei dati della storia: la Virtù, figura simbolica, può essere indifferentemente incarnata da un maschio o da una femmina e, paradossalmente, da questa ambivalenza deriva un’altra ben più negativa: l’eroe della storia diventa la vittima, il virtuoso diventa un “pochard”, un relitto umano. Isidore premiato spenderà e perderà nel vizio il premio offertogli, e tornerà ubriaco, peccatore e perdente. La qualità di virtuoso diventa una condanna inevitabile: il riconoscimento e la ricompensa ufficiale della Virtù da parte di Mme Husson e di tutta la città trascinano l’eletto nel Vizio, rivelandogli l’antitesi fra Bene e Male che Isidore non sospettava. La coscienza di questa antitesi implica una scelta per l’uno o per l’altro; mentre, se l’esistenza del Male non è conosciuta, la tentazione non può sussistere. Isidore viveva nella Virtù non per scelta, ma per ignoranza del Vizio. Una volta premiato con gli strumenti del Male — il denaro e la fama — per la scelta del Bene — una scelta mai fatta —, la tentazione è nata. Ora anche Isidore “sa” e la caduta è inevitabile; prima, non esisteva per lui nemmeno il concetto di “caduta”. Eva non resistette al serpente e alla mela; come poteva farlo Isidore? Il denaro offertogli come premio di virtù, come “bienfait”, rivela la sua potenza diabolica; e Isidore non ha anticorpi al Male. È la parabola del grottesco, e come in ogni parabola non manca la morale: il Rosier aveva suscitato dapprima l’invidia di tutte le ragazze di Gisors e dei dintorni per i cinquecento franchi e gli onori ricevuti; poi, dopo la sua sconfitta sarà scacciato dal Paradiso terrestre e Rosier è divenuto sinonimo di “ubriacone”, di “pochard”. Imprevedibili effetti dell’opera caritatevole di Mme Husson: «Un bienfait n’est jamais perdu» <sup>5</sup>.

Maupassant non è certo l’inventore di un proverbio preesistente a Isidore. Ma anche in questo caso vige la regola del doppio: il proverbio prende il significato antitetico all’originale: «le bienfait a été perdu», secondo i canoni della morale di Mme Husson. Non è in ogni caso andato del tutto perduto, in quanto il “caso Isidore” è singolare, unico, e appartenente al patrimonio storico-culturale di Gisors. La sua avventura ha preso il valore di leggenda e ha dato l’occasione di coniare il nuovo ter-

mine di “Rosier de Mme Husson” per indicare un “pochard”. Ha, in questo senso, una forza ed un carattere di eternità... Appunto, «un bienfait n'est jamais perdu»...

Ma oltre che dalla storia, dai dati obiettivi e invariabili della favola, la comicità del *Rosier* è data dall'esposizione. Il tono, innanzi tutto, dominato dall'ironia e da una mordente e compiaciuta vivacità: i dati tragici della storia — non dimentichiamo che il povero Isidore muore — si perdono nel divertimento e nella canzonatura. È una satira distruttrice, ma divertita e divertente. Ci si potrebbe scrivere un dramma, ma Maupassant sembra aver preferito la via della farsa, della caricatura: *humour* e divertimento nascondono ogni tragedia, l'innocente paga più per la sua ingenuità e la sua stupidità che per la sua condizione di martire: l'oscillazione, l'incertezza fra questi tre punti costituiscono una fonte di comico.

Accanto al tono, la tecnica della narrazione: il testo del *Rosier* si organizza attraverso elementi caratteristici di un testo teatrale, e grazie a questi presenta, integra e permette la comicità della storia e, più in profondità, la realizzazione del messaggio “critico” dell'opera.

Il primo elemento teatrale del *Rosier de Mme Husson*, il più esteriore ma necessario alla sua rappresentazione, è la divisione in “scene”. La favola del *Rosier* viene divisa in tre episodi, ognuno con un protagonista, un tempo e uno spazio d'azione diversi: 1) un incidente ferroviario nei pressi di Gisors in cui un personaggio, Raoul Aubertin, si presenta come il protagonista o per lo meno come uno dei personaggi della storia. La narrazione è in prima persona: «*Nous venions de passer Gisors, où je m'étais réveillé*»<sup>6)</sup>. 2) L'incontro di Aubertin col vecchio amico, la passeggiata, gli aneddoti di Marambot, protagonista di questo secondo episodio. 3) Il flash back di Marambot: la storia di Isidore-Rosier.

Questi tre episodi si svolgono però in quattro tempi di rappresentazione nettamente delimitati: 1) un Prologo: la narrazione di Aubertin dell'incidente; 2) una prima scena di cui Marambot è protagonista; 3) la scena centrale del racconto di Isidore, quella che dà il titolo all'opera e la giustifica; 4) la terza scena: il ritorno a Marambot protagonista.

Il Prologo è una sorta di presentazione: un incidente ferroviario, un personaggio principale testimone dell'avventura e nello stesso “Istrione” del Prologo, e alcune comparse: gli impiegati, una grossa signora, i viaggiatori contusi, tutti i passeggeri. Ci viene dato anche il tempo: le dieci del mattino (di giugno, come sapremo più tardi), e la scena: il luogo dell'incidente, nei pressi di Gisors. Si passa poi rapidamente a Gisors, nuovo scenario della novella. Qui appare l'altro personaggio chiave: il dottor Marambot. Nel momento in cui Marambot si incontra col vecchio amico, la situazione rappresentata, il tempo e lo spazio cambiano. Dopo essersi presentato, Marambot ci avvia alla seconda scena, la parte centrale della storia, il racconto

di Isidore che lui stesso offrirà a Aubertin, dandogli l'opportunità di narrarlo più tardi a noi. È il vero racconto del *Rosier*: sovrapposizione di un racconto nel racconto primario di Aubertin, sottolineata da un' "interruzione" di carattere tipografico: un asterisco di separazione che, quasi l'alzarsi di un sipario, dà maggior rilievo al passaggio <sup>7)</sup>. I personaggi, il tempo e le azioni cambiano ancora rispetto alle scene precedenti. Terminato il racconto del *Rosier*, si passa, dopo un nuovo intervallo rappresentato dai puntini di sospensione, alla terza scena: il ritorno a Marambot protagonista della terza come della prima scena.

In questa rapida successione di "scene" del *Rosier*, va notato un fattore rilevante, strettamente legato alla divisione del testo. Aubertin, presentatore e protagonista del Prologo, si ritrova anche nella prima e nella terza scena, ma con un ruolo ora secondario: il nuovo protagonista è Marambot. Questi è a sua volta presente nella scena centrale di Isidore: «As-tu connu le Rosier?» «J'ai eu l'honneur de lui fermer les yeux» <sup>8)</sup>. Anche ora c'è un mutamento nello statuto del personaggio: da protagonista, Marambot diventa una comparsa nell'avventura del *Rosier*; ma tale posizione gli assicura la possibilità di testimoniare e gli permetterà di raccontare l'episodio ad Aubertin. Quest'ultimo sarà escluso dalla partecipazione alla scena centrale: ne diventa un semplice ascoltatore-spettatore. La compresenza degli "eroi" di una scena in quella successiva lega i tre episodi della storia, permettendo così il passaggio stesso da un tempo di rappresentazione all'altro: la doppia presenza di Aubertin collega l'episodio dell'incidente ferroviario con quello di Marambot, nonostante essi si svolgano in luoghi diversi, mentre la duplice presenza di Marambot nella Gisors moderna e nella Gisors di Isidore lega l'avventura passata (quella del *Rosier*) alla situazione presente (l'incontro). Ma soprattutto, la compresenza dei personaggi nelle diverse scene e, grazie ad essa, il concatenamento delle storie, l'*enchâssement*, mette in luce la figura dello *spettatore*, dell'ascoltatore di un fatto che è in realtà raccontato per lui: un elemento teatrale del *Rosier* di estrema importanza. La presentazione della storia di Isidore trasforma lo statuto di Aubertin: da presentatore-protagonista prima e da personaggio attivo poi, diventa uditore, pubblico; all'interno della vicenda realmente vissuta nella novella della coppia Aubertin/Marambot interviene la storia ricordata, già esistita e vissuta da uno degli elementi della coppia e raccontata all'altro. Il racconto nel racconto diventa così paradossalmente (per usare ancora una volta un termine che sembra caratterizzare *Le Rosier* ad ogni livello) teatro nel teatro, dove all'interno dello spazio scenico si isola e si concentra una zona di rappresentazione con un valore autonomo, e osservabile dagli altri punti della scena in cui si colloca Aubertin, osservati a loro volta dal pubblico dei lettori. Lo spettatore costituisce cioè l'effettivo legame fra il mondo reale in cui egli vive fuori dal luogo teatrale, e il mondo scenico. Lo spettatore-uditore del racconto di Marambot, Aubertin, diventa il pubblico del *Rosier* e insieme il punto di



contatto fra la storia e un pubblico molto più vasto: quello dei lettori ai quali, in ultima analisi, la narrazione si rivolge. Aubertin protagonista sceglie dunque di trasformarsi in uditore, di diventare il pubblico del *Rosier* per permettere la rappresentazione, mettendo in causa il pubblico dei lettori, perché l'intreccio della novella non scorre solo da personaggio a personaggio, ma fra il testo e il lettore stesso. Aubertin, con il suo Prologo, esce dal mondo reale per entrare nel luogo teatrale ed assistere a ciò che avviene nel mondo raccontato da Marambot. Questi, a sua volta, era stato lo spettatore di quanto sta per raccontare: anche lui, dunque, con funzione di intermediario fra due spazi. Come Aubertin si colloca nel luogo teatrale, tra il mondo reale dei lettori e il luogo scenico di Isidore, così Marambot impersonifica il legame fra luogo teatrale e luogo scenico: ci troviamo a Gisors quando il fatto succede, quando viene esposto, e Marambot è sempre presente.

Marambot è inoltre il tramite di due tempi: il tempo reale e il tempo raccontato. L'organizzazione del tempo è infatti un altro indice teatrale della novella. «Ce qu'indique le texte de théâtre, c'est un *temps rapporté* que la représentation montrera comme déplacement de l'*ici-maintenant*: donc le temps que l'on peut repérer dans le texte de théâtre renvoie non au temps réel de la représentation (...), mais à un temps imaginaire et syncopé»<sup>9)</sup>. Il tempo riportato del *Rosier* è il tempo della storia di Isidore inserito nell'*ici-maintenant* dato dalle cornici già evocate da Aubertin e Marambot. Il tempo reale va dalle dieci del mattino alle prime ore del pomeriggio. È la prima fase del *Rosier*, ed ha una durata "classica": l'incidente, l'incontro, il ripristino dell'amicizia, la passeggiata, si svolgono durante l'arco di una giornata. La seconda fase, il tempo del *flash-back*, dell'*autrefois*, lo spettacolo nello spettacolo, è invece molto più vasto ma precisamente racchiuso nel racconto di Marambot e osservato dall'esterno da Aubertin. L'insieme delle due fasi determina lo "spazio temporale" della novella: «dans (une) nouvelle de Maupassant le temps est une préoccupation constante et agit sur les personnages et sur le récit lui-même»<sup>10)</sup>.

Il tempo-luogo scenico dato dalla storia di Isidore si colloca così all'interno del tempo-luogo scenico di Aubertin e di Marambot che diventa allora tempo-luogo teatrale. Il Prologo, la prima e la terza scena ruotano attorno al nodo centrale dell'opera, aprendo progressivamente l'itinerario ad esso. Le due scene in cui Marambot è protagonista costituiscono un involucro-cornice della storia centrale di Isidore; ma tutto è avvolto dalla cornice più esterna, la presentazione iniziale nel Prologo di Aubertin che organizza e misura tutta l'opera. Vi si concentrano tutti gli elementi esterni a Marambot e ai suoi racconti, elementi comunque necessari perché il seguito possa esistere. Da esso ci si restringe sempre più verso l'interno, verso Isidore; ma è necessario passare attraverso vari cerchi concentrici rappresentati dai diversi personaggi. Aubertin, attore e regista nella presentazione della storia, introduce il suo statuto di futuro ascoltatore, statuto del quale sarà investito con la presentazione del rac-

conto di Isidore. Aubertin giunge così a Marambot, “esaurisce” la sua funzione, trasformandosi in pubblico, e riceve l’azione ovvero il racconto di Marambot, testimone di quanto è già successo. Marambot, un tempo spettatore dell’avventura del Rosier, ne diventa il presentatore: racconta la sua condizione passata di spettatore e fa rimbalzare così il movimento fino al centro dell’opera, fino al Rosier. Pur essendo il vero protagonista, il Rosier è il personaggio silenzioso. È soltanto *raccontato*. «Dans un récit de Maupassant tout est arrivé, passé, l’événement (...) se produit seulement dans la voix du conteur. Il n’est pas libre»<sup>11)</sup>. L’azione centrale, quella che dà il via a tutto il racconto nel suo insieme, è già passata: *Le Rosier de Mme Husson* non è semplicemente il *racconto* di un fatto, ma l’*ascolto* di un fatto *raccontato*, un *flash-back* dove l’azione dell’ascoltare e dello esporre hanno uguale valore perché l’una genera e condiziona l’altra.

Il concatenamento delle diverse scene, ed il loro tendere verso un unico centro, è segnato e reso visibile da un restringimento dello spazio d’azione dei personaggi dei cerchi esterni. La scenografia e la coreografia sono fenomeni essenziali della novella di Maupassant, dove lo scenario e il movimento accompagnano e stimolano i pensieri e i discorsi dei personaggi. Il racconto nel racconto diventa sempre più teatro nel teatro, concentrazione di diversi piani concreti di rappresentazione, ognuno con i propri personaggi, uno spazio e un tempo suoi. Lo scenario del Prologo è rappresentato dai dintorni di Gisors. Gisors è nominata, ma la vicenda si svolge fuori della città, su una specie di proscenio. Sono le dieci del mattino; e la sola realtà rappresentata è quella della locomotiva dopo l’incidente, «la grosse bête de fer éstropiée»<sup>12)</sup>, quest’animale ferito, mostruoso e patetico. Ma presto Aubertin si stacca fisicamente da questo proscenio andando verso l’interno. Si dirige verso Gisors camminando, con un moto ben preciso e visibile: «Tout *en marchant* sur la voie, je me disais...»<sup>13)</sup>. L’azione del camminare è legata a quella del pensare. E man mano che Aubertin si *avvicina* a Gisors entrando dal proscenio, il primo cerchio del testo — il Prologo — si chiude. Giunti a Gisors, siamo ormai nel secondo piano di rappresentazione, quello di Marambot-Aubertin. L’entrata di Aubertin nella realtà di Marambot è presentata coreograficamente dal passaggio dalla soglia della porta all’interno della casa dell’amico. Subito dopo, la passeggiata: «Comme je voulais regagner la gare, il me saisit le bras et *m’entraîna* par les rues»<sup>14)</sup>. Ancora un’azione fisica: il passeggiare interviene concretamente nella storia, permettendo ad Aubertin di ammirare tutte le meraviglie storiche, geografiche e leggendarie di Gisors. Ma questo significa anche l’uscita di Aubertin dalla scena: l’*arrivo* di un terzo personaggio, «un ivrogne qui titubait»<sup>15)</sup>, anticipa l’*arrivo* del terzo piano di rappresentazione: la storia di Isidore, le Rosier de Mme Husson, dalla quale Aubertin sarà escluso. In questo modo gli spostamenti degli attori-personaggi da uno spazio scenico all’altro introducono, definiscono e rendono visibile il passaggio da un racconto all’altro,

da un episodio all'altro.

Riassumendo, *Le Rosier* crea con l'*enchâssement* un pubblico interno all'opera e può giungere al lettore solo passando attraverso una serie di "operatori" che insieme contribuiscono alla creazione dello spettacolo. Operatori e spettatori ne costruiscono insieme il tempo e lo spazio.

1. *La Realtà* (i lettori) è rappresentata all'interno dell'opera da:
2. *Aubertin*: spettatore interno. Come tale ha bisogno di un luogo teatrale, di un luogo da cui assistere. Questo luogo è:
3. *Gisors*, che richiede però un contatto con la storia raccontata. Questo contatto è:
4. *Marambot*, il quale, presente nella *Gisors* di *Aubertin*, luogo teatrale, è anche presente nella *Gisors* del tempo, luogo scenico in cui si svolge la vera storia di:
5. *Isidore*, stimolo determinante di questi quattro "operatori" che noi lettori (v. punto 1) conosciamo solo dopo essere passati attraverso di essi.

All'interno del racconto di *Marambot* ritroviamo in parte la stessa struttura data dalla sovrapposizione dell'avventura del *Rosier* nel racconto di *Aubertin*. Ciò significa che anche nel racconto centrale del *Rosier* vengono inserite altre storie: quella della *Dauphine*, da cui deriva il nome della strada in cui vive *Marambot*, e l'episodio del re *Louis-Philippe*, colpito da grande ammirazione davanti allo splendore dei granatieri di *Gisors*. I soggetti sono diversi o indipendenti dalla storia principale: sono curiosità, digressioni di *Marambot* che restano però sempre a un livello di puro racconto all'interno del tempo-luogo scenico. Il suo racconto non diventa azione, teatro, come nel caso di *Isidore*, ma interviene come parentesi nella storia principale. Il rapporto scena/pubblico resta il medesimo, benché la storia di *Isidore* per un attimo si blocchi. Il tempo delle due digressioni è indefinito: «Une dauphine, je ne sais plus laquelle»<sup>16)</sup>. La specificazione del tempo in questo caso non è necessaria, la sua imprecisione sembra dare agli episodi un carattere di leggendaria universalità. Non sono e non vogliono essere rappresentabili, ma creano piuttosto l'atmosfera "eroica" in cui vive *Gisors* coinvolgendo anche personaggi regali. Agiscono insomma più nel testo del *Rosier* che nella sua rappresentazione<sup>17)</sup>.

E parallelamente alla leggenda della *Dauphine* o di *Louis-Philippe*, anche le "glorie" su cui ci istruisce *Marambot* con tanto orgoglio e campanilismo, prima e dopo il racconto di *Isidore*, hanno il compito di illustrare lo spirito della città: città dalle nobili origini, ricca di bellezze naturali e di personalità illustri, centro strategico della regione e base della lotta contro gli inglesi. E come reagisce *Aubertin* a tutto ciò? «Un fou rire me saisit»<sup>18)</sup>... È la dissacrazione; fra queste glorie, queste leggende e questi grandiosi episodi di Storia e di Civiltà si accosta la piccola storia di *Isidore*. L'accostamento dovrebbe forse nobilitare l'avventura del *Rosier*, ma in realtà scredita e ridicolizza tutto il resto. È come se ci fosse un coro che annuncia il tema del carattere irrisorio delle glorie locali. *Marambot* stesso sembra confondere i ter-

mini: la grande e la piccola avventura hanno per lui esattamente lo stesso significato: «Quels gueux, ces Anglais!!! Et quels pochards, mon cher; tous Rosiers, ces hypocrites-là»<sup>19)</sup>.

Queste note storiche e geografiche di cui Marambot si fa il cantore rappresentano, oltre che un mezzo per suggerire l'atmosfera della città, una vera e propria descrizione delle scene. La relazione fra l'aspetto interno e quello esterno del *Rosier* si fa ancora una volta più stretto: il passaggio fra il testo e la rappresentazione è continuo. Marambot e Aubertin si spostano nella loro passeggiata da un punto all'altro della città; Marambot segnala tutto quello che c'è da vedere, designando parte della scena in cui i due amici si muovono e in cui si sono mossi tutti i personaggi della vicenda di Isidore: la statua del generale vicina a una libreria, una strada chiamata Rue Dauphine. La scenografia viene definita insieme all'atmosfera e alla vita di Gisors: i tre elementi sembrano anzi identificarsi. Ma, accanto alle indicazioni date da Marambot, appaiono in questa cornice immediatamente esterna alla storia di Isidore alcune annotazioni didascaliche atte a completare lo scenario e a precisare e definire le azioni. Maupassant stabilisce così un luogo e un modo di essere per i personaggi, ne indica la mimica, la gestualità, il movimento. Brevi frasi danno l'immagine netta e immediatamente percettibile del personaggio, dell'azione e della situazione rappresentata: un passante «avec l'accent traînard des Normands»<sup>20)</sup>, un'insegna di ottone, una domestica «à cheveux jaunes, aux gestes lents»<sup>21)</sup>. Poi la descrizione di Marambot: «un gros homme à favoris (...) une serviette à la main»<sup>22)</sup>. Gestì, movimenti, espressioni del viso, tutto è presentato attraverso indicazioni visibili e vive, in un processo di rivelazione che permette l'assimilazione immediata. Grande valore hanno inoltre i dialoghi, con i quali i personaggi completano il proprio ritratto, legando le parole, le riflessioni, le conversazioni con gli altri alle proprie azioni, a ciò che sta loro attorno, all'abitudine, allo stesso aspetto fisico. Altrettanto "didascalica" è la presentazione dell'ubriaco avvistato: «tête en avant, les bras ballants, les jambes molles»<sup>23)</sup>. Durante la passeggiata, rapide descrizioni della città in uno stile essenziale che richiama quello delle guide turistiche: «une longue et verte vallée où les lourdes vaches de Normandie broutent dans les pâturages»<sup>24)</sup>, sopra la quale si impongono le rovine della fortezza del XVII secolo, «l'énorme tour Saint-Thomas de Cantorbéry et la tour dite du prisonnier»<sup>25)</sup>. Anche la luce della scena è indicata: un elemento di cui il teatro non può fare a meno: «le soleil de Juin, qui avait fait retenir chez eux les habitants»<sup>26)</sup>.

E, proprio nel racconto centrale di Isidore, le annotazioni didascaliche e i mutamenti della scena, ancor più dei dialoghi dei personaggi, si concentrano e assumono un ruolo determinante nella storia. Dopo una lunga e graduale preparazione, la scena è ora pronta a rappresentare il caso Isidore; Aubertin ha trovato il suo posto fra il pubblico, Marambot lo lascia per partecipare e collaborare alla rappresentazione.

Incoraggiando i “*méritants*”, elargendo offerte ai bisognosi, appare Mme Husson: «*une vieille dame (...) petite, trottant court, ornée d’une perruque de soie noire, cérimonieuse, polie*»<sup>27)</sup>. Due personaggi le stanno accanto: l’Abbé Malou e Françoise, una vecchia e intrattabile domestica, coinvolti con lei nella “caccia” alla Rosière assieme al sindaco e al dottor Barbesol. Ma ogni ricerca è vana<sup>28)</sup>; l’unica soluzione possibile viene offerta da Isidore, che diventa, con la sua elezione a Rosier, il protagonista della scena. Le informazioni sul suo aspetto fisico sono immediatamente comunicate; e su esse si innestano quelle sul comportamento: «*âgé de vingt ans passés, grand, gauche, lent et craitif*»<sup>29)</sup>, passa le sue giornate a pelar legumi nel negozio della madre e ad arrossire per le allusioni e gli scherzi dei ragazzi del vicinato. Attorno a quest’immagine così statica di Isidore, gli altri agiscono, decidono e giudicano per lui: Isidore è un fantoccio, un manichino. Contrariamente a tutti gli altri personaggi, Isidore non ci fa mai sentire la sua voce: i suoi pensieri sono resi espliciti dai fatti senza il tramite della parola: Isidore è vestito, è spogliato, lo si viene a cercare, lo si riporta a casa, gli si dà da mangiare, da bere, gli si offrono i mezzi per vivere senza che nessuno tenga però conto di un fatto fondamentale: Isidore è un pupazzo, non sa parlare, non sa stare in piedi, non sa camminare da solo: seduto su una sedia nel negozio della madre a pelar legumi, Isidore si ritroverà un giorno, senza che nulla sia mutato della sua vita interiore, ossequiato e rispettato da chi un tempo lo scherniva. La sua sedia sembra diventare simbolicamente più alta, crescerà sempre più durante la cerimonia della premiazione fino a diventare un vero e proprio trono nel momento culminante della festa: il banchetto. Da questo trono il fantoccio Isidore cadrà, una volta lasciato solo, senza fili; privo di autonomia e di un’anima, non potrà rimanere seduto così in alto, da solo, senza precipitare e rotolare per terra. E per terra infatti Isidore sarà ritrovato: addormentato (ancora silenzioso e inerte) e di nuovo seduto, ma questa volta sulla soglia di una porta, ad un’altezza ben più modesta e tuttavia molto più adatta al fantoccio. Anche nel Vizio Isidore subirà le azioni degli altri personaggi: «*il fut lavé, sermonné, enrémé*»<sup>30)</sup> e più tardi «*chassé par sa mère*»<sup>31)</sup>. Il pupazzo è da buttare. L’intera Gisors aveva diretto e manovrato la sua elezione e il suo trionfo, provocato poi la sua caduta, senza che la sua partecipazione attiva sulla scena fosse mai necessaria. Degli oggetti-simbolo e degli effetti scenici parlano, mostrano, reagiscono per Isidore e attraverso di lui.

Il richiamo alla tecnica della Farsa<sup>32)</sup> diventa qui naturale: ogni idea espressa nella storia del Rosier è accompagnata da suoni, costumi, luci, oggetti, gesti, smorfie o silenzi dei personaggi. Questo vale per Mme Husson e la sua parrucca, il modo di camminare, o per Marambot e i suoi piatti appetitosi, il ventre rotondo, le guance rosse, le maniere espansive e poco raffinate. Del resto lo stesso Isidore — personaggio muto e vuoto — ha più degli altri bisogno di farsi conoscere attraverso oggetti a lui esterni. La sua virtù è resa esplicita da cinquecento franchi e da un libretto di ri-

sparmio, il suo titolo di Rosier dal vestito bianco simile al cigno, la vittoria dal palco, la sua decadenza fisica e morale dalle macchie di vino sull'abito stesso, la sua scomparsa reale e la scomparsa della sua purezza dal mazzo di fiori d'arancio posti sul tavolo del sindaco, simili ad una reliquia. Ma a sostenere, accompagnare e rappresentare il trionfo e l'avventura di Isidore sono soprattutto la festa in città, la processione, il magnifico banchetto: tre momenti ricorrenti nel teatro, per l'alto potenziale rappresentativo che contengono. Solo questi elementi così facilmente visibili, udibili, percettibili fanno scoprire e conoscere Isidore al pubblico, riempiendo inoltre lo spazio circostante al personaggio. Un lungo corteo sfila fra luci, fiori, bandiere, folle di persone, fra una musica di voci, di suoni e di colori; tutto è fuso in una festa unica, continua ed entusiasmante. La processione, altro elemento architettonico della scena, dopo una breve sosta in Chiesa, porta verso il banchetto, momento e luogo più alto della Festa: qui scorrono fiumi di vino, di sidro, di voci e di rumori. La scena, quasi vuota ed immobile nel momento in cui Marambot fa scattare la rappresentazione, si popola gradualmente, ma comincia veramente a riempirsi, a movimentarsi, a prendere colore man mano che si avvicina al grande riconoscimento della Virtù. Gisors si veste a festa, ma è essa stessa la Festa e la Festeggiata. Rumori, colori, luci partecipano a tal punto alla cerimonia, che se ne rileverà immediatamente l'assenza nel momento in cui il Rosier entra nella bottega della madre. Qui è silenzio, buio, pausa: l'atmosfera ideale per sentire il dolce suono dei denari, per vederne distintamente lo scintillio, per contarli lentamente. Anche la tentazione è dunque percettibile dai sensi di Isidore e degli spettatori, poiché nulla è astratto, nulla è lasciato all'immaginazione del lettore.

In opposizione a questa tecnica definita farsesca, troviamo altrove una tecnica più decisamente "narrativa", altrettanto frequente in Maupassant, in cui le azioni e i dialoghi dei personaggi, molto più rari, si presentano al lettore in modo meno diretto, preceduti da ampie descrizioni che l'autore offre senza filtro per definire la situazione e la psicologia dei personaggi. Questa tecnica è assai più frequente nei racconti e nelle novelle "tristi" o "serie", o nei romanzi. La descrizione partecipa direttamente al formarsi e al manifestarsi delle emozioni del personaggio: è l'identificazione completa fra la sua anima e ciò che egli percepisce del paesaggio circostante: sono i casi nei quali Maupassant raggiunge momenti di intenso lirismo. Sono elementi che mancano quasi del tutto ai racconti "comici" e "divertenti", che tendono più verso l'immediatezza e la teatralità — come *Le Rosier* — che verso la riflessione lirica. Fu proprio questo carattere teatrale a suscitare e ispirare tanti adattamenti cinematografici, televisivi o teatrali. La struttura dei racconti è tale per cui risulta relativamente facile ridurre le parole a immagini, identificare il lettore con lo spettatore, la lettura di un racconto o di una novella con l'ascolto e la visibilità della rappresentazione sulla scena o sullo schermo, senza che il tempo o lo spazio del testo ven-

gano trasformati o contaminati. Anche *Le Rosier de Mme Husson* ha seguito le sorti di molte altre opere di Maupassant, ispirando registi dello schermo e di teatro<sup>33)</sup>.

È innanzitutto allo stesso Maupassant, però, che il carattere teatrale del racconto è servito per rendere più efficace l'immagine che egli vuol dare di una determinata società: una società che è al tempo stesso caricatura e caricaturista, criticabile ma divertente se osservata con il dovuto distacco. Il Presentatore della caricatura e il portavoce dell'atteggiamento critico di Maupassant è il dottor Marambot, a sua volta immagine fedele di quella società di provincia: se il tono burlesco di Marambot si concretizza nella critica e si esprime attraverso la caricatura scegliendo come primo bersaglio Mme Husson, ciò non toglie che esso sia sempre un prodotto di quella medesima realtà, e rimanga del tutto interno al mondo rappresentato. Lo spettacolo che il dottor Marambot offre dell'avventura del Rosier ci fa conoscere Isidore, Mme Husson, l'ambiente di Gisors, ma per Marambot questi sono tutti strumenti per raccontarsi. Il caricaturista coincide e si fonde con la caricatura, si rivela come espressione e come contenuto stesso della società da lui illustrata e ironizzata.

A questo punto, il cerchio si chiude: la struttura teatrale del *Rosier* era apparsa come aspetto puramente esteriore del testo: era la creazione di un pubblico, il rilievo dato ai dialoghi dei personaggi, la determinazione netta delle azioni, dello spazio e del tempo del racconto. Questa teatralità appare ora chiaramente come parte integrante del testo. Essa garantisce l'immediatezza e l'autonomia dei personaggi e delle situazioni traducendo la polemica in ironico, quasi neutro distacco, rendendo più efficace la satira che Maupassant elabora attraverso la caricatura e il divertimento. La teatralità del *Rosier de Mme Husson* interviene in modo concreto, attivo, determinante, quasi a rappresentare l'autore stesso che si afferma, pur nella volontà "naturalistica" di cancellazione.

1) Ampio spazio alla teatralità di Maupassant è dato nell'opera fondamentale di André VIAL, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, Paris, Nizet, 1971: "L'enregistrement d'une attitude du personnage principal, telle que l'image s'en forme sur la rétine ou dans l'esprit des témoins, tend, par l'abolition plus ou moins complète de désignation explicite des témoins, à se confondre avec l'enregistrement direct, avec la formation spontanée d'une image". (p. 552) A questo proposito, si veda anche il saggio di Paul COGNY, *La structure de la farce chez Guy de Maupassant*, "Europe", juin 1969, Paris, Editeurs Français Réunis.

2) "L'individuazione di (un) secondo livello di scrittura come "distribuzione" dei fatti, come esibizione dell'architettura del testo e del testo come architettura". Loredana BOLZAN, *La costruzione del racconto in Maupassant*, "Micromegas", 1979.

3) Il rosier è il rosaio, la pianta della rosa, ma Rosier è anche il maschile di Rosière, un termine comunemente femminile per designare un titolo normalmente femminile. Fra le traduzioni della novella troviamo "Il Verginello" (G. de MAUPASSANT, *Racconti*, Club del libro fratelli Melita, Ist. Editoriale Italiano, trad. Egidio Bianchetti) e "Il Virtuoso premiato" (G. de MAUPASSANT, *Racconti e Novelle*, Edizioni Einaudi, trad. Viviana Cento).

4) La festa della "Rosière" è stata istituita nel 1816 da Charles-Benjamin Chameau. Le Rosières erano scelte in base alla loro irreprensibilità morale, divenivano il simbolo del villaggio e lo rappresentavano durante le manifestazioni pubbliche. Ancora oggi in alcune città o paesi della Francia si elegge ogni anno una Rosière — Nanterre è il luogo più famoso — ma la qualifica ha carattere sempre meno religioso. Una Rosière è una ragazza essenzialmente "meritevole, seria, rispettabile", che si premia per la sua dedizione al lavoro, alla famiglia, generalmente povera. Alcune candidate al titolo di Rosière non esitano comunque a presentarsi anche per l'elezione a Miss. Accanto alla Rosière troviamo altri titoli e altre feste simili: la Belle de Mai o le Filles de la Vierge, legate al culto mariano, le varie Reines e la festa di Sainte Catherine, patrona delle fanciulle. Fin dai tempi più antichi inoltre, durante alcune feste paesane, venivano eletti dei Re, che assumevano una funzione equivalente a quella delle Reginette: Roi de Saint-Nicholas, Roi de Saint-Vincent, Roi de Saint-Antoine, eletto anche ai nostri giorni a Inxent, Pas-de-Calais. Sono esistiti anche dei Rosier scelti per accompagnare le Rosières — a Nanterre ne troviamo anche dopo la guerra — ma sono sempre stati bersagliati da umoristi e caricaturisti che li dipingevano come vecchi frustrati o come giovani impacciati e falsamente virtuosi. La novella di Maupassant poggia quindi su un contesto che i suoi contemporanei potevano apprezzare più di noi.

5) G. de MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, to. I-II, Paris Gallimard, Pléiade (1974, 1979), II, p. 965. Tutte le note rinviano a quest'edizione.

6) p. 950.

7) Jean Paris (*Maupassant et le Contre-Récit, Univers Parallèles II, le Point Aveugle*, Paris, Seuil, 1975) vede un antagonismo e una conflittualità fra i due personaggi che si esprime attraverso la "teoria gastronomica" di Marambot e prende forma concreta nel passaggio di potere narrativo da Aubertin a Marambot. Ma questo non è tanto il risultato di una lotta fra rivali quanto piuttosto un passaggio cosciente concesso dal primo narratore, da Aubertin stesso. Egli non è vittima, ma quasi l'istigatore di tale delega, che gli permetterà di raccontare più tardi a noi ciò che Marambot ha raccontato a lui. Il silenzio di Aubertin dà il via alla rappresentazione del racconto nel racconto, ma non si tratta solo di un silenzio passivo: è proprio Aubertin a chiedere a Marambot di assumere il ruolo di narratore principale: "Elle est drôle, ton histoire?" "Très drôle" "Alors, raconte-la" (p. 955). E, dal particolare al generale, non è difficile ritrovare questa formula più o meno intatta e immutata in molte altre novelle di Maupassant, in cui in un racconto si innesta un "contrerécit". *L'Odyssée d'une fille*: "Je lui demandai: "Dis-moi ton histoire?" Elle me la conta" (Pléiade, to. I, p. 998). *Garçon, un bock!*: "Quoi donc?" "Tu veux le savoir? écoute" (Pléiade, to. I, p. 1126). E gli esempi potrebbero continuare a lungo.

8) p. 965).

9) Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris 1978, p. 216.

10) Maurice CURY, *La notion du temps dans la nouvelle*, "Europe", juin 1969, Paris, Editeurs Français Réunis.

11) André VIAL, *op. cit.*, p. 466.



12 ) p. 950.

13 ) p. 950.

14 ) p. 953.

15 ) p. 955.

16 ) p. 959.

17 ) Nel caso della Dauphine appare ancora un paradosso tematico: l'alto onore che essa fa ad un cittadino di Gisors nel visitare la sua casa e nel rimanere chiusa da sola per qualche istante nella sua camera, sembra essere stato dettato da un semplice bisogno... fisiologico...

18 ) p. 954.

19 ) p. 966.

20 ) p. 951.

21 ) p. 951.

22 ) p. 951.

23 ) p. 955.

24 ) p. 963.

25 ) p. 965.

26 ) p. 955.

27 ) p. 956.

28 ) Mme Husson, come Marambot, confonde la Storia con la cronaca: la Rosière di Gisors doveva essere paura "comme la femme de César" (p. 957). Più tardi, si fisserà l'incoronazione per il 15 agosto: "fête de la Vierge Marie et de l'empereur Napoléon" (p. 958).

29 ) p. 957.

30 ) p. 964.

31 ) p. 965.

32 ) Prima di intensificare la sua attività come novellista e romanziere, Maupassant era stato autore di teatro: nel 1874 l'Odéon gli rifiuta l'*Histoire du vieux temps*, una commedia a due personaggi. Riaborata più tardi, nel '78 è accolta al Théâtre Français e rappresentata il 19 febbraio 1879. Con Robert Pinchon, un vecchio compagno di liceo, scrive una farsa intitolata: *A la feuille de rose, Maison Turque*, rappresentata nello studio del pittore Leloir il 19 aprile 1875. Nel '76 inizia a lavorare da solo ad una breve commedia in versi: *La Répétition*, e a un dramma storico: *La Comtesse de Béthune*, che uscirà nel gennaio 1878 in redazione definitiva col titolo: *La trahison de la Comtesse de Rume*. Inoltre Maupassant scrive due commedie tratte da altrettante novelle, *Musotte*, da *L'Enfant*, in collaborazione con Jacques Normand, rappresentata il 4 marzo 1891 al Gymnase, e *La Paix du ménage*, tratta da *Au bord du lit*, scritta con varie modifiche fra il 1888 e il 1890, e rappresentata alla Comédie Française il 6 marzo 1893.

33 ) Rappresentato per la prima volta al cinema nel 1931 con la regia di Bernard-Dechamps, *Le Rosier de Mme Husson* rappresentò il primo grande successo di Fernandel che interpretava Isidore. Fra gli altri interpreti. Françoise Rosay, Colette Derfeuil, Marguerite Berry. Seguì nel 1950 una seconda realizzazione cinematografica della novella diretta da Jean Boyer. Il ruolo del Rosier fu affidato a Bourvil; la sua interpretazione fu giudicata dalla critica molto inferiore a quella di Fernandel, ed il film una facile farsa al limite dell'osceno, ben lontana dallo spirito di Maupassant. Per il teatro, citiamo l'adattamento di Louis Verneuil del 1953; ma più volte *Le Rosier* è servito di base a commedie e vaudeville.

GIOVANNI PILLININI

## LA CLIMATOLOGIA STORICA COMPIE CENT'ANNI

L'interesse per il clima e per l'influenza che esso esercita sull'uomo non è cosa nuova. Abbastanza recente è invece lo studio delle variazioni climatiche lungo il corso dei secoli, cioè la climatologia storica. Infatti, se trascuriamo un vecchio libro del Fuster sui mutamenti del clima in Francia che è del 1845 e che sembra costituire un fatto isolato, il primo lavoro che affronti il problema dei mutamenti del clima secondo nuove prospettive è quello dell'Angot del 1883 sulle variazioni delle date delle vendemmie in Francia, poiché lo studio di tali variazioni consente di stabilire il succedersi di anni climaticamente differenti. Pertanto la climatologia storica ha un secolo di vita: una disciplina relativamente giovane, che ha compiuto tuttavia, specialmente nell'ultimo cinquantennio, passi da gigante e che ha attirato in questi ultimi anni l'attenzione anche degli storici puri <sup>1)</sup>.

Le ragioni che hanno spinto gli studiosi a sviluppare le ricerche in questo campo sono molteplici e tutte molto ovvie. Il clima esercita infatti un'influenza fondamentale in molti settori della vita materiale dell'uomo (agricoltura, allevamento, distribuzione degli insediamenti, ecc.) e in parte nella stessa sfera psichica (comportamenti, abitudini, usanze, ecc.) e pertanto, anche a non voler istituire un rapporto meccanico di causa ed effetto fra clima e vicende dell'umanità, che sarebbe in sé cosa abbastanza ingenua, resta sempre il fatto che il clima e le sue variazioni costituiscono un dato primario che condiziona in misura notevole la vita degli individui e dei popoli (Flohn 1950; Lamb 1961; Le Roy Ladurie 1959, 1961, 1965, 1970; Olagüe 1963; Pinna 1969).

Più genericamente si potrebbe dire che, poiché la storia dell'umanità ha caratteri di discontinuità, si tratta di vedere in che misura ciò può dipendere dal clima. Per raggiungere questo scopo è necessario costruire serie di dati climatici quanto più lunghe e articolate è possibile, in modo da poter cogliere gli eventuali significati delle variazioni. Possiamo inoltre aggiungere che, essendo il clima un fenomeno soggetto a mutamenti, esso rientra nella categoria dei fatti storici, né più né meno di

tanti altri.

Ma come si può giungere a scrivere una storia del clima? La cosa può essere relativamente facile per gli ultimi duecento anni circa, da quando cioè esiste una strumentazione per la raccolta dei dati. È quanto hanno fatto Manley per l'Inghilterra (1946 e 1953), Labrijn per l'Olanda (1945), Dettwiller per la Francia (1970), von Rudloff per l'Europa (1967) e quasi un secolo fa il già ricordato Angot per la Francia (1895).

Per i periodi precedenti però le indagini si fanno difficili. Bisogna ricorrere a metodi indiretti. Uno di questi consiste nell'esplorazione e nell'analisi di documenti scritti (cronache, diari, relazioni, ecc.), in cui siano presenti informazioni di carattere meteorologico. In questa direzione ha lavorato, fra gli altri, John Titow che ha raccolto preziose indicazioni sul clima medioevale dal 1209 al 1450, sfruttando i registri di contabilità del vescovado di Winchester (1960 e 1970). Anche i registri catastali e fiscali, in quanto segnalano variazioni della consistenza e del valore dei terreni in seguito ad eventi di carattere climatico, possono fornire informazioni preziose. È il caso dei documenti dell'Archivio Comunale di Chamonix e di quello Dipartimentale dell'Alta Savoia, consultati dal Le Roy Ladurie <sup>2)</sup>, che, dando notizie delle modificazioni dei terreni adiacenti al ghiacciaio del Monte Bianco a causa dell'avanzamento o dell'arretramento del fronte del ghiacciaio stesso, forniscono indicazioni sul mutamento del clima.

Ci sono poi documenti che conservano preziose serie di dati fenologici, riguardanti cioè le epoche della fioritura e dei raccolti, segnalando anno per anno ritardi o anticipi; per questa via si possono avere indicazioni sull'andamento delle stagioni (primavera e autunno). Le informazioni riguardanti le vendemmie sono state sfruttate, oltre che dall'Angot nel lavoro che abbiamo già citato, anche da H. Duchaussoy (1934) che ha spinto la sua indagine sino al 1630, dal Le Roy Ladurie (1956-57 e 1960), da Garnier (1955) e Slicher van Bath (1966). Per le fioriture ricordiamo lo studio di carattere generale del Sanson (1954) e quelli veramente affascinanti del giapponese Arakawa sulle date di fioritura dei ciliegi nel suo paese (1955 e 1956) che presentano una serie cronologica lunga dodici secoli. Non potendo qui esporre, neppure in riassunto, tutti i risultati raggiunti dalla fenologia, ci limiteremo a quelli riguardanti la Francia, per la quale sono stati individuati come periodi freddi gli anni 1527-29, 1591-97, 1646-50, 1690-1700, 1786-89.

Questo tipo di indagine, basato su documenti scritti, comporta la conoscenza di alcune tecniche e il possesso di certe metodologie che sono peculiari dello storico. Altri settori di ricerca devono invece essere affidati a specialisti di tipo diverso. È il caso, per esempio, dello studio dei movimenti dei ghiacciai, i quali, come dei gran termometri, evidenziano in forma macroscopica le variazioni della temperatura: *grosso modo*, quando si ritirano è segno che fa caldo, quando avanzano vuol dire

che fa freddo. Naturalmente queste indagini vanno fatte prevalentemente sul campo e i risultati che si ottengono vanno opportunamente confrontati con altri analoghi.

L'interesse per i ghiacciai e i loro movimenti è sempre stato molto forte. Trascurando studi più vecchi, possiamo ricordare gli articoli di Martins pubblicati nella *Revue des deux mondes* nel 1867 e nel 1875, e quelli di poco posteriori del Richter (1877, 1888 e 1891). Venendo ai primi anni del nostro secolo, incontriamo gli studi sulle variazioni dei ghiacciai norvegesi di Rekstad (1906-07), sui movimenti dei ghiacciai delle Alpi francesi del Letonnelier (1913) e sui disastri della valle di Chamonix del Rabot (1920). A questo argomento ha dedicato molti studi e ricerche il Mercanton, da quello più vecchio sul ghiacciaio del Rodano che è del 1916 a quelli più recenti (1947, 1948, 1949, 1952-56) sulle fluttuazioni dei ghiacciai alpini. Delle oscillazioni del ghiacciaio del Lys si è occupato il Monterin (1932), al quale dobbiamo anche un lavoro di sintesi sul problema generale del mutamento del clima nelle nostre Alpi (1937). Sul recente fenomeno di retrocessione dei ghiacciai svizzeri abbiamo un lavoro del Maurer (1935).

Nel secondo dopoguerra gli studi si sono moltiplicati. Non potendo, per ovvie ragioni, ricordarli tutti, ci limitiamo a qualche rapido cenno, sufficiente però a dare un'idea del fervore e della ampiezza delle ricerche. Ai ghiacciai italiani e alle loro fluttuazioni si sono dedicati il Vanni con molti lavori pubblicati nel "Bollettino del Comitato glaciologico italiano" dal 1942 al 1971 e Ardito Desio (1947-51). Sui ghiacciai del Monte Bianco ci sono gli studi di Bouverot (1957) e di Veyret (1966). L'indagine sull'avanzamento o sul ritiro dei fronti glaciali è comunque estesa a tutte le zone del pianeta: dalla Groenlandia (Wylie 1952-56; Mock 1966; Loewe 1968) all'Alaska (Lawrence 1950; Sharp 1958), dalla Columbia Britannica (Mathews 1951) alla Patagonia (Lliboutry 1952-56; Mercier 1965), dall'Antartide (Mellor 1959) all'Africa (Spink 1952-56), dalla Nuova Zelanda (Burrows e Lucas 1967) all'Islanda (Eythorsson 1935 e 1947-51).

Anche in questo caso non è possibile dare notizia di tutti i risultati ottenuti. Restringiamo perciò il campo ai ghiacciai delle nostre Alpi. I periodi di massima espansione, coincidenti quindi con i periodi freddi, risultano essere i seguenti: 1400-1300 a.C.; 900-300 a.C.; 400-750 d.C.; 1150-1350; 1550-1850.

Un altro settore di indagine estremamente affascinante è costituito dalla dendrocronologia, cioè dallo studio cronologico della struttura di alberi particolarmente longevi, (Ducrocq 1955; Bannister 1963; Leboutet 1966; Polge e Keller 1969)<sup>3)</sup>. A tutti è noto come, segnando trasversalmente un tronco, appaiano degli anelli concentrici, ognuno dei quali ha impiegato un anno a formarsi. Questi anelli non sono tutti dello stesso spessore, ma più o meno larghi a seconda della situazione climatica dell'anno in cui si sono formati. Per la precisione, annate secche generano anelli stretti, annate umide producono anelli larghi. Dall'esame delle variazioni dello spessore de-

gli anelli si può ricostruire la storia climatica — ma non solo climatica — di una regione (Schulman 1956; Lamb 1964; Smith e Nichols 1967).

La dendrocronologia è una disciplina relativamente giovane; essa ha trovato il terreno adatto per affermarsi dove esistono grandi foreste di alberi ultra centenari, come, ad esempio, nel Nord America. Non è quindi un caso che essa si sia sviluppato soprattutto negli Stati Uniti, dove nel periodo fra le due guerre sono usciti, con ritmo quasi decennale (1919, 1928, 1936), nelle pubblicazioni del Carnegie Institute di Washington, i lavori del Douglass sul rapporto fra i cicli climatici e la crescita degli alberi. A questi hanno fatto seguito gli studi del Giddings sulla dendrocronologia dell'Alaska settentrionale (1941). La strada aperta dal Douglass è stata continuata con nuove idee e con tecniche più sofisticate dal Fritts di cui ricordiamo gli studi sul clima delle zone sudoccidentali degli Stati Uniti (1961-62, 1965, 1966). Grazie a queste ricerche, condotte sia su alberi vivi, sia su tronchi fossili, sia su vecchie travi prelevate da capanne indiane abbandonate, si è riusciti a ricostruire il clima di questa parte degli Stati Uniti durante i due ultimi millenni. Ma un altro dendrologo americano, il Ferguson, è riuscito, utilizzando un tipo di pino particolarmente longevo che cresce tra il Nevada e la California, a ricostruire una serie cronologica degli anelli di crescita che copre quasi settemila anni, giungendo sino al 5000 a.C. (1968).

Anche in Germania si son fatte ricerche di notevole importanza. Ricordiamo i lavori sugli anelli di crescita della quercia della Germania occidentale che ci danno le tabelle degli spessori dal IX-X al XX secolo e quindi la storia climatica dal Medioevo ai nostri giorni (Hollstein 1965; Huber e Giertz-Siebellist 1969)<sup>4)</sup>.

I risultati cui è approdata la climatologia storica basata sulla dendrocronologia sono numerosi e notevoli. Ne indicheremo solo alcuni. Per esempio, per quanto riguarda la Germania occidentale, le Alpi e il Giura, il decennio 1530-39 risulterebbe caratterizzato da un clima a forte alternanza annuale di caldo-secco e fresco-umido, mentre piuttosto umidi dovrebbero essere stati gli anni tra l'822 e il 909.

Per quanto si riferisce alle zone occidentali degli Stati Uniti, le conclusioni cui si è giunti sono altrettanto interessanti. Prima di tutto, pur con qualche fluttuazione, il clima sembra essere stato abbastanza costante durante l'ultimo millennio e forse anche durante il precedente. Per quanto concerne le fluttuazioni interne, risulterebbe che il XIII secolo sarebbe stato un periodo caratterizzato nel complesso da grande siccità, mentre il XIV sarebbe stato contrassegnato da una serie di anni piovosi. L'ultimo quarto del XVI secolo sarebbe stato nuovamente un periodo secco, in particolare nel Colorado e in California, la qual cosa potrebbe aver influito sull'economia indiana delle zone sudoccidentali, costringendo così molte tribù che praticavano tipi di coltura caratterizzati da tecniche primitive a emigrare verso il Messico per lavorare nelle miniere d'argento attivate in quegli anni dagli spagnoli.

Le cause della crisi della società indiana andrebbero dunque collocate, almeno

per certe tribù, in un periodo anteriore alla colonizzazione spagnola; anzi quest'ultima avrebbe offerto agli indiani, la cui esistenza era minacciata dalla siccità, un mezzo per sopravvivere.

Ma forse il settore di ricerca più affascinante e i cui risultati sono più sorprendenti è costituito dalle indagini sui campioni di ghiaccio fossile.

Questo tipo di ricerca è basato sul principio che l'indice di concentrazione dell'ossigeno 18 presente nel ghiaccio fossile è tanto più elevato, quanto più alta è la temperatura e viceversa. Tenuto conto della velocità di accumulazione del ghiaccio e del successivo processo di compattazione, è possibile, accertando l'entità della concentrazione dell'ossigeno 18 nei vari strati di un campione, stabilire le variazioni della temperatura in un certo arco di tempo. È quanto è stato fatto da un gruppo di ricercatori del *Cold Region Research and Engineering Laboratory*. Essi hanno prelevato dalla zona di Camp Century in Groenlandia una carota di ghiaccio di 12 cm di diametro lunga 1390 metri. In questo modo hanno ottenuto una sezione completa della calotta di ghiaccio che ricopre quella regione, la quale fornisce un archivio di dati climatici che copre un periodo di 100.000 anni. È stato così possibile costruire una scala delle temperature dalla preistoria ai nostri giorni.

I risultati sono questi. La preistoria è stata in genere un periodo caldo, in particolare dal 5200 al 2200 a.C., con un optimum che si colloca tra il 4000 e il 2300. Poi dal 2000 al 1000 a.C. la temperatura scende generando un periodo freddo che dura sino al 200 d.C., la cui punta massima si colloca tra il 500 e il 100 a.C. Un'altra fase fredda va dal 340 al 610-620 d.C. Poi subentra un periodo caldo che dura sino al 1125. Durante questi cinque secoli ci sono due momenti particolarmente caldi: uno dal 970 al 1000 e l'altro dal 1100 al 1125. Poi la temperatura scende nuovamente, dando luogo a cinque secoli di freddo intenso, dal XIII al XVII secolo. È il periodo che è stato battezzato col nome di *little ice age*. In esso si nota una prima ondata di freddo che va dal 1160 al 1300; ad essa succede una fase di attenuazione dal 1310 al 1480. Successivamente abbiamo una ripresa di freddo intenso che copre tutto il '500 e il '600. Il XVIII secolo è invece un'età tiepida a partire dal 1730 sino al 1800. Al contrario il XIX secolo è un'età fredda, soprattutto tra il 1820 e il 1850. Ad essa segue un periodo caldo che occupa tutta la prima metà del secolo con un optimum nel decennio 1920-30 (Dansgaard e Johnsen 1968; Dansgaard, Johnsen, Moller e Langway 1969).

Un contributo allo studio delle variazioni della temperatura, basato sull'accertamento del grado di concentrazione dell'ossigeno 18, viene anche dalle concrezioni calcaree presenti nelle grotte (stalattiti e stalagmiti). L'analisi del tenore dell'ossigeno 18 presente negli anelli concentrici di carbonato di calcio di una stalagmite formata in circa 7000 anni nella grotta di Orgnac, nella regione delle Cevennes in Francia, ha permesso di formulare una tabella delle variazioni della temperatura al-

l'interno della grotta. Da questa tabella apprendiamo che nel X secolo d.C. tale temperatura era di 12,1 gradi centigradi, alla metà del XII di 11,5, alla metà del XV di 11, nella seconda metà del XVIII di 12,3 e nel nostro secolo di 11,7. Come si vede, le variazioni sono minime, ma bisogna tener conto del fatto che all'interno di una grotta la temperatura è pressoché costante e pertanto queste differenze, anche se modeste, hanno la loro importanza. Comunque, se i dati sono attendibili, essi confermano una parte di quelli derivanti dall'esame del ghiaccio fossile e cioè l'esistenza di periodi caldi attorno al 1000 e nel XVIII secolo e di un periodo freddo tra la fine del Medio Evo e l'inizio dell'età moderna (Labeyrie, Duplessy, Delibrias e Letolle, 1967)<sup>5</sup>.

Un altro itinerario seguito per giungere alla costruzione di una tabella delle variazioni della temperatura è quello rappresentato dai rilevamenti riguardanti la presenza del carbonio 14 nel legno. Analizzando campioni di tronchi plurisecolari, che possono essere datati per mezzo degli anelli, e basandosi sul principio che la presenza del C 14 è tanto più alta quanto più bassa è la temperatura, Hans E. Suess (1968) ha costruito una curva delle temperature dal 1000 al XX secolo<sup>6</sup>. I dati raccolti confermano quanto risulta dal campione di ghiaccio fossile groenlandese: il periodo caldo è quello rappresentato dal X-XI secolo, quello freddo dal XVI-XVII secolo.

Altre strade seguite per stabilire le variazioni climatiche sono quelle costituite dalle indagini palinologiche, cioè dall'analisi dei materiali presenti nelle paludi e nelle torbiere (Deevey 1955; Butler 1959; Nichols 1967), dalle ricerche condotte sui giacimenti di polline fossile (Von Post 1946; Deevey 1951) e dallo studio delle migrazioni degli uccelli (Dorst 1956; Griffin 1964). Notizie importanti si ricavano anche da un campo di ricerca assai diverso, quello costituito dalle cerimonie religiose (processioni, prediche, novene, ecc.) di carattere propiziatorio contro la siccità o il cattivo tempo: le cosiddette "rogazioni" (Giralt 1962).

Giunti a questo punto, potremmo fare alcune considerazioni, sia pure a carattere provvisorio. Prima di tutto si potrebbe osservare che la climatologia storica sta dimostrando che tecniche di indagine molto diverse e indipendenti fra loro possono condurre agli stessi risultati e convergere verso una visione globale del fenomeno clima. È il caso di dire che la specializzazione confluisce nella interdisciplinarietà. D'altra parte non si fa un'osservazione molto peregrina, se si dice che i meteorologi sono in genere occupati a prevedere il tempo che farà e pertanto non hanno la possibilità e l'opportunità di interessarsi del clima del passato. Inoltre, di solito, non posseggono quel tipo di preparazione indispensabile per occuparsi delle età trascorse, che invece lo storico ha. Ma è anche vero che lo storico non possiede né le tecniche necessarie per affrontare, sul piano strettamente scientifico, lo studio del clima in tutti i suoi aspetti.

È necessaria dunque, per condurre in modo efficace ricerche sulla storia del cli-

ma, la collaborazione fra storici e climatologi, essendo estremamente raro, anche se non impossibile, che le rispettive competenze si trovino riunite nella stessa persona.

I risultati di questa collaborazione sono già abbastanza evidenti: infatti ricerche condotte da storici puri su documenti scritti e indagini compiute sul campo da specialisti (glaciologi, meteorologi, ecc.) hanno portato in molti casi all'individuazione di periodi climaticamente ben definiti. Sono state identificate, ad esempio, le fasi di massimo freddo dei periodi V-I secolo a.C. e IV-VII d.C., l'ondata di caldo dei secoli X-XII e la cosiddetta *little ice age* del periodo XIII-XVII. A questo proposito può essere interessante notare come alcune indicazioni fornite dalla carota di ghiaccio fossile prelevata in Groenlandia coincidano con altre derivanti dai movimenti dei ghiacciai in quasi tutte le parti del Globo (Alpi, Scandinavia, Patagonia, ecc.) e che in particolare quelle riguardanti il periodo tiepido che va dal X all'inizio del XII secolo confermino tutto ciò che sapevamo per altra via (fonti letterarie, scavi archeologici, ecc.) sulla colonizzazione vichinga della Groenlandia, che fu appunto possibile solo grazie all'eccezionale mitezza del clima di quei due secoli.

Per concludere diremo che dopo un secolo di studi, che si sono infittiti in questi ultimi anni, la climatologia storica si presenta come un campo di ricerca non solo ben avviato, ma anche ricco di risultati, talvolta sorprendenti, ma sempre affascinanti, e carico di prospettive interessanti.

<sup>1</sup>) Per una informazione di carattere generale si veda il bel volume di Emmanuel Le Roy Ladurie, *Tempo di festa, tempo di carestia. Storia del clima dall'anno mille*, Torino 1982 (traduzione italiana condotta sull'edizione inglese del 1972, riveduta e accresciuta dall'autore; l'edizione originale francese è del 1967) corredato in appendice da un'ampia bibliografia. Dello stesso Le Roy Ladurie si veda anche il più succinto contributo (con bibliografia) intitolato *Il clima: la storia della pioggia e del bel tempo*, in *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, a cura di J. Le Goff e P. Nora, trad. ital., Torino 1981 (l'edizione originale francese è del 1974, ma il testo del Le Roy Ladurie era già apparso nel volume *La terroire de l'historien*, Parigi 1973). Alle bibliografie di questi due lavori del Le Roy Ladurie faranno riferimento tutte le citazioni del presente articolo secondo il metodo autore-data.

<sup>2</sup>) Si legga a questo proposito il cap. IV del già citato *Tempo di festa ecc.*

<sup>3</sup>) Sulla dendrocronologia si veda quanto ha scritto il Le Roy Ladurie nel suo *Tempo di festa ecc.*, pp. 27-52 e più succintamente ne *Il clima ecc.*, pp. 216-220. All'Università di Tucson nell'Arizona funziona un *Laboratory of Tree-ring Research* che pubblica un bollettino dedicato all'argomento.

<sup>4</sup>) La tabella degli spessori ricostruita da Hollstein è riportata in Le Roy Ladurie, *Tempo di festa ecc.*, pp. 411-414.

<sup>5</sup>) Nello studio delle concrezioni viene presa in considerazione anche la presenza del carbonio 14, la cui concentrazione è in ragione inversa rispetto alla temperatura.

<sup>6</sup>) Si veda il riassunto che del lavoro del Suess fa il Le Roy Ladurie (*Tempo di festa ecc.*, pp. 416-417).



---

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore Responsabile: Mario Eusebi

Sezione Occidentale: Giuliano Baioni, Mario Baratto, Umberto Corsini, Remo Faccani,  
Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero,  
Emma Stojkovich Mazzariol, Elisabetta Zuanelli Sonino

Sezione Orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra,  
Mario Sabattini, Giuliano Tamani

Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

---

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.  
A partire dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

---

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia  
Prezzo del presente fascicolo L. 15.000  
Conto corrente postale 31054000 intestato a Bulzoni Editore  
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - tel. (06) 4955207

**L. 15.000**