

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



INDICE

L. BOLZAN,	<i>L'articolazione dell'eterogeneo nella poesia di E. Jabès</i>	3
P. DE LOGU,	<i>L'Arcadia di W.B. Yeats</i>	21
M.L. ALARES	<i>Inghilterra en la opinion publica española durante la Guerra de la Independencia</i>	49
DOMPNIER,	<i>Poesia Popolare e Poesia Plebea (I.S. Nikitin)</i>	75
S. MOLINARI,	<i>Il mercato e la Bibbia nella Modest Proposal di Jonathan Swift</i>	93
E. VILLARI,		
NOTE E RASSEGNE:		
A. CAGIDEMETRIO,	<i>Introduzione a Ladies Almanack di Djuna Barnes</i>	105
C. DI PAOLA,	<i>Note su Isaak Babel. Storia di un racconto: Trunov il caposquadron</i>	115
I. DOLLAR,	<i>Le «inchieste» e gli altri scrittori del 1862 di Vasilij Slepcov</i>	121
M.V. LORENZONI,	<i>Notes on the «Classical Sources» of John Lyly's Plays</i>	147
L. MAGAROTTO,	<i>La parabola del gruppo Kuznica</i>	157

RECENSIONI: V.V. Vinogradov, *Poetika russkoj literatury*; Ju.N. Tynjanov, *Poetika, istorija literatury, kino* (E. Magnanini), 163 - Giovanna Franci, *Il Sistema del Dandy. Wilde-Beardsley-Beerbhom* (A.R. Scrittori), 165 - Leone Pacini, *Conversazioni sulla prosa d'arte* (S. Molinari), 168 - Roger McDonald, *Airship* (A. Pajalich), 171.

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Mario Baratto, Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Emma Mazariol, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani.

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.

Dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1977 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1978: L. 10.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

L'ARTICOLAZIONE DELL'ETEROGENEO NELLA POESIA DI E. JABÈS¹

La riduzione della varietà estrema del repertorio scritturale che contrassegna, anche ad una esplorazione sommaria, l'intera raccolta poetica di E. Jabès – raccolta che porta il titolo complessivo: *Je bâtis ma demeure* –, ad una, sia pur precoce, stabilità definitoria, attesta, sul piano generale dell'organizzazione discorsiva, una polarità irriducibile provocata da una sorta di compatibilità forzata dei due livelli linguistici: sintattico e semantico, i quali invece, normalmente, sono abilitati dall'istituto linguistico stesso a fondarsi reciprocamente. Nella distribuzione di funzioni che questi due livelli promuovono, alla componente sintattica è istituzionalmente ascrivito il polo normativo e costante dell'intero corpo della «langue», punto d'arrivo e di saturazione della «boucle» relativa al possesso della competenza linguistica del parlante, vero e proprio atto legiferante, «raison syntaxique», che non solo «predica» il mondo in modo definitivo, ma ne espunge correlativamente, come sostiene J. Kristeva², ogni possibile contaminazione, intesa, al livello linguistico come «distorsions syntaxiques (ou sémantiques) dont se chargent, caduques, la stylistique, la rhétorique», e, al livello non linguistico, «l'objet matériel ou mieux, l'instance de la matière», intesa come il soggetto dell'enunciazione. La necessità della determinazione dell'oggetto (ossia del soggetto linguistico) sotto forma di predicazione verbale, sottometta, di conseguenza, l'ordine semantico entro la legislazione del sintattico, cui sono connessi, in definitiva, criteri di coerenza, di omogeneità, di signifi-

1. Il presente lavoro, che si articolerà in due parti distinte, ma affini, si propone di verificare il principio della differenza – intesa come scarto insaturabile, nella prospettiva e nelle varie diramazioni che indichiamo nel corso dell'analisi – nelle due serie testuali, diacronicamente e discorsivamente distinte, che costituiscono la produzione di Edmond Jabès: vale a dire la raccolta poetica *Je bâtis ma demeure* (1949-1957) e la serie dei testi, cosiddetti «in prosa», che si apre con *Le livre des Questions* (1963).

2. Cfr. J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, con particolare riguardo alla sezione *Ethique de la linguistique*, dove viene tracciata la storia della cosiddetta «raison syntaxique», dalla «Logica» di Port-Royal sino alla odierna grammatica generativa.

catività. Nello stesso tempo, tale movimento, che ha il proprio cardine nella funzione verbale, provoca una fuoriuscita verso l'ordine del mondo, «asserendo», come ha dimostrato Benveniste³, la conformità del linguistico con l'extralinguistico, dotando, cioè, l'enunciato di un predicato di realtà.

Ora, il testo di Jabès, sul quale si intendono confrontare le interazioni dei due livelli, iscrive lungo un asse temporale piuttosto esteso (1943-1957), e nei modi di un vertiginosa consapevolezza metalinguistica, i presupposti di un'articolazione rigida alla legge (sintattica), e la pratica della sua sovversione (semantica), ma non nei termini di una normale risemantizzazione del mondo, come prescrive l'essere stesso della letteratura, bensì nel senso di una tensione massimale fra i due livelli. In altri termini, se si considerano i due livelli discorsivi più divaricati, è al grado zero della normalità sintattica (sintagmi minimi di soggetto e predicato, espunzione del soggetto parlante, enunciati alla terza persona) che avviene la massima sovversione del senso (pensiamo non solo all'intera raccolta delle *Chansons pour le repas de l'ogre*, dove la dissociazione dei due livelli l'avvicina alle omologhe esperienze del «nonsense», anche se non ai limiti della loro illeggibile anarchia, ma anche a quei testi come *Je bâtis ma demeure* o *Le gardien du sol*, dove minimi nuclei sintattici vengono iterati secondo delle modalità di pressoché totale incongruenza semantica), mentre, viceversa, l'accrescimento della complessità del discorso e l'emersione del soggetto dell'enunciazione veicolano, correlativamente, un senso meno compromesso (pensiamo a testi come *La soif de la mer*, *Le poids de la nuit* o *Nous sommes invisibles*)⁴.

3. Cfr. E. Benveniste, il cap. relativo a *La phrase nominale*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

4. Nell'ambito della sovversione semantica, cui abbiamo alluso, prima di fornire i necessari rimandi testuali, riteniamo opportuno un sia pur breve aggancio ad una pratica poetica, per certi versi analoga a quella di Jabès, quale è quella Surrealista, pur con le debite distinzioni, che cercheremo di riassumere velocemente. In un senso strettamente formale, si può riscontrare un'utilizzazione analoga – soprattutto da parte di un certo Breton (cfr. *L'union libre*) – del principio della determinazione multipla fra sostanze appartenenti ad isotopie distinte, che sarà intensamente praticato da Jabès. L'esempio che abbiamo citato è, inoltre, da accostare alla poesia del Nostro anche per la tematica affine (l'investimento della figura femminile da parte di isotopie cosmiche). Tuttavia, a parte l'affinità con un certo Eluard (cantore della donna), l'accostamento ai Surrealisti non ci pare del tutto conveniente proprio per delle divaricazioni sostanziali: nei Surrealisti: presenza della modernità – nel senso di attualità spazio-temporale –, di elementi ed operazioni concettuali assunte come sostanze e, in generale, della sfera cogni-

Tali osservazioni, che investono in generale il codice della lingua, raddoppiano la loro pertinenza se iscritte in quel codice supplementare che è la poesia biblica cui appartiene, anche se nei modi dell'eterogeneità che vedremo, la poesia di Jabès. Come ha benissimo mostrato Jakobson⁵, anche sulla scorta di studi precedenti, la costante strutturale di tale poesia è costituita dal Parallelismo, il cosiddetto «Parallelismus membrorum», che è presente, tra l'altro, anche in esperienze poetiche diverse dal verso biblico, e che privilegia, ai fini della paradigmaticizzazione tipica del discorso poetico, fra i vari livelli linguistici, la componente grammaticale. Nella sua forma canonica e nella sua applicazione più diffusa, il Parallelismo prevede un adeguamento e un'interazione fra il livello sintattico e il livello semantico, secondo il doppio principio dell'invarianza grammaticale e della iterabilità del senso; entro tale presupposto si inseriscono due fra le tre specificazioni del Parallelismo: il «Parallelismo per sinonimia» e il «Parallelismo per antitesi», anche se con modalità opposte di produzione del senso; mentre il terzo caso, il cosiddetto «Parallelismo sintetico», «où le Parallélisme consiste seulement en des formes similaires de Construction», disgiunge radicalmente i due livelli sino al limite di provocazione della legalità sintattica da parte di un senso che non solo ignora la recursività, ma viola addirittura lo statuto della compatibilità semica. In altri termini, il progetto di eversione semantica, rispetto a un ipotetico grado zero della denotazione, non è consumato soltanto in quei nodi isolati del sintagma poetico che sono i metasememi, ma si distribuisce soprattutto lungo la linearità sintagmatica investendone tutte le unità e, in modo particolare, il nucleo strutturale SN/SV che risulta, generalmente, portatore di sememi irriducibili ad una comune identità classematica. Di conseguenza, si potranno riconoscere due ordini di infrazioni rispetto alla leggibilità normale: sul piano della manifestazione discorsiva⁶, la permanenza isotopica apparirà meno al livello della

tiva e di espressioni colloquiali come tessuto semantico predominante; in Jabès, invece, la forzatura del significato, che abbiamo ascritto ad una motivazione prevalentemente «scritturale», non comporta, se non in misura ridotta (cfr. in particolare, la raccolta, *Chansons pour le repas de l'ogre*), l'apertura totale al nonsenso. Nella massima parte dei casi, le forzature di senso sono, invece, funzionali alla ricostituzione ontologica del mondo – sulla base di una precisa ideologia – che si farà strada soprattutto nei testi successivi.

5. Cfr. R. Jakobson, *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

6. La terminologia afferente ai due livelli del processo semiotico, come pure i concetti

orizzontalità sintattica (come comporta un normale discorso, anche poetico), che ad un livello che chiameremo verticale⁷, singolare ristrutturazione spaziale di un dire alla ricerca della propria ricodifica, mentre, sul piano dei livelli di significazione, meno al livello della manifestazione che al livello dell'immanenza.

Nell'orizzonte di un rapporto sintassi/semantica così compromesso, la presente indagine cercherà allora di definire, innanzitutto, i principali luoghi grammaticali in cui il testo poetico di Jabès si elabora come determinazione dell'eterogeneo; successivamente, e, conseguentemente, le coordinate semantiche di una nuova referenzialità.

Un rapido censimento della superficie testuale segnala, nella compresenza di due o più sememi assimilati ma irriducibili, la responsabilità massima della sovversione semantica, secondo una modalità che la Retorica stessa, come codifica degli scarti di senso, non prevede se non nei termini di una eccentricità⁸: si tratta di rapporti stabiliti fra termini «in praesentia», dove, per di più, la normale operazione metalinguistica della «riduzione» risulta, quasi sempre, insoddisfatta. Ma veniamo alla serie delle esemplificazioni.

Da uno dei poemi più lunghi della raccolta, *Les clés de la ville*, dove l'iterazione sotto forma di parallelismo appare addirittura abnorme, proponiamo una serie di esempi in cui le modalità d'intervento sull'asse semantico ammettono gradi diversi di tensione segnica. L'esordio, contrariamente a quanto si produce in seguito, consente un certo grado di leggibilità, data la conformità, anche se non totalmente ortodossa, con il parallelismo classico:

Prince du grave oubli du dernier jugement du sang
dans le nuage des mains trop pleines
dans le couloir des vices entrecoupés de plaintes mâles
dans le sillage des cris que découpe parfois l'azur (p. 239)⁹

di «sema», «semema», «classema» e «isotopia», di cui facciamo uso nel corso della nostra analisi, sono chiaramente di provenienza greimasiana.

7. Abbiamo optato per la denominazione «verticale» contro quella, dialetticamente prevedibile, di paradigma, dato che, contrariamente a quest'ultimo che associa serie di termini virtualmente sostituibili, i nostri riscontri si riferiscono ad unità sememiche che sono, effettivamente, compresenti verticalmente.

8. Cfr., in Gruppo µ, *Retorica generale*, tr. it. Milano, Bompiani, 1976, il capitolo relativo a *I metasememi*.

9. Le citazioni relative al testo di Jabès, di cui indichiamo, di volta in volta, tra parentesi, il numero della pagina, si riferiscono alla nuova edizione aggiornata della raccolta poetica *Je bâtis ma demeure*, Paris, Gallimard, 1975.

dove i versi 2,3,4 rivelano, nella prima parte, un'identica struttura sintattica che comprende una circostanziale di luogo figurativizzata mediante il procedimento della determinazione. Tali metafore risultano dall'associazione di configurazioni spaziali più o meno consistenti come «nuage», «couloir», «sillage», con termini attinenti al clasema /umano/, realizzando, nei modi di una risemantizzazione del mondo, una congiunzione costante, quella fra il mondo psichico e in generale antropomorfo e il mondo inanimato, di assoluto privilegio nella poesia di Jabès. Più oltre, in una delle strofe successive, un verso a determinazione multipla: «Prince des cibles de l'air des affres des clochers d'orgueil» (p. 240) ripropone la medesima irriducibilità semantica, in quanto la prima associazione comporta incompatibilità in relazione ad una istituzionalizzata contiguità referenziale («l'air» manca del sema /consistenza/ implicato dal determinato), mentre la doppia determinazione successiva associa «clocher» ad «affres» e a «orgueil», con un'evidente interferenza dei clasemi /animato/ e /inanimato/. Nella seconda parte del poema, tutta una serie di termini relativi al paesaggio urbano, vera e propria architettura aberrante, viene risemantizzata mediante inserimento in isotopie totalmente eterogenee, con effetti di assoluta manchevolezza ai fini della consistenza dell'edificato, come si può constatare da enunciati del tipo: «Les cris chaussent la chaussée» (p. 241), o, più oltre, «Affiches surnaturelles / aux rires de banlieue / au sommeil de comptoir» (p. 241), «Ville à la queue d'aigrette» (p. 242), o, infine, «Ville penchée sur ses paroles / les ruelles cordes vocales» (p. 242). Nella terza sezione, almeno quattro distici ripropongono una medesima matrice strutturale che comporta, nel primo verso, l'attuazione della metafora (secondo la procedura già enunciata sopra), e, nel secondo, la scissione nella stessa, pur con gli stessi presupposti semantici, entro la progressione sintattica. Assumiamo come esempio generalizzabile il primo dei quattro distici: «Bonjour aux prospectus de faim / mie de pain enlevée aux réverbères» (p. 243), dove la divaricazione secondo l'opposizione clasematica /antropomorfo/vs/inanimato/ interessa, nel primo verso, rispettivamente «faim» e «prospectus», e, nel secondo, «mie de pain» e «réverbères», sememi che, secondo una diramazione del senso che, come si è detto sopra, procede per via verticale, appaiono, a due a due, congiunti metonimicamente. Allo stesso principio, ma secondo una prospettiva di rottura sempre più massiccia, obbedi-

scono le strofe della seconda metà del poema, dove si assiste, fra l'altro, anche a frequenti spostamenti semantici ascrivibili, per la maggior parte, all'autonomizzazione del significante (ma di questo si dirà in altra parte del lavoro). Siano, come campioni, il distico «La musique des pièges / violon pour vermisseaux» (p. 249), oppure il verso «Lune moignon errant» (p. 250) con il distico successivo «Les mains multipliées / roses poignées de porte» (p. 251) dove la semanticità orizzontale, secondo la procedura di raddoppiamento di cui sopra, risulta palesemente esautorata a vantaggio di un rinvio solidale fra i termini che si istituisce verticalmente.

In un'altra poesia della raccolta, e fra le più ridotte, *La plus petite étoile* (p. 200), che riproduciamo per intero, il medesimo fenomeno di resistenza sintagmatica al senso si produce sull'intera superficie testuale. Ecco comunque il testo: «Tête aux yeux de citerne / Tête taillée dans la soif // Main coupée dans la mer jambes / pluvieuses le ciel est plus bas // Entre deux nuits ombre sauvage / Entre deux naissances autoritaires // la plus petite étoile à son cou». Due uniche isotopie, l'una che definiremo «cosmica», l'altra che definiremo «antropomorfica», con una sorta di intervallo transitorio fra l'una e l'altra assunto dall'isotopia della «liquidità», si distribuiscono l'intero campo lessematico del componimento, la prima relazionando i termini o i sintagmi: «Le ciel est plus bas», «Entre deux nuits», «la plus petite étoile»; la seconda: «tête aux yeux», «tête», «main coupée», «jambes», «à son cou», mentre l'ultimo verso sigilla, nei modi della connessione sintattica, le due isotopie.

Sempre nell'ambito di questa tipologia di infrazioni, rileviamo in un altro fra i poemi più lunghi della raccolta, *L'idole*, una vasta campionatura di metafore a determinazione eterogenea del genere: «Fraîcheur des lignes des barbelés / On se fait signe avec les lames de la rose» (p. 221), ancora una volta con il riscontro puntuale dell'affinità classematica rilevabile verticalmente. Più oltre, una modalità vocativa a iterazione anaforica: «Place / aux brebis du vent halées dans les étables / aux vaches sourdes sur les paliers de grêle / au renard au chien bruyant des jours et des nuits» (pp. 221-2), associa sememi semanticamente affini come «vaches», «brebis», «renard» e «chien» a determinazioni successive, totalmente sussumibili dalla circoscrizione classematica dell'/inanimato/.

Omettiamo ulteriori, e analoghi, esempi per soffermarci sull'ap-

plicazione intensiva di tale procedimento, in sequenze a doppia e persino a tripla determinazione eterogenea. Il testo da cui preleviamo la maggior parte degli esempi, *L'auberge du sommeil*, scandisce le varie sequenze con una sorta di «refrain», il quale, almeno nella prima parte dove è ripreso integralmente, si regge addirittura su un presupposto ossimorico: «Avec mes poignards / volés à l'ange / je bâtis ma demeure» (p. 99), vincolando la progettata edificazione allo strumento che pertiene, invece, alla distruzione. Gli esempi che seguono sono tratti dalla prima parte del poema; sia, ad esempio, il distico: «La musique a ses colonnes de résine d'hostie / ses espadrilles de blanche allée d'innocence» (p. 104) a complemento raddoppiato con determinazione multipla. Per quanto riguarda il secondo verso, una certa leggibilità è garantita, nella prima determinazione, dallo slittamento metonimico fra «espadrilles» e «allée», mentre nella seconda, quella fra «allée» e «innocence», essa è mediata dall'epiteto «blanche», che risulta fra le costellazioni metonimiche dell'innocenza. Sul modello del secondo, anche il primo complemento potrebbe essere fondato su una doppia determinazione, con effetti, allora, di discrepanza semantica assolutamente vistosi; oppure potrebbe essere considerato a determinazione raddoppiata («d'hostie» determinante di «colonne»), con progressiva riduzione dello scarto semico. Nel successivo: «Les souvenirs sont des rubans de salves de clairière / les banderoles du vent a Noël sur la terre», il predicato di identità assimila non solo unità classematiche opposte, ma vi annette pure un prolungamento di determinazione multipla, dove l'intersezione semica fra «ruban» e «salves» è faticosamente riconducibile a una comune /successività/, mentre il rapporto fra «salves» e «clairière» sarebbe invece da ascrivere ad una contiguità di tipo circostanziale. Ancora, in «Tu m'appelais par ma fièvre / par le violon de noix de mes pulsations / par le grillon d'arcade de chaque torche de néant» (p. 104), la rete della vocalità è attualizzata da due termini che la comportano normalmente: «violon» e «grillon», mentre le rispettive contestualizzazioni slittano, dal primo al secondo verso, in direzioni semantiche differenziate al massimo. Infine, come suggello di questo genere di determinazioni moltiplicate e stratificate, un esempio tratto da *Le rocher de la solitude* che potrebbe esplicitare, per via della sua scelta lessematica, la risemantizzazione intensiva praticata da Jabès come una sorta di solitudine determinata da una contiguità non prescritta:

Ta solitude est un jardin de ruses et d'archets
Ta solitude est un clocher de cendres et d'épées (...)
Ta solitude est un bannière de coulevres et de corbeaux (p. 123).

Ta solitude / est un cheval de plomb / Ta solitude est une église de cidre / Ta solitude est une carrière de paons (p. 124).

Sempre nell'ambito della proiezione della discontinuità isotopica lungo l'asse sintagmatico, oltre alla serie di distici della terza parte costruiti attraverso lo sviluppo sintattico della metafora iniziale, proponiamo, da *Les clés de la ville*, un esempio particolarmente vistoso: «J'ai vu / les chiffonniers couvrir l'air de pamphlets jaunes / que les oiseaux rédigeaient avec leur bec» (p. 244), con un proseguimento, nella relativa, dell'isotopia eterogenea inaugurata dal complemento della principale. Un caso analogo è rilevabile in *Deux poèmes de l'amitié en deuil*: «Je vois / (...) / la grille des crocs délavés / Le sommeil fut leur histoire / la légende qu'ils iront répétant / de morsure en morsure» (p. 209); come si vede, nella totalità sintattica è riscontrabile, come dominante, il sema /antropomorfico/, al quale viene meno, però, proprio nel sintagma finale, l'omogeneità semica prevista dal suo inserimento in un contesto del tipo: «raconter une légende de... en», in quanto l'attualizzazione «de morsure en morsure» recupera, per mediazione metonimica, il tema iniziale dei «crocs». Proseguendo, in *La jeune fille aux yeux de fête*, all'interno di un dispositivo sintattico codificato, che presupporrebbe un'unica isotopia, quella relativa alla «pesca», si coagulano, in realtà, tre fasce isotopiche eterogenee: «pesca», «vegetalità» e «antropomorfismo», che danno come realizzazione globale: «Tirez le regard bateliers / de la feuille aux racines» (p. 214). E, infine, da *Belle de jour*, un ultimo esempio dello sconvolgimento della «consecutio» sintattica ad opera di un'istanza semantica vistosamente mobile e trasgressiva: «L'homme a mis ses couteaux à sécher / au jour religieux de lames et de mitres / où elle règne» (p. 145). Come si vede, la letteralità massima del primo verso viene infranta dalla circostanziale successiva che non vi inerisce se non per via mediata («jour» → «soleil»), mentre la doppia determinazione successiva si iscrive in due campi semantici opposti: l'uno relativo alla violenza, l'altro relativo alla religiosità.

Un'altra forma particolare di integrazione dell'eterogeneo che, come le precedenti, procede per via sintattica, è costituita da varie forme di circostanziali di luogo; aggiungiamo, anticipando, anche

ai fini di una prima ricostruzione dei dati, che per Jabès, poeta ebreo, lo spazio è, genealogicamente e ideologicamente, proprio il luogo della omogeneità spezzata, della discontinuità lacerante e dell'impossibile chiusura.

Ecco comunque una lista di campioni significativi:

- La femme nue / rampe / dans l'oeil transparent du peintre (p. 188)
Les pas de pluie / dans la douleur / Trace sans espoir (p. 201)
Place / au calepin de mousse sur le rocher altier / de nos servitudes
(p. 224)
(Nous avons vu) les sanglots serrer leurs vitraux dans le vide (p. 226)
(Nous avons vu) les tigres graver leurs pattes dans la chaleur (p. 226)
La terre baigne dans de vaines visions de voyage (p. 25)
Le vent dans le talon de l'or / le vent dans la margelle du puits (p. 77)
Je bâtis ma demeure / dans le ventre de chaux bleue de la mer (p. 106)

Ma la rottura più radicale nei confronti dell'istituto linguistico non è circoscritta alle relazioni lessematiche o sintattiche di cui abbiamo riferito sin qui; la parola stessa, sottratta alla sua compattezza segnica, subisce una scissione, spesso vertiginosa, dei suoi due livelli: significante e significato, con la conseguente instaurazione di un ordine «scritturale» autonomo che promuove il proprio universo semantico, motivato, quasi esclusivamente, dalla pulsione del significante. Per almeno due fra i più lunghi componimenti della raccolta, è la costante anaforica che giustappone le varie sequenze a subire, per effetto della sovrimpressionazione di un altro significante, uno spostamento di senso. Nel primo dei due, *Belle de jour*, l'esclamazione «Belle», annessa in sintagmi quali: «Belle de jour», «belle comme», oppure «Belle à», che funziona come richiamo anaforico, cede, nella strofa 9, alla manifestazione: «Perle / comme un oeil de nouveau-né / que l'huître cache à l'océan» (p. 144), dove l'identità della struttura permette di ricollegare, senza esitazione, «perle» alla serie di «Belle»; l'emergenza di «perle» sarebbe sì da ascrivere al contesto (tutto incentrato sull'isotopia marina), ma non senza un preliminare rinvio al significante «tutore», di cui conserva la traccia nel reticolo fonico: labiale iniziale con la sola variante del tratto sordo/sonoro, /ε/ come comune e unico fonema accentato, doppia liquida successiva in entrambi: /ll/ e /rl/. Il secondo esempio è tratto dal poema *L'idole*, anche lì con modifica dell'anafora che, come la precedente, è a struttura vocativa, nella fattispecie: «Place à / aux...». A tale costante, va sicuramente assimilata la variante: «Plage aux poils

rasés patrie du cerf» (p. 233), la quale, pur mantenendo la medesima struttura sintattica, viene risemantizzata coerentemente dal proprio contesto, per effetto di uno slittamento minimo, ma capitale, di una parola che sembra patire, proprio come l'Ebreo, l'incircoscrivibilità del proprio spazio, con la conseguente, e perpetua, oscillazione verso gli spazi adiacenti, nella precarietà di un senso non fondato.

In generale, però, la produzione discorsiva che abbiamo definito a motivazione «scritturale», interessa zone molto circoscritte del testo, dove i blocchi di significanti affini si distribuiscono su una medesima unità strofica. Da *Le fond de l'eau*, un duplice procedimento di autonomizzazione del significante: «Je parle / pour les premières cerises hagardes / pour les gares de cerfeuils au bout des naufrages / pour les images de plomb des danseuses fendues en deux» (p. 81). Come si può notare, la prima delle due matrici foniche si irradia dal termine «hagardes», provocando una prima associazione con «gares», che vi è contenuto totalmente, il quale, a sua volta, è ripreso, sotto forma di anagramma, in «naufrages», mentre «images», sigilla la serie addirittura come rima interna di «naufrages». L'altra serie, concentrata interamente nell'ultimo verso, comporta la ripetizione del fonema /d/ seguito da vocale, secondo la progressione: /da/, /de/, /dã/, /du/, /da/, con una quasi perfetta sovrapposizione, questa volta adeguando significato e significante, fra «fendues» e «en deux».

Da *Je bâtis ma demeure*, qualche altro esempio di autogenesi del testo, ovvero, in questo caso, di una «demeure» assolutamente aberrante: «Je bâtis ma demeure / avec le canevas de la chouette / et l'amulette des chauves-souris / avec les mules de verre des mouettes» (p. 102), dove «chouettes» è compresente, ma con unità diverse, in «amulette» e in «chauve», mentre, a sua volta, «amulette» produce «mules» e «mouettes». Più oltre, si dà addirittura il caso di costruzione di tre sequenze consecutive a partire dalla ridistribuzione del medesimo significante:

Gitanes / à l'ample blouse aux fossettes froissées
Gitanes / à la lampe éclatée pour l'épanouissement des lèvres
Gitanes / aux lames de lune aiguisées dans la solitude (pp. 208-9).

Come si vede, è da «ample» che discendono, prima per anagramma, «lampe», e, successivamente, «lames», per soppressione-aggiunzione di un fonema. Nel testo che segue immediatamente nel-

la raccolta, *Soleilland*, per ben due volte nella stessa sequenza si produce un'escrescenza di significato a causa di un'interferenza fonetica che viola la base di una possibile omogeneità: «L'orchestre fait éclater des fèves d'orgie d'or / autour des chevelures grisées» (p. 111); la trasparenza sarebbe ripristinata mediante le ovvie sostituzioni: «orgie/orge» e «grisées/grises», ma con perdita, in tal caso, dell'isotopia supplementare che tali infrazioni promuovono, ossia una generalizzata dimensione dell'eccesso.

Un censimento dell'applicazione, da parte dell'operatore, di una pratica volta alla manipolazione intensiva del significante, darebbe esiti tutt'altro che irrilevanti. Ci limitiamo a elencare un'ultima serie di esempi, prelevati soprattutto dalla parte finale della raccolta, sintetizzando, di volta in volta, la modalità dell'alterazione:

J'ai ta bouche que mes mots dessinent / (les mots que tu me destines
(p. 213) (sovrimpressioni dei verbi in rima)

Amoureuse retrouvée avec le livre ouvert (p. 218) (anagramma: «retrouvée-ouvert»)

Je suis source éternelle course au flambeau (p. 220) (anagramma: «course-source»)

La lumière crisse dans le cristal / palette aux pétales de précipices
(p. 225) (anagramma: «palette-pétales»; ripresa integrale di «crisse» in «cristal»)

L'homme aux éternels ciseaux dans le jour / découpe une ombre à sa
mesure le double le doux géant aux yeux de poussière / au pouce de
lierre à la couche impatiente (p. 229) (il fenomeno più vistoso: «poussière», come matrice di «pouce» e di «lierre»).

Se, come Jabès stesso afferma in un altro luogo della raccolta, al poeta pertiene di «trouver d'autres sens au mot, de lui en proposer mille, les plus étranges, les plus audacieux»¹⁰, la ricodificazione vistosa del segno linguistico cui si riconnettono gli esempi forniti sopra, non contrassegna, come potrebbe apparire, una pratica della libertà assoluta, della centralità di un «hasard» combinatorio, ma mira in fondo a ripercorrere trame sotterranee ed eterogenee, nomadi e inasestabili, di un «senso» mai totalmente espulso, ma ritrovato, invece, come geroglifico mobile, miraggio di una realtà incerta e «incontournable» come il deserto. Insomma, da questo sommario repertorio di infrazioni nell'articolazione del nes-

10. E. Jabès, *Portes de secours*, op. cit., p. 156.

so sintassi/semantica, con lo scavo conseguente fra la normatività dell'una e l'autonomia dell'altra, risultano delle precise alterazioni dell'ordine referenziale, volte ad incidere e a sovvertire non solo la stabilità e la razionalità del mondo, ma la stessa presenza umana nel mondo, che, come si vedrà, risultano le due componenti attanziali in perpetuo progetto di interazione.

Quanto al primo principio, quello che attribuisce alla «res», nella sua delineazione essenziale, qual è in definitiva quella precisa zona atemporale e generalizzata spazialmente che risulta essere l'universo poetico di Jabès, una fondamentale circoscrizione di stabilità, esso risulta inequivocabilmente esautorato proprio per la precisa conformazione ideologica del poeta, il cui essere Ebreo è innanzitutto coscienza ed esperienza di una privazione insanabile, d'un «manque» essenziale al proprio essere e al proprio spazio, da cui la predilezione o, come la definisce J. Guglielmi, «la fascination du désert», come luogo delle rotture plurime e del procedere inarrestabile:

De cette fascination le poète a fait son impossible demeure, le lieu de tragique insécurité qui constitue de livre en livre le lien fondamental, le système de signes particuliers animés d'une force pluralisante, dispersante qui confère à l'oeuvre une structure telle, que tenant son pouvoir du vide, elle agit comme mécanique abstraite, négativité, violence ¹¹.

In quanto alla razionalità, se essa implica un segno trasparente che la rifletta, i conglomerati segnici e le resistenze al senso provocate dalla stratificazione dei significanti o dalle interferenze lessematiche, attestano invece, come abbiamo cercato di dimostrare, di una deriva irrevocabile.

Ora, come conseguenza di tali fenomeni, sul piano della risemantizzazione del mondo, il risultato più vistoso riguarda la totale riformulazione dell'opposizione classematica /inanimato/vs/animato/, su cui poggia, proprio per statuto ontologico, la stabilità dell'essere; nella fattispecie: un lessico ad enorme valenza «naturale», con esigue incursioni nel mondo oggettuale di tipo «culturale», si interseca, e in maniera reversibile, con il campo che abbiamo definito dell'«animato», ma che sarebbe più corretto definire dell'antropomorfo, con una particolare insistenza sullo specifico dell'attività psichica. Questa sorta di proiezione o interfe-

11. J. Guglielmi, *Edmond Jabès ou la fascination du désert*, «Critique» n. 296, 1972, p. 33.

renza interminabile fra uomo e mondo non sarebbe altro che il tentativo, visto anche alla luce delle più recenti formulazioni di Jabès, di ripristinare, tramite la scrittura, un'impossibile e primigenia sfera dell'Identico, lo spazio autentico della «Rassomiglianza», intesa come pienezza del proprio appartenersi¹², travolta da un insopprimibile esilio. Infatti, la conformazione stessa del reale come dimensione plurima e, prima ancora, l'atto stesso del creare, includono invece una pratica totale della rottura, della separazione, dell'ammissione del senso come tensione differenziante, tensione che la scrittura non fa che riconvocare, in quanto spazio del discontinuo, contiguità con la propria assenza, pienezza abolita¹³.

Ma veniamo alla serie di esemplificazioni con cui vogliamo convalidare la nostra ipotesi di presa diretta fra uomo e mondo, con le relative stratificazioni semiche; da *Veines*, II strofa, un caso di proiezione complementare:

Chevaliers qui renoncez à dire / valeureux chevaliers de granit
La chair l'emporte sur le marbre des forêts / le sang continue d'inonder
le feuillage / que l'oiseau défend (p. 177).

Più oltre, un accostamento dei due assi classematici in una configurazione non troppo eccentrica: «Tes mains nid profond de veines et de peau / pour le sommeil» (p. 178), che è però seguito da tutta una serie di misurazioni «cosmiche» dell'umano:

L'île est une mendiante accroupie / qui reçoit l'aumône de la mer
(p. 179)

Les cris des victimes sont des épines / au faite des tiges frères des pierres
(p. 179)

Chevaliers aux chansons de bourgeons et de sable / le visage dans les médaillons de rosée (p. 179)

Come specificazione del classema /umano/, è alla donna, vero e proprio spazio antropomorfo «morcelé» e incompiuto, proposi-

12. Cfr. E. Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976, a pag. 63: «L'errance est anxieuse recherche de ressemblance, au sein de l'impossible ressemblance avec Dieu, avec soi-même».

13. Cfr., a questo proposito, l'omologia stabilita da Sibony tra il discorso biblico e il discorso psicanalitico, in base alla quale l'avventura, o la sventura, collettiva dell'essere Ebreo si imprime sul tracciato di una separazione primordiale configurabile come castrazione: «Qu'un ensemble se fonde, se tienne, se définisse: il se découpe sur fond de nonsens, dont il prélève son morceau à quoi il s'approprie. Il est ce morceau de castration qui le fonde, il est d'emblée castré du reste: une exclusion préside à son entrée en scène». D. Sibony, *Le Nom et le Corps*, Paris, Seuil, 1974 a p. 146.

zione e promozione dell'alterità come vedremo, soprattutto, nelle opere «in prosa», che pertiene, in linea di massima, l'assimilazione con il mondo; tale statuto, o è dichiarato a tutte lettere (cfr. *Nous sommes invisibles*), oppure si configura come impossibile unificazione e determinazione specifica del suo essere in quanto corpo come nell'esempio seguente: «Ses mains de cuir / sont seins d'orange / dans leur corsage» (p. 197). Allo stesso principio obbedisce la descrizione fisica di «Belle de jour» nel componimento omonimo: «Belle de nuit aux doigts de lys / au réveil de plumes de geai» (p. 143), «Belle de jour aux jambes du flûte / à la traîne de moutons blancs dans la mer» (p. 143), «Ses pieds sont de glace et ses poignets pour l'incendie» (p. 143), «Belle / à la chevelure de diamants d'air» (p. 145), «Belle / aux tempes de rouet / aux rires de ruisseau / dans la chair» (p. 146).

Inversamente, può essere lo spazio ad assumere contorni antropomorfi, come in *Soleilland*: «(...) les écriteaux ont des ongles / (...) les pierres sont hors des paupières ravagées de la terre» (p. 110); più oltre, l'antropomorfismo stesso si specifica come vedere, ma un vedere che è violenza: «Un pays une ville au bas d'un mur / où les enfants jouent à traquer l'air / à crever les grands yeux bleus de l'air» (p. 111). Oppure, sempre nello stesso ambito, l'intersezione si può produrre grazie alla sua modalità più sofisticata: l'intensità dell'accadere psichico: «Dans le mal pourpré des cimes et dans l'or convulsé des carrières / mille couples devenus cierges promis au silence défient pour ta gloire les siècles» (p. 240). Nel caso dell'esempio seguente, tratto da *Histoire de voyage*, si assiste addirittura ad una diversa reazione del mondo esterno alla presenza umana, in quanto una parte di esso già la presuppone (la serie dei comparanti), mentre il solo comparato, «la terre», non farebbe che assumere in proprio l'identificazione già effettuata:

Demains tu ne reconnaîtras plus la terre / les cheveux blancs comme la mer / ou chauve comme le rocher / le dos voûté comme la colline un arbre pour bâton (p. 185).

Ebbene, se l'esplorazione dell'universo semantico sin qui perseguita, proclama l'insanabile erosione dei contorni definitivi e definitivi degli spazi omogenei, la perdita dell'Identità come impossibile coincidenza degli stessi, la relazione primaria sarà, di conseguenza, da ricercare nell'Alterità come polarizzazione massima degli estremi, come insorgenza del diverso a destituire la verità del-

l'unico. È la relazione che, delimitata allo spazio dell'Intersoggettività, Levinas designa come priorità dell'Altro sullo Stesso, radicale «dissymétrie»¹⁴ d'un'impossibile specularità fra i termini di un rapporto; di qui, la pressoché totale espunzione di una relazione all'Altro che si darebbe come «thématisable», circoscrivibile e sostanziale, raggelato nell'identità di una (esterna) terza persona. In definitiva, nella promozione del rapporto a statuto di verità, l'Altro non può essere colto che nell'immediatezza di un appello, nell'intensità di una convocazione, in uno spazio fatico e allocutorio di una reciprocità Io/Tu¹⁵.

Riferito al testo di Jabès, tale rapporto si esprime in una utilizzazione frequente di vocativi e imperativi, veri e propri luoghi di emergenza dell'Altro a partire dall'intensità dell'atto di enunciazione. Esempi disseminati sono riscontrabili in *L'Idole* (e riferibili all'Altro come oggetto personale e apersonale), in *L'Auberge du sommeil* (l'appello iterato alle «Gitanes»), nell'esordio dell'intera raccolta («Ouvre l'eau du puits»), e in altri testi quali *Veines*, *La ligne d'horizon* e *A toi, je parle*, dove viene addirittura espletta l'istanza di enunciazione.

Sempre nell'ambito di tale relazione, un testo come *Je parle de toi*, è sintomatico di una radicale intransitività nel rapporto con l'Altro, inteso in questo caso come figura femminile, dove la tensione polarizzante comporta modalità diverse, ma omogenee, di realizzazione. Già l'esordio «Je parle de toi / non de ma lampe d'ombre» (p. 77), propone una sostanziale divaricazione di livelli, dato che il «Je» è istituito come soggetto dell'enunciazione e il «Toi» argomento dell'enunciato; senonché, nell'ultimo verso del-

14. «La prétention de savoir et d'atteindre l'Autre, s'accomplit dans la relation avec autrui, laquelle se coule dans la relation du langage dont l'essentiel est l'interpellation, le vocatif. (...) L'invoqué n'est pas ce que je comprends: *il n'est pas sous catégorie*. Il est celui à qui je parle – il n'a qu'une référence à soi, il n'a pas de quiddité». E. Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye, 1968, p. 41.

15. In un saggio recente, G. Pozzi formula un interessantissimo rapporto tra linguaggio poetico e linguaggio teologico, ambedue situati, in rapporto all'oggetto del loro discorso, in una condizione di mancanza, ma, dal punto di vista del sistema espressivo, vale a dire della lingua, nei due punti antitetici ed estremi: quello teologico, per ineffabilità del suo oggetto, al di qua del linguaggio articolato, quello poetico, viceversa, al di là, ossia nel punto di convergenza, e di sfruttamento, di tutte le sue risorse. In definitiva, la comune, impossibile tematizzazione dell'oggetto, provoca, come conseguenza, l'utilizzazione di modalità linguistiche prelevate soprattutto nell'ambito della vocatività. Cfr. G. Pozzi, *Gli artifici figurati del linguaggio poetico*, in «Strumenti Critici», n. 31, ott. 1976, pp. 349-381.

la medesima strofa, il Tu assurge anch'esso, senza alcuna transizione mediana, se non quella dell'atto stesso della comunicazione, che è posta come impedita da un qualche «bruit», ad agente dell'enunciazione: «L'on ne s'entend plus» (p. 77), ma, paradossalmente, per invalidarla. Nella strofa successiva, un'ulteriore dissociazione infirma la compattezza metalinguistica dell'insieme postulando innanzitutto una sproporzione fra l'entità dei due soggetti dell'enunciazione: «Je parle de toi / Une foule répond» (p. 77); per di più, l'allocutario non solo è posto immediatamente come diverso: «des fourmis», ma è addirittura privato del suo statuto di locutore: «sans voix sans cris», mentre nella terza di questa serie di strofe, il «Toi», riproposto immutato come soggetto dell'enunciato linguistico («Je parle de toi»), viene privato, per contro, e simultaneamente, di una presenza referenziale «et tu n'es pas n'as jamais existé» (p. 77).

Un altro testo, *La soif de la mer*, palesa invece l'irriducibilità Io/Tu meno al livello dell'enunciazione che al livello dell'enunciato, dove all'Io pertiene una serie di funzioni genericamente «intellettive» o di tipo prescrittivo («Il ne faut pas», «Je veux»), che mirano ad incidere, oltre l'intervallo sostanziale che li separa, lo spazio del femminile, che è invece depositario di una sfera di funzioni di tipo affettivo-esistenziale come: «bouges», «respirez», «restes assise», «parles», «souries», «cherches à comprendre», «te lever», «t'en aller», «révoltes», «briserais la lampe», «perdrais le monde», «ries», tutte ugualmente colpite dall'interdizione dell'imperativo «Il ne faut pas».

Una presenza così massiccia di dislivelli rispetto ad un'ipotetica omogeneità di senso che abbiamo esplicitato, in via generale, sotto forma di distinzioni classematiche violate, oppure, come sopra, di contiguità irriducibile fra i termini della relazione Io/Tu, risulta, in ultima istanza, omologa di un referente il quale, nelle circoscrizioni tematiche in cui è attualizzato nel testo, sancisce a chiare lettere l'imprendibilità e la conseguente, e impossibile, ratifica nominale del mondo. Tralasciamo di soffermarci, per timore dello scontato, sulla tematica, piuttosto cospicua in questo e negli altri testi di Jabès, relativa ai campi semantici dell'acqua e del deserto, veri e propri paradigmi di una centralità polverizzata, per insistere, invece, su una rubrica, anch'essa alquanto nutrita, di immagini atinenti alla distruzione, o, più genericamente, alla rottura, che informa, per una sorta di rovesciamento ontologico, l'orizzonte di

un nuovo spazio umano e naturale, come appare dagli esempi che seguono:

Les collines ont, aux chevilles, de fines blessures par lesquelles tu peux voir couler le sang de la terre. Toute plante est une plaie (p. 95).

Je dors dans un monde / où les vivants ont tort / au-dessus des ruines grim-pantes / sur des colonnes d'agonie / et de couteaux (p. 142).

Les ciseaux pour couper les murs / pour couper la route et les paupières (p. 177).

Anche l'elemento umano risulta trasfigurato dalla dissoluzione in atto:

Ainsi est ton visage, comme une seconde amande sur l'arbre, ton visage à décapiter, à décortiquer, mystérieux almanach (p. 159).

L'heure en chaque front creuse / un trou toujours plus grand (p. 178)

Les plaies des petites filles défigurées sont des îles ignorées des géographes (p. 157)

sino a postulare una ridefinizione euforica della disforia: «Rien que l'harmonie du sang sur nos lèvres jointes» (p. 80). Senonché, con una risoluzione estrema nella progressione disgregante, è il livello massimo della distruzione che comporta la massima signifi-cazione¹⁶, secondo una causalità che, innestando la parola in presa diretta sull'intensità corporea: «La mort, ton double d'outre sang, d'outre sens» (p. 246), proclama, con tale coincidenza, la trasgressione della irreversibilità assoluta, quella fra morte e vita. Ed è appunto la rottura di questo interdetto (cfr. anche *La soif de la mer*), che inaugura e sottoscrive tutte le rotture parziali di cui ha cercato di render conto la presente analisi, ma che, nel contempo, riformula il mondo e il dire sul mondo, per segni erratici, residui di una frantumazione originaria e d'una dispersione terrestre.

16. L'adibizione dell'«essere-nella-morte» – come tramite d'accesso alla pienezza del referente è presente anche in Bonnefoy – come ha benissimo segnalato S. Agosti nei suoi vari interventi su questo poeta – a contrassegnare costituzionalmente (basti pensare alla frequenza dei riscontri) la presenza umana di Douve: «Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle / Que la foudre»; «Sous ses voûtes je te vois luire, Douve immobile, prise dans le filet vertical de la mort»; «Impassibles garants que Douve même morte / Sera lumière encore n'étant rien». Cfr. Y. Bonnefoy, *Movimento e immobilità di Douve*, tr. it., Torino, Einaudi, 1969 e S. Agosti, *Yves Bonnefoy e la gram-matica dell'ineffabile*, e *Introduzione alla lettura di Douve*, in *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972.

L'ARCADIA DI W.B. YEATS

W.B. Yeats è passato alla storia della letteratura d'Irlanda come l'Apostolo della Rinascita Celtica, eppure negli anni del noviziato, la mitologia irlandese, che tanto avrebbe inciso nella sostanza spirituale del suo linguaggio poetico, arricchendolo di connotazioni simboliche, rimase in ombra, sommersa da altri interessi. La strada che lo avrebbe portato al folclore celtico appare, nel primo periodo, ardua, lastricata di incertezze e di esitazioni, e, ancora più impervia quella che lo avrebbe immesso, sulle orme di Mallarmé, nel movimento simbolista, tendente a restituire agli oggetti, alle parole, ai suoni il potere suggestivo e magico che i naturalisti, a cominciare da Zola, ripudiavano per soffocare rigurgiti romantici¹. Nella temperie culturale dell'estetismo inglese, quando sulla scena letteraria si adegavano le figure di Walter Pater e Oscar Wilde – ma si avvertiva ancora il travaglio del conflitto fra idealismo romantico e razionalismo scientifico – occorre fare una scelta precisa, meditata, una scelta capace di soddisfare, al tempo stesso, esigenze spirituali ed estetiche. E il giovane Yeats l'avrebbe fatta, dopo un durissimo tirocinio, aderendo appunto al simbolismo, traendo alimento dalle dottrine esoteriche della Cabala, tradotta in inglese da MacGregor Mathers, dalle ricerche teosofiche di Madame Blavatsky, dalle teorie alchemiche dei Rosacroce, dall'occultismo, dalla filosofia di Platone, di Boehme, di Swedenborg, dal misticismo di Blake²: con il risultato di ottenere nel 1923 il

1. Cfr. M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, 1946 (1ª ediz. 1937), p. 357, n. 1.

2. Sarà bene citare integralmente un passo di W.B. Yeats tratto da «The Trembling of the Veil»: «I had an unshakable conviction, arising how or whence I cannot tell, that invisible gates would open as they opened for Blake, as they opened for Swedenborg, as they opened for Boehme, and that this philosophy would find its manuals of devotion in all imaginative literature, and set before Irishmen for special manual an Irish literature which, though made by many minds, would seem the work of a single mind, and turn our places of beauty or legendary association into holy symbols. I did not think this philosophy would be altogether pagan, for it was plain that its symbols must be selected from all those things that moved men most during many, mainly Christian,

Premio Nobel per il supremo magistero artistico, e di essere giudicato da T.S. Eliot, tanto avaro di elogi, «the greatest poet of our time – certainly the greatest in this language, and so far as I am able to judge, in any language»³.

Yeats cominciò a comporre versi a quindici, sedici anni, pur frequentando una scuola d'arte per diventare pittore, come il padre, ma l'onore della stampa giunse solo nel 1885, allorché riuscì a pubblicare due brevi liriche⁴, e, subito dopo, un dramma dallo strano titolo *The Island of Statues, An Arcadian Faery Tale—in Two Acts*⁵. Stupisce, a tutta prima, che il giovane artista s'abban-

centuries» (*Autobiographies*, Macmillan, London, 1977 (1ª ediz. 1955), p. 254).

Il continuo interesse di Yeats per Blake è testimoniato da tutta una serie di scritti, ritenuti ancora oggi acuti e lucidi per il rigore critico: *W.B. and his Illustrations to «The Divine Comedy»*: I. *His Opinions upon Art*, «The Savoy», luglio 1896; II. *His Opinions on Dante*, «The Savoy», agosto 1896; III. *The Illustrations of Dante*, «The Savoy», settembre 1896; *W.B. and the Imagination*, «The Academy», giugno 1897 (titolo originario: *W.B.*). Tutti questi saggi furono ristampati dapprima in *Ideas of Good and Evil*, A.H. Bullen, London, 1903, e successive edizioni. Oggi sono reperibili in «Ideas of Good and Evil», in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1974 (1ª ediz. 1961), pp. 111-45. Assieme a Edwin John Ellis W.B. Yeats curò anche un'edizione delle opere di Blake, *The Works of W.B.*, voll. 3, Bernard Quaritch, London, 1893; altre edizioni dei *Poems* furono allestite dal solo Yeats per Lawrence & Bullen, London, e Charles Scribner's Son, New York, 1893; per George Routledge & Sons, London, e E.P. Dutton Co., New York, 1905 e 1910; per The Modern Library Publishers, New York, s.d. W.B. Yeats scrisse anche una Prefatory Letter per i *Songs of Innocence*, Medici Society, London e Boston, 1927, nonché alcune recensioni: *The Writings of W.B.*, «The Bookman», agosto 1893; *W.B.*, «The Bookman», aprile 1896. Per i rapporti fra Blake e Yeats si consulti in particolare: Margaret Rudd, *Divided Image, A Study of William Blake and W.B. Yeats*, Routledge & Kegan Paul, London, 1953; Hazard Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1955.

3. «The Poetry of W.B. Yeats», in *The Permanence of Yeats*, a cura di James Hall e Martin Steinmann, Collier Books, New York, 1961, p. 296. L'ediz. Macmillan è del 1950.

4. Si tratta di *The Song of the Fairies*, che vide la luce in «The Dublin University Review», marzo 1885; la poesia riapparve senza titolo, luglio 1885, nella stessa rivista, inserita nell'Atto II, scena III, vv. 248-63 di *The Island of Statues*, con talune varianti; come *A Fragment* il brano fu, in seguito, incluso in *The Wanderings Of Oisín and Other Poems*, Kegan Paul, Trench & Co., London, 1889. La lirica venne esclusa da successive raccolte. L'altro componimento, sotto il titolo *Voices* comparve sempre in «The Dublin University Review», marzo 1885; quale parte di *The Island of Statues*, Atto II, scena III, vv. 1-15, fu ristampata in «The Dublin University Review», luglio 1885, e poi come *A Fragment* in *The Wanderings of Oisín etc.*, cit. Con il titolo *The Cloak, the Boat, and the Shoes*, e alcune variazioni testuali, il poeta la incluse nella sezione «Crossways» dei *Poems*, T. Fisher Vnwin, London, 1895, e nella maggior parte delle raccolte posteriori.

5. Prima di essere pubblicato, il dramma, scritto nell'agosto del 1884, fu sottoposto, tramite una pubblica lettura, al giudizio di taluni critici, per la maggior parte docenti del *College* frequentato dall'autore: «I had been invited to read out a poem called *The*

doni alla seduzione del mondo idillico e pastorale dell'Arcadia, e di quello romantico e favoloso dell'India, ma durante il noviziato, Yeats si sente sperduto, e, come egli stesso ricorda, vaga qua e là in cerca di soggetti sulla scorta dei libri letti, taluni per consiglio del padre. In quel periodo, egli prosegue, preferiva a tutte le altre regioni l'Arcadia e l'India del *romance*⁶, e questo non sorprende se si pensa che fra le prime letture risulta *The Faerie Queene* di Edmund Spenser⁷, un'opera che, al di là del piglio epi-

Island of Statues, an Arcadian play in imitation of Edmund Spenser, to a gathering of critics who were to decide whether it was worthy of publication in the College Magazine. The magazine had already published a lyric of mine, the first ever printed, and people began to know my name. We met in the rooms of Mr. C.H. Oldham, now Professor of Political Economy at our new University; and though Professor Bury, then a very young man, was to be the deciding voice, Mr. Oldham had asked quite a large audience. When the reading was over and the poem had been approved I was left alone, why I cannot remember, with a young man who was, I had been told, a schoolmaster [...] («Reveries over Childhood and Youth», in *Autobiographies*, cit., pp. 92-3). In effetti, *The Island of Statues* subì la stessa sorte delle liriche di cui si è detto sopra, e trovò ospitalità in diversi numeri di «The Dublin University Review» dall'aprile al luglio del 1885 (aprile, Atto I, scena i; maggio, Atto I, scene ii e iii; giugno, Atto II, scene i e ii; luglio, Atto II, scena iii). L'atto II, scena iii, fu ristampato in *The Wanderings of Oisín etc.*, cit., con una leggera variante nel titolo, *Island of Statues*. Con alcuni brani lirici opportunamente scelti da *The Island of Statues*, fra cui *The Shepherds' Contest of Song* (dall'Atto I, scena i), *The Fairy's Call* (dall'Atto I, scena ii), e *The Fairy Voices* (dall'Atto I, scena iii), l'artista contribuì al numero natalizio di «The Irish Homestead» (dic. 1899). *The Island of Statues* fu poi ripudiata dall'autore.

6. *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, a cura di Peter Allt e Russell K. Alspach, Macmillan, New York, 1973 (6ª rist.) (1ª ediz. 1957), p. 843.

7. Cfr. n. 5 e p. 31 di questo scritto. L'influsso di Spenser non si limita ai primi esperimenti, ma si estende anche alla poesia della maturità: tanto per fare un esempio, G. Melchiori, a proposito di *Leda and the Swan* (1924), indica fra le possibili fonti anche il *Prothalamion* di Spenser, Stanza 3, vv. 39-45 (*The Whole Mystery of Art, Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, Macmillan, New York, 1961, pp. 86-7). In una lettera a A.H. Bullen, 21 sett. [1906], Yeats dichiarava: «I haven't read the Elizabethans for fifteen years, except Shakespeare and Spenser, and find myself drifting about a good deal» (*The Letters of W.B. Yeats*, a cura di Allan Wade, Rupert Hart-Davis, London 1954, p. 479). Il 22 febbraio [1918] l'artista comunicava a Lady Gregory: «[...] I am trying a poem in manner like one that Spenser wrote for Philip Sidney. It may come to nothing»; e, dopo circa un mese, 19 marzo 1918, rassicurava l'amica circa la riuscita della poesia, anche perché la moglie la riteneva buona: «I have to-day finished my poem about Robert, a pastoral modelled on what Virgil wrote for some friend of his and on what Spenser wrote of Sidney. My wife thinks it good. A goatherd and a shepherd are talking in some vague place, perhaps the Burren Hills, in some remote period of the world. It is a new form for me and I think for modern poetry» (*Letters*, Wade, cit., pp. 646-8). Per inciso, Yeats compose quattro elegie sulla morte di Robert Gregory: *Shepherd and Goatherd* (titolo originale: *The Sad Shepherd*), *In Memory of Major Robert Gregory*, *An Irish Airman Foresees his Death*, tutte pubblicate in *The Wild Swans at Coole*, Macmillan, London, 1919; nonché *Reprisals*, apparsa su «Rann» (*An Ulster Quarterly of Poetry*), autunno 1948. Egli approntò anche un'edizione dei *Poems*

co-eroico e dello schema allegorico, svela un mondo arcadico-pastorale, intessuto di meraviglie e di sogni, sul cui sfondo si stagliano, proprio come nella poesia del primo Yeats, «pianure, boschi, castelli, grotte, isole e spiagge»⁸ solitarie. E, a Spenser, occorre aggiungere la poesia dei romantici, William Blake, Percy Besshy Shelley⁹, John Keats¹⁰, le esperienze languide e sensuali dei Preraf-

of Spenser, T.C. & E.C. Jack, Edinburgh, 1906, la cui introduzione costituisce il saggio «Edmund Spenser», adesso in *Essays and Introductions*, cit., pp. 356-83.

8. David Daiches, *Storia della letteratura inglese*, trad. ital. a cura di R. Anzilotti e altri, 2 voll., Garzanti, Milano 1970, I, p. 253.

9. Da «*Reveries over Chidhood and Youth*» si deduce che durante l'adolescenza, quando ancora si divertiva a recitare la parte del saggio, del mago o del poeta, Yeats si accostò a Byron, e, soprattutto, a Shelley, dalla cui opera rimase affascinato: «I began to play at being a sage, a magician or a poet. I had many idols, and [...] I was now Manfred on his glacier, and now Prince Athanase with his solitary lamp, but I soon chose Alastor for my chief of men and longed to share his melancholy, and maybe at last to disappear from everybody's sight as he disappeared drifting in a boat along some slow-moving river between great trees. When I thought of women they were modelled on those in my favourite poets and loved in brief tragedy, or like the girl in *The Revolt of Islam*, accompanied their lovers through all manners of wild places, lawless women without homes and without children [...] He [my father] would read out the first speeches of the *Prometheus Unbound*, but never the ecstatic lyricism of that famous fourth act [...]» (*Autobiographies*, cit., pp. 64-5). Lo studio della poesia e del pensiero di Shelley proseguì a lungo, e diede anche frutti in campo critico, come attestano alcuni saggi: «The Philosophy of Shelley's Poetry», in *Ideas of Good and Evil*, A.H. Bullen, London, 1903; la prima parte dello scritto «His Ruling Ideas», era già apparso in «The Dome», luglio 1900; *Prometheus Unbound*, pubblicato su «The Spectator» 17 marzo 1933, fu poi inserito in *Essays*, Cuala Press Dublin 1937. Questi saggi sono oggi in *Essays and Introductions*, cit., pp. 69-95 e 419-25.

10. Fra gli autori che lo «guidarono» nella stesura di *The Island of Statues* Yeats annovera, oltre Spenser, anche Keats, come egli precisa in *I Became an Author*, in «The Listener», 4 agosto 1938; questa, fra l'altro, è la sua ultima pubblicazione, a parte *The Autobiography*, che uscì il 30 agosto dello stesso anno: «When eighteen or nineteen I wrote a pastoral play under the influence of Keats and Shelley, modified by that of Jonson's 'Sad Shepherd', and one of my friends showed it so some Trinity undergraduates who were publishing *The Dublin University Review* [...].» (*Uncollected Prose*, a cura di John P. Frayne, voll. 2, Macmillan, London 1970 e 1975, II, p. 508.) Per il seguito della storia vedi n. 5 di questo saggio. In una lettera al padre, 14 marzo [? 1916], Yeats medita sulla poesia di Keats a petto di quella di Shelley e di Swinburne: «I think Keats perhaps greater than Shelley and beyond words greater than Swinburne because he makes pictures one cannot forget and sees them as full of rythm as a Chinese painting» (*Letters*, Wade, cit., p. 608). In un'altra missiva, 17 ottobre [1918], egli replica al padre: «[...] your letter about Keats and Shelley came when I had been writing about Keats and Shelley, and except that you put things better once or twice had exactly the same thought. The only difference is that I look on them as two distinct types of men, who could not exchange methods. Each had to perpetuate his own method and neither lived long enough to do so. If you accept metempsychosis, Keats was moving to greater subjectivity of being, and to unity of that being, and Shelley to greater objectivity and to consequent break-up of unity of being» (*Ibid.*, pp. 652-3). In un pas-

faelliti, Dante Gabriele Rossetti e William Morris¹¹, i romanzi dell'americano James Fenimore Cooper¹², quelli di Walter Scott¹³ che a Cooper fornì il modello, *Walden, or Life in the Woods* di un altro americano, Henry David Thoreau, da cui sarebbe scaturita la lirica squisita *The Lake Isle of Innisfree* (1890), nonché gli

so, 9 marzo [1909], dei *Memoirs* egli pone Keats e Shelley fra gli artisti puri, soprattutto per distinguerli da Wordsworth: «Hallam argued that poetry was the impression of the senses of certain very sensitive men. It was such with pure artists, Keats and Shelley, but not so with the impure artists who, like Wordsworth, mixed up popular morality with their work» (*Memoirs*, a cura di Denis Donoghue, Macmillan, London, 1974 (1ª ediz. 1972), p. 179. Dell'atteggiamento di Yeats nei riguardi di Wordsworth si parlerà ancora in seguito.

11. In «The Trembling of the Veil», che copre gli anni 1887-1891, Yeats dichiara: «Yet I was in all things Pre-Raphaelite. When I was fifteen of sixteen my father had told me about Rossetti and Blake and given me their poetry to read [...]» (*Autobiographies*, cit., p. 114). Egli riconobbe l'influsso determinante di Rossetti, ma ciò che più conta ai nostri fini – come si chiarirà dopo – è rilevare che l'artista di Sligo attribuì maggiore importanza al pensiero di Walter Pater: «If Rossetti was a subconscious influence, and perhaps the most powerful of all, we looked consciously to Pater for our philosophy» (*Ibid.*, p. 302). Quanto a Morris, «Poet Socialist, romance-writer, artist and upholsterer [...]», come lo appellò Yeats in *An Exhibition at William Morris's*, «The Providence Sunday Journal», 26 ottobre 1890, questi apprezzò molto la sua poesia nel primo periodo, e, anche se in seguito modificò il giudizio critico, continuò ad ammirare l'esistenza condotta dallo stravagante scrittore preraffaellita: «I had read as a boy, in books belonging to my father, the third volume of the *Earthly Paradise*, and *The Defence of Guinevere*, which pleased me less, but had not opened either for a long time. *The Man Who Never Laughed Again* had seemed the most wonderful of tales till my father had accused me of preferring Morris to Keats [...] He had spoiled my pleasure, for now I questioned while I read and at last ceased to read; nor had Morris written as yet those prose romances that became after his death so great a joy that they were the only books I was ever to read slowly that I might not come too quickly to the end. It was now Morris himself that stirred my interest [...] but soon discovered his spontaneity and joy and made him my chief of men. To-day I do not set his poetry very high, but for an odd altogether wonderful line, or thought; and yet, if some angel offered me the choice, I would choose to live his life, poetry and all, rather than my own or any other man's» (*Autobiographies*, cit., p. 141). Poiché, come si dirà appresso, Yeats stabilì un rapporto preciso fra il sogno e l'attività creativa, tanto da identificarli, giova ricordare che in un articolo dedicato a *The Well at the World's End*, «Bookman», nov. 1896, Yeats scrisse che Morris «more than any man of modern days tried to change the life of his time into the life of his dream».

12. In «Reveries over Childhood and Youth», Yeats ricorda: «In the evening he [my father] heard me my lessons or read me some novel of Fenimore Cooper's» (*Autobiographies*, cit., p. 28).

13. Sempre in «Reveries over Childhood and Youth» si legge: «Later on he [my father] read me *Ivanhoe* and *The Lay of the Last Minstrel*, and they are still vivid in the memory. I re-read *Ivanhoe* the other day, but it has all vanished except Gurth, the swineherd, at the outset and Friar Tuck and his venison pasty, the two scenes that laid hold of me in childhood. *The Lay of the Last Minstrel* gave me a wish to turn magician that competed for years with the dream of being killed upon the sea-shore» (*Ibid.*, p. 46).

studi sulla filosofia e la religione indiana. A proposito di *Walden* e dell'influsso esercitato su *The Lake Isle of Innisfree* sarà molto utile leggere quanto Yeats stesso registrò, anche perché la leggenda legata all'isola, si riattacca, con lampante evidenza, alla trama di *The Island of Statues*, tanto da poterla ritenere una fonte, seppure remota, del dramma:

My father had read to me some passage out of *Walden*, and I planned to live some day in a cottage on a little island called Innisfree, and Innisfree was opposite Slis Wood where I meant to sleep.

I thought that having conquered bodily desire and the inclination of my mind towards women and love, I should live as Thoreau lived, seeking wisdom. There was a story in the country history of a tree that had once grown upon that island guarded by some terrible monster and borne the food of the gods. A young girl pined for the fruit and told her lover to kill the monster and carry the fruit away. He did as he had been told, but tasted the fruit; and when he reached the mainland where she had waited for him, he was dying of its powerful virtue. And from sorrow and from remorse she ate of it and died. I do not remember whether I chose the island because of its beauty or for the story's sake, but I was twenty-two or three before I gave up the dream¹⁴.

Ora, con l'ambientare *The Island of Statues* in Arcadia sembra che Yeats, come suppone George Mills Harper, tenti di restaurare la famosa Golden Age, l'Età dell'Oro, di rivivere il mitico passato ellenico, di ritrovare la felicità perduta del Giardino dell'Eden¹⁵. Peraltro, un'analisi puntuale permette di inquadrare il dramma in un'ottica molto più complessa ed eterogena, sia per la tragicità delle situazioni, sia perché, in definitiva, Yeats riadatta il mito del 'frutto proibito' dell'Eden¹⁶ con tutte le implicazioni connesse. Intanto, sarà bene chiarire subito che la ricerca di Yeats si stacca nettamente da quella già attuata da Gautier e Baudelaire, artefici di esotici paradisi artificiali, intesi a soddisfare istinti raffinati, e talora perversi e satanici. E, tuttavia, per la presenza accordata all'esotismo, per l'anelito a sottrarsi al quotidiano, ed esiliarsi nell'utopistico Eden dell'Arcadia, l'opera poetica del primo Yeats si colloca nel clima della letteratura decadentistica: nell'atmosfera estetistica della *fin de siècle*, quando, fra i preziosismi lin-

14. *Ibid.*, pp. 71-2.

15. *Yeats's Quest for Eden*, No. IX of the Dolmen Press Yeats Centenary Papers MCMXLV, Dolmen Press, Dublin, 1966, p. 291.

16. Cfr. Brenda S. Webster, *Yeats, a Psychoanalytic Study*, Stanford University Press, Stanford (Calif.), 1973, p. 9.

guistici e stilistici, accanto al pensiero della morte e al culto della bellezza ellenica, affiora l'ansia di rifugiarsi in una dimensione irrazionale, in maliosi scenari esotici, lontano dall'angoscia e dal frastruono della realtà. E gioverà precisare che per esotismo si intende quella condizione della sensibilità, per cui l'artista, per dirla con Mario Praz, «si trasporta con la fantasia fuori del tempo e dello spazio attuali, s'immagina di vedere nel passato e nel remoto il clima ideale per la felicità dei propri sensi»¹⁷, nonché per la propria integrità spirituale, intellettuale ed estetica. Poiché, al pari dei vittoriani, da Alfred Tennyson a Matthew Arnold, il giovane Yeats soffre con dolorosa intensità la «psicologia della crisi» causata dalle correnti filosofiche e scientifiche che scardinarono nell'Ottocento le antiche credenze e le istituzioni codificate attaccando la roccaforte della morale e della religione. È nel giusto T.S. Eliot quando sostiene che W.B. Yeats sentì la mancanza d'una religione, e che, non nutrendo simpatia per alcuna religione stabilita, cercò una religione nell'arte, seguendo, pertanto, le orme di Matthew Arnold¹⁸. Il quale, tuttavia, pur avendo rifiutato l'ortodossia cristiana, riproponeva la religione all'attenzione, ma soltanto, si badi bene, per l'elemento poetico in essa contenuto. La disanima di T.S. Eliot risulta, del resto, in perfetta sintonia con il pensiero di Yeats che, al riguardo, puntualizza:

The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essence of things, and not with things. We are about to substitute once more the distillation of alchemy for the analysis of chemistry and for some other sciences; and certain of us are looking everywhere for the perfect alembic that no silver or golden drop may escape¹⁹.

In modo analogo a Arnold, che dal naufragio dei valori e della fede tentò di salvarsi celebrando la poesia quale unica *magister vitae (sic)*, Yeats si ingegnò di ricostruire sulle rovine la chiesa della tradizione poetica. Ecco un passo in cui lo scrittore di Sligo analizza la drammatica situazione del proprio mondo interiore tutto proteso alla ricerca della verità:

I am very religious, and deprived by Huxley and Tyndall, whom I detested, of the simple-minded religion of my childhood, I had made a new religion,

17: *Op. cit.*, p. 391.

18. *After Strange Gods*, Faber and Faber, London, 1934, p. 44.

19. «Ideas of Good and Evil», in *Essays and Introductions, cit.*, p. 193.

almost an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians. I wished for a world where I could discover this tradition perpetually, and not in pictures and in poems only, but in tiles round the chimney-piece and in the hangings that kept out the draught. I had even created a dogma: 'Because those imaginary people are created out of the deepest instinct of man, to be his measure and his norm, whatever I can imagine those mouths speaking may be the nearest I can go to truth'²⁰.

E, pertanto, Yeats ricerca questa tradizione poetica dapprima nella cultura classica, filtrata tramite Spenser, Keats, Shelley, Swinburne, Tennyson e Arnold²¹, e si dedica a comporre drammi, incitato dal padre che, a tutti i generi letterari, preferiva la poesia drammatica:

I had begun to write poetry in imitation of Shelley and of Edmund Spenser, play after play—for my father exalted dramatic poetry above all other kinds and I invented fantastic and incoherent plots²².

Lungi dall'essere esaltanti, i primi esperimenti, tutti fondati sull'elemento magico, *Time and the Witch Vivien*²³, *The Seeker*²⁴, *Mosada*²⁵ rivelano esitazioni e ingenuità di carattere compositivo e anche metrico, perché allora l'artista giudicava la prosodia un fastidioso rompicapo:

20. «The Trembling of the Veil», in *Autobiographies, cit.*, pp. 115-6.

21. *Uncollected Prose, cit.*, I, p. 47.

22. «Reveries over Childhood and Youth», in *Autobiographies, cit.*, pp. 66-7.

23. La composizione risale, forse, al gennaio 1884; l'autore accenna all'opera in una lettera [dopo il 6 sett. 1888] a Katharine Tynan, ma senza fornire esatte indicazioni circa la data dell'elaborazione (*The Letters, Wade, cit.*, p. 88). Per la genesi si rinvia alla lettera del 22 marzo [1899] riportata a p. 33. Il 30 gen. [1889], il poeta scriveva a un ignoto destinatario: «Dear Sir, I have long had it on my mind to answer your note. Please excuse delay. Your liking for 'Time and Vivien' pleases me, the substance of it was written before anything else in book, and like most things old has pleasant associations gathered about it» (*Ibid.*, p. 103). In un'ulteriore nota, 21 marzo [1889], a Miss Tynan, parlando di recensioni già uscite, egli l'informa che *Time and the Witch Vivien* era piaciuto: «Mostly all praise my dramatic sketches most after 'Oisín'. 'Time and Vivien' seems liked» (*Ibid.*, p. 120). Pur lodando il primo libro di Yeats, *The Wanderings of Oisín etc.*, *cit.*, in cui *Time and the Witch Vivien* vide la luce, John Todhunter in *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, «The Academy», gennaio-giugno 1889, riserbò al dramma solo poche righe in cui riassume, per sommi capi, la trama: «In 'Time and the Witch Vivien' Vivien stakes her life against Time's hour-glass. They play at dice and chess, she is beaten, and dies exclaiming: 'Chance hath a skill'» (*W.B. Yeats, The Critical Heritage*, a cura di A. Norman Jeffares, Routledge & Kegan Paul, London, 1977, p. 71). L'autore, in ogni modo, non incluse *Time and the Witch Vivien* in altre raccolte.

My lines but seldom scanned, for I could not understand the prosody in the books, although there were many lines that taken by themselves had music. I spoke them slowly as I wrote and only discovered when I read them to somebody else that there was no common music, no prosody²⁶.

Ma *The Island of Statues* merita un discorso a parte, sia perché il sogno di fuggire in un'isola paradisiaca, che continuerà a ossessionarlo per anni, assume adesso forma letteraria per la prima volta²⁷, sia perché si colgono anticipazioni che investono il campo tematico e speculativo. Quanto al sogno a occhi aperti della fuga in un'isola, basterà appena citare il finale di *The White Birds*:

I am haunted by numberless islands, and many a Danaan shore,
Where Time would surely forget us, and Sorrow come near us no
more;
Soon far from the rose and the lily and fret of the flames would we be,
Were we only white birds, my beloved, buoyed out on the foam of
the sea! (9-12)²⁸.

24. Anche *The Seeker*, poema drammatico, pubblicato su «The Dublin University Review», sett. 1885, e ristampato in *The Wanderings of Oisín etc.*, cit., appartiene al gruppo di *playlets* a suo tempo rinnegate dall'autore. Fin dall'aprile 1888, questi annunciava a Miss Tynan: «If it comes to lightening the ship I will hardly know what to throw overboard—the 'Seeker' for one thing, I fear, and 'Ferencz Renyi'. The Irish poems must all be kept, making the personality of the book—or as few thrown over as may be» (*The Letters*, Wade, cit., p. 66). In effetti, Yeats era molto incerto circa il «futuro» del dramma, poiché pensava di aver conseguito «readable result» solo in *The Wandering of Oisín* e *The Seeker* (*Ibid.*, p. 88). Nella recensione citata sopra, John Todhunter elogia il dramma per il significato simbolico: «'The Seeker', in particular, arrests the reader with the strange challenge of its symbolic meaning» (*Yeats, The Critical Heritage*, cit., p. 71).

25. Poema drammatico composto nel 1884, e pubblicato su «The Dublin University Review», giugno 1886, apparve nell'ottobre dello stesso anno anche in edizione separata per i tipi di Sealy, Bryers, and Walker, Dublin, in sole cento copie. Il numero di nov. di «The Dublin University Review» gli dedicò un trafiletto celebrativo: «We are glad to note the publication by Messrs. Sealy Bryers & Walker of the powerful and pathetic poem 'Mosada' contributed to a recent number of this Review by Mr. W.B. Yeats [...]» (*A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats*, a cura di Allan Wade, Rupert Hart-Davis, London, 1968 (1ª ediz. 1951), p. 19). Yeats lo inserì in *The Wanderings of Oisín etc.*, cit., e in tale occasione, John Todhunter lo recensì nell'articolo sopra citato: «Of the other dramatic sketches 'Mosada' is the most ambitious. Ebremor, the Grand Inquisitor, has condemned Mosada, a Moorish sorceress, to the stake. In an interview in her dungeon he discovers that she is the love of his youth; but she, having taken poison, dies, like Gretchen, delirious, dreaming of her lover but not recognizing him. There are some touches of true pathos in this scene» (*Yeats, The Critical Heritage*, cit., p. 71).

26. «Reveries over Childhood and Youth», in *Autobiographies*, cit., p. 67.

27. Cfr. Brenda S. Webster, *op. cit.*, p. 9.

28. Tutte le citazioni da poesie di W.B. Yeats sono tratte da *The Variorum Edition of the Poems*, cit.

Tuttavia, prima di procedere alla lettura «critica» di *The Island of Statues*, converrà indicare le fonti folcloriche e letterarie utilizzate da Yeats, oltre la leggenda associata all'Isola del Lago di Innisfree, di cui si è riferito sopra. In primo luogo, il poeta attinge a una delle tante versioni irlandesi della famosa leggenda dei *Seven Sleepers*²⁹, secondo cui sette giovani cristiani di Efeso, per sottrarsi alla persecuzione religiosa attuata nel 250 dall'imperatore C. Messio Quinto Decio, si rifugiarono in una grotta del Monte Celion, nella quale rimasero addormentati per 230 anni; quando si destarono, morirono all'istante, e i loro corpi furono trasportati a Marsiglia in un grande feretro di pietra. La fiabesca storia impressionò tanto la fantasia dell'artista che, oltre a sfruttarla per *The Island of Statues*, nella scena delle statue di uomini pietrificati da una Maga, la riadattò anche per *The Wanderings of Oisín* (1889), Libro III, nell'episodio di «The Island of Forgetfulness», in cui Oisín e Niamh scoprono gli enormi guerrieri Feniani dell'antica Irlanda immersi da secoli nel sonno, ma non ancora spenti dalla morte:

The breathing came from those bodies, long warless, grown whiter
than curds. (36)

.....
So long were they sleeping, the owls had builded their nests in their
locks, (39)

Quanto detto spiega il motivo per cui Yeats ristampò in *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*³⁰ *The Giant's Stairs* di T. Crofton Croker, una rielaborazione, appunto, della leggenda dei *Seven Sleepers*, in cui i mitici eroi dei tempi Feniani dormono nell'ingresso che conduce al palazzo del gigante Mahon Wachon in un sinistro, allucinante garbuglio:

Wild and strange was that entrance, the whole of which appeared formed
of grim and grotesque faces, blending so strangely each with the other that
it was impossible to define any: the chin of one formed the nose of another;
what appeared to be a fixed and stern eye, if dwelt upon, changed to a gap-
ing mouth; and the lines of the lofty forehead grew into a majestic and flow-
ing beard. The more Robin allowed himself to contemplate the forms around
him, the more terrific they became; and the stony expression of this crowd

29. Cfr. Russel K. Alspach, *Some Sources of Yeats's The Wanderings of Oisín*, «PM LA», LVIII, sett. 1943, p. 86, n. 58.

30. Walter Scott, London, Thomas Whittaker, New York, W.J. Cage and Co., Toronto, 1888.

of faces assumed a savage ferocity as his imagination converted feature after feature into a different shape and character³¹.

Ma nel ritrarre l'isola incantata e la Maga che vi regna quale sovrana, Yeats ricordò, soprattutto, data l'ammirazione per *The Faerie Queene*, il Libro II, Canto 12, stanze 42 e segg., in cui Spenser narra le avventure di Sir Guyon messo a dura prova dalla lussuriosa bellezza di Acrasia e dalle seducenti ragazze che la circondano³². Nel disegno della *Circe-like figure* di Acrasia e del suo Bower of Bliss si avvertono, com'è risaputo, reminiscenze letterarie che rimandano all'isola di Alcina dell'Ariosto (*Orlando Furioso*, IV, 19 e segg.), alla dimora di Armida del Tasso (*Gerusalemme Liberata*, XIV e XV), al giardino di Acratia del Trissino (*L'Italia Liberata dai Goti*, IV, 611 e segg.), e quindi, non tanto a Omero e Virgilio, quanto all'epica e alla mitologia del Rinascimento italiano che, in un certo senso, tramite Spenser, travasa anche in *The Island of Statues*. L'unica differenza consiste nel fatto che mentre in *The Faerie Queene* gli uomini irretiti nel Bower of Bliss sono mutati in animali selvaggi, nell'isola fatata di *The Island of Statues* coloro che approdano sulla spiaggia alla ricerca del *goblin flower of joy* sono ridotti in statue di pietra. Né questo debito si riduce a una mera ipotesi, perché proprio Yeats, oltre tutto, in «The Tragic Generation» si sofferma a considerare l'episodio dell'Isola di Acrasia, facendo osservazioni di carattere morale, letterario ed estetico:

When Edmund Spenser described the islands of Phaedria and of Acrasia he aroused the indignation of Lord Burleigh, that 'rugged forehead', and Lord Burleigh was in the right if morality were only our object.

In those islands certain qualities of beauty, certain forms of sensuous loveliness were separated from all the general purposes of life, as they had not been hitherto in European Literature—and would not be again, for even the historical process has its ebb and flow, till Keats wrote his *Endymion*³³.

The Island of Statues inizia con la descrizione di un paesaggio arcadico affidato al canto d'amore d'un pastore, Thernot, che, seduto su un tronco d'albero, tocca le corde di un liuto, e attende l'arrivo di Naschina, la donna amata. Si direbbe che Yeats si ac-

31. *Fairy and Folk Tales of Ireland*, ed. by W.B. Yeats, with a Foreword by Kathleen Raine, Colin Smythe Ltd., Gerrards Cross (Buckinghamshire), 1973, p. 239.

32. Cfr. Daniel Albright, *The Myth Against Myth, A Study of Yeats's Imagination In Old Age*, O.U.P., London, 1972, p. 105, n. a piè di pag.

33. «The Trembling of the Veil», in *Autobiographies*, cit., p. 313.

cinga a dipingere un quadro oleografico dell'Arcadia, secondo i moduli della tradizione arcadico-pastorale; ma, a un tratto, con l'intervento di un secondo pastore, il registro cambia:

Come forth: the morn is fair; as from the pyre
Of sad Queen Dido shone the lapping fire
Unto the wanderer's ships, or as day fills
The brazen sky, so blaze the daffodills;
As Argive Clytemnestra saw out-burn
The fragrant signal of her lord's return,
Afar, clear-shining on the herald hills,
In vale and dell so blaze the daffodills;
As when upon her cloud-o'er muffled steep
Oenone saw the fires of Troia leap,
And laugh'd, so, so along the bubbling rills
In lemon-tinted lines, so blaze the daffodills.
Come forth, come forth, my music flows for thee,
A quenchless grieving of love melody. (1,1,8-21).

Queste tragedie amorose tutte legate al ratto di Elena, e quindi alla guerra di Troia, esigono un momento di riflessione, non solo perché svolgono un ruolo preciso nel contesto di *The Island of Statues*, ma anche perché denotano un interesse per la cultura (storia e mitologia) della Grecia che, in seguito, avrebbe acceso la fantasia di Yeats. Inoltre, questi riferimenti a infauste vicende d'amore si prestano a essere interpretati come proiezioni di sentimenti personali in termini storico-mitologici, se si tiene conto della genesi psicologica del dramma al di là delle fonti. Lo stesso Yeats, difatti, in una pagina dell'autobiografia accenna al proprio amore infelice per una lontana cugina, Laura Armstrong, che, a quel tempo, non avrebbe potuto sposare non solo per ragioni economiche, ma anche perché la ragazza era già fidanzata³⁴. Mentre, in una lettera del 21 marzo 1899, diretta a Katharine Tynan, il poeta confessa, con estremo candore, il ruolo esercitato da Laura non solo nel sorgere dell'interesse per Maud Gonne (il che costituisce motivo di curiosità), ma soprattutto nell'attività letteraria di quei primi anni con particolare riguardo alla composizione di *Time and the Witch Vivien* e di *The Island of Statues*:

As for the rest, she [Maud Gonne] had a borrowed interest, reminding me of Laura Armstrong without Laura's wild dash of half-insane genius. Laura is to me always a pleasant memory. She woke me from the metallic sleep of science and set me writing my first play.

34. *The Autobiography of W.B. Yeats*, Macmillan, New York, 1953, p. 46.

Do not mistake me, she is only as a myth and a symbol. Will you forgive me for having talked of her? She interests me far more than Miss Gonne does and yet is only as a myth and a symbol. I heard from her about two years ago and am trying to find out where she is now in order to send her *Oisin*. 'Time and the Witch Vivien' was written for her to act. The 'Island of Statues' was begun with the same notion, though it soon grew beyond the scope of drawing-room acting. The part of the enchantress in both poems was written for her. She used to sign her letters Vivien³⁵.

Sarà fra poco chiaro, comunque, che i rinvii a penose memorie del passato sono impiegati in funzione prolettica, in quanto operano all'interno del dramma come tragico preludio ai dolori e alle sciagure che inquineranno l'apparente atmosfera idillico-pastorale dell'Arcadia yeatsiana. E, altrettanto evidente risulterà il proposito dell'artista, impegnato a offrirci dell'Arcadia un'immagine dissociata dal trionfo dell'innocenza, dell'armonia, della prosperità, dal modello, insomma, codificato dai romantici, di John Keats per esempio, nell'*Ode on a Grecian Urn*. Yeats si studia di fornire l'Arcadia di coordinate spaziali e temporali, di stabilire, dunque, se non altro, un rapporto con la realtà e con la storia, malgrado la presenza d'una magica isola appartata, l'ultimo lembo del Paradiso Terrestre. Per cui, coglie nel segno Edward Engelberg, quando asserisce che l'Arcadia di *The Island of Statues* non si identifica con il primitivismo dell'Età dell'Oro, ma assomiglia piuttosto al mondo, e che la vita che vi si trascorre, comporta gli stessi rischi e pericoli che ci aspettano fuori dall'Arcadia³⁶. L'ipotesi di un'Arcadia sradicata dall'abituale *background* letterario sarà, peraltro, confermata dalla successiva morte di entrambi i pastori, e soprattutto, dalla cinica, crudele condotta di Naschina che ne sarà la causa diretta. E non solo: perché Naschina, nel suo sdegnoso furore per la codardia dei pastori della «Poor race of leafy Arcady» (I, i, 145), rifiuta anche la suadente, platonica proposta di Almintor, un altro innamorato, di intrecciare assieme corone di fiori, come

35. *The Letters*, Wade, *cit.*, pp. 117-8. Harold Orel in *The Development of W.B. Yeats: 1885-1900*, University of Kansas Publications, Humanistic Studies, No. 39, Lawrence, Kansas, 1968, p. 92, n. 4 (Playlets), ritiene giustamente che il personaggio della Maga dell'Isola sia stato modellato su Laura Armstrong. Sulla scorta di una lettera a Katharine Tynan, 31 gen. [1889] (*The Letters*, Wade, *cit.*, p. 106), lo stesso critico ricorda che Maud Gonne, dopo essersi commossa durante la lettura di *The Island of Statues*, trovò Naschina meno attraente della Maga.

36. «HE TOO WAS IN ARCADIA': Yeats and the Paradox of the Fortunate Fall», in *Excited Reverie, A Centenary Tribute to W.B. Yeats, 1865-1939*, a cura di A. Norman Jeffares e K.G.W. Cross, Macmillan, New York, 1965, p. 81.

aveva fatto Paride con Enone sul Monte Ida prima della guerra di Troia:

We two, by that pale fount,
Unmindful of its woes, would twine a wreath
As fair as any that on Ida's mount
Long ere an arrow whizzed or sword left sheath
The shepherd Paris for Oenone made,
Singing of arms and battles some old stave,
As lies dark water in a murmurous glade,
Dreaming the live-long summer in the shade,
Dreaming of flashing flight and of the plumed wave. (1,1,133-40)

Qui l'artista ritrova sulla tastiera poetica un motivo su cui avrebbe molto spesso insistito, la guerra di Troia, scatenata dal rapimento della bella Elena, la donna dalle labbra rosse e tristi che, in *The Sorrow of Love* (1892), assurgerà addirittura a simbolo del dolore del mondo:

A girl arose that had red mournful lips
And seemed the greatness of the world in tears,
Doomed like Odysseus and the labouring ships
And proud as Priam murdered with his peers; (5-8)

Ma ciò che più sorprende, data la cornice arcadica, è che Naschina obbligherà Almintor a farsi uomo d'azione, ad assumere la «maschera» del cavaliere errante, per compiere una *most fearful quest* (1,1,31), e uccidere un drago o un mago:

I weary of your songs and hunter's toys.
To prove his love a knight with lance in rest
Will circle round the world upon a quest,
Until afar appear the gleaming dragon-scales:
From morn the twain until the evening pales
Will struggle. Or he'll seek enchanter old,
Who sits in lonely splendour, mail'd in gold,
And they will war, 'mid wondrous elfin-sights:
Such may I love. The shuddering forest lights
Of green Arcadia do not hide, I trow,
Such men, such hearts. But, uncouth hunter, thou
Know'st naught of this. (1,1,157-68)

Naschina, quindi, gli concederà i suoi favori *solo se* Almintor riuscirà a portarle il fiore fatato della gioia, che cresce nell'isola custodita dalla Maga, che tramuta in pietre bianche come la luna

quanti tentano di giungere alla spiaggia. Ma il novello cavaliere fallirà nell'impresa, e toccherà a Naschina, nell'intento di salvarlo, guadagnare l'isola della Maga, il Giardino dell'Eden, appunto, per portarvi il peccato, l'amore, la morte, per sovvertire, in altre parole, l'antico ordine, risvegliando persino da un sonno secolare statue di uomini pietrificati.

Si impone ribadire, a questo punto, che il debito di Yeats nei confronti di *The Faerie Queene* acquista sempre più lucida e plastica evidenza sia per l'atmosfera da *romance* ricreata in *The Island of Statues*, sia per il ricalco di alcuni personaggi, dal *Knight* impegnato nella *quest* alla *Enchantress*, despota inflessibile di uomini – comunque destinati a riprendere la condizione primitiva –, sia, infine, per il mito dell'Eden o Paradiso, cui Spenser si riferisce in diversi luoghi nell'episodio di Acrasia³⁷. Non ci sono dubbi, sembra, che Yeats rielabori, appunto, il mito del Paradiso Terrestre, dell'Eden, e lo testimonia il canto di uno spirito dell'isola che rievoca il peccato di Eva:

When the tree was o'er-appled
 For mother Eve's winning
 I was at her sinning.
 O'er the grass light-endappled
 I wandered and trod,
 O'er the green Eden-sod;
 And I sang round the tree
 As I sing now to thee:
 Arise from the hollow,
 And follow, and follow! (I,ii,60-9)

Dietro la figura di Naschina si profila, dunque, l'immagine di Eva, la peccatrice, perché sarà Naschina a cogliere il fiore della gioia, ma anche quella di un'altra famosa maliarda, Elena di Troia, dati i continui accenni, la donna per il cui fascino irresistibile «Troy passed away in one high funeral gleam» (*The Rose of the World*, 1892, v. 4), la donna generata dall'appassionato amplesso della umana Leda con il divino Giove, che Yeats ricostruisce in quella stupenda, drammatica sequenza che si intitola *Leda and the Swan* (1924):

A shudder in the loins engenders there
 The broken wall, the burning roof and tower
 And Agamemnon dead. (9-11)

37. Cfr. *The Faerie Queene*, Libro II, Canto XII, stanze 52, 58, 70.

Elena, la donna fatale mutuata dai romantici³⁸, godette immensa fortuna presso i decadenti non ignari di *La Belle Dame Sans Merci* di Keats: e si pensa subito alla leonardesca *Gioconda* di Pater, che emblemizza «the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias»³⁹, alla HEAVENBORN HELEN, Sparta's queen della *Troy Town* di Rossetti⁴⁰, a *The New Helen* in cui Wilde canta:

Where hast thou been since round the walls of Troy
 The sons of God fought in that great emprise?
 Why dost thou walk our common earth again?
 Hast thou forgotten that impassioned boy,
 His purple galley and his Tyrian men
 And treacherous Aphrodite's mocking eyes?
 For surely it was thou, who, like a star
 Hung in the silver silence of the night,
 Dist lure the Old World's Chivalry and might
 Into the clamorous crimson waves of war! (1-10)⁴¹.

Con acutezza Giorgio Melchiori mette in risalto che tramite «the figure of Helen he [Yeats] absorbed the decadent idea of the fusion of love and death, of beauty and destruction, of (in the words of Ary Renan) 'le carnage et la volupté'»⁴². E, in *The Island of Statues*, proprio Elena di Troia offre a Yeats il prototipo per eseguire, nell'assoluto rispetto dei canoni decadentistici, il ritratto di Naschina che, con la sua bellezza e la sua lussuria, contaminerà il Giardino dell'Eden.

Ma bisogna anche tener presente che il mito dell'Eden associato a una nuova madre Eva, quale progenitrice di una nuova razza umana, avrebbe non solo continuato ad alimentare l'ispirazione di Yeats nella prosa, nella poesia e nel teatro, ma anche fornito il nucleo originario per il sistema ciclico della storia raffigurato con

38. Cfr. A. Lombardo, *Dall'estetismo al simbolismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1950, p. 14.

39. «Leonardo da Vinci», in *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Macmillan, London, 1919 (1^a ediz. 1873), p. 125.

40. *Poems & Translations*, O.U.P., 1949 (1^a ediz. 1913), p. 9.

41. *Poems*, The Modern Library, New York, s.d., p. 56. Sulla caduta di Troia e il mito di Elena si veda M. Praz, *The Romantic Agony*, O.U.P., 1933, in particolare i Capitoli IV e V; G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art*, cit., specie il Cap. «The Swan, Helen and the Tower», pp. 99-132; e anche G. Marmorì, *Le vergini funeste*, Sugar, Milano, 1966.

42. *Op. cit.*, p. 116.

le spirali interpenetranti, e messo a punto in *A Vision* (1925 e 1937). In un articolo apparso su «United Ireland» (luglio 1891) in occasione della prima di *The Poison Flower*, dramma di John Todhunter riadattato da *Rapaccini's Daughter* di Hawthorne, Yeats celebra il negromante come il salvatore del genere umano; e nella figlia scorge la nuova Eva che avrebbe dato origine, grazie ai poteri acquisiti dai veleni, a un'umanità destinata a sconfiggere i mali del mondo, il peccato e la morte:

Hawthorne's story, «Rapacini's Daughter», as he called it, is exquisite, but I have always felt that it is a little over fanciful [...] A great writer should have shown more lofty intention than to make your flesh creep. Dr. Todhunter's play, on the other hand, seems to me to improve on Hawthorne in this matter. He has given an allegorical significance to the garden of poisonous flowers, in which the magician's daughter lives, until she, too, has grown as deadly for all her gentleness and beauty as the dreadful flowers she tends. The magician is seeking, by his mysterious art, to change her into the Eve of a new race, to whom the poison of the world—its sins and diseases—shall be harmless; for this new race will have in its blood the essences of every poison all tempered into harmlessness and health. Just such a dream for the physical redemption of the world was dreamed the other day by that new Italian Rapacini who thought he had discovered the *bacillus* of old age, and that it was only necessary to inoculate people with it to bring about for all men an eternal youth [...] Dr. Todhunter, too, in making the magician a Kabalist has given him historical reality and made it much more easy to believe in him. The copy of the Kabala, here in front of me on my table, pleads for him, and tells me that such men have lived and dreamed such dreams for the bettering of the world⁴³.

Questo concetto di una nuova Eva legato al continuo ripetersi dei periodi storici⁴⁴, già abbozzato nell'articolo appena citato, acquista maggior rilievo in un suggestivo racconto, *The Adoration of the Magi* (1897)⁴⁵, in cui Yeats immagina che tre anziani fratelli irlandesi (i Magi, appunto!) siano chiamati al capezzale di una puerpera morente. È questa una prostituta di Parigi, e proprio a lei spetta il compito di generare una creatura che segni il ritorno all'epoca precristiana:

The woman who lies there has given birth, and that which she bore has the likeness of a unicorn and is most unlike man of all living things, being cold, hard and virginal [...]

43. *Uncollected Prose, cit.*, I, pp. 192-3.

44. Cfr. G. Melchiori, *op. cit.*, p. 274.

45. La trad. ital. si trova in W.B. Yeats, *Rosa Alchemica*, a cura di R. Oliva, Einaudi, Torino, 1976, pp. 49-56.

'Bow down and very low, for they [the Immortals] have chosen this woman in whose heart all follies have gathered, and in whose body all desires have awakened; this woman who has been driven out of Time and has lain upon the bosom of Eternity'⁴⁶.

In *The Adoration of the Magi*, dunque, come in *Leda and the Swan* si concretizza l'unione dell'umano e del divino, del terreno e dell'eterno, e questo genera un mostruoso animale, lo stesso che riapparirà in *The Player Queen* (scritta nel 1908 e pubblicata nel 1922), nella parte specifica del nuovo Adamo, del capostipite di una nuova razza, che calpesterà il genere umano fino alla completa distruzione. La battuta di Septimus, in cui riaffiora il mito dell'Eden, e quindi di una nuova epoca storica, esige una citazione integrale, non tanto per la sinistra lucidità del contenuto, quanto perché precorre l'infausta, irreparabile «annunciazione» di *The Second Coming* (1920):

Gather about me, for I announce the end of the Christian Era, the coming of a New Dispensation, that of the New Adam, that of the Unicorn; but alas, he is chaste, he hesitates, he hesitates⁴⁷.

E lo stesso discorso si dovrebbe ripetere per *The Second Coming*, superba, tragica poesia, in cui, tramite l'apocalittica immagine di un mostro dal corpo di leone e dalla testa di uomo, Yeats profetizza il sorgere di una civiltà caotica, violenta, spietata:

A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last
Slouches towards Bethlehem to be born? (14-22)

Dopo il lungo ma necessario *excursus*, sarà chiaro che in *The Island of Statues*, pur senza prospettare le drammatiche conclusioni di *The Player Queen* e di *The Secod Coming*, Yeats organizza un *pattern* analogo, come, del resto, si desume dall'intervento di Naschina quando commenta:

46. *Mythologies*, Macmillan, London, 1977 (1ª ediz. 1959), p. 312.

47. *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, a cura di Russell K. Alspach e Katharine C. Alspach, Macmillan, London-Melbourne-Toronto, 1966, p. 745.

O Arcady, O Arcady, this day
A deal of evil and of change hath crossed
Thy peace. Ah, now I'll wake these sleepers, lost
And woe-begone. For them no evil day! (II,iii,272-5)

Con l'ingresso nell'isola della Maga di Almintor e Naschina nel ruolo di Adamo e Eva, inizia nell'Eden di Yeats un nuovo ciclo storico all'insegna, sì, della felicità, ma anche del dolore e della morte, come impone la precarietà della condizione umana. E al dolore l'artista, animato da un afflato lirico che ne rivela la natura romantica, senza peraltro spezzare l'unità tematica del dramma, dedica una lirica squisita, intessuta di immagini delicate, in cui gli spiriti dell'isola celebrano appunto la presenza del dolore nel mondo, che s'aggira sulla terra e sul mare, suscitando stupore:

First Voice. What do you weave so fair and bright?

Second Voice. The cloak I weave of sorrow.
Oh, lovely to see in all men's sight
Shall be the cloak of sorrow,
In all men's sight.

Third Voice. What do you build with sails for flight?

Fourth Voice. A boat I build for sorrow.
O swift on the seas all day and night
Saieth the rover sorrow,
All day and night.

Fifth Voice. What do you weave with wool so white?

Sixth Voice. The sandals these of sorrow.
Soundless shall be the footfall light
In each man's ears of sorrow,
Sudden and light. (II,iii,1-15)⁴⁸.

Se da un lato Yeats si ricollega ai romantici e ai vittoriani per la dolcezza del canto e la qualità fonica della dizione – si osservi il rilievo accordato ai suoni vocalici lunghi e alle consonanti liquide che riecheggiano la raffinata musicalità di Tennyson –, dall'altro, la coscienza d'una realtà dolorosa lo inserisce nel clima del decadentismo, il cui sottofondo psicologico e le dottrine estetiche pro-mano dalla filosofia di Schopenhauer.

Ma torniamo a Naschina che, appena giunta nell'isola, ripeterà il gesto di Eva, cogliendo, in luogo della mela, il magico fiore della gioia, realizzerà il sogno d'amore, e diventerà la madre metaforica

48. Cfr. n. 4 di questo saggio.

degli uomini pietrificati, restituendo alle statue il soffio vitale. Come Eva che sconta il debito della colpa con la mortalità, Naschina dovrà pagare il prezzo del peccato con l'immortalità, con l'ulteriore castigo di restare per sempre priva dell'anima: per cui, assisterà impotente alla scomparsa di Almintor e degli altri redivivi, e non potrà neppure sperare né nella morte liberatrice né nella beatitudine celeste. Da quando Naschina scopre il fiore della gioia, la Maga, antica regina dell'Eden, perde ogni potere sull'isola, sugli spiriti e sugli umani: il vecchio periodo storico si conclude con la sua morte, che ella non trova la forza di accettare, come si arguisce dalle sue parole cariche di terrore:

Have I not seen a thousand seasons ebb and flow
The tide of stars? Have I not seen a thousand years
The summers fling their scents? Ah, subtle and slow,
The warmth of life is chilling, and the shadows grow
More dark beneath the poplars [...]
O death is horrible! and foul, foul, foul! (II,iii,229-38)

Si apre adesso un nuovo ciclo storico nell'Eden di Yeats, ed è proprio in questo Eden che gli uomini, risorti dopo un secolare sonno pietroso, decidono di restare per sempre sotto il regno di Almintor e Naschina, per non essere costretti ad affrontare ancora le tumultuose esperienze del passato.

Ma forse, ciò che più colpisce è che Yeats in *The Island of Statues* getta le basi della «filosofia delle antinomie», come la definì Louis Macneice⁴⁹, ossia di quel discorso dialettico che, partendo dalla teoria dei vortici della Discordia e della Concordia, postulata da Empedocle⁵⁰, avrebbe trovato assetto definitivo nel diagramma delle spirali per visualizzare gli elementi antitetici insiti nell'uomo, nella natura, nella storia. In effetti, una lettura «ravvicinata» del dramma permette di scoprire che Yeats, fin dai primi anni, riflette sul mondo terreno e quello ultraterreno, sulla purezza e il peccato, sulla vita e la morte, sulla pace e la felicità, sui conflitti, le tensioni, le antinomie, appunto, da cui scaturisce l'esistenza.

Al pari di Walter Pater, che nella «Conclusion» riporta una celebre frase di Victor Hugo, *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*⁵¹, anche Yeats si rende conto della

49. *The Poetry of W.B. Yeats*, O.U.P., 1945 (1ª ediz. 1941), p. 140.

50. *Una Visione*, trad. ital. a cura di A. Motti, Adelphi, Milano, 1973, p. 79.

51. *Op. cit.*, p. 238.

fugacità della vita, ma l'accetta, in ultima analisi, proprio perché il periodo, seppur breve, che intercorre fra la nascita e la morte, costituisce la premessa di una possibile felicità. Ecco il motivo per cui Naschina rifiuta la proposta della Maga di abbandonare la ricerca del fiore magico, di accettare la pace eterna dell'isola edenica, e preferisce ripetere il «peccato originale»: per bocca dell'eroina il poeta asserisce che la pace e la felicità non possono coesistere, non appartengono alla stessa realtà, che la vita riserba gioie e dolori, ma che il sorriso fiorisce *soltanto* sulle labbra dei mortali. Significative, al riguardo, le parole che la Maga rivolge a Naschina, quando la implora di insegnarle a sorridere:

From thee I snatched it: e'en the fay that trips
At morn, and with her feet each cobweb rends,
Laughs not. It dwells alone on mortal lips:
Thou'lt teach me laughing, and I'll teach thee peace,
Here where laburnum hangs her golden fleece;
For peace and laughter have been seldom friends. (II,iii,98-103)

Suggerisce Edward Engelberg che in «*The Island of Statues* Yeats, in violating that special refuge within Arcadia with human happiness, and hence with sorrow, had already destroyed his 'islands' though he was not then aware of it»⁵². Eppure, l'artista avrebbe continuato a errare con la fantasia di isola in isola, senza un attimo di requie, come dimostra non solo *The Wanderings of Oisín*, la cui prima stesura risale al 1887, ma anche la lirica dolce e delicata *The Lake Isle of Innisfree*, in cui la ricerca della pace, lungi dall'essere conclusa, riemerge come ultimo traguardo:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
.....
And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
(1-6)

Dopo qualche mese dalla comparsa di *The Island of Statues*, Yeats pubblicò, come epilogo al dramma, *The Song of the Happy Shepherd*⁵³, poesia che si apre in modo quanto mai suggestivo:

The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;

52. *Op. cit.*, p. 89.

53. Il componimento uscì su «*The Dublin University Review*», ottobre 1885, e fa parte dell'edizione definitiva delle poesie nella sezione «*Crossways*».

Of old the world on dreaming fed;
Grey Truth is now her painted toy; (1-4)

Yeats ripropone il tema della scomparsa dell'Arcadia, ossia di una dimensione edenica che appartiene al passato, ma che il *poeta*, tramite il potere evocativo della parola, e quindi l'attività estetica, può riedificare a suo piacere, per eludere la sterilità e lo squallore prodotti dalla scienza, la Grey Truth, appunto. L'artista, insomma, enuncia i principi del suo credo poetico di quegli anni, sulla falsariga dei precetti esposti con esemplare lucidità da Pater in «Winckelmann»: «The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in the place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect»⁵⁴.

Come detto all'inizio, al pari dei vittoriani, soprattutto Arnold, Yeats soffre per l'insanabile, traumatizzante frattura tra passato e presente, intuito e ragione, poesia e scienza, e per questo aspira a escludere dal suo raggio visivo la realtà concreta, per evadere, tramite l'immaginazione, in un passato capace di suscitare estatici rapimenti. D'altro canto, essendo cresciuto alla scuola dei Preraffaeliti, in acceso contrasto con il padre e gli amici, che lo incitavano a dipingere ciò che gli offriva la sua epoca, sull'esempio dei pittori francesi, da Carolus Duran a Jules Bastien-Lepage⁵⁵, egli ritiene, durante il noviziato, che «only beautiful things should be painted, and that only ancient things and the stuff of dreams were beautiful»⁵⁶. Il conflitto cui si alludeva sopra gli procura, in ogni caso, una dolorosa lacerazione nel mondo interiore, e non gli resta altro conforto che affidarsi alla parola, alla poesia, poiché solo questa gli sanerà le ferite, gli infonderà la speranza di tornare, con la creazione artistica, all'Età dell'Oro, al mitico regno di Saturno:

But O, sick children of the world,
Of all the many changing things
In dreary dancing past us whirled,
To the cracked tune that Chronos sings,
Words alone are certain good. (6-10)

54. *Op. cit.*, pp. 213-4.

55 «The Trembling of the Veil», in *Autobiographies, cit.*, p. 115.

56. «Reveries over Childhood and Youth», *Ibid.*, p. 82.

L'allusione all'epoca di Crono (Saturno), secondo A. Norman Jeffares, potrebbe essergli stata suggerita da un passo del *Paradise Lost* di Milton, poiché l'autore connette Saturno al Monte Ida, all'Olimpo, a Delfi, a Dodona e alle isole celtiche⁵⁷. Ma a parte il possibile prestito, in questo canto Yeats non si lascia infatuare neppure dalla storia, il cui studio in seguito lo avrebbe assorbito: anzi, contro le imprese eroiche egli assume un atteggiamento di assoluto distacco, se non, addirittura, di disprezzo, in quanto la storia si fonda su concreti dati di fatto, e non lascia spazio alcuno al *sogno*. E il rifiuto è motivato, perché il guerriero si getta nell'azione e non si cura della parola:

Where are now the warring kings,
 Word be-mockers?—By the Rood,
 Where are now the warring kings?
 An idle word is now their glory,
 By the stammering schoolboy said,
 Reading some entangled story: (11-6)

Le frecce che Yeats scocca dal suo arco colpiscono il bersaglio con la precisione di un tiratore scelto, ma l'obiettivo centrale resta sempre la scienza, contro cui, con ostinazione irriducibile, continua a tendere e ritendere la corda per trafiggerla a morte. Come già Sidney, Spenser, Shelley e Arnold, Yeats si aderge a strenuo difensore della parola poetica, tanto che A.G. Stock rimanda opportunamente proprio a Spenser⁵⁸, il quale esalta la poesia come l'unica attività umana che l'ostilità del tempo e della natura non riuscirà mai a distruggere:

For deeds do die, how euer noblie donne,
 And thoughts of men do as themselves decay
 But wise wordes taught in numbers for to runne,
 Recorded by the Muses, liue for ay;
 Ne may with storming showers be washt away,

57. *A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, London, 1974 (1ª ediz. 1968), p. 4. Questo il brano del *Paradise Lost*: «Titan Heav'ns first born / With his enormous brood, and birthright seis'd / By younger Saturn; hee from mightier Jove / His own and Rhea's Son like measure found; / So Jove usurping reignd: these first in Crete / And Ida known, thence on the Snowy top / Of cold Olympus rul'd the middle Air / Thir highest Heav'n; or on the Delphian Cliff. / Or in Dodona, and through all the bounds / Of Doric Land; or who with Saturn old / Fled over Adria to th' Hesperian Fields, / And ore the Celtic roamd the utmost Iles» (1, 510-21). *The Poetical Works of John Milton*, a cura di Helen Darbishire, voll. 2, The Clarendon Press, Oxford, 1952 e 1955, I, p. 18.

58. *W.B. Yeats, His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, 1961, pp. 10-1.

Ne bitter breathing windes with harmfull blast,
Nor age, nor enui shall them euer wast.

(*The Ruines of Time*, 400-6)⁵⁹.

Oltre tutto, Yeats si riferisce espressamente al Verbo divino, al *logos* che, secondo la tradizione biblica, dette origine al mondo: per cui, in *The Song of the Happy Shepherd* l'autore istituisce uno stretto legame fra il talento creativo di Dio e l'attività estetica del poeta, rifiutando la ricerca della verità che la scienza aveva promosso, assumendo, quale unico principio di conoscenza, la ragione. A detta di Yeats, un'indagine limitata al mondo delle apparenze non avrebbe fornito altro risultato che lasciare insoluta una complessa problematica, soprattutto quella connessa al mondo invisibile, al quale, come artista, si sentiva di appartenere:

Everything that can be seen, touched, measured, explained, understood, argued over, is to the imaginative artist nothing more than a means, for he belongs to the invisible life, and delivers its ever new and ever ancient revelation⁶⁰.

E, un anno prima, in «The Bookman» (aprile, 1894), in un articolo, *A Symbolical Drama in Paris*, redatto per Axël di Villiers de l'Isle Adam, egli aveva spiegato che la scienza aveva agito come elemento disgregatore, seppure transitorio, sul teatro, favorendo il realismo di Zola e di Ibsen ultima maniera, ma che i giovani scrittori erano «returned by the path of symbolism to imagination and poetry, the only things which are ever permanent»⁶¹. Per Yeats non esiste altra verità se non quella che alberga celata nel cuore dell'uomo, là dove, come illustrerà in *The Two Trees* (1892), nasce l'Albero della Vita, quello stesso disegnato da Mac Gregor Mathers in *The Kabbalah Unveiled*⁶², formato da dieci *Sephiroth*, con al vertice la Corona Eccelsa e alla base il Regno di Dio, e definito da Blake l'Albero dell'Immaginazione⁶³. La conoscenza, che Blake decifrava come l'Albero della Morte⁶⁴, non aiu-

59. *Poetical Works*, a cura di J.C. Smith e E. De Selincourt, O.U.P., 1970 (OSA, 1912), p. 475.

60. *Essays and Introductions*, cit., p. 195.

61. *Uncollected Prose*, cit., I, p. 323.

62. Routledge & Kegan Paul, London, 1975 (13^a rist.), (1^a ediz. 1887), p. 28 (tavola).

63. Nell'«Appendix to the Prophetic Books» in un brevissimo, pregnante aforisma Blake sintetizza: «Art is the Tree of Life». *The Poetical Works of William Blake*, a cura di John Sampson, O.U.P., 1949 (1^a ediz. 1913), p. 430.

64. «Science is the Tree of Death», *Ibid*.

terà Yeats a realizzarsi poeticamente, anzi spegnerà le emozioni, gli impedirà di *sognare*, e quindi di tessere, sia pure fra spasimi, ansie, agonie, quella trama poetica capace di suturare i lembi lacerati del rapporto uomo/natura:

Seek, then,
No learning from the starry men,
Who follow with the optic glass
The whirling ways of stars that pass—
Seek, then, for this is also sooth,
No word of theirs—the cold star-bane
Has cloven and rent their hearts in twain,
And dead is all their human truth. (27-34)

Solo la magia della parola potrà liberare l'uomo dall'angoscia del progresso tecnico-scientifico, e ripristinare l'immagine di un'antica terra di *sogno*: ma perché si compia il miracolo della poesia, occorre che il pastore confidi la propria storia a una conchiglia, che la tradurrà nella melodia d'un canto. Quanto alla connotazione simbolica della conchiglia, Harold Bloom chiama in causa Wordsworth e Shelley, senza tuttavia riferirsi ad alcun brano specifico⁶⁵: in effetti, Wordsworth adopera spesso la conchiglia quale emblema di poesia o profezia poetica, ma basterà qui citare dal sogno di *The Prelude*, Libro v, in cui l'Arabo porge la conchiglia al sognatore e gli ingiunge di applicarla all'orecchio:

I did so
And heard that instant in an unknown tongue,
Which yet I understood, articulate sounds,
A loud prophetic blast of harmony;
An Ode in passion uttered, which foretold
Destruction to the children of the earth
By deluge, now at hand. (92-8)⁶⁶.

Riguardo a Shelley, A. Norman Jeffares⁶⁷ suffraga la tesi di una studiosa, Patty Gurd⁶⁸, secondo cui Yeats avrebbe seguito le orme del *Prometheus Unbound*:

65. *Yeats*, O.U.P., New York, 1970, p. 54.

66. *The Poetical Works of Wordsworth*, a cura di Thomas Hutchinson, O.U.P., 1951 (1ª ediz. 1904), p. 522. Quanto alla conchiglia, si legga Melvyn New, *Wordsworth's Shell of Poetry*, in «Philological Quarterly», Vol. 53, Spring 1974, Number 2, The University of Iowa, pp. 275-81.

67. *W.B. Yeats, Man and Poet*, Routledge & Kegan Paul, London, 1966 (1ª ediz. 1949), p. 29.

68. *The Early Poetry of W.B. Yeats*, New Era Printing Co., Lancaster, Pennsylvania, 1916.

Give her that curvèd shell, which Proteus old
Made Asia's nuptial boon, breathing within it
A voice to be accomplished [...] (III,iii,65-7)⁶⁹.

E ancora più manifesto risulta il significato emblematico della conchiglia dalle parole dette da Prometeo allo Spirito dell'Ora:

Outspeed the sun around the orbèd world;
And as thy chariot cleaves the kindling air,
Thou breathe into the many-folded shell,
Loosening its mighty music; it shall be
As thunder mingled with clear echoes [...] (III,iii,78-82)⁷⁰.

In questo primo stadio, che possiamo a buon diritto, definire arcadico, il rapporto uomo/natura gli ispira un'altra poesia, *The Sad Shepherd*⁷¹, in cui Yeats rigetta con assoluto rigore logico – quello stesso che denunciava nella scienza – le dottrine formulate da Wordsworth nella Prefazione alle *Lyrical Ballads*. Sebbene risenta ancora di influssi romantici, Yeats non confida nell'esistenza di un'effettiva *relationship* fra l'uomo e la natura, non crede a quella 'corrispondenza d'amorosi sensi' che Wordsworth aveva posto come uno dei cardini del suo idealismo filosofico. Difatti, il pastore triste della omonima lirica, tenta, con tutte le forze, di stabilire un contatto emotivo con gli oggetti del creato, e supplica le stelle, il mare, le gocce di rugiada di recare conforto al suo dolore. Ma il mondo naturale rimane impassibile, non si commuove, e non lo aiuta ad affrancarsi dal tormento che lo affligge. E qui, persino la conchiglia, nel cui cuore di perla il pastore riversa i propri affanni, resta insensibile, e non gli restituisce che un gemito inarticolato:

Then he sang softly nigh the pearly rim;
But the sad dweller by the sea-ways lone
Changed all he sang into inarticulate moan
Among the wildering whirls, forgetting him. (25-8)

69. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, a cura di Thomas Hutchinson, O.U.P., 1948 (1ª ediz. 1905), p. 247.

70. *Ibid.*, p. 247. E cfr. A. Norman Jeffares, *W.B. Yeats, Man and Poet*, cit., p. 29.

71. Composta nel 1885, e pubblicata sulla «Dublin University Review», ottobre 1886, con il titolo *Miserrimus*, sta nell'edizione definitiva delle poesie. *Miserrimus* riscosse il consenso di John Todhunter nella recensione fatta per *The Wanderings of Oisín etc.*, «The Academy», gennaio-giugno 1889, cit. Anche Robert Bridges l'apprezzò molto, e chiese all'autore il permesso di includerla in una sua antologia poetica. (Cfr. Joseph Hone, *W.B. Yeats*, Pelican Biographies, Penguin Books, Harmondsworth, 1962 (1ª ediz. 1943), p. 296).

Questo perché il pastore non s'affida al *sogno*, l'unico mezzo per Yeats, di farsi creatore d'una realtà diversa, per sottrarsi alle lusinghe della natura che, con la bellezza dei suoi aspetti esteriori («The persecution of her glory», v. 12), incanta l'uomo, ma finisce anche con illuderlo e perseguitarlo⁷². Eppure Yeats, come assicura in una lettera scritta a Katharine Tynan, provava una profonda commozione dinanzi ai più minuti generi della bellezza naturale⁷³; ma percepiva anche un senso di alienazione dal mondo della natura molto simile a quello che ispirò a Arnold il sonetto 'In Harmony with Nature?'. Perché Yeats soffrì della stessa malattia che T.S. Eliot chiamò «dissociation of sensibility», tanto che egli stesso confessò di sentirsi «bursting into fragments»⁷⁴.

Ma quando, più tardi, il suo poetare affondò salde radici nella terra d'Irlanda, nella storia, nei miti, nelle favole, nei dolori della sua gente, e si liberò dei manierismi romantici, allora il suo linguaggio, cadenzato sui ritmi del parlato, acquistò freschezza cristallina, timbro poderoso, maturità intellettuale, tecnica e formale, e guadagnò in immediatezza, in efficacia, in intensività emotiva ed espressiva.

72. Cfr. David Daiches, «The Earlier Poems: Some Themes and Patterns», in *Excited Reverie*, cit., pp. 49-50.

73. *The Letters*, Wade, cit., p. 88.

74. Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*, Faber and Faber, London, 1975 (1ª ediz. 1954), p. 24.

INGLATERRA
EN LA OPINION PUBLICA ESPAÑOLA
DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

La alianza anglo-española durante la Guerra de la Independencia ha sido un tema ampliamente tratado sea por autores contemporáneos a los hechos¹ sea por la historiografía posterior². Pero el punto de observación de todos los que, contemporáneos o no, han estudiado tal problema ha sido de naturaleza esencialmente diplomático-militar, y podemos decir que hasta ahora no se ha hecho nada en torno a las reacciones, o mejor dicho a las respuestas que la opinión pública dio a un cambio de alianzas que truncaba bruscamente una larga tradición filo-francesa, tradición no sólo diplomática, sino cultural, ideológica y aun podemos decir «afectiva».

Después de un siglo de sospechas, recelos y guerras recíprocas, la alianza con los ingleses fue para España una elección inevitable, que tuvo que afrontar, mientras que para Inglaterra la alianza con los españoles fue aceptada en cuanto única solución a los graves problemas de su política internacional. Sobre las razones y desarrollo de tal alianza la historia diplomática y después la más moderna historia de las relaciones internacionales ha conducido el análisis investigando incansablemente en los archivos, coleccionando tratados, notas diplomáticas, acuerdos, convenciones suscritas por las dos potencias y ordenando los hechos políticos que derivaron de esta sorprendente inversión diplomática. Pero este estudio no tiene como objeto iluminar las razones que pudieron haber movido a la Gran Bretaña a tal acuerdo con España, la conducta que tuvo respecto a los españoles ni los intereses que la empujaron a comportarse como se comportó durante los siete años que duró la guerra. Lo que nos interesa es simplemente individuar el comportamiento a nivel ideológico y emotivo del «pueblo» español frente a los acontecimientos y su reacción frente a los hechos

1. Véase la clásica *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del Conde de Toreno, Madrid, 1835-37; las *Memorias* y los *Recuerdos de un anciano* de A. Alcalá Galiano, ed. cit. Madrid, 1886 y Madrid, 1890; las *Memorias de un setentón* de R. De Mesonero Romanos, Madrid, 1926 y las *Memorias* del general Barón de Marbot, recientemente traducida al castellano, Madrid, 1965.

que derivaron de la antedicha alianza. Un sondeo, como se diría hoy, de la opinión pública de aquel momento, un análisis de las ideas y del sentir de los hombres que vivieron aquellos acontecimientos.

Se trata pues de una tentativa de calar en el plano de aquellas «estructuras de pensamiento, de comportamiento, de afectividad», que – como ha subrayado muy bien Lucien Goldmann en un debate sobre *Las estructuras y los hombres* – «crean a la vez las realidades sociales que nos proponemos estudiar: casas, carreteras, escándalos, dictaduras, relaciones de producción, obras literarias, etc., así como los juicios de valor y los conceptos teóricos utilizados por los que estudian todo eso»³. Con esto no queremos absolutamente decir que un estudio de la dinámica de las «mentalidades» populares en la Guerra de la Independencia pueda proporcionarnos el hilo que nos conduce a la individuación de las causas del desarrollo de la misma. Pero, sin embargo, es indudable – como dice Ernest Labrousse – que «la toma de conciencia colectiva facilita el movimiento»⁴, y el movimiento interno, a nivel de comportamiento colectivo, de la Guerra de la Independencia encuentra en la estructura mental del «pueblo» uno de sus móviles fundamentales. Es además en el plano de la «historia de las mentalidades» donde podemos captar el encuentro entre «modelos» culturales y reacciones personales que tanta parte tiene en una explicación no meramente mecanicística de este hecho tan intrin-

2. Véase M. Gómez Imaz, *Sevilla en 1808*, Sevilla, 1908; J. Pérez de Guzmán y Gallo, *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid*, Madrid, 1908; A. Fugier, *La Révolution Française et L'Empire Napoléonien*. T. IV de la *Histoire des Relations Internationales*, publié sous la direction de P. Renouvin, Paris, 1954; J.M. Jover, *La guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de Liberación (1808-1840)* en *La guerra de la independencia española y los sitios de Zaragoza*, Zaragoza, 1958, pp. 41-165; G.H. Lcvtett, *Napoleon and the birth of Modern Spain*, New York, 1965; *II Congreso Internacional de la guerra de la Independencia y su época*, Zaragoza, 1964; J.M. Jover, *España en la transición del siglo XVIII al XIX en Política, Diplomacia y Humanismo Popular en la España del siglo XIX*, Madrid, 1976, pp. 139-228. Véase también los estudios de M. Artola, *Los afrancesados*, Madrid, 1953 y *La España de Fernando VII*, Madrid, 1968. Por lo que se refiere al tema específico de las relaciones hispano-inglesas, véase J. Becker, *España e Inglaterra: Sus relaciones políticas desde las paces de Utrecht*, Madrid, 1906; Id., *Acción de la diplomacia española durante la guerra de la independencia*, Zaragoza, 1909; Id., *Historia de las relaciones exteriores de España durante el siglo XIX*, T. I, 1800-1839, Madrid, 1924; W. Ramírez de Villa Urrutia, *Relaciones entre España e Inglaterra durante la guerra de la Independencia*, Madrid, 1911.

3. E. Labrousse, R. Zazzo, L. Goldmann, H. Lefebvre, A. Martinet y Otros, *Las estructuras y los hombres*, trad. de M. Sacristan, Barcelona, 1969, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 99.

cado y complejo, a varios niveles, como es nuestra Guerra de la Independencia. Se trata pues de dejar a un lado el análisis externo de estos hechos históricos y abrir sea tan sólo una rendija sobre la sicología de los que vivieron estos hechos: es decir verlos tal y como ellos los vieron, los desearon y los temieron, colocando el antedicho cambio de la opinión pública en el cuadro de las tendencias, ideas políticas y sentimientos del español medio durante la Guerra de la Independencia: el estado de opinión, resumiendo, que lo llevó a comportarse frente a Inglaterra en la forma en que se comportó.

En este trabajo hemos intentado poner a Inglaterra frente a la opinión pública española, sondear el pensamiento de los españoles de un lustro precedente a la guerra y constatar lo que los mismos españoles pensaban durante el desarrollo del conflicto, y finalmente señalar las consecuencias culturales y la huella que dejó en nuestra Península la breve amistad anglo-española.

La fuente principal a la cual hemos recurrido en este trabajo ha sido la prensa periódica. La importancia que adquiere tal fuente durante la Guerra de la Independencia es enorme, dado que la publicación de periódicos, «Diarios», en este momento desarrolla no sólo una función informativa, sino también la función de dirigir y orientar a la opinión pública, forzándola a llevar a cabo determinadas opciones políticas. Los periódicos del periodo desarrollan una gran función de propaganda y son de gran interés para el estudio de la evolución del sentimiento popular, sobre todo en las ciudades que tuvieron un papel importante durante la Guerra, y, por lo que se refiere a nuestro caso, no fueron ocupadas por los franceses o lo fueron sólo en determinados y aislados momentos.

Como ha subrayado Ramón Solís en su obra fundamental sobre *El Cádiz de las Cortes*, el periodismo político nace en España durante los años de la Guerra de la Independencia. «El periodismo anterior a las Cortes de Cádiz – escribe Solís – tenía un evidente matiz literario (...). Desde ahora en adelante, el anterior concepto del periodismo sería pura arqueología. Intervienen en este cambio dos factores principales: de una parte, la nueva concepción del Estado con una intervención popular en los destinos de la nación. De otra, la libertad de prensa, que no es sino una consecuencia inmediata de la primera»⁵.

5. II ed., Madrid, 1969, pp. 395-6.

Es imposible reducir a una caracterización unívoca la vastísima producción periodística de la época, oscilando del panfleto ocasional a la mera crónica ciudadana. Existe, sin embargo, un hilo que une todas aquellas publicaciones que tienen un carácter de continuidad. En efecto, todas ellas están estructuradas de tal modo que se presentan como crónicas; sin embargo llevan a cabo, no sólo la función de señalar las noticias referentes al curso de los acontecimientos, sino sobre todo la de marcar el trazo de la idiosincrasia particular de los habitantes de las ciudades donde se publican. Estos periódicos refieren toda una serie de hechos íntimos y particulares, noticias curiosas, maneras de ser y de comportarse, posturas privadas y públicas de aquel «mundillo social» de las ciudades españolas de principio del siglo XIX, que mejor que cualquier otro documento nos permiten estudiar con precisión la actitud ideológico-sentimental del pueblo frente a cualquier acontecimiento.

Considerando atentamente estas fuentes, constatamos inmediatamente un carácter peculiar de la época: no son los fusiles o las bayonetas las mejores armas para ganar una guerra, sino el aumento cuantitativo de la difusión de las ideas. Estas ideas rebosan en las hojas de los periódicos que se imprimieron durante la Guerra de la Independencia y en ellas podemos individuar dos características fundamentales. Por una parte nos encontramos frente a una serie de artículos que pudiéramos indicar como «constructivos», y por la otra los que llamaríamos «destructivos», con un fondo eminentemente satírico. Los primeros desarrollan la función de mantener elevado el espíritu patriótico y en tensión la posición política, y de dar firmeza al espíritu de independencia. Los segundos tienen como objetivo provocar el desprecio, el odio y el descrédito contra todo aquello que es francés y especialmente poner en ridículo y echar sombra sobre la figura del Emperador y de su marioneta José «Botella».

Tal publicística tiene por consiguiente una doble finalidad. Por una parte intenta canalizar las pasiones hacia la lucha y sobre todo hacia un mayor entendimiento ideológico-emotivo con la Gran Bretaña, que tendrá como consecuencia una más íntima amistad y alianza con «nuestros queridos aliados, los Ingleses». Por otra parte busca fomentar el odio y el desprecio más profundo hacia el invasor.

El material publicístico es inmenso, en gran parte inexplorado

y de difícil acceso, debido al estado en que se encuentran la mayor parte de nuestras Hemerotecas, donde los periódicos, a veces, no están ni siquiera catalogados, y las colecciones son incompletas. El terreno es por lo tanto casi virgen. Los sondeos que ahora comienzan a llevarse a cabo están limitados al periodo que va desde al Trienio Constitucional a la «Gloriosa Revolución» de 1868 y a la Primera República⁶, mientras que por lo que se refiere a la Guerra de la Independencia todavía no se ha hecho casi nada. Debido por lo tanto a la carencia de una ordenación de las fuentes y a la inexistencia de trabajos preparatorios, nos hemos limitado aquí al análisis de una muestra: el *Diario de Valencia*, cuya colección completa se encuentra en la Hemeroteca Municipal de Valencia y en la Biblioteca General de la Universidad de la misma ciudad. Si nos hemos permitido sacar conclusiones generales del análisis de este periódico en lo que se refiere al desarrollo de la opinión pública española, ha sido debido al hecho de que tal periódico, durante los años que hemos analizado (1808-1814), recibía frecuentes crónicas y noticias de casi todas las capitales libres de España y, en muchas ocasiones, aún del extranjero. Es posible por lo tanto pulsar gran parte de la opinión pública nacional partiendo de esta reducida, pero al mismo tiempo extensa, fuente publicística.

Este diario se imprimía «con Real Privilegio y en la Imprenta del Diario», y se publicó con entera libertad hasta el 7 de enero de 1812, día en que Valencia cayó en manos de las tropas francesas. A partir de esta fecha y aproximadamente durante un año y medio, que fue el tiempo en que Valencia estuvo ocupada por el ejército de Suchet, continuó su publicación «por Orden del Gobierno y en la Imprenta de San Esteban». Durante este periodo podríamos decir que fue un periódico «afrancesado», es decir publicado por inspiración de los invasores, periódico en el que los hechos eran publicados y comentados según la menor o mayor conveniencia de los franceses. Como dice Mesonero Romanos, los artículos «estaban escritos por españoles afrancesados con gran habilidad a fin de halagar y atraer incautos»⁷. Después de este

6. Véase por ejemplo los estudios de A. Gil Novales, *Las sociedades patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, Madrid, 1975; I.M. Zavala, *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, 1972; J. Álvarez Junco, *La Comuna en España*, Madrid, 1971.

7. R. de Mesonero Romanos, *op. cit.*, p.

breve paréntesis, el 13 de julio de 1813 el periódico volvió a la normalidad y se publicó con la misma libertad que había tenido en los años precedentes.

A nivel de individuación de motivaciones de carácter emotivo, que es el plano en que nos colocamos, es difícil determinar los impulsos que movieron a los españoles en su rebeldía patriótica, dada la complejidad extraordinaria no sólo socio-política sino emocional del levantamiento. Si embargo, ante todo destaca indudablemente el sentimiento de independencia tan profundamente arraigado en las capas medias y bajas del pueblo.

«Lidiamos por los preciosos derechos de nuestro Rey, de nuestra Religión, de nuestra Constitución y de nuestra Independencia.» Es éste el lema que resuena en toda España y que evidencia de por sí como, después de cien años de influencia francesa, el pueblo seguía adscrito a lo «español». En 1808 triunfa sin lugar a dudas la España casticista. Y ante el temor de que con Napoleón la independencia de la nación quedara pisoteada como lo había sido con Luis XIV, los españoles se lanzaron a la lucha, y como solos era imposible lograr el objetivo, aceptaron la alianza inglesa con la delirante alegría de unos momentos exaltados, y en los que únicamente les preocupaba la sombra napoleónica. La alianza Hispánico-Inglesa y todos los acontecimientos que de ella se derivaron encontraron el eco consiguiente en la voz popular, y esta opinión del pueblo, se puso de manifiesto esencialmente en las publicaciones de la época, tales como los periódicos y los discursos de los diputados en las Cortes. Observando, pues, detenidamente estas publicaciones, principalmente los periódicos de la época, se ve que, en estos siete años de la guerra, la opinión pública pasa por dos fases fundamentales con respecto a sus sentimientos hacia la Gran Bretaña.

La primera, que abarca desde el levantamiento hasta 1812, es de franca amistad y unión con los ingleses, a los que se considera «ilustres y generos aliados, acreedores de la eterna gratitud de los pueblos»⁸. Estamos ante la euforia que produjo el levantamiento. El pueblo necesita sentirse fuerte ante Napoleón, y Gran Bretaña lo está ayudando en los momentos difíciles y se siente en parte muy agradecido a ella. Es por lo tanto una deuda de gratitud el manifestarle su buena disposición. Las clases dirigentes por motivos de

8. *Diario de Valencia*, num. extraordinario del 15 de agosto de 1809.

índole política y estratégica, y el pueblo arrastrado por ellas, marchan al compás de la alianza británica en estos primeros años.

Sin embargo, a partir de 1812 y aún antes, en 1811, aparecen síntomas de no tan perfecta armonía; el espíritu de independencia y contradictorio del español reaparece. Del horizonte va desapareciendo el peligro napoleónico y el pueblo español comienza a temer de Gran Bretaña lo que estaba temiendo de Bonaparte: la absorción, la pérdida de la independencia en una palabra. Teme del imperialismo británico, lo que había temido del francés y por lo que estaba todavía luchando.

En estos últimos años de la guerra, se percibe un enfriamiento progresivo en el ardiente apasionamiento anterior. La reciente intimidad hispano-inglesa fue limitada a un hecho concreto: la campaña napoleónica. Se luchó contra el hombre, no contra el sistema. Contra las ideas afrancesadas de los hombres de Cádiz no se pudo luchar. Y si no se pudo arrancar la impronta francesa de los hombres de gobierno, ¿qué pasará con el pueblo?

Si los españoles odiaban a los franceses, era porque les habían arrebatado a su Rey, porque eran los representantes de una revolución que había abolido el culto y que mantenía prisionero al Sumo Pontífice. Pero si eran amigos de los ingleses, era porque las circunstancias así lo habían querido. El español no se podía sentir amigo del «inglés», porque lo había considerado durante más de dos centurias como un adversario natural. «Si la guerra con la Gran Bretaña era algo que parecía natural, la amistad con dicha potencia es lo que constituía una cosa anormal y extraordinaria»⁹.

Y así fue; su amistad se aceptó como un mal menor en una circunstancias extraordinarias, pero a medida que éstas fueron decreciendo fue aumentando el recelo y el temor a las consecuencias que pudiera traer la alianza británica. La natural desconfianza del español ante el inglés reapareció, comenzaron a interpretarse torcidamente sus actuaciones tanto civiles como militares. Y finalmente la llegada de Fernando VII, el término de la guerra y la vuelta al trono francés de un Borbón, nos llevó a una nueva era de amistad francesa y a un apartamiento de nuestros «caros aliados», los ingleses.

9. J. Becker, *Acción de la diplomacia*, op. cit., p. 181.

Primera fase (1808-1812)

En el momento en que se produjo el levantamiento patriótico de 1808, la atención popular se volvió radicalmente hacia la Gran Bretaña. Nótese que fue una vuelta en redondo, radical y extremista. Sí, es cierto que la parcialidad británica venía dándose hacia unos años, pero en unos sectores muy reducidos de opinión y como caso excepcional que confirmaba la regla general, que era la francofilía más extremada.

En los años anteriores en que la Nación se hallaba en plena guerra con Inglaterra, la opinión pública se manifestaba espontáneamente y sin niugún rebozo. Pérez Galdós expresa muy bien, como siempre, en sus *Episodios nacionales* las ideas que albergaban los españoles de 1805: «Nosotros navegábamos confiados, porque ni de perros herejes moros, se teme la traición, cuantimás de un inglés, que es civil y al modo de cristiano, pero no, el que ataca a traición no es cristiano sino un salteador de caminos...»¹⁰. Y más detalladamente: «Bueno, me alegro, repuso doña Francisca, ahí están Gravina, Valdés, Churruca, Alcalá Galiano Álava, que machaquen duro sobre esos perros ingleses»¹¹.

Pero el odio popular hacia todo lo inglés no terminó aquí, continuó manifestándose hasta la misma víspera del alzamiento contra Francia. Significativa es la nota que aparece en el *Diario de Valencia* de enero de 1808, como breve comentario a la obra *Datos sobre algunas leyes inglesas, que han contribuido al poder de la Gran Bretaña en perjuicio de las demás naciones. Dedicados al español amante de su patria por Verano Severo*. «Indignado está sin duda – escribe el anónimo diarista – el autor de este librito contra la política maquiavélica de la Inglaterra, y considerando que el poder con que esta orgullosa Nación mantiene su preponderancia sobre las demás, no sólo es efecto de sus buenas leyes mercantiles, sino de la artería y mala fe con que para alucinar, ha procurado disponerlas...» Y así continúa la disertación del mismo

10. B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Trafalgar*, ed. Aguilar, Madrid, 1951, p. 37. Sobre los *Episodios nacionales* como «verdadero trabajo de historiador» y fuente histórica importantísima véase las observaciones de J.M. Jover en *En siglo XIX en la historiografía española contemporánea* en *El siglo XIX en España: Doce estudios*, Barcelona, 1974, pp. 14-15 y en *El fusilamiento de los sargentos de San Gil (1866) en el relato de Pérez Galdós. Los dos primeros capítulos de «La de los tristes destinos»* en *Política, Diplomacia, op. cit.*, pp. 395-401.

11. B. Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Trafalgar*, ed. cit., p. 20.

diarista, no ofreciéndonos ninguna duda de cuales eran sus sentimientos hacia los británicos, ya que entre otras expresiones intercala éstas: «...su política es perversa y destructora del bien y prosperidad de Europa...»¹².

Sin embargo, cambiaron las circunstancias y cambiaron las actitudes. Se pasó del odio al amor y reconocimiento más profundos. ¿Quién dio este paso? La explicación de esta interrogante es en cierto modo de tipo geográfico. Si se odiaba a los ingleses en el interior de la Península, ciertamente se les odiaba más en las costas. En realidad, los efectos de las luchas contra la Gran Bretaña a lo largo de toda la Historia se habían dejado sentir mucho más directa y sensiblemente en éstas que en el interior. Pero eran también los hombres de la costa los que mejor conocían el valor militar, la situación de Inglaterra y la eficacia que pudiera tener su ayuda; fueron, pues, las Juntas Provinciales de dos regiones costeras, Asturias y Galicia, las que primero volvieron su vista hacia la Gran Bretaña, y fue después toda la costa española, la andaluza primero y luego la levantina, las que manifestaron más vivamente su aprecio y consideración hacia los ingleses¹³. Y así fueron dos órganos gubernamentales del Norte, los que buscaron, antes que el resto de España, un acercamiento hacia la Gran Bretaña y fue en la costa Sur donde primero se hizo pública la reacción general favorable hacia este País.

La primera referencia al cambio de opinión en el pueblo la encontramos en el *Diario de Málaga*, donde podemos leer: «A la verdad nunca le faltan imitadores; su noble aspecto atrae desde lejos a los corazones. Dieciséis mil hombres, diez mil fusiles y dos millones de pesos fuertes, han salido de Portsmouth con el General inglés Wellesley. Se asegura que la generosidad inglesa trae aquella suma, no sólo sin prima, sino también sin reintegro, declarándolo como subsidio. Muy cerca recibirá la Patria siete mil prisioneros que estaban en Inglaterra.

Oímos gustosos el idioma de la reconciliación de Europa, interceptado por la seducción de Napoleón. Los mares van repartiendo el peso que gravitaba sobre los puertos, al artesano enviará sus manufacturas, se nutrirá la industria y volverán las costas a aquel

12. *Diario de Valencia* de 29 de enero de 1808.

13. Véase A. Martínez de Velasco, *La formación de la Junta central*, Pamplona, 1972, passim.

ser que hace comunicables los Reynos y valerse unos de las producciones y laboriosidad de los otros»¹⁴.

Y después de Málaga fue en Valencia donde se hicieron públicos los mismos sentimientos. Con un cierto énfasis el *Diario de Valencia* afirma: «Nuestra guerra es sólo positiva. Si la hacemos unánimemente, nos sobran medios con los socorros de *nuestra grande y generosa aliada, Inglaterra*, para resistir y aun escarmentar al enemigo»¹⁵.

La reacción del país en general fue universal y favorable en todos los aspectos hacia su antigua enemiga, sin embargo opinamos que el cambio de afecto fue parejo con el odio y recriminación que suscitaba todo lo francés, y que continuamente se va a poner de manifiesto en cantares y décimas, como ésta:

Que me llamen luterano
hugonote, calvinista
heresiarca, ateista
moro, turco o arriano.
Que me crean Diocleciano
con los males que causó
y publiquen, que soy yo
de toda maldad esencia,
lo llevaré con paciencia
pero¿ francés?, eso no¹⁶.

Y otro:

Detestemos su memoria y que jamás se
diga: Un francés y un español viven
en sociedad¹⁷.

Es decir, fue un cambio violento de ideología y como todo lo violento fue forzado por las circunstancias, pero no hay que dejar de reconocer que éstas, a la postre, pusieron al pueblo más cerca de lo que nunca había estado de la Gran Bretaña. Se vio en los ingleses nuestros únicos amigos en una Europa abandonada en las manos de Bonaparte, y se establecieron comparaciones entre la actitud para con España, seguida por ambos, como se destaca muy bien en las siguientes palabras, simple muestra de unos conceptos que se repiten hasta llegar al límite de la paranoia, en las páginas

14. *Diario de Valencia*. Suplemento al 17 de Agosto de 1808.

15. *Id.* Nota del Editor al num. del 8 de Octubre de 1808.

16. *Id.* del 28 de Agosto de 1811.

17. *Id.* del 29 de Mayo de 1810.

del diario valenciano: «Qué diferencia sensible entre la conducta para con nosotros de los *enemigos mortales del Continente y los regeneradores de Europa*. Estos han pagado nuestra alianza, los inmensos sacrificios que hemos hecho por mantenerla y la graciosa acogida con que los hemos favorecido en nuestras casas, con robos, con asesinatos, con horribles profanaciones de todo género, con el abominable proyecto de reformar nuestra Constitución, nuestras creencias»¹⁸.

Es constante, durante estos años, el paragón entre Gran Bretaña y Francia. No se encuentra una manifestación popular en que no vayan ensamblados los dos conceptos y al mismo tiempo en que se glorifica la actitud británica, se muestra el pueblo humillado y sobre todo dolorido por la acción de Francia; a los españoles les duele que un País en el que habían depositado su confianza, afecto y amistad sincera, haya correspondido de esta forma; no puede evadirse de estos sentimientos que afloran a la superficie en la menor ocasión, como hemos podido observar en las manifestaciones que más arriba se señalan.

No fue ajena la musa popular a glorificar la actitud británica y tanto en poemas que quieren tener visos del más depurado estilo y que no dejan de ser más que improvisaciones burdas, aunque llenas de un gran ardor patriótico, como en coplas festivas, se manifestó repetidamente el sentir general.

Vemos a continuación una muestra de los primeros:

A LA INGLATERRA

...Resonó el eco en la arenosa playa
de la antigua Albión, firme enemiga
de déspotas y esclavos, y su templo
de la beneficencia el voto ardiente
repitió commovido

Y el español unido
al inglés virtuoso el lazo estrecho,
juró en sus aras, amistad eterna:
¡Guerra, guerra al Tirano! repitieron,
y la alianza inalterable se ofrecieron.

¡Honor al pueblo inglés! ¡o error! ¡o culpa!
perezca el vil que la ominosa tea,
de la discordia levantó en los mares,
que turbó nuestra paz y al fratricidio
armó de fiera espada.

18. *Id.* del 30 de Agosto de 1808. «Suelto tomado del *Correo de Salamanca*.

Nuestra sangre mezclada
convierte en rojas las crespadas olas
de Trafalgar... ¡o ingleses! ¡o españoles!
allí no hirió el acero a vuestro hermano,
que obra fue todo del feroz Tirano...¹⁹.

Esta composición no necesita comentario, pues ya por sí sola se comenta y pone de manifiesto en términos nada equívocos los sentimientos populares.

En cuanto a coplas, aparecieron de todo tipo en periódicos y obras literarias de escritores costumbristas, las cuales son el fiel reflejo de la realidad de la época. Traemos a estas páginas una de las múltiples que inserta en su obra Mesonero Romanos:

Velintón en Arapiles
a Marmón y a sus parciales
para almorzar les dispuso
un gran pisto de tomates.
Y tanto les dio
Que les fastidió,
Y a contarlo fueron
a Napoleón.
¡Y viva la Nación!
¡Y viva Velintón!²⁰

No cabe duda que la opinión pública en 1808, como la actual, se hallaba dirigida por una serie de factores de distinto carácter. El pueblo por lo general carece de opinión propia, salvo en determinadas circunstancias, y en éstas su «opinión» non es más que el repentino cristalizarse de corrientes de sentimientos y vivencias de «larga duración», como las llamaría Braudel²¹. Una «opinión» del tipo antedicho fue la que motivó la unanimidad popular para alzarse contra Bonaparte: se trata en este caso, en efecto, de una actuación histórica «motivada – como ha escrito Jover – por estímulos y sentimientos colectivos», de una «muchedumbre dotada de personalidad colectiva, dueña momentáneamente de la calle, y en el seno de la cual se confunden y anegan personalidades individualizadas»²². Pero, con respecto a Gran Bretaña, esta muchedumbre se dejó influir por sus dirigentes. Aquí no se trata del so-

19. *Id.* del 23 de Noviembre de 1808.

20. R. de Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. 108.

21. Cfr. F. Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, trad. española, Madrid, 1968, pp. 60-106.

22. J.M. Jover, *España en la transición*, *op. cit.*, p. 192.

breañadirse de «motivaciones ya existentes de descontento» a la «carga emocional» de un acontecimiento²³, que es la estructura típica del movimiento colectivo del levantamiento, sino de un sentimiento-opinión inducido por la publicística de la época. Así lo comprueban la cantidad de proclamas, folletos y discursos dirigidos por los gobernantes al pueblo, por todos los medios de difusión al alcance de sus manos, esencialmente por las publicaciones periódicas, en las que encontramos los siguientes sueltos:

De orden del Excmo. Sr. Capitán General

ESPAÑOLES

Loor eterno a nuestros aliados, que como nosotros tendrán parte en las bendiciones de la posteridad. Gloria inmortal a los bretones, que sin haberse jamás apartado del único intento de humillar al desposta de Europa, nos han auxiliado caminando con nosotros por la única senda que conduce la Patria a la salvación... JOSEPH CARO²⁴.

Muy significativas al propósito son la alusiones muy pesadas a sectores de opinión «disidentes», que aún en estos tiempos, en que era general e indudablemente sentida la amistad hacia Inglaterra, se mostraban irreconciliables y no cejaban por lo bajo de indisponer a la Nación con los Británicos, contenidas en este artículo: «Sepa el pueblo español cuanto debe a la magnanimidad inglesa y tribútela et homenaje de la más sincera gratitud. No de jamás oído a los extravagantes y contradictorios presentimientos de nuestros charlatanes, destinados sin duda por alguna mano oculta y destructora, para fomentar entre nosotros la desconfianza con nuestros aliados, como uno de los medios elementales que debe concurrir a nuestra ruina total»²⁵.

Y las mismas exhortaciones hacia la amistad y reconocimiento hallamos en los discursos pronunciados por los alcades y otro representantes del Gobierno en diversas provincias españolas.

No obstante, como hemos apuntado anteriormente, la generalidad de las gentes se sentían muy inclinadas hacia la amistad, y prueba de ello son una serie de manifestaciones de tipo popular que aparecían por doquier, y pregonaban sin lugar a dudas el espíritu que anidaba en el pueblo. Como un ejemplo característico, podemos citar la cantidad de sueltos que aparecen en todos los pe-

23. *Ibid.*, l.c.

24. *Diario de Valencia*. Suplemento al Domingo del 10 de Diciembre de 1809.

25. *Id.* del 7 de Agosto de 1811.

riódicos anunciando la venta de retratos de Su Majestad Jorge III, con óvalos para escarapelos y otros adornos. Este espíritu de cordialidad sigue manifestándose continuamente. Cito aquí como ejemplo el siguiente anuncio:

GRABADOS EN VENTA

Colección de caricaturas alegórico-satírico-históricas, inventadas en Inglaterra y España. Entre ellas: La cólera imperial contra españoles e ingleses. Joseph Botellas pasmado por una victoria de los ingleses. Y otras diferentes, que cada una de sí, representan variedad de objetos preciosísimos.

Se hallaban en la librería del Cabrerizo²⁶.

Como se puede observar, la reacción popular fue favorable en la generalidad de los casos. Queremos señalar en estas páginas, como lo fue en las de los escritores de aquella época, la reciprocidad de sentimientos, pues si la alianza hispano-inglesa fue aceptada unánimemente por el pueblo español, y en un principio modificó la habitual manera de pensar de los habitantes de la Península, no es menos cierto que lo mismo ocurrió con el público inglés, y que el conocimiento de ello provocó la natural alegría en España. «Con indecible satisfacción – se lee, por ejemplo, siempre en el *Diario de Valencia* –, transcribimos literalmente de uno de los periódicos ingleses más acreditados, las reflexiones siguientes: ‘El pueblo británico fija del modo más decidido toda su atención en la España; la más noble e interesante Potencia del continente europeo. Todas las demás han caído bajo la espada del Destructor, dando al sucumbir, escasísimo motivo para excitar a veneración’. [...] La palabra *sumisión* no ha llegado a nuestros oídos: nunca veremos que la desesperación paralice los pechos españoles. Los patriotas pelean y son batidos; pero vuelven a reunirse y vuelven a pelear; parecen a los dientes del dragón: sacan repentinamente de la tierra hombres armados. Son como la cabeza de la hidra, cortan una y salen dos, y he aquí en lo que se funda nuestra esperanza. Advertimos un espíritu indomable, que conduciendo a la España por entre toda clase de dificultades, llegan finalmente a colocar su espada victoriosa y sus triunfantes pendones, en el altar de la libertad»²⁷.

26. *Id.* del 24 de Febrero de 1810.

27. *Id.* del 2 de Julio de 1810. Jose Alberich en su *Del Támesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX)*, Sevilla, 1976, nos informa tener fichados más de 54 «Relatos de militares o paisanos que estuvieron en España du-

Estamos, pues, ante la primera etapa de efervescencia popular, en la que la Gran Bretaña constituía una esperanza en los corazones españoles, que con una ingenuidad muy característica de la idiosincrasia popular de la época intentaron manifestarlo por todos los medios posibles.

Pero si éste fue el comportamiento del pueblo frente a la alianza hispano-inglesa, ¿cómo reaccionaron frente a la misma las capas altas de la sociedad?

Como es bien sabido, en plena campaña militar, fueron convocadas por la Regencia del Reino las Cortes Generales y Extraordinarias, cuyas sesiones tuvieron lugar en la ciudad de Cádiz. Se dividieron desde el primer momento los diputados en dos parcialidades, división esta que hubo de repercutir a la larga en toda España. Los dos «partidos» que la componían estaban bien definidos: los *liberales* y los *serviles*. Los *liberales*, partidarios de las reformas, e imbuidos en las ideas de la Revolución francesa, amigos del constitucionalismo y por lo tanto contrarios al gobierno absoluto, se contraponían a los realistas también llamados *serviles*, partidarios del poder real sin limitaciones, y apegados a la tradición.

Aunque en estas Cortes, en materia de ideas, predominó el espíritu liberal, de origen inglés también, pero predominantemente francés, y para el pueblo guerrillero, que cubriéndose de imágenes pías combatía por la Virgen del Pilar, que «no quiere ser francesa», se le contruía código muy lejos de su manera de sentir²⁸, con respecto a la Gran Bretaña, durante esta primera etapa, que como hemos dicho abarca hasta 1812, se mostraron los diputados unánimes con el sentir de la población entera, es decir, sin excepción,

rante la contienda anti-francesa» (véase sus observaciones sobre éstos en las pp. 15-19 y 38). Pero parece que, a parte las conocidas *Military Memoirs* y las *Recollections* de Joseph Moyle Sherer, en las demás obras hay muy escasas noticias sobre la España de la época. Sumariamente matizada y basada sólo sobre la óptica un poco torcida de los viajeros ingleses es su afirmación que «la lucha contra los franceses lejos de crear nuevos lazos de amistad entre los aliados, contribuyó a reforzar la desconfianza ya existente de antiguo entre ambos pueblos» (*ibid.*, p. 38). Mientras esto ocurre sólo al final de la contienda, por las razones que expondremos. Cfr. del mismo autor también el artículo *La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos*, en «Filología moderna», nn. 52-53, 1974-75, pp. 95-116.

28. Cfr. las agudas observaciones de Marx sobre la España de la guerra de la Independencia («en la isla de León, ideas sin acción; en el resto de España acción sin ideas», en K. Marx-F. Engels, *Revolución en España*, Barcelona, 1966, II ed., p. 109) publicadas en el *New York Daily Tribune* de 1854.

manifestaron sin lugar a dudas sus simpatías hacia el Reino Unido²⁹.

He aquí una muestra muy significativa de la atmósfera de simpatía filo-inglesa, que se respiraba en las Cortes gaditanas: «Para que el pueblo sea sabedor del espíritu de generosidad y gratitud que anima a los señores Diputados a Cortes, nos ha parecido insertar en este periódico el que dirigió a este respetable Congreso el Dr. Pérez de Castro que dice así: ...Entiendo hablar de la profunda gratitud que profesa la nación Española a su generosa aliada la Inglaterra. Todo el mundo sabe lo que le debemos a aquel ilustre Soberano tan grande en sus sentimientos hacia los españoles como tenaz en su propósito de defender su santa causa. No hay patriota que por decirlo así no se haya conmovido al contemplar los abundantes auxilios de tropas, armas, navíos y dinero que ha franqueado a España la generosa Nación británica, desde el momento que vio nuestra resolución. [...]

Corramos la penosa, pero heroica carrera de nuestra santa guerra, siempre unidos a la gran Nación que nos auxilia tan generosamente; y que esta unión sea tan eterna, como son sagrados y sinceros los lazos que nos estrechan con nuestra aliada, por el último Tratado de 14 de Enero de 1809; mi deseo es, que pues tales son los deseos de toda la Nación, lo sancionen así sus representantes. Si la Cortes tuvieran a bien adoptar mi pensamiento, pido que se me permita leer la minuta del Decreto que conforme a él, he dispuesto [...]

Se aprobó por aclamación, sin mudarse una sola palabra. La alegría se pintó en el semblante de los espectadores y la gratitud que rebosada en los pechos, se manifestó por la más sensibles demostraciones y aplausos»³⁰.

Y no fueron únicamente las Cortes Españolas las que manifestaron tan públicamente los sentimientos de los diputados, fue más tarde la propia Regencia, al publicar el Decreto que presentó el Sr. Pérez de Castro, la que puso de manifiesto sus propios sentimientos al respecto:

«Admite, oh, generoso pueblo británico, admite benigno el sin-

29. Solís hace notar que «el liberalismo gaditano fue siempre de corte inglés; desconfiaban, pues, de una asamblea que preconizaba claramente un liberalismo a la francesa, más revolucionario, que podía molestar a la burguesía capitalista de Cádiz» (*op. cit.*, p. 407).

30. *Diario de Valencia* del 23 de Diciembre de 1810.

cero homenaje de gratitud que te tributa la Nación española. De esta Nación que a ninguna cede en fidelidad, a ninguna en la hidalguía de sus elevados sentimientos. Tú lo has visto. ¡Oh, la más benéfica de las naciones, poderosa Bretaña!, dijiste: perezca el opresor, triunfe España; y nos estrechaste con los amistos vínculos de una indisoluble alianza; armas, soldados, naves, víveres y tesoros... todo, todo nos lo franqueaste. ¿Qué inglés no se apresuró a socorrernos, no tomó por suya, nuestra causa, no corrió al campo de batalla, no participó en nuestras victorias y derrotas? [...]»³¹.

En cuanto al Clero, mucho se ha escrito y supuesto sobre la intervención del mismo en el levantamiento español de 1808³². En general se puede decir que el papel que representó en dicha revolución, fue el del resto del país; se movió al compás de los acontecimientos, y desde luego, si no se opuso al levantamiento, tampoco fue su autor exclusivo como se le ha querido achacar por algunos. El elemento eclesiástico fue infundido del ardor patriótico que tenía todo español de su época. El Clero veía en Napoleón «el Anticristo» y temía que su fuerza destruyera todos los ideales de la fe católica. En la obra de Fr. Diego José de Cádiz, *El soldado católico en guerra de religión*, encontramos palabras – ha escrito Jover – que «nos reconducen a los tiempos de la Contrarreforma, con acentos que recuerdan la famosa *Exhortación* de Pedro de Ribadeneyra a los soldados y capitanes de la Invencible (1588). Sólo que ahora la cruzada que se predica tiene como adversario al francés»³³.

Pero, como a la totalidad de los españoles, lo que en realidad les movió, fue el amor desmedido hacia Fernando VII, «un Príncipe católico, piadoso y protector de los Ministros del Señor y de todos los derechos de la Religión». Y el Clero, al mismo tiempo que dio la voz de alarma y proclamó la justicia de la causa por la que se luchaba, exhortó al pueblo para que se mantuviera firme, por medio de pastorales, sermones y discursos.

En este estudio nos interesa particularmente la actitud tomada por el Clero para con la Gran Bretaña. Y aunque en realidad no se puede precisar con exactitud, lo cierto es que, si no infundidos del espíritu exaltado del resto de la población, los representantes

31. *Id.* de 1º de Enero de 1811.

32. Cfr. A. Martínez Albiach, *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*, Burgos, 1969.

33. J.M. Jover, *España en la transición*, *op. cit.*, p. 168.

de la Iglesia, con la reserva natural hacia un país hereje y todo lo que ello representaba, mostraron la necesidad de pagar la deuda de gratitud que con tal Nación España había contraído. En una Pastoral se leen estas significativas palabras: «Y en tanto que no se recompensa superabundantemente y no se retornan las galanterías tan apreciables, debe todo buen español estar pronto a subvenir a los que viere necesitados, obsequiar a los transeuntes o que estén con algún destino, desear toda felicidad a nuestra fiel aliada Inglaterra, rogar por la conservación de sus Autoridades, y con mayor eficacia, que reunidos bajo el mismo Pastor Universal, españoles e ingleses, seamos una sola Nación Católica Apostólica y Romana [...]»³⁴.

Desde luego, la posición del Clero era la más falsa, con respecto a Gran Bretaña, ya que era imposible que sintiera la menor atracción hacia un País que había sido tradicionalmente enemigo de la Iglesia y de sus Ministros, y que continuaba separado de Ella por diferencias insondables. Pero en aquellos momentos de unánime olvido por parte de todos, no podía contraponerse al resto de la opinión pública y tuvo que seguir la corriente general que había inundado todo al País.

Pero tantos reconocimientos ¿fueron respuesta a un ayuda verdaderamente eficaz por parte de Inglaterra en la lucha contra los soldados de Napoleón? ¿y de qué tipo de respuesta se trata? El tema de los socorros que España recibió de la Gran Bretaña, es el que ha sido más debatido por la publicística de la época y mucho más aún por la posterior. Encontramos aquí la misma dualidad de opinión: en un principio, o sea los primeros años de la guerra, la ayuda británica según estas publicaciones era incansable y generosa. Continuamente estaban llegando a la Península cargamentos de toda índole para socorrer a los patriotas españoles. Y a esta época es a la que vamos a referirnos a continuación.

Las primeras noticias que llegan a España, haciendo referencia a los subsidios que esperábamos de la Gran Bretaña, son las palabras de Mr. Sheridan al Parlamento Británico, en una sesión acerca de los subsidios que se proponían suministrar a España, en las que «confiaba que los valerosos españoles no serían socorridos de un modo mezquino, ni con miras mercantiles. El Ministro Canning contestó: se lisonjeaba, no había individuo capaz de imaginar

34. *Diario de Valencia* del 23 de Febrero de 1809.

que Inglaterra faltase a deberes que las más augustas circunstancias le imponían. A la España se le suministrarán toda clase de auxilios sin restricción alguna; pues sobre dictarlo así la generosidad británica, la causa que defienden, es la misma por la cual pelea la Inglaterra»³⁵.

Después de esta primera noticia, van apareciendo continuamente publicaciones de la cantidad y clase de los auxilios británicos que llegan, como éste: «Ha llegado una fragata inglesa con *otro millón de pesos*, y tras ésta viene otra. Lord Collingwod ha continuado bajando a tierra...»³⁶. En los periódicos se publican las listas y cantidades de artículos que son enviados y que se reciben, terminando siempre tales reseñas con exhortaciones hacia la amistad y hermandad con semejantes aliados. Muestra interesante de ello es la siguiente reseña: «Estado que manifiesta los socorros de armas y municiones, vestuarios y víveres que envía su Majestad Británica, a disposición de la Suprema Junta Central del Gobierno Español, y que han llegado a la bahía de Cádiz en varios bajeles de transporte ingleses, cuyos nombres, géneros y cantidades se expresan aquí [...]:

Resumen total de la partida

Fusiles 30.000 // Sables 20.000 // Chuzos 20.00 // Cartuchos 3.001.000 // Piedras de Chispa 300.000 // Pares de botas 2.500 // Pares de zapatos [...].

¡Estos son auxilios, españoles! que os honrais con el antiquísimo y nobilísimo título; esto es alianza, esto más que amistad es hermandad. La Inglaterra demuestra con estos socorros al mundo todo, y a los venideros siglos, que es pueblo libre y grande, poderoso y generoso, y que los españoles y los ingleses deben formar desde hoy una misma Nación, sublime y magnífico nombre [...]»³⁷.

Tales eran los pensamientos y sentimientos de los patriotas españoles. Consideraban a los ingleses como incansables en sostener con ellos esta «lucha sagrada», y que no sólo lo hacían con tropas, sino que nos remitían continuamente numerario. «Se espera en Cádiz – se lee siempre en el mismo periódico – una fragata con tres millones de pesos, y se dice también que el comercio de Lon-

35. *Id.* del 5 de Agosto de 1808.

36. *Id.* del 21 de Septiembre de 1808.

37. *Id.* del 9 de Abril de 1809.

dres, proporcionará a cuenta, cuarenta millones de pesos, quedando la Nación responsable de su reintegro»³⁸.

Y finalmente encontramos en cada referencia a los subsidios británicos, la misma característica que habíamos señalado en toda la publicística anterior: la comparación entre la Gran Bretaña y Francia. La generosidad británica frente a la «perfidia» francesa. Esto demuestra, una vez más, que en el fondo no era posible a los españoles, a pesar del aparente cambio total de opinión, evadirse de la «nefanda influencia» francesa. Como bien se desprende del siguiente párrafo: «Esta es la gran diferencia entre las alianzas que forma la Justicia y dirige la sinceridad, y aquellas que fomenta la ambición y protege la mala fe: las primeras como la nuestra actual con la Gran Bretaña, son un apoyo mutuo y aspiran a la felicidad de los aliados; pero las últimas como la que tuvimos con el Tirano de Francia, no tienen otro objeto que el engrandecimiento del pérfido y la destrucción del más sincero. Bonaparte agotaba con su alianza nuestros tesoros, destruía nuestro ejército y aniquilaba nuestra Marina. La Inglaterra nos prodiga sus caudales, nos ayuda con sus bajeles y envía sus soldados a triunfar o morir entre nosotros»³⁹.

Segunda fase (1812-1814)

Si intentamos plasmar la opinión pública española sobre un gráfico, en 1811 el favor popular y la exaltación patriótica que movía los sentimientos hacia la Gran Bretaña llega a la máxima elevación de su curva ascendente. Pero a partir de este año comienza un descenso rápido en la intensidad de los sentimientos populares. La realidad es que del fondo de los corazones no se había podido desterrar unos sentimientos que se hallaban arraigados desde el reinado de Felipe II, e, insensiblemente, estos sentimientos afloran en los momentos mas inesperados. «El ejercito inglés – escribe Alcalá Galiano – pasó por el Real Sitio de San Lorenzo [...] acudí yo allí a verlo, pero tuve pocos compañeros. No olvidaré los pensamientos que en mí despertó ver aquellos extranjerros en aquel lugar. Los herejes ingleses aparecían armados en el Monumento de Felipe II [...] como acudiendo allí a defender una fe que no profesaban»⁴⁰.

38. *Id.* del 14 de Julio de 1810.

39. *Id.* del 9 de Julio de 1810.

40. A. Alcalá Galiano, *Recuerdos da un anciano*, *op. cit.*, p. 114.

Los resentimientos hacia la Gran Bretaña comenzaron a manifestarse en las sesiones de las Cortes, en las que ya es sabido que los dos bandos opuestos, *liberales* y *serviles*, promovieron una serie de discordias que contribuyeron a la escisión de la Nación. «Lord Wellington y el Gobierno Británico – recuerda siempre Alcalá Galiáno – eran los ídolos de los Serviles, que no sin interesado motivo, las daban culto, pero en un reducido gremio de personas (Liberales), dominaban nuestras opiniones, contrarias a la influencia de la Gran Bretaña»⁴¹.

Este fue al principio del fin, y más tarde cuando Lord Wellington pidió a la Regencia un aumento de sus facultades tanto civiles como militares, a fin de proseguir con más acierto las operaciones da guerra, «pareció a muchos gran mengua del decoro español, y más todavía un modo da asegurar al Gobierno británico una prepotencia funesta en los negocios de España»⁴².

El segundo motivo que influyó en este enfriamiento de las relaciones hispano-inglesas, fue la cuestión de los Subsidios. «Los que España había alcanzado de Inglaterra – escribe el Conde de Toreno – habían sido cuantiosos, si bien nunca se elevaron, sobre todo, en dinero a lo que muchos han creído»⁴³. Comenzó pues a difundirse la creencia de que los subsidios británicos eran bastante escasos y, como «dádivas quebrantan peñas» pero en ese caso al contrario, fue creándose un ambiente desfavorable en la opinión general.

A las continuas demandas del Gobierno español, respondía el británico que le era imposible tener pesos fuertes, si España no abría al comercio inglés sus mercados de América, ya que, a cambio de sus géneros y fabricaciones, les darían plata aquellos naturales. Por lo tanto y en este momento, los resentimientos acerca de los subsidios quedaron fundidos con la espinosa cuestión americana, que es el tercer motivo que contribuyó al enfriamiento de las relaciones hispano-inglesas. «Lo cierto es – escribe siempre el Conde de Toreno – que la Junta Central, con los cortos auxilios pecuniarios de Inglaterra, y limitada en sus rentas a los productos de sus provincias meridionales, difícilmente hubiera levantado numerosos ejércitos sin el desprendimiento y patriotismo de los españoles y sin los poderosos socorros con que acudió América [...]»⁴⁴.

41. A. Alcalá Galiano, *Memorias, op. cit.*, T. I, p. 329.
43. Conde de Toreno, *op. cit.*, libro VIII, p. 176.

42. *Ibid.*, T. I, p. 328.
44. *Ibid.*, l.c.

Por otra parte reapareció la natural desconfianza hacia el espíritu mercantilista británico. Los españoles comenzaban a temerlo, o mejor dicho, no habían dejado de hacerlo nunca, como lo demuestra el espíritu de los tratados. Su interés acentuado por comerciar libremente con las colonias americanas de España llevó la intranquilidad al ánimo de los españoles. «Nosotros agradecemos – anota Pérez Galdós con su acostumbrada finura de penetración psicológica en el sentir colectivo – lo que nos están dando nuestros aliados (los ingleses), más por odio al común enemigo, que por amor a nosotros: esa es la verdad. Juntos pelean ambos ejércitos, pero si en las acciones campales es necesaria esta alianza [...] en la defensa de plazas fuertes, que como ésta son al mismo tiempo magníficas plazas comerciales, no deben entregarse nunca a ningún aliado, por leal que sea; y como los paisanos de ustedes (ingleses) son tan comerciantes, quizá gustarán demasiado de esta ciudad [...]»⁴⁵.

Y la mayoría de sus acciones se achacaban al interés en menguar la producción y el comercio español. «Estaban – escribe Mesonero Romanos – con respecto a la población (de Madrid) con el mismo carácter de huéspedes exóticos con que están en todas partes los ingleses, así en India como en Malta, así en la Jamaica como en Gibraltar. La guarnición inglesa fue retirada para incorporarla al mando del ejército del General Hill el 30 de octubre, tomando antes la desastrosa disposición de volar la Real fabrica de porcelana, llamada *de China* establecida en el Retiro, bajo pretexto de que pudiera servir a los franceses de baluarte o fortaleza; pretexto más o menos fundado pero que no fue bastante a contener la indignación del pueblo madrileño que creyó ver en ello un ataque alevoso a una importantísima manufactura nacional»⁴⁶.

Y no solamente para la industria, sino para otras importantísimas actividades de la Nación, se consideró igualmente funesta la alianza británica. «A la moribunda Marina – anota Alcalá Galiano – fue no menos funesta la paz y alianza con Inglaterra, que lo había sido la imprudente guerra sustentada contro aquel Gobierno»⁴⁷.

Junto a esto hechos, se ha de constatar la volubilidad del pueblo que llegó un momento que ni Lord Wellington ni sus tropas

45. B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Cádiz*, ed. cit., p.

46. R. de Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. 110.

47. A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, cit., p. 110.

les inspiraban ninguna simpatía. Un documento muy interesante de este cambio de opinión es la publicación en Sevilla de un periódico, *Los ingleses en España*, del que salieron dieciocho números en 1813, «en defenza de los caros aliados y de Lord Wellington, que ni unos ni otro gozaban de grande simpatía en España por su egoísmo, abusos y demasías»⁴⁸. Los títulos de algunos artículos de este periódico hablan por sí solos de cuáles eran las preguntas que acerca de los ingleses se hacía la opinión pública del País, preguntas que escondían no sólo dudas, a las que había que intentar responder, sino cambios ya radicales de opinión con respecto a los «caros aliados»: *¿Quién debe más, los españoles a los ingleses o estos a los españoles?; Si el Gobierno Inglés ha protegido la insurrección de América; Si los ingleses son capaces de guerrear con los franceses; Si la España por sí sola podría lograr libertad e independencia sin auxilio de ninguna otra Potencia*⁴⁹.

La antipatía que se creó Lord Wellington fue también un motivo que influyó poderosamente en el ánimo de la población. Mesonero Romanos hace al propósito las siguientes anotaciones: «En cuanto al ilustre Lord, poco a lo que entiendo se dejaba contemplar; y no faltaban comentarios sobre su despego con la autoridades y personajes que le visitaban, y la poca importancia que daba a los obsequios que se le hacían». «Aparecía fijada en las esquinas, una lacónica alocución u orden del día, tan áspera e indigesta que más parecía firmada por el feroz Murat que por el General en Jefe del ejército libertador»⁵⁰.

Y la antipatía hacia el mencionado Lord debió subir de punto, cuanto comenzaron a circular los rumores acerca de su elección para Rey de España. No ha sido muy conocido este hecho, pero desde luego es cierto que tal idea pasó por algunas mentes, y lo que es más cierto aún es que fue del dominio público, pues en los periódicos aparecen noticias como ésta: «*Noticia de Mucho Bulto*. En la Gazeta de Valladolid de 21 de Septiembre hemos leído con admiración la siguiente noticia: Londres 26 de Agosto. En el periódico de Dublín *Evening Post* se ha publicado el siguiente artículo ARTURO REY DE ESPAÑA. Sabemos por cartas particulares de España, que la popularidad de Lord Wellington entre los españoles llega hasta el entusiasmo. Comienza a prevalecer la opinión de

48. Se imprimía en Sevilla por la Vda. de Vázquez y Compañía. Editado por el Seta-
biense y Mistilo Sicuritano.

49. *Ibid.*, nn. 4, 5, 7, 8 y 10.

50. R. de Mesonero Romanos, *op. cit.*, pp. 107, 106, 105.

que sería interés de España, de la Gran Bretaña y de Europa el dar a su Señoría le Corona de aquel País»⁵¹.

Se puede imaginar el efecto que tal noticia causó en el pueblo español, primero conociendo sus sentimientos acerca del Duque de Ciudad Rodrigo, y máxime conociendo el «amor» que el pueblo tenía a su monarca Fernando VII «el deseado». Fue como el golpe final contra una imagen de los ingleses construida a lo largo de la Guerra con una serie de motivaciones preferentemente sentimentales, frágiles por lo tanto como son todas las ideas políticas motivadas irracionalmente.

Desterrado el «Tirano», vencido al «monstruo» que atormentaba la conciencia independiente de los españoles, volvió el pueblo a su casi ya «intrahistórica»⁵² inclinación hacia Francia. En todos los órganos de difusión de la opinión pública aparecen exhortaciones que llaman al pueblo a un buen entendimiento con el «sufrido pueblo francés, víctima como el español de la perfidia de Napoleón»⁵³. Y sueltos tale como éste: «Se dice que en Londres ha aparecido una caricatura representando a una robusta matrona, cuyo cuerpo de la cintura abajo estaba vestida a la española, de cintura arriba a la francesa, y cubierta la cabeza con una capilla de fraile. ¿Qué significa esta figura?»⁵⁴. Significaba que cuando la pasión ya es agua que no mueve molino, se llega a la armonía bajo el manto de la tradición. Y esto ocurrió a los españoles con respecto a Francia. Como consecuencia del Tratado de paz, primero con Napoleón y más tarde con el Rey de Francia, las tropas británicas comenzaron a evacuar el país, con alivio y regocijo del pueblo. Y en estos momentos en que la alegría de la victoria hacía olvidar los días angustiosos por los que anteriormente se había pasado, se olvidó también la Nación de las promesas de eterna gratitud y reconocimiento a Inglaterra. Habían vuelto a cambiar las circunstancias y éstas trajeron consigo un nuevo cambio de actitud en todos los españoles. La amistad británica había sido

51. *Diario de Valencia* del 29 de Septiembre de 1813. Para una valoración de las relaciones entre Wellington y los españoles, véase el reciente artículo de M. Glover, *Wellington y los españoles en la guerra de la independencia, 1808-1814. El punto de vista británico*, en «Revista de Occidente», Abril 1977, n. 18, pp. 28-35.

52. Sobre el problema de la «intrahistoria» véase las observaciones de R. Herr, *La inestabilidad política de la España moderna*, en la «Revista de Occidente», Febrero 1972, n. 107, pp. 287-312.

53. *Diario de Valencia* del 31 de Marzo de 1814.

54. *Id.*, del 15 de Febrero de 1814.

un paréntesis que tuvo de duración los siete escasos años que luchó a nuestro lado por la Independencia.

Pero, como decíamos al inicio de este estudio, este cambio de la «estructura de la afectividad», que hemos analizado, no sólo ha determinado la realidad social de la España de la guerra y de la posguerra de la Independencia, sino los mismos juicios de valor de los que estudiaron esta realidad. Hemos visto ya algunas muestras de esto en las citas de los contemporáneos Alcalá Galiano, Mesonero Romanos y el Conde de Toreno. Pero la continuidad del fenómeno está confirmado por la siguiente cita sacada de la *Historia de España y su influencia en la historia universal* del profesor Antonio Ballesteros Beretta, que hemos escogido como ejemplo típico de una historiografía liberal-conservadora de amplísima divulgación: «No podíamos hacernos ilusiones acerca del afecto repentino que nos tenía la Gran Bretaña. La península era un excelente campo de batalla para distraer las fuerzas de Napoleón y los interesados ingleses secundaban el ardor patriótico para vencer a su implacable enemigo»⁵⁵.

En conclusión, cuando terminó la guerra, España se encontró, en la actitud hacia la Gran Bretaña, en una situación muy parecida a la de los primeros años del siglo, pues si había restablecido la paz y las relaciones con Inglaterra, había vuelto hacia la cordialidad en sus relaciones con Francia, haciéndolas la base de toda su política internacional. Fueron por lo tanto los años de la guerra un paréntesis en todos los sentidos. Un paréntesis de amistad en la larga enemistad hacia la Gran Bretaña, y un paréntesis de apartamiento en la tradicional alianza con Francia. Sólo que, caída la apresurada imagen positiva de Inglaterra, la que volvía a salir del profundo del inconsciente colectivo fue la vieja imagen de la España tradicionalista, personificada en el «deseado» Fernando. Y representando el deseo como realizado, la imagen soñada de la veja España llevaba al pueblo a su próximo porvenir, pero este porvenir que el soñador tomaba como presente estaba formado por el deseo indestructible conforme al modelo del pasado⁵⁶.

55. Las mismas palabras están reproducidas en otra obra del profesor Ballesteros, de todavía más amplia divulgación: *Síntesis de historia de España*, Barcelona-Buenos Aires, 1942, p. 475 (v ed.).

56. Parafraseo aquí las palabras de Freud, que cierran su *Traudmeutung* (*La interpretación de los sueños*, versión en castellano, Madrid, 1968, II ed., T. III, p. 242).

POESIA POPOLARE E POESIA PLEBEA
(I.S. Nikitin)

Un malevolo recensore del «Moskovitjanin» della metà del secolo scorso, per sminuire – attribuendolo a una circostanza occasionale – il successo che i versi giovanili di Ivan Savvič Nikitin, figlio di un negoziante di candele impoverito, avevano a quel tempo riscosso, ebbe a definire un poeta *meščanin* «una rarità» nella letteratura russa¹. Verosimilmente intendeva riferirsi soltanto alla estrazione sociale, ma se avesse esteso il termine ai connotati intrinseci dell'opera e alle sue motivazioni, sarebbe dovuto andare oltre, e precisare che il Nikitin fu non solo uno dei «rari» poeti-*meščane*, ma senza dubbio il primo² e probabilmente anche l'unico veramente tipico. Nato nel 1829 a Voronež, città in prevalenza di trafficanti, piccoli borghesi e poveri artigiani, alla quale lo tenero inchiodato per tutti i 32 anni della sua scialba e infelice esistenza le continue infermità, le ristrettezze, il suo stesso carattere chiuso e limitato, non respirò mai altra aria se non quella «viziata dello squallore piccolo-borghese e della barbarie provinciale»³, di cui comunque sperimentò di persona, con dolente intensità, tutti gli aspetti e tutti i livelli. La gestione di una locanda per vetturali rilevata dopo la caduta in dissesto dell'esercizio paterno non lo sollevò dalla miseria, come desumiamo dalla testimonianza del suo primo biografo e amico personale, M.F. De-Pule: «Le partenze e gli arrivi dei vetturini lo tenevano impegnato a tutte le ore del giorno e della notte; doveva portar fieno e avena ai cavalli, servire a tavola i clienti e molto spesso lavarne la biancheria con le pro-

1. Kamov J., *Soderžanie i charakter poezii I.S. Nikitina*, ottisk iz «Russkij filologičeskij vestnik», N. 3-4, Varsavia 1901, pp. 28-29.

2. S.B. Šuvalov (*Poezija I.S. Nikitina*, in A.V. Kol'cov i I.S. Nikitin, M. 1929, p. 177) nota che Nikitin «fu il primo ad accostarsi all'ambiente e alla psicologia del *meščanstvo*». S. Kudrjašov (*O jazyke poemy I.S. Nikitina «Kulak»*, in *I.S. Nikitin – Stat'i i materialy o žizni i tvorčestve*, Voronež 1952, p. 168), afferma che la figura del *kulak* nel senso nikitiniano del termine («trafficante») non ha precedenti nella letteratura russa.

3. Ivanov, *Otnošenje Nikitina k Kol'covu, Puškinu i Lermontovu*, in V. Pokrovskij, *I.S. Nikitin, ego žizn' i sočinenija, sbornik statej*, M. 1911, p. 127.

prie mani!»⁴. In seguito migliorò la propria posizione, passando a uno strato superiore del *meščanstvo*, con l'acquisizione di una libreria-cartoleria, messa in piedi per interessamento di alcuni amici letterati che rimasero poi delusi dello spirito mercantile di cui il poeta dette prova: «Il deperimento fisico ha distrutto in lui l'artista, sviluppando in modo abnorme una cavillosa e irritante mania di speculazione. Nikitin non scrive più, legge poco. È ormai un emarginato, che non si tiene al corrente di nulla, immerso com'è nei suoi calcoli commerciali. Non c'è cosa che lo scuota, se non i profitti e gli introiti della bottega in cui va trascinando gli ultimi giorni della sua vita»⁵.

Nikitin visse in realtà altri due anni, durante i quali, nonostante la gravità della malattia, compose alcune delle sue più pregnanti liriche. Non si giustifica quindi che in minima parte la severità del giudizio, e assai più convincente appare l'apologia del Du-Pule: «Si pretendeva che dimenticasse i dolori e la miseria del passato e desse meno importanza a una proprietà acquisita a così caro prezzo. [...] Ma, una volta realizzato il signo della libreria, egli non poteva dimenticarne per un solo istante il significato economico né mostrarsi insensibile agli utili e ai profitti. I suoi amici idealisti esigevano viceversa sacrifici materiali in nome dello spirito...»⁶. Tutto questo non è senza significato perché indirettamente ci illumina sulle ragioni della «rarità» di una poesia del *meščanstvo* in Russia: la presenza incombente e paralizzante di un non sempre motivato giudizio etico negativo fece distogliere schifilosamente gli sguardi da quel mondo. Uno dei presupposti dell'originalità del Nikitin consiste nel non aver recepito la suggestione di tale giudizio e nell'aver dipinto la propria classe dall'interno, con piena partecipazione sentimentale, evidenziando le frustrazioni e le miserie della sua parte più disagiata e componendo nei propri versi migliori l'immagine di una piccola borghesia dolente e sfruttata (quale spesso fu in realtà), ceto prevalentemente popolare piuttosto che ceto medio⁷. Tutto Nikitin – in ciò che

4. *Sočinenija I.S. Nikitina*, con saggio biografico introduttivo di M. F. De-Pule, M. 1878, vol. 1, p. 13.

5. *Ibidem*, p. 76.

6. *Ibidem*, pp. 69 e 70.

7. Nikitin «non aveva bisogno di inventare la figura del *meščanin* dolente (*goremyka meščanin*), egli stesso lo era... (S.B. Suvalov, *op. cit.*, p. 167. E L'vov-Rogačevskij (T. Sevčenko, *I. Nikitin i A. Kol'cov*, in *AV. Kol'cov i I.S. Nikitin*, M. 1929): «...il merito di Nikitin consiste nell'aver affrontato per primo il tema delle contraddizioni sociali della città» (p. 121), ma «il campo di osservazione del poeta non è il centro industriale

scrisse come in ciò che avrebbe voluto scrivere e non gli fu dato, nei suoi fallimenti come nelle sue realizzazioni, nelle figurazioni direttamente accentrate sul *meščanstvo* e in quelle elaborate apposta per tentar di evadere da esso – lascia trasparire in forme tipiche la patetica contraddizione di un gruppo sociale che fu popolare solo per i disagi della condizione economica, ma si trovò escluso dal retaggio culturale del *popolo* nel senso specifico (contadino) del termine. La percezione della propria classe non come propriamente incolta, ma come a-colta (sprovvista di una propria autotona cultura), generava nel letterato-*meščanin* un senso di emarginazione, un complesso di inferiorità culturale nei confronti non solo della grande letteratura colta ma anche del patrimonio poetico (dotato di una spiccata individualità sia linguistica che tematica) di una classe incolta ma certamente non a-colta quale il mondo contadino. Un impulso all'acculturazione più o meno perentorio, più o meno conscio, più o meno felicemente realizzato, dovette quindi necessariamente rientrare tra i connotati più caratteristici di un poeta «piccolo borghese»⁸ come Nikitin che gravitò infatti in entrambe le orbite, della poesia colta e della poesia contadina (*popolare* nel senso tecnico-culturale del termine), senza in fondo sentirsi veramente partecipe né dell'una né dell'altra. Viceversa, un esempio di acculturazione totale, consumata con esito ammirevole fino alle estreme conseguenze, ci offre Aleksej Kol'cov, *meščanin* e provinciale come Nikitin, nato e vissuto con non miglior fortuna in un ambiente del tutto analogo della stessa Voronež. Ed è difficile, malgrado i paralleli a più riprese tracciati tra i due poeti concittadini (talvolta forse in virtù di questa sola circostanza o di altre egualmente esteriori), immaginare due esperienze liriche più difformi negli esiti anche se parzialmente simili sotto l'aspetto genetico⁹. In Nikitin il *meščanstvo* è presente og-

con le ciminiere delle fabbriche e le masse operaie, ma la piccola città del *meščanstvo* minuto, degli artigiani, gente sfinita dalla miseria» (121-122).

8. Si prova riluttanza ad accettare la corrente versione italiana di *meščanin* con «piccolo-borghese», che in occidente evoca un decoroso e pulito ambiente impiegatizio, quando invece *meščanin* designa un mondo minuto di periferia, in prevalenza bottegaio e artigiano, spesso sudicio e rozzo, parte del quale possono ritenersi anche certe figure di semi-vagabondi o personaggi senza fissa attività, dediti ad espedienti di vario genere come compravendite occasionali, senserie ed analoghe prestazioni (cfr. il «kulak» nikitiniano).

9. Questa tendenza della critica nikitiniana viene riprovata già dal de-Pule (*op. cit.*, p. 1) e dal Roždenstvin (*Zizn' i poezija Nikitina*, in «Čtenija v obščestve ljubitelej russ-

gettivamente, come mondo poetico analizzabile, occupante un settore della sua tematica spazialmente non molto esteso ma eletto, in Kol'cov questo tema appare invece preventivamente rimosso mentre i testi intrinsecamente presi s'inseriscono senza residui nell'ambito della poesia popolare come genere. Di tipicamente *meščanskoe* non rimane in lui che lo stimolo iniziale alla rimozione dell'esperienza di classe attraverso un'acculturazione spinta ai limiti della reincarnazione integrale di un'altra cultura. La sua psiche naturalmente predisposta da un lato all'interiorizzazione del dato esterno dall'altro alla sublimazione-mitizzazione della condizione depressa si acconciò senza sforzo all'opportunità di una parziale o totale acculturazione derivante dalla sua situazione originaria di *meščanin* a-colto: di qui l'alto livello degli esiti poetici di tutto questo processo.

Kol'cov contemplò nella sua autonomia il mondo contadino mitizzato o poetizzato del canto popolare dissolvendo in esso la propria personalità empirica, ossia l'esperienza ingraticante del *meščanstvo*, la quale peraltro permane nel sottotesto in un rapporto paradigmatico col mondo contadino che ne è la sublimazione su un piano simbolico, purificato da ogni residuo autobiografico.

Questa capacità di ricreare il proprio essere tutto all'interno dell'espressione – emancipando ampiamente quest'ultima dal fatto biografico – fu negata allo spigoloso Nikitin, natura assai meno ricettiva, meno flessibile, potremmo dire meno *erotica*¹⁰, in cui permase fino all'ultimo un che di rozzo e primitivo che lo forzò a tenersi abbarbicato con caparbia plebea alla propria esperienza materiale, consentendogli di lasciarla a lungo inespresa, ma non mai di rimuoverla. Di conseguenza la sua acculturazione venne sti-

koj slovesnosti, v pamjat' A.S. Puškina, pri Imperatorskom Kazan'skom Universitete», Kazan' 1902, p. 35). Finemente il Kallaš osserva che in realtà si tratta di due nature opposte, e contrappone la «luminosità» di Kol'cov alla «penombra» di Nikitin, riconoscendo al primo «maggiore talento», al secondo «maggiore attualità» (*Očerki po istorii novejšej russkoj literatury*, M. 1911, p. 251).

10. De-Pule osserva (*op. cit.*, pp. 43-43) che alla generale incapacità di abbandono e piena adesione all'esperienza fa riscontro, in Nikitin, la povertà della vita sentimentale ed erotica. E Ju. Ajčeval'd: «...nei versi di Nikitin è quasi del tutto assente la giovinezza. Egli ha saltato a piè pari questa parte della vita umana. Non ha cominciato dal principio. Nelle sue liriche non introduce quasi mai una tematica erotica; è un poeta cimiteriale (*poet pogosta*)» (*Nikitin*, in I.S. Nikitin, *Polnoe sobranie sočinenij i pisëm*, Spb. 1913, vol. I, p. 7).

Per la tortuosa relazione di Nikitin con N.A. Matveeva cfr, la recente, gradevole biografia-romanzo di V. Korablinov, *Zizn' Nikitina*, Voronež 1974.

molata più da un desiderio esteriore e plebeo di promozione culturale¹¹ che da una genuina disponibilità all'assimilazione e alla rielaborazione; di qui l'indifferenza con cui Nikitin attinse sia all'una che all'altra delle due maggiori culture¹², imitandone i contenuti senza perlopiù intimamente riviverli, ma desumendone proficuamente certi strumenti tecnici e linguistici che seppe utilizzare anche al di fuori della loro sfera tematica «naturale», ossia in opere tematicamente non ricollegabili a nessuna delle due culture. Là insomma dove intese fare – tematicamente e linguisticamente – della *integrale poesia popolare* o della *integrale poesia colta*, a parte la validità di alcuni singoli componimenti soprattutto di lirica paesaggistica, fu lungi dal manifestare il meglio del proprio talento, mentre la parte maggiormente persuasiva della sua produzione va ricercata in un gruppo a sé stante abbastanza ristretto e omogeneo di composizioni poetiche di vario taglio, appartenenti a un terzo genere, caratterizzato da una tematica di derivazione empirica, non enucleata da alcuna fonte culturale, e da un linguaggio composito formato di elementi popolari ed elementi colti¹³; un genere

11. Così un sarcastico recensore del «Contemporaneo»: «Evidentemente Nikitin non vedeva perché non dovesse poetare a quel modo, dal momento che così scrivevano *i signori*» (De-Pule, *op. cit.*, p. 33). E lo stesso Nikitin, in una lettera a Sredin, redattore del «Notiziario della provincia di Voronež», scriveva il 12 novembre 1853: «Forse il mio amore per la poesia e le meste mie canzoni vi parranno frutto di una fantasia esaltata, risibile pretesa di uscire dalla sfera in cui mi ha collocato il destino» (I.S. Nikitin, *Sočinenija*, M. 1955).

Più equilibrato e benevolo, Dobroljubov gli riconosceva un'autentica «energia» creativa, tuttavia spesso «indebolita dal desiderio di mostrarsi bambino intelligente» (N.A. Dobroljubov, *Sobranie Sočineij v 9 tomach*, t. 6, M.-L. 1963, p. 171).

12. In Nikitin «il popolare s'alterna all'intellettuale: come artista egli non rientra nell'ambito della poesia popolare collettiva né in quello della cultura individuale... Non è né elemento della natura né personalità individuale» (Ju. Ajčhenval'd, *op. cit.*, p. 10). Secondo Michajlovskij, Nikitin in sostanza aderiva affettivamente all'ambiente umano della propria locanda, a cui in un secondo momento, per suggestione della piccola cerchia di intellettuali che faceva capo all'amico Vtorov, si sovrappose una cultura idealistica antiquata, stile anni 40 (N.K. Michajlovskij, *Polnoe sobr. soč.*, vol. IV, Spb. 1909, p. 481).

13. S. Kudrjašov nota nel poema *Kulak* un contrasto tra il linguaggio letterario dell'autore (*avtorskaja reč'*), e quello colloquiale o popolare dei personaggi (*O yazyke poemy I.S. Nikitina «Kulak»*, in I.S. Nikitin, *Stat'i i materialy o žizni i tvorčestve*, p. 151, Voronež 1952), mentre nello stesso poema V. Pokrovskij aveva rilevato e documentato tutta una serie di analogie con l'*Onegin* puškiniano (*Literaturnye vlijanija i otzvuki v poezii Nikitina*, in I.S. Nikitin, *cit.*, pp. 146 ss.). Anche in componimenti che si presentano formalmente come canzoni popolari sono individuabili espressioni dichiaratamente letterarie (J.I. Gudošnikov, *Pesennaja poezija I.S. Nikitina*, in *Ja Rusi syn!*, Voronež 1974, p. 122).

che potremmo definire *poesia plebea*, rifacendoci all'uso moderno dei termini *popolo* e *plebe*, in cui il secondo, perduta l'antica connotazione ideologica e classista che invece il primo ha acquisito, s'è caricato di un senso generico e sostanzialmente *privativo*. Plebe è in Nikitin soprattutto il *meščanstvo* in quanto *privo* di una propria fisionomia etnico-culturale e di un proprio linguaggio poetico (per cui l'intervento di modi colti per l'espressione di tematiche plebee è conseguenza diretta della plebeità e non in contraddizione con essa); ossia tutto ciò che è rapportabile al *meščanstvo* non come classe specificamente delimitata ma genericamente, come *tipo di vita*, quindi in ultima analisi ciò che pertiene alle classi inferiori (popolari in senso lato) ma è escluso dal mondo contadino come realtà etnico-culturale. Così nella filatrice della ballata omonima (*Prjacha*) la dominante tematica non consiste tanto nella sua qualità di vedova di un contadino, quanto nell'accentuazione dell'interno domestico e nel lavoro di tipo artigianale, che sospinge il personaggio nello spazio etnico del *meščanstvo*: di qui la palese affinità tra l'atmosfera di *Prjacha* o di *Staryj sluga* (*Il vecchio servo*) e quella che si respira in composizioni *meščanskije* sotto tutti gli aspetti come *Portnoj* (*Il sarto*) oppure *Kulak* (*Il trafficante*). Non dimentichiamo che la distinzione fra *derevnja* e *dvornja*, tra il contadino dei campi e il contadino divenuto servitore tra le mura domestiche, è essenziale per esempio in Nekrasov, che solo al primo riconosce la qualità nobilitante di contadino (cioè di *pachar'*, «aratore»), mentre quasi disprezza il secondo alla stregua di un *meščanin*: la distinzione oggettiva tra popolare e plebeo è sentita da lui come contrapposizione etica. L'infinità della steppa dà adito a una rigenerazione morale, il chiuso delle mura padronali e delle bottegucce e laboratori artigianali del *meščanstvo* avvilito e corrompe. Nikitin sembra viceversa raccattare le briciole, anzi i rifiuti della mensa nekrasoviana¹⁴. La sua poesia plebea è tale proprio in quanto sensibile al pathos del chiuso, dell'angusto, del soffocante, del ripetitorio, inerente alla sua stessa condizione di esercente bottegaio e di uomo malato costretto a interminabili clausure. La miseria allucinante di un sarto povero (*Portnoj*), il trafficante immerso oppresso dagli stenti e oppressore della propria famigliola (*Kulak*), il vecchio lacché ex-contadino accusato di furto (*Staryj*

14. Secondo Pokrovskij (*op. cit.*, p. 136), «la differenza capitale tra Nikitin e Kol'cov» sta nel fatto che le figure di *mužiki*, che pure s'incontrano nelle pagine nikitiniane, non sono mai ritratte «al lavoro nei campi o nella vita legata ai campi».

sluga), la stessa autobiografia materiale del poeta locandiere che lava i panni sporchi degli avventori, rientrano in pari misura nella categoria del *plebeo* negato alla catarsi del *popolare*.

Schema tematico ricorrente nella poesia plebea del Nikitin è un interno domestico in cui il senso di reclusione viene intensificato dalla presenza in casa di un malato, talvolta di un defunto. La sensibilità piccolo-borghese del poeta lo spingeva a privilegiare tematiche domestico-familiari che discoprono a tratti nella sua poesia curiose analogie con la maniera del Pascoli. Per inclinazione egli avrebbe volentieri indugiato su gioie intime e piacevolezze della vita *indoors*¹⁵, ma la maggiore povertà materiale del *meščanstvo* russo e l'aspetto desolato e cadente delle sue abitazioni gli fece percepire, oltre all'ovvio parallelismo, anche una opposizione tra l'abitazione e l'abitatore, la famiglia e la casa, la quale rappresentò, più che un'espressione fisico-ambientale degli affetti, un agente di compressione e imprigionamento dell'esistenza. Appunto questa frattura contribuì non poco a preservare la lirica domestica del Nikitin da un possibile sentimentalismo di stampo pascoliano. Le sue dimore sono paurosamente spoglie e disadorne, strette come prigioni (*Mat' i doč'*), tetre come bare (*Chozjain*), oscure come tombe (*Mertvoe telo*); la tomba di un bambino morto è «una solida e stretta casa» (*Mogila ditjati*). Più rozzo e incolto del Pascoli, di lui assai meno versatile, fu però immune da compiacimenti narcisistici e ostentazioni di «valori positivi», o meglio seppe disfar-sene in misura sempre crescente col passar degli anni, per giungere soprattutto nell'ultimo periodo a una poesia plebea di impressionante nudità, a tal punto disadorna e deserta di idealità e di cultura da riabilitare quasi per contrasto dialettico anche l'antecedente produzione manieristica di soggetto patriottico, mistico, filosofico, poesia di evasione-elevazione che a una considerazione globale di tutta l'opera del Nikitin acquista una specifica funzione negativa in quanto esemplificazione di tutta una serie di valori e possibilità catartiche poste in definitiva non come *date*, ma come *sottratte* alla realtà, che rimane denudata come dopo una sistematica spogliazione e ristretta a un'angusta porzione di spazio chiusa da

15. La particolare maestria del Nikitin nella rappresentazione di scene domestiche è stata ripetutamente messa in rilievo (cfr. Grot, *Glavnaja ideja sočinenija Nikitina «Kulak» i vnešnjaja ego forma*, in *I.S. Nikitin*, cit., M. 1911, p. 97, V.M. Sidel'nikov, *Liričeskie novelly I.S. Nikitina*, in *I.S. Nikitin. Stat'i i materialy. K 100-letiju so dnja smerti*, Voronež 1961, p. 96).

tutti i lati¹⁶, senza spiragli di evasione neppure meramente psicologici e senza riferimenti, neppure taciti, alla presenza di un valore immanente alla sofferenza in quanto tale, il che trasforma il patetismo di tipo pascoliano connaturato a questo genere di letteratura in una sorda tragicità senza grandezza, ma persuasiva nella sua autenticità¹⁷.

Le articolazioni della carriera letteraria del Nikitin si determinano, potremmo dire, in base alle variazioni di dosaggio dei diversi tipi di lirica in cui si cimentò. Dominante quasi esclusiva negli anni giovanili (1848-1853), la poesia colta di imitazione, materata di *clichés* e motivi ricorrenti della tradizione puskiniana¹⁸, va progressivamente diradandosi, mentre si ingrossa il filone della poesia popolare e già nel '54 appaiono i primi esempi di originale poesia plebea (*Žena jamščika*, «La moglie del cocchiere», *Nocleg izvoščikov*, «Il dormitorio dei vetturini», *Uprjamyj otec*, «Un padre ostinato»)¹⁹, che giunge al suo momento più alto, a nostro parere il più alto di tutta l'opera del Nikitin, tra il 1858 e il 1861, anno della morte, con alcuni saggi di quella *poesia nuda* che par essere l'esito depurato di un processo privativo e riduttivo²⁰: *Portnoj* (*Il sarto*), *Staryj sluga* (*Il vecchio servitore*), «*Za prjalkoju baba...*» («Sta al filatoio una donna...»), il vasto poema *Kulak* (*Il trafficante*) e soprattutto *Mat' i doč'* (*Madre e figlia*). Ancora in *Prjacha* (*La filatrice*) ci si imbatte in un'articolata immagine fiabesca (qualcosa come un babbo Natale sorto da un'illusione ottica della bufera di neve) con simbolico troncamento finale che genera una singolare analogia con la *Fides* pascoliana:

16. La poesia di Nikitin è «una timida *meščanka* con la sua vestina di rozza tela e il fazzoletto bianco annodato sotto il mento. Tutta la sua vita non esce dai limiti delle quattro mura domestiche» (T. Ja. Tkačev, *Ivan Savvič Nikitin*, Char'kov 1911, p. 4).

17. La poesia di Nikitin ha per oggetto «il quotidiano, il piccino» (*budničnoe, melkoe*), che è tuttavia «tragico» (Ivanov, *op. cit.*, p. 128).

18. I rapporti tra questa poesia e le sue fonti (Puškin, Lermontov, Nekrasov, e anche Majkov e Polonskij) sono stati esaurientemente indagati. Basterà segnalare il saggio di B.V. Nejman, *Otvuki poezii Puškina i Lermontova v tvorčestve Nikitiina*, in «Filologičeskie zapiski», Voronež 1911, N. 3-4, e il più volte ricordato Pokrovskij, *Literaturnye vlijanija...*

19. A questo gruppo di «ballate popolari» (come non del tutto propriamente le definisce) va la predilezione del Družinin (*Sobr. sočinenij*, vol. VII, Spb. 1865, p. 167).

20. Non è quindi del tutto opportuno ravvisare «un difetto» nella «limitatezza dei motivi» nikitiniani, come fa I. Kamov, *op. cit.*, p. 51.

Una figura di bianco vestita
Con la bianca testa
Correndo sparge stelle a manciate
Nella via deserta.
Le stelle brillano... Ma la bufera
Picchia alla porta...
E la vecchietta dalla paura
Sta mezza morta²¹.

In seguito Nikitin scriverà «a pareti lisce», quasi senza immagini e tropi²² (se non alcuni logori, demetaforizzati dall'uso corrente) in un linguaggio letterario medio-basso con conseguente alto indice di combinabilità con elementi colloquiali e popolari ed agevolmente estensibile anche ad aree stilistiche più spiccatamente letterarie. Esempio il caso di un componimento drammatico come *Portnoj*, in cui l'introduzione lirica che precede i tre capitoli narrativi enunciando i principi teorici della poetica plebea (manifestamente «privativa»: «Mi diè la sorte tete canzoni / Canzoni meste, squallidi canti / *Non cantarli vorrei*, ché il cor si schianta...») è redatta senza commistioni in lingua poetica popolare, percepita evidentemente come proiezione di una cultura più qualificata e idonea a un contenuto di riflessione «filosofica», mentre all'attacco della sezione narrativa subentra quel linguaggio medio a cui s'è accennato. A un confronto sincronico dell'introduzione con l'esordio del I capitolo il mutamento di registro risulta visivamente:

Pali na dolji mne pesnija unylyja
Pesni pečal'nyja, pesni postylyja,
.....
Bednost' nesmelaja, bednost' zabitaja
Dnem ona gibnet, i v polnoč, i zà-polnoč'
Gibnet ona i nikto nejdet nà-pomoč'
.....
Pesn' neveselaja, pravda tjaželaja
Kto zdes' uznaet kručinu svoju?
Etu ja pesnju pro bednost' poju.

21. Poiché una versione in prosa o in versi liberi darebbe un'immagine del tutto falsata della poesia di Nikitin, ci sforziamo di tradurre in versi rimati o assonanti, sacrificando necessariamente la fedeltà letterale ai testi. Citiamo dall'edizione in due volumi curata dal De-Pule (*Sočinenija I.S. Nikitina*, II ediz., M. 1878).

22. «...raramente ricorre alla metaforizzazione, nomina le cose direttamente, con esattezza» (A.I. Cižik-Polejko, *Zametki o jazyke I.S. Nikitina*, in *I.S. Nikitin. Stat'i i materialy*, cit., Voronež 1961, p. 197).

Moroz treščit i voet v'juga
 I chlop'ja snega drug na druga
 Ložatsja, i rostet sugrob
 I, molčalivjy budto grob,
 Ves' dom promerz.

Portnoj è probabilmente il più tipico testo nikitiniano di poesia plebea per la presenza simultanea di tutti gli essenziali ingredienti del genere: l'accennata scoperta funzionalizzazione dei registri stilistici, l'ampio impiego del discorso diretto e dialogato come sola possibile emanazione linguistica del mondo plebeo, l'intensa drammatizzazione del consueto e del banale in cui l'eccezionale (morte del sarto, agonia della figlia, accordi del sarto col becchino per la propria sepoltura) non è che un'ipostatizzazione del quotidiano; l'ambientazione *in interno* trasformato nel proprio opposto, in cui il familiare diviene paurosamente estraneo a se stesso attraverso un processo di spettralizzazione operato dalla miseria materiale intesa come agente riduttivo e spersonalizzante. La casa del sarto, «tacita come una bara», con le pareti interne «biancheggianti di brina» e l'acqua che «nella brocca si congela» diventa un'irreale costruzione di ghiaccio: l'irrealtà di ciò che viene deprivato della propria qualità e funzione specifica. Il medesimo effetto riduttivo dell'energia vitale, nella fattispecie attraverso la sottrazione di salute, spettralizza i due abitatori della casa ghiacciata, il vecchio sarto e la figlia devastata dalla tisi, l'uno «pallido più di una salma» l'altra «livida in faccia e tremante». Nel finale, con l'inganno pietoso della donazione ideato dalla figlia a conforto dell'agonia paterna, la spettralizzazione si concreta narrativamente nel motivo fiabesco del morto apparente fatto rivivere – non un fiabesco di contenuto (come nella chiusa di *Prjacha*) implicante l'intervento di immagini gratificanti, ma un fiabesco di tecnica, che non comporta alcuna intrusione qualitativa nel desolato scenario:

La figlia piange: «Basta, Gesù mio!
 Fa caldo qui, la porta è foderata
 E la teiera fuma, è preparata,
 C'è legna e pane ed ogni ben di Dio.
 Alzati, caro!... La gente ci ha donato!».
 E il sarto s'alza... s'alza... ecco, s'è alzato.
 «Capisci? Ride a noi la vita.
 Ride... Ma chi tossisce? Tu?
 No! Non tossire! Già del sangue è uscito...»
 E sul letto morto cade giù.

Tutto l'episodio in definitiva pare introdotto solo in funzione dello spettrale quintultimo verso (*I vot vstaet, vstaet portnoj*), che mima la dinamica del sollevamento graduale e meccanico di un cadavere da supino a seduto, non per effetto di una reale reviviscenza ma sotto la trazione di momentanee forze magnetiche esterne (la finzione consolatoria della figliola), la cui cessazione improvvisa (scoperta dei singhiozzi e del sangue che tradiscono la finzione) provoca la pesante ricaduta del corpo inanimato (*I navznič' mertvym on upal*).

L'ultimo ma più decisivo e operante connotato tipologico di *Portnoj* è la presenza funzionale (potremmo dire «etnica») della figura femminile, un'invariante tematica della lirica plebea di Nikitin, emanazione automatica e inevitabile della corrispondente poetica. Ma forse proprio per questa spontaneità dovuta all'assenza di una consapevole scelta tematico-ideologica da parte dell'autore, poco sensibile alla causa dell'emancipazione femminile, la sorda tragicità della condizione muliebre assume talora espressioni più intense che nello stesso Nekrasov, che pure fu il bardo di quella causa. Generazione spontanea dell'interno domestico e inscindibili da esso, queste figure di donne sono momenti di sintesi simbolica di quella generalizzata ripetitività, segregazione, reclusione, emarginazione che distingue l'elemento plebeo e la stessa psicologia del letterato-*meščanin*. Il senso del ripetitorio vi si incarna a tal punto da conferir loro un ruolo ritmico-compositivo di *scansione del tempo*. La donna plebea nikitiniana si identifica nel suo perpetuo filare, agucchiare, sferruzzare. Il moto dei ferri da calza è un continuo ossessionante:

...tacita coi ferri tintinnando
 Fabbrica guanti per guadagnar pane... (*Portnoj*)

E i ferri si muovono pian piano
 E la calza cresce a poco a poco... (*Kulak, II*)

E tace Arina, ed anche Saša tace
 Solo i lor ferri per giornate intere
 Nel silenzio non vogliono tacere. (*Kulak, II*)

Ed il marito attende, e i ferri ancora
 Nelle mani sue non hanno pace. (*Kulak, XVII*)

Non è espressa ma perspicuamente suggerita la corrispondenza fra il tichettio eterno dei ferri e quello dell'orologio che, impercettibile nel trambusto dell'esistenza, affiora inesorabilmente nei mo-

menti di silenzio (doppio leit-motiv parallelo ferri-silenzio), così come un altro tipico lavoro donnesco, il filare, genera la suggestiva immagine di *Prjacha* «il filo non ha fine» (*nitke net konca*) in trasparente connessione con un'antica simbologia del tempo. Se in generale l'alienazione-reificazione del maschio consiste nella privazione del tempo e quella della femmina nell'identificazione col tempo, l'invariante femminile è in Nikitin espressione della tragica macroscopia della dimensione temporale nel *meščanstvo* povero il cui specifico, etnicamente personalizzato tipo di alienazione non sta, come nel caso dell'operaio, in una ipertrofia dell'attività socializzata, per cui il tempo viene distrutto dal dilatarsi del proprio contenuto, ma in un'atrofia del contenuto che dilata la percezione del contenente. Là dove Nikitin introduce simultaneamente un personaggio femminile e uno maschile, questo è *nel* tempo, il primo è *il* tempo: il sarto ha una *vita*, delimitata e parabolica («Passò l'infanzia senza gioia... / E crebbe crebbe... / Ed ecco è giunta / Anche la tarda età...»), la figlia ha un'*esistenza*, indefinita e rettilinea:

...La figlia malata
 Tossisce sempre e ormai già sangue sputa.
 E fila fila finché il filo ha fine,
 O tacita coi ferri tintinnando
 Fabbrica guanti per guadagnar pane,
 È sempre mesta, sempre pronta al pianto.
 Timida come un passero del bosco,
 Vive sola, vive abbandonata,
 E barcollando nella notte fosca
 S'alza dal letto e prega inginocchiata. (*Portnoj*, I)

È ovvio che la gravità del male non le impedisce di sopravvivere indefinitamente al padre, come la *prjacha* del «filo senza fine» sopravvive al marito e l'altra filatrice al figlioletto lattante; solo la moglie del sarto premuore al coniuge, ma «...a Dio l'anima ha reso / partorendo a Pasqua una bambina...», quasi ad assicurare la continuità perenne della presenza femminile.

La peculiarità di queste esistenze rettilinee non è racchiusa tanto nella loro qualità di sfondo etno-spazio-temporale delle esistenze paraboliche, quanto nella tragicizzazione di tale qualità attraverso la scoperta del suo carattere patologico e abnorme. La perpetua esistenza della figlia del sarto è in realtà, anche fisicamente, una perpetua agonia: la donna è tempo, ma tempo che soffre, e questo paradosso la trasforma da esprime in espresso, o anche

in un esprime diversamente, non distinto e accessorio dell'espresso, ma che esprime questo simbolicamente e se medesimo direttamente, ossia tutta, senza differenziazioni di sesso, la etnia plebea. Lo sfondo è qui il vero protagonista, e il protagonista apparente è un suo contenuto.

Meglio ancora che in *Portnoj*, componimento più esteso, mosso e articolato, simili caratteri si analizzano in brevi liriche più rigorosamente unitarie e monotematiche, come *Za prjalčkoju baba...* e *Mat' i doč*:

Za prjalčkoju baba v ponjave sidit
Rebenok bol'noj v kolybeli ležit
Ležit on i v rot ne beret moloka
Kričit on bez umolku -slošat' toska!

Toropitsja baba: rubaška nužna;

Sovsem-to, sovsem obnosilas' ona
Nadet'-to ej nečego, -prosto napast'!

Prjadet ona noč'ju, dnem nekogda
[prjast'.

I zà-polnoč, jarko lučina gorit

I grud' ot siden'ja ščemit i bolit.
I vzgljad pritupilsja, ustala ruka...
Ditja nadryvaetsja, -slušat toska!

Prišlos' po nevole rabotu brosat'
«Nu, čto moe ditjatko? molvila mat':
Usni sebe s Bogom, usni v tišine!

Ved', nekogda, ditjatko, nekogda
[mne!»

I baba saditsja, i snova prjadet
I snova pokoju ej krik ne daet.

«Molči, govorju! Mne samoj do
[sebjaj

Nu, čem že teper' iscelju ja tebjaj?»

Pojut petučij; vidno, skoro rassvet:
Dymitsja lučina, i gasnet - i net;

Pritich on i glazki somknul.
Usnul on, -da tol'ko už nà-vek usnul.

Sta al filatoio una donna seduta
In culla giace un bambino malato
Prendere un goccio di latte non vuole
E grida grida, sentire fa male!

La donna ha fretta, le serve una
[blusa;

Quella che ha indosso è ormai tutta
[lisa

Ogni sua veste è vecchia e ragnata
Fila di notte, di giorno è occupata.

È mezzanotte ma il lume arde
[ancora,

Il petto compresso dà fitte e punture
S'offuscan gli occhi, la mano duole,
Urla urla il bimbo, sentire fa male!

Deve per forza lasciare il lavoro:
«Cos'hai bambino, cos'hai tesoro?
Dormi tranquillo! Non dormi!

[Perché?
Sai, non ho tempo di stare con te!»

Si siede di nuovo la donna a filar
Di nuovo quel grido che pace

[non dà.
«Ma taci insomma! Mamma non

[può!
Se non ti passa, guarirti non so!»

Presto sarà chiaro, il gallo canta;
Il lume fuma, trema - ecco, s'è

[spento.
Il bimbo s'è chetato e dorme già;
Ha chiuso gli occhi... e più non li

[aprirà.

Apparentemente la sostanza lirica si dipana in due «continui» uniformi paralleli: il pianto del bambino e il lavoro al filatoio, di cui in sottofondo si avverte acusticamente il cigolio regolare pur non descritto né riprodotto con mezzi fonici. In realtà il pianto non è che la manifestazione «cronica» di uno stato oggettivo «acuto», essendo allo strazio del dolore fisico infantile tutt'altro che inerente il ritmo uniforme e regolare del continuo; continua è solo la sua forma acustica, legata a un percipiente («slušať toska!») nella cui coscienza soltanto esso conserva le qualità di continuo. I due continui in effetti sussistono, ma all'interno della percezione materna. L'insistenza su «slušať toska!» intende accentuare la straziante consapevolezza della madre che il cronico del pianto è messaggio di un acuto, che in lei si cronicizza senza perdere in alcun modo il carattere di acuto: il succo della lirica è soprattutto in questo patetico ossimoro. La morte pone fine all'urlo del bimbo ma non al cigolio del filatoio, tragicizzato per aver incorporato in sé anche l'urlo, che perpetuerà indefinitamente. Il *krik* del piccolo morto è ora racchiuso e compresso dentro il terribile *gul* della madre, il *gul* dell'indimenticabile verso di Nekrasov riferito a un tipo di sofferenza prevalentemente femminile:

Gluchoj i večnyj gul podavlennyh stradanij
«Il ronzio sordo eterno del compresso dolore».

In *Mat' i doč'* il senso del continuo-ripetitorio si concreta nella follia, la sua forma psichica estrema, ma anche la più ovvia.

Chuda, vetka izbuška
I, kak tjur'ma, tesna;
Slepaja mat- -staruška,
Kak polotno, bledna.

La casina è brutta, vecchia
Stretta come una prigionia
E la vecchia madre è cieca
E non ha più la ragione.

Bednjažka poterjala
Svoi glaza i um
I, kak rebenok malyj,
Čužda zobot i dum.

Bianca bianca come cera
Non capisce, poverina,
Come un bimbo tutto ignora,
Se ne sta nel suo angolino

Vse pesni raspevaet,
Zabivšis' v ugolok,
I žizn' v nej dogoraet
Kak v lampe ogonek.

Rannicchiata, cheta cheta
Mugolando canzoncine.
E si spegne in lei la vita
Pian pianino come un lume.

A doč, s voschodom solnca
Iglu svoju beret,
U svetlogo okonca
Do temnoj noci š'et.

La figliola sull'aurora
Prende l'ago in mano e cuce
Ed è là che cuce ancora
Quando ormai non c'è più luce.

Žara. Vokrug molčan'e
Lenivo den' idet,
Dokučnych much žužžanie
Pokoja ne daet.

Staruški tichij golos
Bez-umolku zvučit...
I gnetsja doč, kak kolos,
Toska v grudi kipit.
Narod neutomimo
Po ulice snuet,
Idet vse mimo, mimo
Bog-vest' kuda, idet.

Už noč. Temno v isbuške,
I nekomu mešat':
Ostalosja – k poduške
Pripast', – i zarydat'.

Scotta il sole, pace intorno
Pigramente il giorno va
Tra un ronzar di mosche eterno
Che mai requie non ti dà.

Sottovoce, senza posa
Sol canticchia la vecchina...
Soffocando, la figliola
Come spiga in giù si china.
Senza un attimo di pace
In su e in giù là fuori in strada
Gente passa passa passa
Solo Dio sa dove vada.

È già notte. Notte nera.
Più nessun ti può ascoltare;
Non ti resta che cadere
Sul guanciaie a singhiozzare.

Ritroviamo i due continui paralleli, distinti in un percepito e un percipiente, quest'ultimo esplicitamente etichettato come tale dalla parola *toska* utilizzata allo stesso fine anche nella lirica della della filatrice; ma qui l'ossessione del ripetitorio può intensificarsi grazie alla maggiore tipicità delle due figure entrambe femminili, evidentemente due *meščanki* come si indovina dal paesaggio cittadino dietro la finestrella e dal senso del decoro piccolo-borghese della figliola che non cade «sul guanciaie a singhiozzare» se non con la certezza di non essere notata. Il senso del ripetitorio come esperienza esistenziale si propone e ripropone su almeno tre piani semantici – analitico-descrittivo, sintetico-simbolico, e ricezione di entrambi nella coscienza del percipiente –, che ora si amalgamano ora tornano a differenziarsi. Il primo è una vera antologia della fenomenologia del ripetitorio nelle sue forme acustiche – canticchiare della vecchina, ronzare di mosche – e ottiche – via-vai dei passanti all'esterno, con precisazione minuziosa delle due direzioni di flusso che però si fondono subito in un'unica sensazione di scorrimento adirezionale indefinito (assorbimento di *snovat'* nel suo quasi-antonimo *idti mimo*): in tal modo, precisandone le determinazioni particolari per poi cancellarle, si ottiene l'impressione che il ripetitorio invada inesorabilmente tutto lo spazio esistenziale, dalla microdimensione dell'angolino in cui la vecchietta ripete «senza posa» le sue canzoni alla macrodimensione del «Dio sa dove» riferito al fluire «senza posa» della gente sulla via.

Ma nonostante il moltiplicarsi delle sue singole determinazioni

e modalità sensibili, il ripetitorio rimane per propria natura un'entità musicale, per cui il canticchiare eterno della vecchia madre non è una fra le sue tante forme fenomenologiche (anche se si configura come tale nei momenti isolatamente presi), ma una materializzazione della sua essenza, ossia un suo simbolo globale. Nella figura della demente, in quanto personificazione unitaria del ripetitorio musicale, non meno funzionali della follia sono il pallore cadaverico e soprattutto la cecità, come qualità preclusiva dell'intervento di eventuali fatti fenomenici che possano aggiungersi all'invariante simbolica e violarne l'inalizzabile omogeneità.

Questa astrattezza simbolica non sottrae tuttavia il personaggio al tipico stato esistenziale femminile di continuo temporale non perturbato in superficie ma saturo dei dolori via via assorbiti, stemperati e mimetizzati nell'uniformità del flusso. Il canticchiare della demente è anch'esso evidentemente un *gul*, che la follia ha svuotato del suo contenuto di *podavlennye stradanija* («come un bimbo tutto ignora»), di cui però la follia medesima è un prodotto; un *gul* che non contiene il proprio contenuto, ma che conserva con esso un solido rapporto diacronico di causalità: la pura forma del *gul*, che paradossalmente può esser tale grazie al proprio contenuto e acquisisce figura ed efficacia di simbolo non in virtù di una astrazione intellettuale ma per una spontanea evoluzione delle cose materiali, ossia è simbolo non di altro da sé ma di se medesimo.

Ma se l'esser stata in passato, per tutta la vita, percipiente di dolori, ha generato nella madre la follia, questi stessi dolori, e la follia, e tutta la fenomenologia del tedio esistenziale esemplificata in *Mat' i doč'*, condensati nel simbolo del canticchiare, vengono percepiti dalla percipiente generale – la figlia –, che tutto assorbe quasi le fosse inoculata una sostanza materiale pesante che con la sua gravità la piega sempre di più verso la terra, «come una spiga», il cui progressivo curvarsi è dovuto, nella realtà, a un'aggiunta di sostanza materiale. Così il simbolo riperde la sua qualità di figurazione cristallizzata e definitiva inserendosi in un nuovo flusso; il canticchiare della madre si ingloba nel singhiozzare della figliola, il quale però a sua volta, in quanto azione repressa e nascosta, affiorante solo nel cuore della notte, è racchiuso nell'altro continuo uniforme dell'eterno cucire. È indicativa a questo riguardo la doppia apparizione, altrimenti non giustificata, del motivo del canticchiare: all'inizio (III strofa) come fatto fenomenico, una fra le tante manifestazioni acustiche del tedio, verso la conclusione

(strofa VI) già come simbolo di tutte queste manifestazioni e del tedio stesso, e qui sintomaticamente si collocano l'unico accenno alla percezione della figliola (*toska kipit*) e l'immagine della spiga.

È una visione del mondo radicalmente, disperatamente materialistica a generare queste figure di percipienti interni all'opera, verso i quali, anziché verso il lettore, si indirizza il pathos, di modo che tutto ciò che teoricamente potrebbe costituirsi in «valore» spirituale viene riassorbito senza scampo nel contingente di una psiche individuale a sua volta brutalmente condizionata da altre contingenze. Ogni virtualità di ideologia, ogni genere di trascendenza si inabissa senza più riaffiorare – come nel profondo di un fiume – nel continuo ciclico e ripetitorio dell'esistenza materiale. L'impressione ultima, complessiva, di *Mat' i doč'*, non è quella di un valore etico emanante dal sacrificio e dall'umiltà, ma la sensazione visiva dell'infinito cucire della figliola, che esprime bansì sacrificio e umiltà, ma che sul piano esistenziale è, senza residui, solo ed esclusivamente se stesso – un moto della mano e un arrossamento degli occhi. La preghiera notturna della figlia del sarto non introduce alcuna dimensione superiore, ma si annovera pariteticamente fra i tanti atti materiali della giornata. Anche il pregare non è che se stesso, la sua materialità immanente – un inginocchiarsi e congiunger le mani. Sintomaticamente, dell'episodio, resta impressa solo la spettralità visiva della tistica «bluastra» che balza dal letto nel profondo della notte, mentre non assume alcuna rilevanza la preghiera in quanto tale. La poesia di Nikitin è essa stessa un *gul* che stempera e soffoca in sé tutte le altre voci: preghiere, grida, pianto, canzoni...

Consideriamo per contrasto il motivo delle sorelle che cuciono ne *Il giorno dei morti* di Pascoli, somigliantissimo per certi aspetti a *Portnoj* e *Mat' i doč'*:

Forse un corredo cuciono, che preme:
per altri: tutto il giorno hanno agucchiato,
hanno agucchiato sospirando insieme,

E solo a notte i poveri occhi smorti
hanno levato, a un gemer di campane;
hanno pensato, invidiando, i morti.

.....
.....

Pietà pei figli che tu benedivi!
In questa notte che mai non declina,
orate requie, o figli morti, ai vivi! –

O madre! il cielo si riversa in pianto
oscuramente sopra il camposanto.

Qui la preghiera non si propone come una delle tante azioni della giornata, ma una volta approdata al motivo religioso la lirica non se ne distacca più e termina in un crescendo di enfasi, che verosimilmente gli ultimi due versi di descrizione fisica intendono smorzare: procedimento riuscito solamente a metà, poiché a tal punto ostinata è nel Pascoli l'aspirazione alla scoperta di valori spirituali all'interno delle cose fisiche, che lo stesso *anticlimax* descrittivo si serve, per l'espressione della notte di pioggia, di una metafora adombrante l'idea di una partecipazione del cielo ai dolori umani, da cui consegue una certa omogeneità tra *climax* e *anticlimax*. Ma appunto il *crescendo* e l'*enfasi* sono connotati antitetici alle caratteristiche strutturali della poesia plebea di Nikitin, in cui si riscontra, come s'è detto, un moto circolare e ripetitorio, non ascendente o progressivo, mentre l'introduzione dei «percipienti» abolisce quel rapporto troppo diretto tra autore e lettore da cui solitamente promana l'enfasi retorica. Più in generale, il dialogo col lettore non s'allaccia semplicemente perché il poeta non ha *nulla* da comunicargli. La struggente pietà per i propri personaggi non può da sola costituire un «messaggio»²³ né operare da correttivo del desolato materialismo nikitiniano (se mai lo presuppone), espressione privativa di un ceto che non aveva elaborato una cultura, cioè una mitologia. Il piccolo borghese italiano Pascoli raccoglierà le briciole di mitologie edificate da altri: ma Nikitin fu un *meščanin*, ossia un piccolo borghese sperduto nel vuoto delle steppe russe (quasi una contraddizione in termini), la cui tipicità sta nell'aver creato una poesia del quotidiano e del microcosmico dietro al quale s'avverte la presenza di un vuoto incommensurabile, e al tempo stesso nell'aver tentato di evadere da questa poesia «inflittagli dall'alto» come una penitenza (*Portnoj*), in mondi per lui sublimati di altre culture poetiche, conservando nella propria opera tangibilmente, sotto forma di componenti meno riusciti, accanto ai pienamente riusciti «squallidi canti», le tracce di questo tentativo.

23. Nikitin «è un democratico senza ideologia democratica» (L. Vojtlovskij, *I.S. Nikitin*, in *A.V. Kol'cov i I.S. Nikitin*, M. 1929, p. 131).

IL MERCATO E LA BIBBIA
NELLA MODEST PROPOSAL
DI JONATHAN SWIFT

Satyr is reckon'd the easiest of all Wit;
but I take it to be otherwise in very
bad Times: for it is as hard to saty-
rize well a Man of distinguish'd Vices,
as to praise well a Man of distinguish'd
Virtues. It is easy enough to do either
to People of moderate Characters.
Jonathan Swift, *Thoughts on various
subjects.*

Immodesta rimane a memoria di lettore la *Modest Proposal*: estrema ed indelicata sembrò e sembrerà a tutti, al di là dell'ironia la sola idea che i bambini vengano mangiati. E per giunta nella Proposta swiftiana la si espone tranquillamente.

Esiste forse un'oscura connivenza sadica nell'autore con il primordiale istinto antropofago, connivenza volta a coinvolgere, in una ambigua strizzata d'occhi, anche l'infinita serie dei lettori, suoi potenziali fratelli? Oppure, più semplicemente, nello sforzo di concepire l'attitudine umana più crudele, la proposta dovette sembrare quella che meglio la rappresentava? Questa seconda ipotesi non sottrae però la scelta al dominio del casuale. Non risponde infatti all'ipotetica domanda: perché proprio mangiare i bambini e non – come poi la storia più recente ha mostrato, superando qualsiasi fantasia omicida – sterminarli e saponificarli?

L'idea di mangiarli per affermarsi a spese di tutte le altre nella crudele proposta riguardante i bambini, dovette vantare agli occhi dell'autore una pluralità di meriti, rispetto ai sensi convogliati, maggiore di tutte le altre. Essa, per usare un termine freudiano, era sovradeterminata: vale a dire la sua scelta era determinata da una pluralità di motivi – non da uno soltanto.

Innanzitutto la proposta fatta ai ricchi di mangiare i bambini poveri altro non fa che prendere alla lettera una metafora, già lessicalizzata, per cui il divorare qualcuno si sostituisce allo sfruttarlo. Swift stesso esibisce disinvoltamente nel testo questo percorso generativo della sua proposta: «I grant this food will be some-

what dear, and therefore very proper for Landlors, who, as they have already devoured most of the Parents seem to have the best Title to the Children»¹.

D'altra parte la metafora del divorare è antica se non quanto l'Antico Testamento, almeno quanto la traduzione latina, dove compariva applicata al rapporto tra ricchi e poveri:

Audite hoc, qui conteritis pauperem,
et deficere factis egenos terrae².

Il verbo *contero* nel latino della *Vulgata* vuol dire triturare-masticare: è quindi strettamente imparentato al verbo divorare (nella *Authorixed Version of The Bible* infatti *conteritis* è tradotto *swallow up*). L'eco biblica di questa metafora manifesta immediatamente, sotto l'ironia della proposta, un registro stilistico di tono solenne che dà voce allo sdegno contro lo scandalo della ricchezza e dell'avidità: prima ancora, infatti, che si delineino una classe precisa e una società storicamente determinata, bersaglio della polemica appaiono essere, per così dire religiosamente e metastoricamente, vizi e peccati.

Ma la stessa lettera della metafora serve anche un altro padrone: i bambini sotto le spoglie di cibo divengono merce che si può vendere e comprare. Il semplice sterminarli poteva risolvere cinicamente un problema di sovrappopolazione: il venderli come pietanza raffinata diventa un affare. E la logica dell'affare è l'altro bersaglio della proposta.

1. J. Swift, *A Modest Proposal for preventing the children of Ireland from being a burden to their parents or country*, in Swift, *Satires and Personal Writings*, London, Oxford University Press, 1967, pp. 19-31, p. 24. D'ora in poi abbrevierò in: J. Swift, *M.P.*

2. Amos, 8:4 ss. Per l'influenza della tradizione biblica su *A Modest Proposal*: R.A. Greenber, 'A Modest Proposal' and the Bible, in «The Modern Language Review», vol. 55, N. 4, 1960, pp. 568-69, indica come fonte letteraria della proposta le tradizionali ammonizioni bibliche agli ebrei, i quali, se non si fossero ravveduti, sarebbero stati condannati a mangiare la carne dei propri figli. In particolare H.S. Davies, *Irony and the English Tongue*, in B. Vickers ed., *The world of Jonathan Swift*, Oxford, Blackwell and Mott, 1968, pp. 140-143, partendo dalla Bibbia, ricostruisce una sorta di piccola storia della lessicalizzazione della metafora del divorare che, passando per Shakespeare, giunge fino a Swift. Solo che il Davies parte da un noto passo della Bibbia (Ep. B. Petri, 1, v 8-9; incluso nel testo della Compieta): «adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret»; e arriva alle citazioni shakespeariane in cui, allo stesso modo che nel passo biblico, il grado zero della metafora del divorare non è sfruttare. Al contrario in Swift, in particolare nella *Modest Proposal*, divorare sta sempre per sfruttare: proprio per questo si è considerato il Libro di Amos come fonte biblica principale.

Inoltre la metafora del divorare suggerisce a un lettore moderno un'altra associazione, anche se, a differenza delle precedenti, essa non può certo essere attribuita né alla cultura né alla sensibilità di Swift: ancora una volta il decano sembra giocare con concetti che solamente la psicanalisi è in grado di spiegare del tutto. Così i figli descritti da Freud in *Totem e Tabù* che mangiano la carne del padre dopo averlo ucciso, lo fanno per appropriarsi delle sue qualità³: cannibali primitivi, giustamente credono che nel corpo risieda il valore di un uomo. Soltanto, di questo valore ci si appropria non mangiando l'uomo ma sfruttandone la forza-lavoro. Mangiare qualcuno è appropriarsi delle sue energie – e non è forse quanto audacemente sono invitati a fare gli *absentees*, banchettando dei figli dei loro coloni che già quotidianamente divorano?

Nucleo generativo dell'intero testo, la proposta antropofaga serve dunque più d'una causa: in particolare raccoglie un'eco biblica e dà voce a una protesta contro la società contemporanea. Io vorrei provare a dimostrare che l'intera tessitura del testo testimonia della tensione tra due istanze, metastorica l'una, profondamente storicizzata l'altra. Che le letture di Swift abbiano nel tempo accreditato due versioni differenti del suo devastante pessimismo è cosa però ben nota: spaventosamente incattivito nel suo isolamento, il decano ora sarebbe troppo miope, cieco prigioniero di un passato pre-borghese e di una ideologia religiosa; ora invece, ossessionato spesso da scoperte psicanalitiche troppo precoci, vedrebbe troppo lontano, la crisi stessa della società borghese⁴. Si tratta

3. S. Freud, *Totem e Tabù*, in *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 1-164, pp. 145-46. Per la motivazione del cannibalismo nei primitivi, si veda anche p. 88.

4. Le letture dell'opera di Swift più rigorosamente filologiche, legate al dibattito ideologico del suo tempo, hanno interpretato il pessimismo swiftiano come l'eredità della sua formazione religiosa e del suo senso del peccato originale, che gli rendevano estranee tutte le ideologie ottimistiche della sua epoca: dal deismo alla fiducia nella scienza come strumento di progresso. I primi invece ad interpretare il pessimismo swiftiano in chiave più moderna furono i surrealisti nel loro primo Manifesto del 1924. Essi, costruendosi borgesianamente una tradizione, vollero Swift un anticipatore del surrealismo per la sua cattiveria. In epoca ancora più recente si è prestato molta più attenzione agli aspetti pre-ideologici della sua opera, quelli più oscuri, conturbanti, e per ciò stesso interpretabili in chiave più moderna. Queste letture furono inaugurate dal saggio di N.O. Brown, *The Excremental Vision*, in *Life against Death*, Middletown, Wesleyan University Press, 1971 (1st ed. 1959), pp. 179-201, che analizzava le intuizioni swiftiane di alcuni fenomeni scoperti poi dalla psicanalisi. Tra queste letture attualizzanti dell'opera di Swift: A. Brillì, *Swift o dell'anatomia*, Firenze, Sansoni, 1974, e *Introduzione a Una modesta proposta e altre satire*, Milano, Rizzoli, 1977. G. Sertoli, *Ragione e corpo*

dunque di provare che, almeno nella Proposta, il pessimismo swif-
tiano, qui più che mai un amarissimo ghigno, fu una conciliazione,
o meglio, per usare una terminologia freudiana: «una formazione
di compromesso»⁵ tra le due istanze. Ma se di compromesso si
tratta, esso è leggermente sbilanciato nei rapporti di forza e, an-
che se orribilmente infelice, in ultima analisi orientato nella dire-
zione «naturale» – giusta o ingiusta che appaia – della storia.

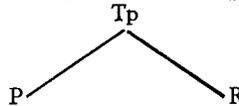
Istanza storicizzante e istanza metastorica sono indissolubil-
mente congiunte nel testo: due poli di un medesimo discorso, in
qualche modo l'una è il presupposto dell'altra e viceversa. È dun-
que soltanto per necessità di esposizione che talvolta se ne parlerà
qui separatamente.

La tensione polemica che si appunta nel testo contro un bersa-
glio storicamente ben determinato si articola nelle trame della pa-
rodia⁶. La voce che darà corpo nell'argomentazione al progetto
antropofago, spietata risposta al problema della sovrappopolazio-
ne e della povertà in Irlanda, ne fa tutte le spese. Il discorso pa-
rodico è sempre metalinguistico: ciò di cui parla è in primo luogo
un altro discorso. Esiste naturalmente un oggetto di realtà neces-
sariamente comune ai due discorsi – ciò di cui appunto parlano

nel quarto viaggio di Gulliver, in La critica freudiana, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 211-264.

5. Per la nozione freudiana di formazione di compromesso nelle sue implicazioni lette-
rarie cfr. F. Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature*, Baltimore, John Hop-
kins University Press, 1978.

6. Non ci si vuole addentrare qui nei problemi teorici che una definizione della parodia
comporterebbe. Si rimanda per un recente punto sulla questione a Nella Giannetto,
Rassegna sulla parodia in letteratura, in «Lettere Italiane», anno XXIX, n. 4, ottobre-
dicembre 1977, pp. 461-481. Il modello comunque più convincente mi sembra essere
quello che si potrebbe rappresentare graficamente in questo modo:



P è il testo parodico, Tp è il testo parodiato, R è la realtà rappresentata nel testo pa-
rodiato. Se dunque il segmento Tp-R rappresenta la relazione tra il testo parodiato e la
realtà, il segmento P-Tp rappresenta quanto la parodia rincara su questa relazione per
modificare il giudizio del lettore proprio sulla relazione tra il testo parodiato e la realtà.
Così Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition*, New York, Oxford University Press,
1969, p. 2, descrive il tragitto di lettura della parodia: «Parody makes even greater
demands on the reader: first of all, he must recognise the work or the genre parodied;
then he must see the absurdity of the parody by comparison with the original; finally,
this absurdity must be reflected back from the parody on to the original, so that he
can see in the latter the inherent tendency to absurdity which made the parody feasible
to begin with».

entrambi —, che nel nostro caso è costituito dalle condizioni dell'Irlanda. Come scrisse Wittkowsky: «[Swift] in writing *The Modest Proposal*, was contemplating theories as well as conditions»⁷. Cosa c'è dunque dietro questo presunto progettista dalla spaventosa ottusità morale ed emotiva?, quale la teoria, da lui presentificata nel testo, che la parodia doveva mortalmente colpire?

L'occasione storica, per così dire, della nascita della *Modest Proposal* è iscritta nella biografia di Swift. Nel 1714 egli vive in Irlanda in una contraddittoria condizione di esiliato. La *Modest Proposal* è solo uno di quegli scritti, gli *Irish Tracts*, che nacquero da un progressivo condividere, che divenne appassionato e commosso, le miserie di quella terra dove era stato esiliato. Se dunque lo spietato sfruttamento inglese ai danni dell'Irlanda è un tema dell'indignazione swiftiana, nel suo decisivo saggio il Wittkowsky individuava nella *Modest Proposal* una polemica più vasta. Essa investe un *corpus* di massime che fondarono, nella prospettiva più tarda degli economisti, la teoria economica del mercantilismo⁸. Le regole economiche del mercantilismo coinvolgevano d'altronde direttamente la realtà dell'Irlanda. Swift stesso mostrò in uno degli *Irish Tracts* anteriore alla Proposta, le *Maxims controlled in Ireland*, come proprio quelle massime fossero tutte a svantaggio della sventurata Irlanda, soggetta com'essa era alla regolamentazione commerciale della più potente Inghilterra.

Se nella *Modest Proposal* l'argomentazione del proponente è funzionalizzata ad ostentare lo scandalo implicito nei presupposti

7. G. Wittkowsky, *Swift's Modest Proposal: the Biography of an Early Georgian Pamphlet*, in «Journal of the History of Ideas», 4, 1943, pp. 75-104, p. 76.

8. G. Wittkowsky, *op. cit.*, interpreta la *Modest Proposal* in chiave interamente anti-mercantilista: è un'opera d'arte così saturata di teoria economica da collocarsi quasi sulla soglia che divide «the turbulent early Georgian world of pamphlet controversy from *belles-lettres*» (p. 104). T.J. Casey, *Jonathan Swift and Political Economic Thought in Ireland*, Tulane University, Ph. D. Dissertation, 1971, è ancora più radicale nel riconoscere a Swift non solo una competenza, ma una teoria economica. Egli dimostra come l'anti-mercantilismo di Swift, partendo da una posizione classica e da una polemica simile a quella dei fisiocratici contro il mercantilismo e l'industrializzazione in Francia nella seconda metà del diciottesimo secolo, approda alla concezione moderna dei fattori necessari all'economia dello sviluppo: incremento dell'agricoltura, controllo demografico e crescita del mercato interno. Al polo opposto si situa l'interpretazione di L.A. Landa, *Swift's Economic Views and Mercantilism*, in «English Language History», 10, 1943, pp. 310-335, e *A Modest Proposal and Populousness*, in «Modern Philology», 40, 1942, pp. 161-170, che nega a Swift ogni competenza economica, e interpreta la *Modest Proposal* in chiave solo anti-inglese, ravvisando un sostanziale accordo tra le sue vedute economiche e le teorie mercantiliste dopo il trasferimento in Irlanda.

di un po' tutte queste proposizioni, una in particolare emerge sulle altre perché la sua denuncia informa di sé le pieghe più nascoste del discorso. *People are the Riches of a Nation*: questa proposizione doveva suonare come un oltraggio degli echi inestinguibili nell'universo morale dei valori swiftiani. Essa privava l'uomo della sua condizione di creatore, ideatore di un ordine, che era stato in passato ordine morale, in cui iscrivere il mondo che lo circondava. Istituiva invece la possibilità di un ponte di comparazione tra gli uomini-ricchezze e altri tipi di ricchezze di una nazione: le merci. Questa virtualità attraversa tutta l'argomentazione del proponente: prendendo le mosse dalla comparazione – realizzata attribuendo agli esseri umani predicati che sono degli oggetti – culmina nella relazione di identità perfetta dove gli uomini non avendo altri predicati che quelli delle merci, diventano merce essi stessi.

Se, come ha convincentemente provato il Wittkowsky nel già citato saggio⁹, Swift scrivendo la *Modest Proposal* se la prendeva con i primi mercantilisti e con le loro massime, è però anche vero che il tiro della sua polemica si è alzato fino a colpire il fondamento stesso dell'ideologia capitalista: la logica del profitto. Testimonianza di questa amplificazione della polemica la iperbolica onnipotenza riconosciuta dal proponente al principio dell'utile. Esso viene affermato a spese non soltanto dell'attitudine filantropica, ma vince sulla morale, e ridefinisce in qualche modo la politica stessa. Della filantropia ha ragione subito: fin dall'inizio risulta chiaro quale sia il problema dei poveri:

... that I propose to provide for them in such a manner, as, instead of being a Charge upon their Parents, or the Parish, or wanting Food and Raiment for the rest of their Lives, they shall, on the Contrary, contribute to the Feeding and partly to the Cloathing of many Thousands¹⁰.

Non si tratta di abolire la loro povertà, magari secondo un sistema assistenziale ormai vecchio, quanto piuttosto di renderli utili – vale a dire di utilizzarli. A proposito della vittoria sulla morale non mette conto dilungarsi, se il principio dell'utile fa superare tranquillamente, e in una sola volta, le remore contro omicidio e antropofagia. Non per questo i principi morali sono aboliti del tutto: essi vengono restaurati quando tornano utili alla propaganda

9. G. Wittkowsky, *op. cit.*, pp. 77-85.

10. J. Swift, *M.P.*, p. 22.

della proposta. Così assurdamente si afferma che la pratica di vender bambini incentiverà le madri a non abortire – a tutto guadagno di morale e religione. La stessa politica appare pura emanazione di questo principio. Al mercato la gran parte della carne umana in vendita sarà carne di papista, dato che la maggior parte dei poveri in Irlanda sono cattolici: un vantaggio in più secondo il proponente per tutti i protestanti (i quali non a caso sono i ricchi, non importa se inglesi o irlandesi). Quale etichetta migliore di una lotta politico-religiosa per giustificare un commercio, sia pur esso di carne umana¹¹?

Della logica dell'utile Swift sembra inoltre individuare qual è la mistificazione principale, quella che fonda tutte le altre. L'utile, questo principio cui il progettista si ispira come ad una categoria universale, come ad un principio imparziale, scientifico, che astrattamente regola l'intera società, agisce invece nel testo secondo una logica perfettamente orientata, e in una sola prospettiva. L'utile della società, la ricchezza della nazione, non sono altro che l'utile e la ricchezza di quelli che già posseggono – la ricchezza dei pochi. Gli altri sono utilizzati.

Mi sembra che la satira swiftiana vada oltre i limiti storici individuati dal Wittkowsky, non tanto perché si sceglie come idolo polemico l'onnipotenza del principio dell'utile; ancor più in quanto parte dall'assunto che la società tutta è coinvolta nei nuovi rapporti economici e che il commercio è più diffuso di quanto lo sia la classe dei mercanti. Nella *Modest Proposal* infatti i mercanti non rimangono una categoria sociale separata, la logica del mercato arriva a regolare tutti i rapporti umani, anche quelli tra genitori e figli. I poveri che venderanno al mercato la carne dei loro bambini diventeranno mercanti essi stessi¹². Se ormai i bambini

11. J. Swift, *A letter to the whole people of Ireland*, in Swift, *Satires and Personal Writings*, London, Oxford University Press, 1967, pp. 295-317, fornisce un esempio storico dell'uso dell'etichetta di 'papisti' per coprire un interesse economico. Mr. Wood, per piegare la resistenza irlandese ad accettare il suo mezzosoldo, mette in giro la voce di una sommossa di papisti in Irlanda contro la sua moneta. Così Swift: «altho' it be notoriously known, that they never once offered to stir in the Matter: So, that the two Houses of Parliament, The Privy Council, The great Numbers of Corporations, The Lord Mayor, and Aldermen of Dublin, the Grand-Juries, and principal Gentlemen of several Counties, are stigmatized in a Lump, under the Name of Papists» (pp. 297-98).

12. M. Price, *Swift's Rhetorical Art*, London, Archon Books, 1963, p. 73, partendo da un assunto differente, nota: «It is Swift's ability to see the degradation, moral as well as economic, of the victims who submit to the victors that gives universality to such a work as the *Modest Proposal*».

sono divenuti interamente delle merci, resta pur sempre che essi sono esseri umani, e il posto dove li si vende e acquista resta un mercato speciale: il mercato degli uomini. Questo è l'unico mercato a cui possono accedere i possessori di sola prole – i proletari. In una società solo di poco prossima ad affermarsi essi avrebbero venduto la loro forza-lavoro, nella *Modest Proposal* sono invitati a vendere i loro figli. A ridosso dell'economia mercantile il testo sembra presagire l'industrializzazione di massa, una società che non lascerà «tra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, lo spietato *pagamento in contanti*»¹³.

Anche i gentiluomini di rango non fanno eccezione, hanno introiettato questa logica che pone il denaro a misura del mondo. In un inciso di sapore sociologico ne viene fornito un sottile esempio:

...; and consequently have their Houses frequented by all the fine Gentlemen, who justly value themselves upon their Knowledge in good Eating; and a skilful Cook, who understands how to oblige his Guests, will contrive to make it as expensive as they please¹⁴.

Essi, giustamente – commenta il progettista esperto di mercato e ormai sicuro di sé –, hanno ridimensionato il rango all'entità del patrimonio, attraverso l'equazione: rango = buona cucina = cibo costoso. Questa nuova logica, che il lettore deve intendere paradossale, il ragionamento del progettista la tradisce in una curiosa ellissi. Tra un cuoco esperto e un cibo costoso c'è un tramite logico che viene soppresso: un piatto molto ben cucinato e *quindi* costoso. Tra i piaceri che dà il consumare una pietanza prelibata, ce n'è uno di natura simbolica: se si mangia cibo molto costoso si entra a far parte di una aristocrazia di censo. In altre parole il rango, questo valore del passato dell'aristocrazia di nascita, si può, come la carne di bambino, comprare.

Se dunque l'aver compreso che la società che stava nascendo coinvolgeva tutti appare oggi la più sorprendente delle intuizioni swiftiane, è anche vero però che ciò gli era reso possibile dalla sua formazione religiosa, biblica: la trasformazione lenta di una società era da lui sentita in maniera totalizzante, catastrofica, in ultima analisi apocalittica. E non meraviglia infatti che gli accenti più grotteschi, atroci, della parodia, siano riservati a quando il

13. K. Marx-F. Engels, *Manifesto del Partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 59.

14. J. Swift, *M.P.*, p. 28.

progettista, dimessi gli abiti più dignitosi dell'economista, assume direttamente quelli volgari del mercante:

...a young healthy Child well Nursed is at a year old a most delicious nourishing and wholesome Food, whether Stewed, Roasted, Baked, or Boiled; and, I make no doubt that it will equally serve in a Fricasie, or a Ragoust¹⁵.

...A Child will make two Dishes at an Entertainment for Friends, and when, the Family dines alone, the fore or hind Quarter will make a reasonable Dish, and seasoned with a little Pepper or Salt will be very good Boiled on the fourth Day, especially in Winter¹⁶.

...; although I rather recommend buying the Children alive, and dressing them hot for the Knife, as we do roasting Pigs¹⁷.

Questa non è soltanto la *réclame* che fa della sua merce un venditore, cui non è attribuito pudore alcuno per il suo carattere particolare. Non ne va solo di vendere e comprare, di fare un affare. Ne va anche di come cucinare, di come servire in tavola. Vi è una ostentazione di cucinato che denuncia il solleticamento di piaceri bassi, materialistici, della fragilità della carne, peccati di gola. Il piano del creaturale, accuratamente evitato nel discorso astrattizzante dell'economista, è investito in pieno dal discorso del mercante, in un repentino cambiamento di stile. Ancora una volta un momento stilisticamente molto teso nel testo, come già nel caso della metafora del divorare, vede coincidere due momenti che questa analisi vuole generatori della proposta: da una parte l'odio per il mercante suo contemporaneo, dall'altra lo scandalo eterno del peccato e della corruzione.

Questo motivo biblico, che si presenta essenzialmente come una istanza a favore di valori religiosi e metastorici, è anch'esso però in qualche modo storicizzabile. Esso non rimanda solamente all'atteggiamento religioso d'indignazione per lo scandalo della corruzione; si traduce soprattutto nel rimpianto di un'epoca in cui ancora vigevano valori morali. Soltanto quest'epoca viene sentita come irrimediabilmente passata, tant'è vero che nel testo se ne parla solo a patto di negare i suoi valori. Questa negazione, che altro non è che l'affermazione di desideri sentiti però come irrealizzabili, segna una sospensione momentanea del discorso parodico a favore dello stile, esplicitamente amaro, dell'invettiva:

I desire the Reader will observe, that I calculate my Remedy for this one individual Kingdom of Ireland, and for no Other that ever was, is, or, I

15. J. Swift, *M.P.*, p. 23.

16. J. Swift, *M.P.*, p. 24.

17. J. Swift, *M.P.*, p. 25.

think, ever can be upon Earth. Therefore let no man talk to me of other Expedients: Of taxing our Absentees at five Shillings a Pound: Of using neither Cloaths, nor Houshold Furniture, except what is of our own Growth and Manufacture: Of utterly rejecting the Materials and Instruments that promote foreign Luxury: Of curing the Expensiveness of Pride, Vanity, Idleness, and Gaming in our Women: Of introducing a Vein of Parcimony, Prudence and Temperance: Of learning to love our Country, wherein we differ even from Laplanders, and the Inhabitants of Topinamboo: Of quitting our Animosities, and Factions, nor act any longer like the Jews, who were murdering one another at the very Moment their City was taken: Of being a little cautious not to sell our Country and Consciences for nothing: Of teaching Landlords to have at least one Degree of Mercy towards their Tenants. Lastly, Of putting a Spirit of Honesty, Industry, and Skill into our Shopkeepers, who, if a Resolution could now be taken to buy only our Native Goods, would immediately unite to cheat and exact upon us in the Price, the Measure, and the Goodness, nor could yet be brought to make one fair Proposal of just Dealing, though often and earnestly invited to it. Therefore I repeat, let no Man talk to me of these and the like Expedients, till he hath at least some Glimpse of Hope, that there will ever be some hearty and sincere Attempt to put them in Practice¹⁸.

Queste proposte, che l'autore contrappone a quella antropofaga che ha occupato tutto il testo, sono date come impossibili in prima approssimazione perché riguardano il regno d'Irlanda, che dovrebbe essere soggetto a condizioni particolari, uniche nella storia dell'umanità. Ma tutta la Proposta ha mostrato come ciò che si verifica in Irlanda non è affatto differente da ciò che si sta realizzando, un po' ovunque, con tempi naturalmente differenti, in tutta l'Europa. E allora l'elenco di proposte che si dice impossibili a realizzarsi per l'Irlanda, di fatto si presenta irrealizzabile non soltanto per le condizioni politiche del paese, ma soprattutto in quanto ovunque si vanno affermando quei nuovi rapporti economici solo più tardi definiti capitalistici.

Già la struttura dell'elenco la dice lunga sulle caratteristiche della società vagheggiata dall'autore. Degli undici espedienti proposti, cinque di questi consistono nel *non* fare qualcosa, che evidentemente i contemporanei di Swift facevano. Le cinque prescrizioni negative (come non pensare alla struttura prevalentemente negativa dei Dieci Comandamenti?) servono quindi esclusivamente a negare il presente e potrebbero tutte riassumersi nell'invito a non comprare e non vendere. È anche vero che una polemica più propriamente contro il mercantilismo serpeggia in questa invet-

18. J. Swift, *M.P.*, pp. 29-30.

tiva, in quanto si invita a non comprare merci straniere; ma dal non comprare e vendere merci straniere ad una economia patriarcale il passo è brevissimo. E questo passo l'invettiva lo compie. Gli altri espedienti proposti, infatti, trattano di: *curing, introducing, learning, teaching, putting*, tutti verbi connotati di un fervore pedagogico. L'attitudine morale, ribadita dall'elenco dei vizi da evitare, *Pride, Vanity, Idleness, and Gaming, Animosities and Factions*, e delle virtù da stimolare, *Parsimony, Prudence and Temperance, Honesty, Industry and Skill*, testimonia che la società desiderata non dovrebbe essere retta dalle leggi del mercato, bensì da quelle, a misura d'uomo, dell'insegnamento della virtù.

Si staglia così l'immagine di una società patriarcale, pre-capitalista, dove la nazione produce solo ciò che consuma e i bisogni sono legati al valore d'uso degli oggetti. Lo stato è un'entità di cui si vedono i confini, una famiglia solo un po' più estesa, che si può amare perché si può condividere. Il mercato straniero non esiste. Di più, se possibile: il commercio non esiste quasi. Il commercio è infatti, delle realtà presenti, quella negata con maggiore intensità. Prova ne sia l'incidentale paragone con gli ebrei che si uccidevano l'un l'altro (per denaro, possiamo aggiungere) mentre la loro città veniva presa. Attraverso questi ebrei di marlowiana memoria, attraverso questo fantasma in cui la borghesia aliendò da sé la sua colpa in una razza già da tempo maledetta, la invettiva denuncia ancora una volta la corruzione operata dal denaro e la defezione per esso da ogni valore morale. L'ultima anafora introduce poi nell'elenco l'espedito su cui, non a caso, si indugia più a lungo. Presentato come, tra tutti, il più disperato riguardo alla possibilità di successo, nella sua privilegiata posizione di fine dell'elenco, funziona da ulteriore negazione della attuabilità di tutti i precedenti: esso riguarda appunto la possibilità di inculcare uno «*Spirit of Honesty, Industry and Skill*» proprio nei commercianti.

Il motivo biblico, che abbiamo visto attraversare tutto il testo, trova qui dunque la sua vera motivazione: la Bibbia, ovvero i valori della morale e quelli della religione vengono sentiti come ancora dominanti fino alla società del suo tempo che, apocalitticamente, li ha negati in blocco. Per questo la società contemporanea è insieme il dominio dell'utile e il regno del peccato – allora questa è l'unica proposta possibile.

La contrapposizione tra la proposta antropofaga e le proposte 'moralì' è ora completa e potrebbe così riassumersi:

- La Modesta Proposta, benché immorale, è l'unica possibile.
- Gli altri espedienti, benché morali, sono impossibili.

Ma secondo quella logica per cui, come voleva Proust¹⁹, i benché non sono altro che dei *poiché* misconosciuti, il messaggio pessimistico della *Modest Proposal* vuole mostrare come ormai tutto ciò che è possibile nel mondo contemporaneo al suo autore, lo è proprio *poiché* immorale. Solo che la società capitalistica ha realizzato appunto quello che Swift non poteva proprio concepire: non una negazione, ma una sospensione della morale.

19. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la Recherche du temps perdu*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1954, vol. I, p. 438.

NOTE E RASSEGNE

ALIDE CAGIDEMETRIO

Introduzione a «Ladies Almanack» di Djuna Barnes

There onct wuzza lady named Djuna Who wrote
rather like a baboon. Her Blubbery prose had no
fingers or toes; And we wish Whale had found
this out sooner.

(da una lettera di E. Pound a T.S. Eliot)

Nel 1928 appariva a Parigi, pubblicato privatamente in sole 1050 copie¹, *Ladies Almanack* di Djuna Barnes. Pittrice, giornalista, scrittrice, la Barnes era approdata a Parigi, meta e crogiuolo degli intellettuali americani e no degli anni '20, dopo una iniziazione all'arte e all'avanguardia condotta secondo i crismi del Greenwich Village newyorchese. Aveva studiato arte al Pratt Institute e alla Art Student League, era entrata a far parte del gruppo di giovani artisti bohème in cui spiccava la figura di Guido Bruno², la cui soffitta fu centro di raccolta e di elaborazione di quella lontana primavera americana. È Guido Bruno che artigianalmente pubblica nel 1915 il suo primo volume di versi (o meglio *rhythms*) e disegni, *The Book of Repulsive Women*³. Da buona *villager* la Barnes lavora per «mantenersi all'arte» come illustratrice e giornalista, quindi come critico teatrale; l'interesse per il teatro sfocia nella prima importante tappa della sua carriera di artista di avanguardia, la collaborazione coi Washington Square Players e con la Provincetown Playhouse che allestirà i suoi lavori, tre atti unici, nel 1919 e 1920⁴.

1. *Ladies Alamanack*, Paris, Conctact Edition, 1928, pubblicato anonimamente; ripubblicato nel 1972 con introduzione della stessa autrice (New York, Harper).

2. Guido Bruno è un originale artista-editore che opera nel Village degli anni '10 e '20; come osserva F.J. Hoffman, egli rappresenta soprattutto lo spirito *fin de siècle*: «Except for the accident of having printed Hart Crane's first published poem (in *Bruno's Weekly* in 1915), Bruno is chiefly interesting because of his sponsorship of Wilde, Beardsley, Pater, Symons, and other British 'saints condemned to life in the crude hard world' as he called them» (F.J. Hoffman, *The 20's*, rev. ed., New York, The Free Press, 1962, p. 38). Bruno vanta al suo attivo un notevole numero di piccole riviste come *Bruno's Weekly*, *Bruno's Chapbook*, *Greenwich Village*, *Bruno's*, *Bruno's Bohemia*, ecc. cfr. F.J. Hoffman, C. Allen, C.F. Ulrich, *The Little Magazine, A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton U.P., 1947, pp. 27-8.

3. «The Book of Repulsive Women: 8 Rhythms and 5 Drawings», *Bruno's Chapbook*, 2, 6, novembre 1915. Per una analisi delle poesie vedi L.F. Kannestine, *The Art of Djuna Barnes, Duality and Damnation*, New York, New York U.P., 1977, pp. 17-31.

4. Rispettivamente *Three from the Earth*, *Kurzy of the Sea* e *Irish Triangle*. *Three from the Earth* fu rappresentato insieme a *The Dreamy Kid* di E. O'Neil che nella stes-

In *Three from the Earth*⁵ – pièce incentrata su uno dei temi cari alla Barnes che verrà in seguito sviluppato in *Ryder*⁶, e cioè il rapporto madre-figlio, in particolare l'assenza di riconoscimento della madre, il suo negarsi al possesso del figlio – i giovani protagonisti si congedano dalla donna-madre, staccandosi da lei e dalla terra natale per cercare altrove la propria identità. John, Henry e James, i tre ragazzi che vengono «dalla terra», partono per l'Europa, per la Francia, simbolicamente rappresentando le motivazioni e le scelte comuni alla generazione della Barnes, quegli «espatriati» su cui si sono versati fiumi di inchiostro e che hanno definitivamente sancito la vocazione «internazionale» di certa cultura americana.

Come tanti altri dunque la Barnes sembra concludere nell'unico modo possibile il suo apprendistato artistico, con l'inevitabile viaggio in Europa. Ma non si trattò di un viaggio, bensì di un lungo ventennale soggiorno, durante il quale fu pubblicata la sua opera migliore, *Nightwood*⁷. *Ladies Almanack*, più di *Ryder*, apparso nello stesso anno, può definirsi la prima opera «europea» della scrittrice, sia per la tematica, l'amore e l'omosessualità femminile, sia per la trasparenza dei riferimenti alla «società» parigina. Miss Nathalie Barney infatti si individua facilmente sotto le spoglie della protagonista dell'almanacco, Dame de Musset, come facilmente si individua nel *setting* il suo salotto sulla riva sinistra della Senna, fulcro di una piccola comunità di donne a cui il libro della Barnes principalmente si rivolgeva. *Ladies Almanack* è un libro cifrato, la cui decodificazione oggi è certamente ardua, per la quantità di riferimenti specifici, per il «lessico familiare» o di gruppo usato per convogliare alle amiche-lettertrici di allora significati che al lettore moderno sfuggono o sono solo in parte decifrabili. Il libro rientra cioè in un certo tipo di letteratura da salotto, privata e un po' *porno* in cui la morbosità *fin de siècle* è resa evidente e si impone come gioco, gioco di una sessualità finalmente scoperta ma che occorre esorcizzare nello scherzo liberatorio, uno scherzo che fra donne assumeva un sapore particolare, una ultima e più raffinata trasgressione.

Attorno a Nathalie Barney, milionaria erede della «Barney Railroad Car Foundry», si era costituito un gruppo di donne «diverse»⁸, dedite all'arte e alla vita, che col ritorno al mito delle Amazzoni intendevano «rappresentarsi», creandosi una immagine secondo la quale vivere⁹. Nei ritratti di

sa stagione iniziava la sua collaborazione coi Provincetown Players (cfr. James Scott, *D. Barnes*, Boston, Twayne, 1976, p. 16).

5. Pubblicato in *A Night Among the Horses*, New York, Liveright, 1929, pp. 15-30.

6. New York, Liveright, 1928.

7. Pubblicato con introduzione di T.S. Eliot nel 1936 in Gran Bretagna (London, Faber and Faber) e nel 1937 negli Stati Uniti (New York, Harcourt and Brace).

8. Per il salotto della Barney erano passate lesbiche famose come Liane de Pougy, Renée Vivien, la Radclyffe Hall, ecc. (cfr. Jean Chalon, *Portrait d'une Seductrice*, Paris, Stock, 1976).

9. L'appellativo di amazzone riceve, nel caso della Barney, un riconoscimento letterario

Romaine Brooks, la pittrice che della Barney fu per lunghi anni compagna, queste donne, vestite in severi e raffinati abiti di foggia maschile, tailleurs austeri aperti sui colli diafani che illuminano volti affilati e vagamente sprezzanti, sembrano voler sottolineare la propria aristocratica distanza. Janet Flanner e Peggy Guggenheim¹⁰ ben definiscono la scena parigina in cui si muovevano; vi dominavano i (le) rappresentanti di una *leisure class* che alla libertà (o liberalità) economica univano una libertà intellettuale o comportamentale; la vita comune di «artisti» e «mecenati» portava spesso all'identificazione dei ruoli, non più solo mecenati e artisti, ma artisti-mecenati, con un rovesciamento che metaforicamente svela l'assurdità della pretesa gratuità dell'arte espressa dalle avanguardie storiche¹¹. L'antica tentazione borghese dell'arte come vita si era già trasformata alla fine del secolo nella vita come arte, da spendere, ma da spendere bene. Le vite «artistiche» dei dandies¹² sembrano essere il modello delle Amazzoni parigine, il loro dandismo si costituisce in un codice di comportamento in cui agli abiti e agli alani della Brooks fanno riscontro la cavalcate nel Bois di cui Mata Hari era assidua, le danze senza veli di Isadora Duncan, le riunioni per sole donne nel salotto di Nathalie. È nel nome dell'«arte di vivere» che la donna scopre il libertinaggio e si abbandona soprattutto alle sue componenti voyeristiche e esibizionistiche.

Ladies Almanack è voyeristico ed esibizionistico e divide col dandismo storico l'intento dissacrante, l'uso dell'ironia, del grottesco, della parodia, la satira del costume.

Si tratta, come dice il titolo, di un almanacco¹³, ma già il sottotitolo ne rivela l'intento parodico; si legge infatti: *Ladies Almanack, showing their Signs and their Tides; their Moons and their Changes; the Seasons as it is with them; their Eclipses and Equinoxes; as well as a full Record of diurnal and nocturnal Distempers*. Si avverte lo scarto dal codice di riferimento usato (quello degli almanacchi) in quanto si attua una sostituzione di signi-

nelle *Lettres à l'Amazone* (1914) di Remy de Gourmont.

10. Janet Flanner, *Paris Was Yesterday*, a cura di I. Drutman, New York, The Viking Press, 1972; P. Guggenheim, *Out of This Century*, New York, Dial Press, 1946.

11. Se con l'avanguardia l'arte come prodotto si nega e rifiuta il mercato, è per lo meno interessante ed esemplare che siano proprio gli esponenti della *leisure class* ad appropriarsene, questa volta non più come prodotto da comprare, mostrare agli altri o contemplare, ma come lavoro in proprio.

12. In *Il Sistema del Dandy, Wilde-Beardsley-Beerbohm (Arte e Artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle)*, Bologna, Patron, 1977, Giovanna Franci definisce la figura del dandy nella sua totalità artistico-esistenziale (e di mercato) e sottolinea come il dandy nella sua distanza sociale codifichi un comportamento che è insieme opera e estetica, «dal tono, al gesto, allo stile di tutta un'esistenza, il dandy produce la propria arte e si produce come opera d'arte» (p. 43).

13. *Ladies Almanack* assomiglia a un romanzo breve camuffato da almanacco (i confini del genere sono molto confusi qui come in *Ryder*); come romanzo viene analizzato da J.B. Scott, *op. cit.*, pp. 79-85.

ficato: al sistema astrologico si sostituisce, con ironia surrealista, il sistema dei pianeti-donna, le loro stagioni e i loro equinozi, le maree e i «turba-menti» notturni e diurni¹⁴. Alle donne si applica la terminologia dell'osservazione pseudo-scientifica dell'universo, basata sulla constatazione dei fenomeni naturali o, all'inverso, la «natura» femminile si descrive attraverso una pratica (ciarlatanesca) di conoscenza. Campo dell'osservazione sono il femminile e i suoi «umori» e destinatarie le proprie consorelle. E il salotto di Nathalie diventa il sistema dei pianeti che ci si accinge a definire.

Come il *Poor Richard's Almanack*, celebre antenato settecentesco, intendeva rivolgersi all'uomo, mercante o contadino, per ammonirlo ed educarlo, così l'anonima *Lady of Fashion* afferma:

Thus begins this Almanack, which all Ladies
should carry about with them, as the Priest his
Breviary, as the Cook his Recipes,
as the Doctor his Physic, as
the Bride her Fears,
and as the Lion
his Roar!¹⁵

Alla reiterata affermazione dell'utilità universale dell'almanacco seguono dodici mesi e dodici capitoli ognuno preceduto dalla formula di rito: *January, March, April, ...hath*, febbraio ha 29 giorni, l'anno è dunque bisestile. Prosa e versi si alternano ad elencare portenti e presagi, le illustrazioni della stessa autrice sottolineano la centralità dell'immagine femminile con vignette di sapore medievale, aprospective, dove donne-cavaliere e simboli sacri e profani, rose mistiche e no, si aggiungono a «crude» rappresentazioni di cosce e seni ed altri particolari anatomici. Il segno grafico riproduce la stessa ironica deviazione della scrittura: ne è esempio illuminante il disegno del corpo femminile sotto il segno dello Zodiaco; di nuovo se ne ritrova il modello nel *Poor Richard's Almanack*, dove si indica la tutela zodiacale dei punti vitali dell'organismo umano (nella versione maschile beninteso). Il corpo femminile della Barnes è invece ironicamente vezzeggiato nelle forme piene di una nudità sottolineata dal civettuolo nastrino intorno al collo, dall'amorosa connotazione delle zone erotiche, *the dear buttock* sotto la costellazione dell'Acquario, il sesso, meglio definito come *the love of life*, dedicato allo Scorpione, mentre il cuore della versione antica è scomparso per lasciare all'ombelico, al centro di un morbido ventre, l'onore di essere governato dal Leone. In ossequio alla struttura dell'almanacco ai fenomeni osservati si aggiunge la spiegazione, si costruiscono le verità cui obbedisce il sistema;

14. Come sottolinea Scott (*op. cit.*, p. 82) *changes, moons, seasons, distempers, eclipses, tides* si riferiscono tutti al mestruo, stabilendo così una omologia fra la natura femminile e le modificazioni astro-metereologiche.

15. *Ladies Almanack, cit.*, p. 9.

non manca una storia della creazione, con la prima donna «diversa» come protagonista: accadde che dopo la biblica cacciata degli angeli, questi si congiunsero con le costellazioni e dopo nove mesi un uovo cadde piuttosto bruscamente sulla terra; da quell'uovo uscì lei, la prima donna «born with a difference», che, con la consueta caduta di tono, si congedò rapidamente con un quotidiano, «Pardon me, I must be going!». Dove? Il suo percorso fu lungo e faticoso; dopo il paradiso terrestre la terra di Provenza l'accolse con lusinghe mendaci; di conseguenza:

Any prating Fellow with a Lute at bottom, a handful of Frills, a Knee turned out and a sweeping Feather, could, in one Verse, sing her full of Earth, and indeed for what our Minstrels have to account themselves guilty, will perhaps, with the Tibia of Caesar, lie unchartered in the Tomb of no Man's memory a long lethal Aeon. He was Lord-my-own and Cock-Sparrow of her trembling, he was both Adder in the Grass and Pippin on the Bough, he was the rush waving and the Bolt upon the Door, and the exceeding crammed Larder wherein she sat filching, a nibbling Mouse of Pang and Pang again¹⁶.

Che l'amore cortese segni una tappa importante nell'immagine della donna e dell'amore nella civiltà occidentale è noto; come è noto che tale immagine sanziona la più raffinata forma di imbroglio, la codificazione della donna come espressione del desiderio dell'uomo, e non come figura autonoma: nella gerarchia medievale essa rimane feudalmente succube del Signore, marito o menestrello che sia. Da de Rougemont a Lacan¹⁷ il discorso, pur in termini diversi, appare lo stesso: il «parlare d'amore» si codifica in Provenza e per il gentil sesso si compie il processo di imposizione di senso (o di sesso) attraverso la parola. Quei versi adulatori nascondono la volontà di potere del maschio («le discours du maître»), una realtà sessuale negata e imposta al tempo stesso. «Lui» trionfa, come sottolinea la Barnes (e una punizione eterna l'attende), per l'universalità della funzione fallica: padrone, uccellino, serpente, chiavistello, e nella dispensa ricolma al povero topolino non resta altro che sbocconcellare la sua pena.

L'amore cortese non è solo uno dei molti richiami a tradizioni culturali del passato che compongono il *pastiche* della Barnes ma assume una valenza strutturale più profonda; sembra cioè essere l'ossatura di riferimento concettuale comune al lettore cui la Barnes attinge ampiamente per fare il suo discorso sulla donna.

D'altro lato la corte d'amore era il riferimento più adatto a rappresentare la versione satirica del salotto di Nathalie Barney, per mettere in evidenza la sproporzione fra le pretese e la pratica del gruppo di donne che vi

16. *Ib.*, p. 62.

17. Cfr. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; trad. it., Milano, Rizzoli, 1977; J. Lacan, *Encore, Le Séminaire Livre XX*, Paris, Ed. de Seuil, 1975.

si riunivano e l'enormità del problema affrontato (la definizione della donna e dell'amore femminile).

Centrale alla satira è la storia di Nathalie, ovvero Dame Evangeline de Musset, che oltre a fornire un'esile trama all'almanacco, pone il personaggio-protagonista come figura attiva, mediatrice e incarnazione dell'idea di amore e delle intenzioni dell'autrice¹⁸.

Chi è Dame de Musset? Una santa guerriera medievale, un cavaliere (o una amazzone) senza paura, un apostolo della sua fede. Nel capitolo introduttivo dell'almanacco si legge:

Now this be a tale of as fine a Wench as ever wet Bed, she who was called Evangeline Musset and who was in her Heart one Grand Red Cross for the Pursuance, the Relief and Distraction, of such Girls as in their Hinder Parts, and their Fore Parts, and in whatsoever Parts did suffer them most, lament Cruelly, be it Itch of Palm or Quarters most horribly burning, which do oft occur in the Spring of the Year, or at those Times when they do sit upon warm and cozy Material, such as Fur, or thick and Oriental Rugs, (whose very Design it seems, procures for them such a Languishing of the Haunch and Reins as it is insupportable)...¹⁹.

Che si tratti di dissacrazione è evidente: la santa è caratterizzata da una metafora fisiologica («as fine a Wench as ever wet Bed»), il suo apostolato può ben dirsi profano; il sapore caricaturalmente barocco della scrittura concorda: siamo sottoposti ad un processo di dilatazione del discorso in cui subordinate si accumulano a subordinate deviando la logica dell'enunciato o limitandola per allargare iperbolicamente il significato della frase precedente. E ancora colpisce l'accostamento di scelte lessicali non omogenee²⁰, l'arcaico *Wench* seguito da *Grand Red Cross*, dove il simbolo ospedaliero viene nobilitato dall'aggettivo (*Grand*) e dalle iniziali maiuscole, come avviene per i termini di derivazione animale con cui si designano le parti del corpo femminile (*Hinder, Fore Parts, Quarters, Haunch, Reins*). La scelta stilistica della Barnes sembra caratterizzata da un intento parodico; il richiamo a quel *loose style* secentesco, atto a rendere la «investigation of the moral realities» del tempo²¹, impronta di seriosità una materia del contenu-

18. Scrive A. Pollard in *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 54: «...the satiric character can possess only a limited independence. More than most fiction characters he is a creature of his maker. No matter what he is in himself, he always remains the creature of his master's satiric intention».

19. *Ladies Almanack*, cit., p. 6.

20. Scott (*op. cit.*, p. 84) sottolinea come lo stile della Barnes sia complicato dall'eterogeneità delle scelte lessicali, soprattutto la loro difficile collocazione temporale, dal divario fra sintassi e lessico usato.

21. Il *loose style* è caratterizzato dall'accumulo di coordinazioni, subordinazioni e parentetiche che si susseguono in periodi senza fine dalla equivoca punteggiatura (cfr. Morris W. Croll, «The Baroque Style in Prose», in *Essays in Stylistic Analysis*, ed. H.S. Babb, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, pp. 107-16). Il parallelo stilistico con la

to comunemente considerata triviale o di infimo ordine; da qui lo scherzo, il contrasto ironico si trasferisce alla «storia» della protagonista, che si svolge secondo i canoni di un genere centrale alla tradizione «morale» cristiana, le vite dei santi, cioè quei racconti esemplificativi, esemplari, che col genere romanzesco hanno in comune l'accento sulla singolarità, l'eccezionalità di una «vita». Ai lettori si chiede una lettura «ideologicamente» orientata degli eventi narrati basata sulla fideistica accettazione dei precetti cui la vita del santo si uniformava. Il principio selettivo operante obbedisce quindi alla logica del «miracolo» inteso come episodio-ponte fra la quotidianità e la trascendenza, e l'interpretazione della realtà stessa ad edificazione del lettore²². Anche per Dame de Musset si costruisce la narrazione sui «miracoli», sui dialoghi «filosofici» che li accompagnano²³, per concludersi con la morte e la beatificazione.

Se per la vita del santo lo schema di riferimento ideologico era la religione, lo stesso accade per la nostra eroina, la sua è appunto la religione d'amore a cui, come è previsto dal copione, si è convertita in pubertà. Racconta la Barnes che, accortasi di essere nata «with an inch or so less» di qualsiasi ragazzo, Evangeline de Musset non si preoccupò, anzi vide in ciò un segno del destino e:

donning a Vest of a superb Blister and Tooling, a Belcher for tippet and a pair of hip-boots with a scarlet channel (for it was a most wet wading) she took her Whip in hand, calling her Pups about her, and so set out upon the Road of Destiny...²⁴.

Rivestita degli attributi della cavalleria, componendo madrigali, la nostra santa salva fanciulle dal loro triste destino, schiudendo loro i piaceri lenitivi del sesso; senza distinzioni di grado o di stato, contesse e serve, nubili o maritate, occidentali e orientali vengono da lei «miracolate» e accolte nella schiera delle fedeli, devote sostenitrici del culto di Lesbo. Luogo del culto

prosa secentesca implica il riferimento ad uno dei suoi maggiori rappresentanti inglesi, R. Burton; l'accostamento non pare casuale sia perché le pagine più famose della sua *Anatomy* sono dedicate alla «melanconia» d'amore, sia perché dell'anatomia secentesca la Barnes riproduce il babelico assommarsi di richiami eruditi oltre al gusto per una macchinosa eccentricità.

22. Per la vita dei santi come genere e la sua funzione fra il pubblico cui è rivolta vedi l'introduzione a *Vite dei Santi dal III al VI secolo* a cura di Christine Mohrmann (Milano, Mondadori, 1974). In particolare ricordiamo che la divulgazione della vita dei santi e la sua popolarizzazione avvenne attraverso il «calendario» che riassumeva la vita del santo nel giorno a lui dedicato. Che la Barnes si interessasse a questo tipo di «letteratura» è indirettamente provato dalla compiaciuta constatazione di un analogo interesse in Joyce (cfr. «James Joyce», *Vanity Fair*, Aprile 1922, p. 101).

23. Scott (*op. cit.*, p. 80) descrive la struttura di *Ladies Almanack* come un insieme di «scenes, often only briefly described; and they are described or created because they are illustrative rather than because they are related to previous scenes».

24. *Ladies Almanack*, *cit.*, p. 7.

è la corte d'amore di cui Dame de Musset è ispirata fondatrice; vi si ama e si discute la qualità e la natura dell'amore femminile; prendendo spunto dalla pratica del piacere si parla della supremazia del rapporto omosessuale, dei danni che l'uomo infligge e ha inflitto alla donna, del senso della sua triste storia. Lady Buck-and-Balk, Tilly-Tweed-in-Blood, Masie Tuck-and-Frill, ecc., rozzi burattini «parlati» dal linguaggio composito dell'almanacco, naufragano nella casistica spicciola quando affrontano il problema del matrimonio (che dovrebbe essere esteso dal Parlamento – inglese – alle coppie omosessuali per poter garantire alla partner eventualmente abbandonata gli «alimenti» previsti dalla legge) o esaltano la propria «diversità» in parossistiche dichiarazioni, suffragate dall'approvazione «religiosa» di Evangeline. Naturalmente nel salotto c'è anche una cretica, il cui compito è l'ironica negazione delle certezze della religione; il suo nome è Patience Scalpel e fa parte dell'almanacco:

...for one Reason only, that from Beginning to End, Top to Bottom, inside and out, she could not understand Women and their Ways as they were about her, above and before her²⁵.

Con pazienza Patience smonta le focose amiche introducendo un elemento di semplice buon senso che sottolinea il caricaturale oltranzismo delle adepti. Ma è sistematicamente zittita, liquidata soprattutto dalle sibilline risposte di Dame de Musset che, d'altronde, è l'oracolo del gruppo. È lei che domina con la forza del sesso e dell'ideologia, «corretta» elargizione del piacere da una parte, e santa crociata dall'altra. Fedele all'ideale cortese pratica l'Umiltà, la Cortesia, l'Adulterio, fedele a una sessualità impostata sul modello maschile, la diffonde come rapporto di sostituzione e non di differenza rispetto all'uomo. Trionfa perché riesce a travestire la donna da uomo ed è questo «travestimento» il vizio ultimo che la Barnes intende colpire con la sua satira. Si contrabbanda cioè per amore femminile un discorso maschile di potere; è Dame de Musset che «brings to a certainty» le sue partners, è lei che possiede i «tools of the trade» (rispettivamente metafora dell'orgasmo e dei genitali maschili), è lei il cavaliere che si gloria:

Upon my Sword there is no Rust, and upon my Escutcheon so many Stains, that I have in this manner created my own Banner and my own Badge²⁶.

Il doppio senso è trasparente; è l'attività sessuale di Evangeline che viene sottolineata (in termini chiaramente fallici) e costituisce la sua prova del valore che le varrà supremazia e santità.

La santità dell'amore inteso come sacrificio, macerazione, abnegazione è certamente un cardine dell'ideologia dell'amore; la lettrice di tradizione cristiana vi riconosce il precetto di comportamento secondo il quale dovrebbe amministrare la propria vita; e sa che tale precetto codifica una regola di

25 *Ib.*, p. 11.

26 *Ib.*, p. 35.

differimento del proprio piacere in vista di un piacere più grande, l'amore di Dio di cui il santo amore terreno è specchio e partecipe attesa; forse sa anche o intuisce che tutto ciò mal si adatta alle esigenze del suo corpo, sempre negato o dato in prestito. Si accorge quindi che la Barnes rovescia i termini della santità, o meglio li sposta dall'essenza alla sostanza della morale d'amore, il Senso Universale (Agapé-Dio) diventa il Sesso individuale e Dame de Musset ne è la mediatrice terrena. E magari con l'aiuto di Lacan scopre che questo sesso è ed è stato la grande assenza dei discorsi d'amore. L'amore cortese *c'est pour l'homme, dont la dame était entièrement, au sens le plus servile, la sujette, la seule façon de se tirer avec elegance de l'absence du rapport sexuel*²⁷. L'assenza del rapporto sessuale maschera un'altra assenza, di quella donna minuscola, corpo e soggetto, sostituita da una presenza immaginaria di derivazione fallica. Evangeline si sostituisce al maschio-padrone in quanto donna-signora, donna-cavaliere, e acquista, come lui, il diritto di proiettare le sue immagini sulle donne «soggette»; lo fa però in nome del sesso, del corpo, del piacere «diverso».

La scrittura della Barnes sembra partecipe della contraddizione di dover subire una ideologia d'amore e non sapervi rinunciare, pur trovandola inadatta o negatrice del proprio desiderio; il linguaggio della corte d'amore si mescola a un linguaggio sessuale caratterizzato da una insistenza grottesca, da un esagerato compiacimento, sintomo evidente di un disagio, di una attrazione-repulsione che trova sbocco nell'uso del *wit* come sollievo della tensione emotiva²⁸. Certamente in *Ladies Almanack* non si costituisce nessuna certezza, nessuna positività; è un magma bizzarro in cui affiorano brandelli di tradizione culturale, è un tentativo confuso da parte di una donna, che sa bene quali siano i limiti della conoscenza e della definizione, di ripercorre con spirito trasgressivo «l'immenso edificio del ricordo». La donna è e rimane un mistero; per svelarlo l'almanacco propone il ricorso a formule magiche e a filtri, d'amore naturalmente. In ultima istanza forse, abbandonate le ridicole pretese defintorie delle lesbiche del cenacolo parigino, raccontata la loro storia nei termini di una satira di costume che implica la «morale» dell'amore e la sua trasgressione, constatato che il discorso sessuale può distruggere le proprie certezze culturali, alla Barnes non resta che tristemente concludere: «wisdom is indifference». Indifferenza che nasce dalla paura di osare troppo: al piacere angoscia del corpo si preferisce ancora il porto tranquillo di una metaforica menopausa che rivendica il predominio della mente. Come in una antica *morality* il corpo e l'anima combattono la loro ironica battaglia in *Ladies Almanack*; in realtà non ci sono né vincitori né vinti e si potrebbe concludere che, trattandosi del corpo e dell'anima della donna, bisognava aspettarselo; meglio non entrare in argomento, non toccare la donna bianca, poiché saggiamente sosteneva Otello: *...being one of heaven, the devils themselves should fear to seize thee...*

27. J. Lacan, *op. cit.*, p. 65.

28. Per un'analisi del linguaggio sessuale vedi Scott, *op. cit.*, pp. 82-4.

Note su Isaak Babel'

Storia di un racconto: Trunov il caposquadrone

Eskadronnyj Trunov (Trunov il caposquadrone), pubblicato nel febbraio del 1925 sulla rivista «Krasnaja Nov'» (Novale rosso), è, tra quanti costituiscono il ciclo sull'Armata a cavallo, il racconto più facilmente ricostruibile nella sua genesi compositiva, disponendo noi oggi di quasi tutto il materiale che servì a Babel' per comporre il suo libro sulla campagna russo-polacca del 1920 (diario, corrispondenze dal fronte, abbozzi, varianti). Ricomporre nei suoi momenti più significanti il complesso modellarsi del personaggio di Trunov significa anche penetrare in certa misura in quel ricco e difficile universo che è il laboratorio artistico dello scrittore odessita.

La prima menzione al personaggio di Trunov s'incontra in una delle corrispondenze che Babel' scrisse nel 1920 per il «Krasnyj kavalerist» (Il cavalletto rosso), l'organo di stampa della 6^a Armata di cavalleria alla quale Babel' era stato assegnato come corrispondente di guerra. In questa corrispondenza, che ha per titolo *Pobol'se takich Trunovyčh* (Altri ancora di questi Trunov) e che apparve sul «Krasnyj kavalerist» il 13 agosto del 1920, Babel' commemora la figura di Konstantin Trunov «contadino di Stavropol', comandante del 34^o Reggimento di cavalleria, venuto dalle lontane steppe a portare a genti sconosciute la novella della rivoluzione, ucciso il 3 agosto, nel combattimento presso K. ¹, dalla pallottola di un ufficiale polacco...».

Il confronto tra questo testo e quello del racconto di *Konarmija* (L'Armata a cavallo), suggerisce una prima importante conclusione: il «comandante della 34^a Divisione Konstantin Trunov», così sostanzialmente diverso dal Trunov di Babel' (nel racconto di *Konarmija* infatti *Paša* Trunov è comandante di plotone e muore combattendo in un impari duello contro un aereo nemico) non è il prototipo su cui si è modellata la complessa e contraddittoria figura del personaggio del racconto². Il *Diario*³, pur così ricco

1. Nel *Diario*, in data 3 agosto, si fa riferimento ad una battaglia: «Incomincia il combattimento, l'artiglieria martella, esplosioni poco lontano, orrore, è una battaglia decisiva. Riusciremo a fermare l'offensiva polacca?».

2. Circa il problema della individuazione dei prototipi di *Konarmija* interessante è la vicenda legata ai racconti *Istorija odnoj lošadi* (Storia di un cavallo) e *Prodolženie istorii odnoj lošadi* (Seguito della storia di un cavallo). Quando nel 1924 la rivista «Krasnaja Nov'» pubblicò questi racconti con il titolo *Timošenko i Mel'nikov* (Timošenko e Mel'nikov), il comandante del Primo squadrone di cavalleria P. Mel'nikov, che a quell'epoca si trovava in Germania presso la Rappresentanza commerciale sovietica, scrisse

di precisi riferimenti ad episodi e personaggi di *Konarmija*, non ci offre questa volta alcuna informazione utile. È invece nei *piani ed abbozzi per Konarmija*⁴ che la figura di Trunov occupa un posto di notevole rilievo. Qui infatti troviamo, in un primo momento indicati e successivamente dilatati, i momenti essenziali di un racconto che avrebbe dovuto intitolarsi *Smert' Trunova* (La morte di Trunov) che Babel' successivamente rielaborò per utilizzarli (rompendone comunque l'originaria cronologia) in apertura del racconto *Eskadronnyj Trunov*, fino all'apparizione del «galiziano livido e lungo come un Don Chisciotte».

Sokal' 1. *Sulla piazza davanti alla sinagoga. Discussione tra gli ebrei. I cosacchi scavano la fossa. Il cadavere di Trunov. Timošenko. L'aeroplano? – Gli ebrei sono stati dispersi dall'aeroplano, e allora mi sono avvicinato a Tim(o)šenko. Una frase della lettera di Mel'nikov – capisco le sofferenze in quell'esercito.*

L'ordine: *Gli ebrei. L'aeroplano. La tomba. Timošenko. La lettera. I funerali di Trunov, la salva di saluto.*

Gli ortodossi, il rabbino di Belc. – Ti ho perduto, Saša. – Una strage religiosa, si potrebbe pensare al diciottesimo secolo, a Ilja-Gaon, a Bool-Sem, se i cosacchi (descrizione) non avessero scavato la tomba. – Il pope uniate, la gamba incurvata ad arco. – Il pope uniate, il danno ai seminati, è vero, dico io, ma ci sono cose più importanti, ora arriva l'aeroplano, un punto in lontananza, i cosacchi – non sarà neppure necessario uscire. Ricordate Mel'nikov, lo stallone bianco, la domanda all'esercito⁵. Lui vi saluta e vi

una lettera a Babel' (indirizzandola alla redazione di «Krasnaja Nov'»), con la quale chiedeva che venissero corretti alcuni «errori» riportati nel racconto: «...E ora, compagno Babel' – scriveva Mel'nikov – vi prego di correggere un errore che mi riguarda da vicino. L'episodio relativo alla lettera da me inviata al commissario politico dove chiedevo di uscire dal Partito comunista non corrisponde a verità. Non ho mai scritto questa lettera. Ci furono soltanto accese discussioni sul fatto che il Comandante di divisione, Timošenko, un comunista, portando via ad un suo subalterno il cavallo, aveva abusato del suo potere commettendo così un reato. Questo io scrissi nel rapporto che inviai allo Stato Maggiore dell'Armata, che, esaminati i fatti, invitò Timošenko a restituire lo stallone bianco al Comandante del 1° squadrone P. Mel'nikov». Quando, nel 1926, Babel' pubblicò *Konarmija* il racconto *Timošenko i Mel'nikov* vi fu incluso con il titolo *Istorija odnoj lošadi e Prodolženie istorii odnoj lošadi*. Babel' non apportò alcuna correzione al testo del racconto ma sostituì i cognomi veri dei due protagonisti – Timošenko e Mel'nikov con i cognomi di fantasia Savickij e Chlebnikov.

3. Il *Diario* che Babel' scrisse durante la campagna russo-polacca del 1920 non si è conservato integralmente. Sono andate perdute infatti le pagine relative al periodo compreso tra il 6 giugno e l'11 luglio.

4. Con questo titolo è stato raccolto e pubblicato il materiale relativo al piano originario di *Konarmija*.

5. Negli abbozzi *Smert' Trunova* manca l'annotazione *Timošenko. La lettera*, che è presente invece nel gruppo *Sokal' 1* («...e allora mi sono avvicinato a Timošenko. Una frase della lettera di Mel'nikov...») e in quello privo di titolo e che segue immediatamente il gruppo *Porjadok* (L'ordine) («Ricordate Mel'nikov, lo stallone bianco, la do-

trasmette il suo amore. Tim(ošenko) scrive sul coperchio della bara, il libretto militare.

Sokal' 2.

Andatevene al diavolo con i vostri danni al seminato, qui c'è qualcosa di più importante. – Il corpo di Trunov con le gambe rimesse a posto, gli stivali lucidati. – Il capo appoggiato sulla sella, le briglie intorno al petto.

– Ti ho perduto, Pava.

Con molta semplicità, esposizione dei fatti, senza descrizioni inutili. – Sull'attenti. Seppelliamo Pavel Trunov. Comandante, facci un discorso. E il comandante ha parlato del potere dei soviet, della Costituzione dell'Urss e dell'assedio⁶.

Tempo passato.

Mi ricordo, disse Timoš(enko), ecco, adesso sì che ci farebbe comodo. – Seppelliamo Pavel Trunov, eroe mondiale. – Comandante, commemora l'eroe davanti ai soldati.

Morte di Trunov.

Avrei prestato fede anch'io alla resurrezione di Ilja, se non fosse stato per l'aeroplano che nuotava nell'aria ecc. Lasciava cadere le bombe con un rumore soffice, pezzi di artiglieria trainati. L'aeroplano, il cosacco che esce dalla tomba – vi riferisco, com(pagno) comandante, che è anche possibile che qui ci si resti. È chiaro – e se ne andò a preparare l'ucciso. La sella, le briglie, le orchestre e le delegazioni dei reggimenti. Seppelliamo Trunov, eroe mondiale, il comandante ha la parola.

Com(pagni), il par(tito) com(unista) è una schiera d'acciaio che versa in quantità il proprio sangue in prima fila. E quando il sangue sprizza dall'acciaio, allora compagni, non si scherza: si tratta della vittoria o della morte. L'argomento – il discorso del comandante⁷.

L'esame di questi abbozzi mette in evidenza come il soggetto del racconto *Smert' Trunova* prevedesse la sola descrizione dei funerali di Trunov «eroe mondiale», con il discorso del comandante, le orchestre, le delegazioni dei reggimenti e le dispute tra gli ebrei⁸. Manca infatti ogni riferimento sia al

manda dell'esercito...»). Espunte dal contesto del progettato racconto *Smert' Trunova*, le annotazioni relative alla lettera di Mel'nikov e allo stallone bianco sono ricuperate e utilizzate da Babel' in forma autonoma come soggetto per il racconto *Timošenko i Mel'nikov* (cfr. nota 2).

6. Si tratta di un chiaro errore commesso da Babel' nello stendere gli abbozzi. La Costituzione dello Stato sovietico fu definita nei suoi punti essenziali nella seduta plenaria del Comitato Centrale il 6 ottobre 1922 e resa esecutiva il 6 luglio del 1923. Nell'estate del 1923 la Costituzione dello Stato sovietico rappresentava il problema di più palpitante attualità nella vita sociale e politica del paese. Da qui pertanto l'errore in cui è incorso Babel' nello stendere l'abbozzo *Sokal' 2*.

7. Il discorso commemorativo del comandante del reggimento è stato ripreso da Babel' nel racconto *Prodolženie istorii odnoj lošadi*.

8. La disputa tra gli ebrei cui si accenna negli abbozzi (*Sokal' 1*: «Discussione tra gli

duello del protagonista con l'aeroplano nemico sia all'uccisione dei prigionieri polacchi, un avvenimento, questo, realmente accaduto e che aveva profondamente turbato Babel' che lo registrò con una ampiezza insolita nel *Diario* alle date 17-20 agosto e 30 agosto:

«...Echeggiano gli hurrà, i polacchi sono respinti, andiamo sul campo di battaglia, un polacco minuto con le unghie laccate si gratta la testa con pochi capelli rossi, risponde in modo vago, si schermisce, sì, sì, Šeko è impaziente e pallido, rispondi chi sei, io sono... balbetta – un alfiere – andiamo, lo portano via, dietro di lui un ragazzo dal viso simpatico carica il fucile, un urlo – Jakov Vasil'evič! Šeko finge di non capire, se ne va, si ode uno sparo, il piccolo polacco in mutande cade all'indietro e sussulta. La vita è ripugnante, uccisioni, abiezione, tutto è insopportabile...» (*Novyj Miljatin*, 17-20 agosto).

«...Dieci prigionieri, uno non riusciamo a salvarlo. Ferita di revolver? L'ufficiale. Il sangue gli esce dalla bocca. Un sangue rosso, denso e rappreso gli ricopre il viso /.../ I prigionieri sono tutti nudi. Il capoplotone ha gettato i pantaloni sulla sella. Šeko lo obbliga a restituirli. Vestono i prigionieri, non avevano ancora indossato i loro vestiti. Un berretto da ufficiale. Erano nove (in corsivo nell'originale). Tutt'intorno – parole feroci. Vogliono ucciderli. Un ebreo zoppo e in mutande, è calvo, non riesce a raggiungere il cavallo, ha un viso spaventoso, è di sicuro un ufficiale, infastidisce tutti, non riesce a camminare, un terrore animalesco ha preso tutti, è gente miserabile, infelice, proletari polacchi» (30 agosto).

È interessante rilevare come nella annotazione del 30 agosto Babel' avesse previsto anche il titolo che avrebbe dato al racconto sull'uccisione dei prigionieri polacchi: *Erano nove* (Ich bylo devjat'). La rielaborazione sul piano narrativo delle annotazioni del *Diario* del 17-20 e 30 agosto, ha originato il racconto, rimasto inedito, *Ich bylo devjat'*, che vede in primo piano, da una parte, il conflitto tra il capoplotone Golov, personificazione della violenza e della crudeltà, e il cosacco Andrijuška Burak, lo «sciacallo che si appropriava di tutto» e dall'altra il diverso rapporto di Ljutov⁹, il narratore, con

ebrei...»; *Porjadok*: «Gli ortodossi, il rabbino di Belz [...], una strage religiosa, si potrebbe pensare al diciottesimo secolo, a Il'ja Gaon, a Baal-Sem...») è descritta più dettagliatamente nel *Diario* alla data 26 agosto:

«Visito la città in compagnia del giovane sionista. Sinanoghe – cassidismo, una scena commovente, trecento anni fa, bambini pallidi in papalina, una sinagoga vecchia di più di duecento anni, figure in abiti lunghi che si muovono, gesticolano, salmodiano. Questo è il partito dei veri credenti – sono per il rabbino di Belz, il famoso rabbino che è fuggito a Vienna. I moderati sono per il rabbino di Gusjatino...».

9. Con questo pseudonimo, che è anche il nome del narratore di *Konarmija*, Babel' scrisse le corrispondenze per il «Krasnyi kavalerist». Lo scrittore si è valso di questo pseudonimo anche nel 1922 quando lavorava per il giornale di Tiflis «Zarja vostoka» (Alba d'oriente).

gli avvenimenti descritti: «Nove prigionieri non sono più. Lo sa il mio cuore», e dopo la descrizione dell'«attacco alle arnie»: «Miriadi di api cercavano di difendersi e morivano vicino agli alveari. Deposì la penna. Rimasi sgomento pensando a tutte le scene di distruzione di cui ero testimone ogni giorno»¹⁰.

Anche se ne definivano compiutamente la personalità fu molto probabilmente questo atteggiamento di Ljutov che indusse Babel' a non pubblicare il racconto. Non tanto perché la rappresentazione degli avvenimenti e dei protagonisti fosse in contraddizione con i principi di Ljutov, quanto perché i fatti mettevano a nudo l'impetosa crudeltà di una guerra che violentava ciecamente la natura e annientava la vita di tanti uomini.

Successivamente episodi e dettagli di *Ich bylo devjat'* confluirono nel progettato racconto *Smert' Trunova*, il cui schema originario, come abbiamo visto, era sintetizzato nella sequenza *L'ordine*: Gli ebrei. L'aeroplano, La tomba. Timošenko. La lettera. I funerali di Trunov. Il saluto.

Nell'ulteriore fase di elaborazione di *Ich bylo devjat'* e di *Smert' Trunova* Babel' esclude dal contesto degli abbozzi l'episodio indicato dalla annotazione *La lettera* (cfr. nota 2) e ridusse il discorso del commissario politico sulla tomba di Trunov (che doveva costituire il soggetto stesso del racconto) alla rappresentazione essenziale del comandante del reggimento Pugačev che commemora l'«eroe nazionale»: «...E alzando al cielo gli occhi roventi d'insonnia. Pugačev cantò il suo discorso sui morti della 1^a Armata a cavallo, fiera falange che batte col martello sull'incudine dei secoli venturi».

Anche l'episodio dell'*aeroplano*, che negli abbozzi è collegato al bombardamento della cittadina di Sokal' e che lo scrittore fa coincidere con le esequie di Trunov («...se non fosse stato per l'aeroplano che nuotava nell'aria ecc. Lasciava cadere le bombe con un rumore soffice...») (*Smert' Trunova*), viene rielaborato e trasformato nel duello di Trunov e di Andrijuška Vos'miletov (l'Andrijuška Burak di *Ich bylo devjat'*) con gli aeroplani del maggiore americano Reginald Fauntleroy.

Nonostante la tormentata vicenda compositiva del racconto *Eskadronnyj Trunov*, i personaggi e i fatti che ad esso danno vita non sono, rispetto ai loro modelli, il risultato di una contaminazione o di una deformazione operata dallo scrittore a livello del reale. Babel' lavora su una realtà che rimane invariata, diverso è soltanto il gioco delle combinazioni, diverso e più ampio è anche l'orizzonte che circonda storicamente i fatti e i protagonisti della vicenda narrata.

10. *Ich bylo devjat'* (di cui esiste una variante incompiuta, *Ich bylo desjat'* [Erano dieci]) appartiene a quel gruppo di racconti che Babel' esclude dall'edizione di *Konarmija* del 1926 e che poi abbandonò definitivamente, ad eccezione di *Argamak*, pubblicato nel 1932 sulla rivista «Novyj Mir» e incluso in *Konarmija* nell'edizione dello stesso anno. *Ich bylo devjat'* è stato pubblicato in traduzione italiana insieme ad altro materiale inedito su «La fiera letteraria», 1974, 11 agosto (a cura di Costantino Di Paola).

«*Eskadronnyj Trunov* – scrive L. Livšic – non è un canto funebre per delle vittime sfortunate, ma un *requiem* appassionato per uomini che diventano autentici eroi nel fuoco della rivoluzione, anche se non tutto il marcio del vecchio mondo viene distrutto dal fuoco che sgorga dalla loro anima»¹¹.

11. I. Livšic, *Materialy k tvorčeskoj biografii I. Babelja*, «Voprosy literatury», 1964, n° 4.

Le «inchieste» e gli altri scritti del 1862 di Vasilij Slepcev

Personaggio estroso, apparentemente disordinato, Vasilij Alekseevič Slepcev ebbe una vita ricca di contrasti e di amori, che si svolse tra momenti di notevole ricchezza e di estrema povertà. Sempre in movimento, spesso a piedi con una bisaccia e un grosso quaderno di appunti di viaggio, ha una incapacità di nomade di stabilirsi in una sede fissa; esuberante negli slanci e mite nell'adattamento a ogni condizione per quanto precaria, abile in molti mestieri, ha un unico vero interesse e un solo fine: scrivere.

Non ha lasciato che un migliaio di pagine, ma gli sono valse il riconoscimento dei maggiori uomini di lettere del suo tempo – e sono uomini con ideali tutt'altro che collimanti – come Turgenev, Černyševskij, Tolstoj, Pisarev, per non citare che alcuni e, d'altra parte, è uno degli scrittori meno conosciuti persino in patria.

In proposito Čukovskij ricorda come Gor'kij nel 1919 avesse osservato che dei cinque o sei letterati da lui interpellati a comporre un elenco di cento scrittori dei più meritevoli di essere pubblicati, nessuno aveva incluso nel numero Slepcev. Ed è ancora Čukovskij ad osservare come il destino di questo scrittore fosse quello di essere prima «quasi dimenticato» (già alla sua morte), poi di essere «semplicemente dimenticato», per cui, soggiunge, che se, in seguito, ad ogni anniversario compaiono articoli su di lui è probabilmente solo «per rammentare che era stato dimenticato»¹.

La biografia di questo scrittore è tra le più curiose, tra le molte straordinarie offerte dalla letteratura russa, e Kornej Čukovskij, a cui va il merito di aver curato nel 1932 la prima edizione critica delle sue opere², giustamente osservava che fino a quel momento nessuno aveva tentato di ricostruirla, pur nell'abbondanza di notizie frammentarie, di cui molte poco attendibili. Così, molte assurdità sono state scritte a proposito delle sue opere, mentre sarebbe stato facile riferire dati esatti, se si fossero almeno consultate le riviste letterarie a cui aveva collaborato³.

1. K.L. Čukovskij, *Literaturnaja sud'ba Vasilija Slepceva*, pp. 7-14, in *Literaturnoe Nasledstvo*, t. 71, *Vasilij Slepcev, Neizvestnye stranicy*, Izd. AN SSSR, M. 1963 (in seguito questo volume verrà indicato con LN. 71).

2. V.A. Slepcev, *Sočinenija v 2-ch tomach*, redakcija, stat'ja i kommentarij K.I. Čukovskogo, M.L. – «Academia» 1932.

3. *Op. cit.*, vol. II, p. 9.

Lo studioso sovietico che, appunto nel 1932, cerca di ovviare a questa lacuna, ricostruendo la biografia di Slepcev, almeno per linee sommarie e, in ogni caso, corrette, e che verifica i testi delle sue opere, confrontandoli con i manoscritti e corredandoli di un commento scrupoloso, a trent'anni di distanza, cioè nel 1963, in un articolo premesso al volume degli inediti del Nostro, riconosce che solo da quel momento è possibile redigere una biografia completa e analizzare l'opera nel suo complesso, inserendola nella giusta prospettiva del suo tempo.

Già nel 1930, quando era venuto in possesso dell'archivio di Slepcev, custodito dall'ultima moglie (graždanskaja žena) Lidija Filippovna Maklakova (Nelidova), egli aveva creduto di avere in mano tutti i materiali esistenti e se ne era servito per la redazione dei due volumi editi dall'«Academia». Ma, nell'articolo testé citato, egli sottolinea più volte di avere dato giudizi inesatti sull'uomo e sullo scrittore e che solo dopo aver conosciuto i documenti e gli inediti, che per la prima volta compaiono nel 71° volume di *Literaturnoe Nasledstvo* (*Retaggio letterario*), è possibile valutare appieno il significato reale «di uno dei più interessanti scrittori del diciannovesimo secolo»⁴. Egli fa, tuttavia, anche una riserva per quanto concerne gli studi da lui personalmente svolti (e questo, con ogni probabilità, perché non lo si accusi di essere stato superficiale), quando precisa che prima di affrontare la lettura di gran parte delle opere di Slepcev con la certezza di intenderne il significato reale, occorre fare, come lui stesso ha fatto, uno studio sul linguaggio cifrato (o «esopico» come amano definirlo i russi) della rivista «Sovremennik» (Il Contemporaneo). Ma evidentemente l'avvertimento non riguarda esclusivamente le opere apparse in questa rivista.

Il suggerimento di redigere una biografia di Slepcev e di approfondire lo studio dei vari aspetti dei suoi scritti, sia pubblicistici che letterari, che hanno per la maggior parte un risvolto sociale, non ha finora sortito alcun risultato concreto. Il problema è in realtà più complesso di quanto possa sembrare a prima vista e lo si intuisce quando Čukovskij ripete – e sembra un avvertimento – che i critici, lui compreso, hanno considerato di alcuni scritti solo il lato anedddotico o grottesco, senza intenderne il contenuto di idee, perché al mosaico mancavano alcune tessere essenziali e precisamente, oltre a certi inediti, i documenti relativi all'arresto di Slepcev e alcuni scritti di contemporanei comparsi più tardi. Con la conoscenza di questo materiale e mediante uno studio meticoloso, Čukosvkij spera che si giunga presto a dire qualcosa di nuovo sull'opera dello scrittore e che si conduca a buon fine anche una ricerca sul linguaggio da lui usato.

Da allora sono passati quindici anni, ma sembra che ancora una volta il destino abbia giocato una beffa a Slepcev, facendolo nuovamente dimenticare⁵. Il 23 marzo 1978 ricorreva il centesimo anniversario della sua morte

4. LN. 71, p. 14.

5. Un volume a cura di L. Semanova, *Izbrannye proizvedenija Vasilija Slepceva* è uscito

e le speranze che tale data venisse segnata da un ricordo è andata delusa. Per parte nostra, per rendere anche modestamente giustizia allo scrittore, abbiamo ripreso in mano i suoi scritti e siamo stati ancora una volta affascinati dall'acume e dalla freschezza di molte pagine. In particolare colpisce l'attualità dei problemi trattati dallo scrittore e la modernità di *Vladimirka i Kljazma* nelle parti che sembra corretto definire «inchieste», e che risalgono al primo periodo della sua attività letteraria, quando Slepcev era ancora lontano dalla sua maturità artistica. È straordinario come egli sia riuscito a far coesistere in questi schizzi di viaggio spregiudicatezza, quasi malizia, da giornalista dei tempi nostri, e ingenuità e poesia da letterato e linguista del suo tempo. Né va sottovalutato il fatto che abbia scelto un campo a cui nessun altro prima di lui aveva rivolto attenzione, cosa che conferma la sua sensibilità.

Poiché riteniamo che l'interesse di Slepcev per la letteratura non si sia manifestato per caso, né per folgorazione improvvisa, ma sia maturato, anche se precocemente, su uno strato di esperienze dirette di vita, che hanno affinato il suo gusto e orientato le sue scelte, abbiamo voluto soffermarci su alcuni episodi della sua biografia. Chi tratta di Slepcev, in genere preferisce analizzare l'opera maggiore, cioè *Trudnoe vremja* (*Tempi difficili*) e criticare la sua iniziativa di organizzare una *comune*. Noi, invece, abbiamo volutamente limitato il presente studio agli anni fino al 1862, che corrispondono all'esordio dello scrittore.

Vasilij Slepcev nasce a Voronež il 7 luglio 1836, da Aleksej Vasil'evič Slepcev e Žozefina Adamovna Vol'butovič-Paplonskaja. Qui trascorse la prima infanzia, poi con la famiglia si trasferì a Mosca in casa dei nonni paterni, dove è testimone di scene spiacevoli tra i suoceri e la nuora: la madre era polacca, cattolica e, sebbene di nobili origini, con il padre che rivestiva il grado di generale, era entrata in casa Slepcev senza dote. Il matrimonio era quindi stato avversato e, pare, che solo alla nascita del primogenito, a cui era stato imposto il nome del nonno, fosse avvenuta una blanda riconciliazione, la quale, se fece accettare in famiglia la nuora, non impedì, tuttavia, alla suocera di schernirla ad ogni occasione, perché parlava male il russo, perché era povera e non bella. Il padre del futuro scrittore non aveva certamente un carattere debole, se aveva osato sposare una polacca contro la volontà dei genitori, ma non ritenne di rompere i rapporti con la famiglia, restando a vivere sotto lo stesso tetto; era cagionevole di salute e temeva di lasciare in difficoltà la moglie e il figlio.

Nell'articolo scritto da Žozefina Adamovna⁶ si legge che il marito era pro-

nel 1970, ma non ha aggiunto nulla a quanto già pubblicato in precedenza e curato dalla stessa Semanova in LN. 71.

6. Cfr. Ž.A. Slepceva, *Vasilij Aleksevič Slepcev v vospominanijach ego materi*, in «Russkaja Starina», 1890, janvar'-fevral'-mart, tom 65-yj, pp. 235-241.

Le memorie della madre peccano di una comprensibile unilateralità che tende a giusti-

prietario terriero, ma tale egli diventa solo alla morte del padre, quando ereditò una proprietà; Čukovskij sostiene che era «boevoj polkovnik», affermazione alla quale non si trova una esplicita conferma: si ha solo una indicazione generica che era stato ufficiale e che aveva combattuto il che giustificherebbe il suo atteggiamento verso la famiglia e la forzata rassegnazione della moglie, la quale subì il risentimento della suocera pur tentando di assentarsi da casa il più possibile, portando con sé il figlio. Che fosse il desiderio di fuggire dalla continua tensione in casa, o l'amore per una vita mondana che aveva appena avuto il tempo di intravedere prima di sposarsi, o il timore che Vasilij potesse risentire dei cattivi umori dei nonni, il fatto sta che essa conduce sempre il figlio con sé, anche quando si reca a concerti o a teatro; e certamente a quel tempo risale la passione per gli spettacoli che non abbandonò mai lo scrittore.

Il bambino ha un'intelligenza vivace, pronta; impara a leggere a cinque anni, praticamente da solo, come ci riferisce la madre stessa. L'istruzione elementare gli viene impartita in casa, secondo l'usanza russa del tempo e solo nel 1847, a undici anni, lo iscrivono al 1° ginnasio di Mosca, dove frequenta la seconda ginnasiale, se è esatto quanto afferma Čukovskij⁷. Della successiva vita di stenti e della malattia di Alksej Slepcev leggiamo nel libro della Nelidova⁸ che riporta quanto lo scrittore stesso le aveva narrato. Dalla

ficare alcuni comportamenti del figlio (come lo studio inizialmente stentato del latino, la cui causa viene attribuita allo studente-ripetitore; la rinuncia alla carriera militare, considerata conseguenza di cattive compagnie) e d'altra parte c'è il tentativo di mettere in luce le proprie origini nobiliari (la madre risaliva ad una famiglia baronale baltica) e la carica di alto ufficiale del padre. Questi dati sono anche fuggevolmente ripresi da Čukovskij, come altri relativi all'infanzia dello scrittore. Poco chiari gli anni dei primi studi, dove appare qualche lieve contraddizione, mentre attendibili sembrano i dati che riguardano lo studio delle lingue straniere, per cui cadono le insinuazioni di coloro che avevano accusato Slepcev di ignoranza persino del francese. Incompleti sono i dati sui matrimoni di Vasilij Aleksevič (viene ricordato solo il matrimonio con la Jazykova), mentre una valorizzazione eccessiva viene data al ruolo che la madre stessa e la sorella di Vasilij hanno avuto negli ultimi anni della vita dello scrittore. Completamente taciuto è il legame di Slepcev con la Nelidova, la quale ha in realtà aiutato moltissimo lo scrittore, quando era gravemente ammalato e senza mezzi. Ugualmente passa sotto silenzio l'attività di Slepcev per la Znamenskaja Komuna e le altre iniziative sociali. Poco esatte le notizie sulla pubblicazione delle opere.

7. V. Slepcev, *Sočinenija* I, 1932, p. 583.

8. La Nelidova che fu compagna di Slepcev dal gennaio 1876 (i rapporti di amicizia risalgono già ad un anno prima) fino alla morte di lui. Mancato lo scrittore, per il quale si era sacrificata cercando di aiutarlo in tutti i modi implorando perfino l'aiuto finanziario e umiliandosi di fronte ad amici e conoscenti, ella inseguì un sogno costante, quello di riuscire ad «eternare la sua figura in un romanzo biografico» (*sozdat' biografičeskij roman o nem, čtoby uvekovečit' ego obraz*). Questo sogno diventa quasi un'idea ossessiva: infatti scrive alla Voronina, amica di vecchia data di Slepcev: «Non potrei nemmeno morire senza avere scritto questo romanzo» (*ja ved' i umeret' ne mogu, ne napisavši étot roman*). Il romanzo fu scritto, ma non pubblicato. Il manoscritto *Na Maloj Zemle* è conservato nell'archivio CGALI (f. 331, op. 1, ed. chr. 12) e consiste di un

medesima fonte si viene a sapere che fu Žozefina Adamova ad occuparsi dell'amministrazione, a sovrintendere ai lavori di restauro di una casa in cui poter abitare, perché il marito era ormai invalido. Per un anno il ragazzo vive quasi abbandonato a se stesso, giocando o seguendo nei lavori di campagna i contadini di Aleksandrovka, dividendo con loro anche il pane, e non gli poteva essere sfuggito come la vita dei poveri proprietari poco o niente differisce da quella dei contadini. Ma i giochi con i coetanei durano poco, nel 1850 è costretto a lasciare il villaggio, perché viene iscritto come interno ad un istituto che conveniva al suo rango: l'Istituto dei nobili di Penza, dove riprende gli studi al punto in cui li aveva interrotti. Allo stesso istituto lo raggiunge il fratello Nikolaj, il più vicino a lui come spirito e l'unico di cui si trova qualche notizia dettagliata.

Gli studi in sé non creano difficoltà a Vasilij, ma non lo soddisfano ed egli continua per proprio conto quelle letture, per cui aveva trovato gusto nel breve periodo che aveva vissuto a Mosca e si rintanava nella biblioteca del nonno. L'esperienza familiare, le ingiustizie che i genitori avevano sempre subite, gli studi interrotti e ritardati, l'allontanamento dalla povera casa paterna, tutto questo contribuisce a fargli schivare le amicizie di un ambiente che sente ostile e estraneo, anche se il suo carattere è gioviale e aperto all'osservazione. E saranno proprio il suo spirito di osservazione e la sua sensibilità a fargli subire un trauma che porrà fine alla sua adolescenza e condizionerà la prima giovinezza.

A conclusione dell'anno scolastico all'Istituto dei nobili viene organizzata la consueta festa, a cui si invitano i genitori degli allievi. Interviene anche la madre di Vasilij, ma si presenta vestita in modo ridicolo, inadatto alla circostanza, per cui suscita l'ilarità dei presenti, in particolare dei ragazzi. Vasilij, che ha ormai sedici anni, ma adora la madre come quando ne aveva sei, vedendola oggetto di derisione, non regge all'emozione – sviene e successivamente si ammala. È traumatizzato al punto che vorrebbe fuggire dal collegio, ma proprio allora gli muore il padre ed egli coglie quella triste occasione per allontanarsi dall'Istituto con l'autorizzazione dei superiori.

dattiloscritto della lunghezza pari a 60 fogli stampa. Notizie dettagliate ce ne dà L.A. Evstingeeva, *Roman L.F. Nelidovoj «Na Maloj Zemle», kak istočnik dlja biografii Slepčova*, in LN. 71, pp. 495-512. Veniamo così a sapere che molte pagine erano state scritte ancora Slepčov vivente, alcuni appunti dalla viva voce di lui (*so slov samogo Slepčova*). Nel romanzo dove lo scrittore compare sotto il nome di Sviridov e la Nelidiva come Lidija Michajlovna, sono anche riportate, quasi per intero, alcune lettere di Slepčov alla moglie (gli originali delle lettere sono conservati nell'archivio CGALI f. 331, op. 1, ed. chr. 271). Sul valore letterario del romanzo la Evstingeeva non dà giudizi molto lusinghieri, considerandolo pregno di tutti i difetti della maniera femminile di scrivere (*damskoj opisatel'noj belletristiki*) e lo definisce un *semejno-bytovoj roman, v centre kotorogo okazalas' istorija ljubvi vidnogo peterburgskogo pisatelja i načinajuščej pisatel'nicy*, tuttavia si può riconoscere alla Nelidova di aver saputo ricreare con fedeltà la figura curiosa di Slepčov, di aver offerto dati biografici interessanti, non fosse per altro per essere stata di una parte della vita di lui, una testimone oculare.

Quando ritorna, è cambiato. È preso da una sorta di fanatismo religioso: porta sotto gli indumenti una vecchia catena, assiste a tutte le funzioni religiose e infine si offre a servire messa. E proprio quando i superiori lo ammirano per la sua docilità e la sua assiduità nelle pratiche religiose, accade un inspiegabile scandalo. Durante una messa solenne, nel momento in cui si sta per intonare il «Credo» e il sacerdote aveva appena aperta la tenda al di qua delle porte sacre dell'altare, Vasilij, che fino allora aveva modestamente occupato un posto laterale nel cliros sinistro, improvvisamente si dirige verso l'altare, entra nella zona riservata al sacerdote officiante e, dopo avere bisbigliato qualcosa, sviene.

Sull'episodio esiste un'altra versione, secondo cui il ragazzo si sarebbe diretto nel mezzo della chiesa tra i fedeli, ma questo fatto non rivestirebbe alcuna importanza, se non ci fossero le parole pronunciate, che a seconda del luogo assumerebbero un valore diverso. Egli stesso più tardi confessò di avere detto «non credo», anziché «credo» per vedere se Dio lo avrebbe punito del sacrilegio. Sarebbe, cioè, stata una sfida a Dio, ma avrebbe potuto suonare come un invito alla ribellione se le parole fossero state pronunciate tra la gente. Evidentemente Vasilij sta attraversando un momento di crisi: lo tormentano dubbi in materia di fede e d'altra parte egli mette se stesso alla prova in un atto di coraggio di fronte agli altri che lo ritenevano un rassegnato. L'emozione per il proprio gesto è talmente forte da fargli perdere i sensi. Viene portato fuori dalla chiesa a braccia, mentre attorno si mormora di un attacco di pazzia⁹.

È lo scandalo. La madre si dispera, forse non solo perché ritiene rovinata la carriera del figlio, ma anche perché teme che si possa accusare lei, di origine cattolica, di non aver saputo inculcare nel figlio il senso profondo della fede ortodossa. Intervengono gli influenti parenti paterni e, sia in considerazione della loro nota devozione, sia per la memoria del padre recentemente scomparso che aveva ricoperto, bene o male, il grado di alto ufficiale, il giovane viene «solamente espulso» dall'Istituto, a cui era un onore appartenere, e non seguono altre sanzioni: non gli è nemmeno negato il permesso di prepararsi e presentarsi come privato al concorso di ammissione alla carriera militare.

La carriera militare non è che un pretesto. Né quell'ambiente, né la disciplina, sebbene relativa, né le prospettive lo attraggono. Si prepara invece per l'esame di ammissione all'Università di Mosca, e, superata la prova nel 1853, a diciassette anni appena compiuti, si iscrive al primo corso della Facoltà di Medicina. Anche qui non tarda a mostrare la sua irrequietezza e l'insoddisfazione intellettuale. Non termina neppure l'anno di studio per dedi-

9. Questo particolare viene narrato dal fratello dello scrittore, cfr. V.S. Markov, *Biografija V.A. Slepčova*, in «Istoričeskij Vestnik», 1903, N. 3, pp. 957-976. Markov era un vicino di casa degli Slepčov ad Alessandrovka ed ha scritto l'articolo citato, valendosi in gran parte di notizie fornitegli da Nikolaj Slepčov.

carsi attivamente al teatro. Qui la biografia si fa lacunosa o, meglio, ricca di notizie contraddittorie. Čukovskij e la Vodovozova¹⁰ affermano che nel 1853 Slepcev accetta un ingaggio come primo attore nel teatro di Jaroslavl', dove esordisce nel ruolo di Chlestakov, con lo pseudonimo di Lunin. V.I. Taneev, nei suoi ricordi¹¹ sottolinea l'interesse di Slepcev per il teatro già durante la frequenza dell'università, ma quanto a recitazione parla solo di teatri privati. La Vodovozova dice di avere conosciuto Slepcev nel 1862 e di avere avuto notizie sul suo lavoro di attore da conoscenti, quindi da fonti indirette, anche se contemporanee. La Semanova, studiosa seria e cauta nei giudizi, sostiene che comunque non c'è traccia dell'ingaggio dello scrittore al teatro di Jaroslavl', per cui si può pensare che Slepcev ricopresse il ruolo di Chlestakov come attore dilettante in un teatro privato. Sappiamo infatti che a quell'epoca i teatri privati erano in auge, specie in provincia, e facevano concorrenza a quelli delle capitali. Tra il 1853 e il 1855, immediatamente prima e subito dopo il suo viaggio all'estero, l'attore Ščepkin era stato festeggiato in varie case di intellettuali, avvicinandosi il cinquantesimo anniversario del suo debutto, e in una di quelle occasioni Slepcev lo conobbe, ammirandone alcune recitazioni da Gogol'. La parte di Chlestakov doveva certo essere suggestiva per un giovane come Slepcev, spinto dal desiderio di provocare il pubblico recitando la parte di un personaggio che mette alla berlina una società corrotta. Slepcev era timido, non gran parlatore, nel senso che non si imponeva nella conversazione, né cercava di esprimere a tutti i costi il proprio parere, ma quando interveniva, lo faceva con straordinaria proprietà di termini, mostrando padronanza di sé, sì da esercitare un vero fascino sugli ascoltatori. Se recitava versi o leggeva racconti propri o altrui, il successo era assicurato in virtù anzitutto dell'istintiva arte della recitazione, della gamma musicale della voce, nonché della comunicativa a cui i tratti decisamente gradevoli contribuivano; schivo quando si trattava di mettersi in luce in un salotto, la naturale ritrosia scompariva su un palcoscenico improvvisato, quando mascherato dal ruolo di un personaggio, ne impersonava la figura e ne esprimeva il pensiero.

È naturale pensare che Slepcev conducesse in quegli anni una vita alquanto spensierata, visto che la madre non gli lesinava i mezzi finanziari; ma affermare che conducesse addirittura vita scapestrata, tra bigliardi, spettacoli di terz'ordine, osterie, amorazzi, come fa V.I. Taneev, è senz'altro esagerato ed è strano che la Semanova nelle notizie biografiche tralasci completamente questo periodo. Nel protocollo, datato 8 giugno 1866, relativo all'interrogatorio di Slepcev da parte della Commissione d'inchiesta della polizia di Pietroburgo, durante il suo arresto, connesso con l'attentato di Karakozov¹²,

10. E.N. Vodovozova, *Vasilij Andreevič Slepcev*, in *Na zare žizni, Memuarne očerki i portrety*, vol. II, 1964, pp. 483-497.

11. Cfr. LN. 71, *Iz vospominanij V.I. Taneeva*, p. 513.

12. *Policejskie dokumenty ob areste V. Slepceva*, in NL. 71, pp. 466-471.

non c'è cenno alcuno alla sua attività di attore, ma non c'è nemmeno alcun riferimento al suo primo matrimonio, mentre risalta la notizia del servizio presso la cancelleria del Governatorato di Mosca (*v kanceljarii moskovskogo graždanskogo gubernatora*) dal 1857 al 1862; e la Semanova nel presentare il documento inserito nel volume *Literaturnoe Nasledstvo* segnala che tale informazione compare per la prima volta (*Neizvestno bylo nam do sich por, čto Slepcev sostojal na službe v kanceljarii graždanskogo gubernatora*). Alla dichiarazione di Slepcev di avere dato le dimissioni nel 1862 per motivi familiari, la Semanova prontamente ribatte che i motivi erano in realtà altri cioè i suoi interessi letterari, ma in verità questi motivi ci sarebbero già stati almeno un anno prima, se non addirittura due, quando accettando la proposta della Società Geografica e su insistenze dell'etnografo Dal', se ne va a piedi verso Vladimir e Kljazma a raccogliere proverbi, canti e fiabe. Ancora prima, nel 1858, era passato a seconde nozze con Elizaveta Nikolaevna Jazykova, figlia di un noto proprietario di Tver' e a Mosca frequenta assiduamente ambienti letterari, in particolare il salotto della contessa di Tourne-*mir*, dove si lega d'amicizia anche con «certe teste calde, come Kel'siev, Pokrovskij, Argiropulo e si lascia attrarre dalle loro idee giacobine». Non si capisce come riuscisse a conciliare l'impiego con gli altri interessi suoi, e soprattutto come potesse mettersi a percorrere una zona della Russia a piedi. Ma se una via di accordo aveva trovato con la Cancelleria, non ne trova con la moglie, per cui decide di condurla in campagna, nella proprietà ereditata dal padre, affidandola alle cure del fratello e degli altri familiari. Per fare fronte alle insorte difficoltà finanziarie vende la sua parte della proprietà al fratello e, pare, a cuor leggero si mette in marcia per compiere le sue inchieste. È la solita irrequietezza che lo spinge, e opportunamente Čukovskij, ricordando le parole del fratello Nikolaj Slepcev che si rammarica dell'inconstanza, dell'instabilità di Vasilij, che «trova espressione nel suo continuo spostamento da un posto all'altro, da un'occupazione all'altra», fa menzione di altri personaggi che si comportavano nello stesso modo, perché questa era la tendenza dei giovani del tempo: i due Uspenskij, Gleb e Nikolaj, Levitov, Rešetnikov, a cui, naturalmente, altri nomi si possono aggiungere, come Jakuškin, Rybnikov, Maksimov, e non sono questi che i più noti. Al momento di mettersi in viaggio Slepcev, sebbene giovanissimo, aveva già maturato alcune idee sul comportamento sociale dell'uomo del suo tempo e sull'urgenza di mettere in atto certe iniziative. Nel suo romanzo *Novaja Zemlja* la Nelidova¹³ aveva fatto capire che queste idee avevano cominciato a germogliare in Sveridov-Slepcev, già al momento in cui abbandona l'università; ma è molto più verosimile che questo sia accaduto un paio di anni più tardi, probabilmente nel 1860. Si tratta di idee che a Pietroburgo si rafforzano e prendono forma e costituiranno quella «teoria del

13. Roman L.E. Nelidovoj 'Na maloj zemle' kak istočnik dlja biografii Slepceva, soobščenie Evstingeevoj, in NL. 71, pp. 495-511.

godimento» su cui avrebbe voluto scrivere un trattato e che è molto vicina all'«egoismo razionale» di Černyševskij. A quell'epoca (1862) avrà già al suo attivo alcuni racconti, alcuni capitoli di *Vladimirka i Kljazma* e avrà frequenti contatti con uomini quali Nekrasov, Černyševskij, Pypin, Kuročkin, Saltykov-Ščedrin, Tkačëv, che gli apriranno la strada per la collaborazione al «Sovremennik», gli faranno organizzare la Comune¹⁴, e progettare i due romanzi *Trudnoe Vremja* e *Chorošij Čelovek*.

Risulta che Slepcev abbia frequentato il salotto della contessa Salias de Tournemir sin dal 1860, quando cioè aveva ventiquattro anni, ed era ancora sconosciuto come scrittore o almeno ancora nulla era stato stampato. Come era stato possibile che fosse introdotto in quell'ambiente? Probabilmente perché aveva frequentato gli stessi ambienti teatrali e forse era stato invitato a leggere o recitare qualche scena. Qui bisogna ancora una volta ricordare la personalità del giovane, che si imponeva per un certo fascino personale, per l'arte della recitazione e per la cultura di cui si sapeva servire al momento giusto, ma senza farne mai sfoggio.

Qualcuno aveva fatto notare che di Slepcev hanno scritto soprattutto donne; ora il caso vuole che proprio sul suo aspetto fisico si siano invece espressi sia uomini che donne. Ricorderemo Skabičevskij (che poi ne darà un ritratto morale poco lusinghiero considerandolo «quasi cinico»), N. Uspenskij, N. Leskov (che denigreranno la sua iniziativa della Znamenskaja komuna considerandola alla stregua di «camere mobiliate»), P. Bykov, tutti d'accordo nel sottolineare la bellezza dei suoi tratti.

Per quanto concerne la sua cultura i pareri sono invece molto discordi: alcuni sostengono che aveva letto molto, conosceva benissimo la letteratura e la storia, s'interessava di problemi sociali e filosofici; altri, facendosi forti dell'istruzione avvenuta in modo disordinato, lo tacciano quasi di ignorante; alcuni affermano che conosceva alla perfezione il francese e l'inglese, che aveva nozioni dirette del latino, altri che in modo decente non conosceva nemmeno il francese. Tra coloro che si erano espressi in modo sfavorevole pare ci fosse il Taneev, che, d'altra parte, lo ammirava come scrittore. Sulla sua testimonianza – dice L. Evstingeeva – occorrerebbe avere dei chiarimenti (*Trebujuť pojasnenija slova Taneeva o maloju obrazovannosti Slepceva*); a noi sembra che egli si lasciasse trasportare dai sentimenti del momento e che desse giudizi un poco avventati, se vogliamo prestare fede all'appunto che Čajkovskij fa in uno dei suoi diari: «13 febbraio – Thè in casa Jurgenson... Un'afa insopportabile e, colmo di tutti i mali, l'insopportabile V.I. Taneev¹⁵. Conversazione con lui sulla letteratura. Secondo lui Tolstoj non ha talento, ma in compenso un tale Slepcev è un genio. Mia

14. Cfr. K. Čukovskij, *Istorija Slepcevskoj komuny*, in *Sočinenija v 2-ch tomach*, vol. II, «Academia», M.L. 1932, pp. 551-582.

15. Si tratta del fratello del musicista Sergej Ivanovič Taneev.

celata ira...»¹⁶. Il giudizio di Taneev è espresso nel 1876, alla vigilia della morte di Slepcev ed è strano che Čajkovskij non lo conoscesse, quando tutti, amici e nemici dello scrittore, sono d'accordo nel sostenere che sin dalla pubblicazione dei primi schizzi egli conquistò i lettori.

Il primo scritto letterario, è un racconto pubblicato in «Russkaja Reč'» (nell'aprile 1861) – la rivista della contessa de Tournemir; a prima vista pare una descrizione piena di humour, dal titolo inoffensivo *Na vystavke* (*Alla mostra*), molto equilibrato nella proporzione tra parte descrittiva e dialogo (otto pagine per l'una e altrettante per l'altra) che lascia nel lettore l'impressione di una scena, di una commedia in un atto, per la sua vivacità. Una prima lettura risveglia la curiosità del lettore; resta la sensazione di avere compiuto una lettura troppo affrettata e di avere sorvolato qualcosa di essenziale e ci si sente spinti ad una seconda lettura più attenta. A quel punto si apre un quadro nuovo e ci si accorge che quello che era sembrato lieve ironia, è sarcasmo, e ci si rende conto di essere stati giocati, di essere stati vittime di una serie di voluti equivoci.

Il 19 aprile di buon mattino davanti all'Exerzitshaus stava incolonnata una lunga fila di carrozze e quattro gendarmi litigavano con i cocchieri. Io stavo passando e subito pensai: «che sia un controllo delle sentinelle armate?». Nella mia mente, al maneggio si associavano sempre ricordi patriottici e altri più o meno guerreschi. Ma questa volta mi ero fortemente sbagliato: non c'era alcuna rivista di sentinelle, né si trattava di istruzione, bensì di qualcosa di assolutamente nuovo. Quel giorno nell'Exerzitshaus aveva luogo una mostra di piante, organizzata dalla Società russa degli amanti del giardinaggio. Chi mai avrebbe potuto immaginare che un simile luogo avrebbe potuto tramutarsi in giardino, che su questa sabbia diligentemente e a lungo pestata dai piedi dei soldati, dest-sinist, al passo, di corsa, chi avrebbe potuto pensare, dico io, che su questa sabbia che in tanti anni non ha prodotto nulla, tranne che polvere, avrebbero fatto bella mostra di sé, con questa magnificenza, questo orgoglio e libertà, le ampie foglie di piante di banano e palme... Se non fosse stato per quel soffitto piatto e pesante e per quelle armature che inaspettatamente facevano capolino tra la vegetazione, avresti potuto dimenticare dove ti trovavi, ed immaginare di passeggiare chissà dove, in una località del sud, lontano dalla patria. Ma, a dire il vero, non era solo il soffitto, né erano solo le armature ad impedire di dimenticare...

All'indicazione pignola della data e dell'ora, fa riscontro l'uso di termini come *Exerzitshaus*, che richiama con immediatezza una irregimentazione, e *razvod* che è esclusivamente militare, termini entrambi sottolineati dalla presenza dei gendarmi; ricordi «patriottici e guerreschi» che contrastano con la mostra «sabbia, sabbia, polvere, il calpestio dei piedi dei soldati e inaspettatamente – magnificenza, orgoglio e libertà». Concetti e termini non presi

16. *Dnevnik Čajkovskogo, 1873-1891*, M.P., 1923; *Dnevnik N. 4* (1° febbraio-14 ottobre 1886, p. 36). Ricordiamo che Slepcev morì il 23 marzo 1878.

a caso, ma scelti con cura, diremmo, meticolosa. E subito, quasi per timore che l'esuberanza delle piante esotiche possa far sottovalutare l'ambiente opprimente, ecco quel «soffitto piatto e pesante» e le «armature» che s'intravedono, ma sembra che ti spiino, che vogliano imprigionarti tra le loro sbarre. Infine quel verbo «dimenticare» che si ripete martellante (ben cinque volte in 12 righe) in una serie di domande e di risposte. Lo scrittore insiste sul desiderio di dimenticare; con ironia se ne chiede la ragione, sostiene che non ce n'è e subito ribadisce che ce n'è una, ma per il pubblico, non per lui (che oltretutto per l'ingresso del primo giorno ha dovuto pagare un rublo d'argento!). Nuovo contrasto: il narratore e il pubblico (io e la gente); il primo è conscio dell'artificio, il secondo non deve esserne conscio affatto, perché tutto è costruito in modo da creare un'illusione (*Zabyvat'sja mozet publika, dlja etogo i ustroeno i vsë takim obrazom, čtoby proizvodit' illuziju*). Il narratore vede che l'ambiente è creato ad effetto, è artificiale, che si tratta di un mondo fittizio, irreale, che deve far dimenticare il mondo reale, vero. C'è tutto un gioco di verbi, come di luci sulla scena: dal *ricordo* si passa al *dimenticare* e poi al *vedere* (undici volte in quindici righe). Il protagonista vede che lo stagno artificiale, non è affatto uno stagno, ma semplicemente una tinozza con acqua sporca, e perfino le oche e le anitre di questo stagno non hanno nulla di naturale, si vede che si tratta di «comparse, come quelle che sulla scena hanno il ruolo di popolo». Una messa in scena, dunque, dove si confondono i ruoli di animali e persone. Ed anche la gente, il pubblico, è privo di naturalezza: l'autore vedendola, si rende conto che si tratta sempre della medesima gente che già aveva visto in teatro, nei posti migliori, ai concerti, alle assemblee della nobiltà, che quotidianamente galoppa per le strade; ed ora, invece, «incede con passo lento, pienamente cosciente dei propri meriti» e si sente che egli vuole dire «pienamente consapevoli del loro ruolo, come le oche e le anitre nello stagno». Confronto sprezzante, pensa il lettore, ma Slepcov non si accontenta e soggiunge: «Si potrebbe, magari, pensare che costoro ammirano lo spettacolo, ma non è vero affatto, a loro non importa niente di alcuno spettacolo al mondo – sono loro che si mettono in mostra» – sono loro che danno spettacolo. Così è tracciato il canovaccio di illusorietà su cui si regge il racconto: tutto è illusorio – a cominciare dal titolo, per continuare con la mostra di piante esotiche, con la gente e per finire con il lettore che crede di capire e poi si accorge di essere stato pure lui tratto in inganno dalle apparenze. Si vedrà poi che la mostra non si riduce alla sola flora, ci saranno rettili – rane e serpenti; e verrà spontaneo fare un rapporto tra questi e il pubblico, ma il rapporto più reale è quello tra flora e pubblico: piante nobili, esotiche, la flora vera, la flora volgare, gramigna, il pubblico. Che ci sia nell'intento dello scrittore questo tipo di accostamento, lo possiamo dedurre non fosse altro dal fatto che confusione tra flora e fauna, tra botanica e zoologia, viene fatta da uno dei personaggi del racconto; e sembra che il particolare

sia introdotto per mettere sulla buona strada il lettore meno smaliziato, tanto più che si tratta di un compagno di studi del protagonista-narratore. Le ultime battute smascherano gli ultimi inganni, le ultime illusioni cadono e il racconto termina, ma non senza che Slepcev dia un ritocco con un'ultima pennellata: il compagno di gioventù esclama:

Ricordi, come noi altri, giovani ardenti, infiammati d'amore per la patria, in annate di gravi prove, dopo le lezioni, ci mettevamo in fila e in folte schiere ben allineati, al suono del tamburo, facevamo gli esercizi militari? Ricordi... – Ma sì, compagni – gli risposi –. Ricordo tutto, tutto... E ce ne andammo. L'ufficiale di polizia del quartiere ci seguì con lo sguardo e si strinse nelle spalle¹⁷.

Il racconto era stato scritto dopo che Slepcev aveva frequentato il salotto de Tournemir ed aveva assistito all'evoluzione delle sue tendenze, da un'apertura liberaleggiante a una chiusura pressoché reazionaria; da quella società, in parte ritratta nel racconto, egli vuole allontanarsi e non trova sistema migliore che accettare le proposte della Società Geografica, pensando già di sfruttare le cognizioni acquisite nell'impiego e parzialmente esposte nel saggio *Francuzskie rabočie na russkich železnych dorogach* (*Operai francesi nelle ferrovie russe*). Non sarebbe giusto insinuare che Slepcev aveva intenzione di ingannare chi gli aveva affidato l'incarico di compiere ricerche nel campo etnografico e linguistico, ma è indubbio che avesse idee ben chiare su quello che sarebbe stato l'oggetto principale della nuova indagine. Lo vedremo sin dalle prime pagine di *Vladimirka i Kljazma*, ma ne abbiamo una prova anche nei *Quaderni*¹⁸, dove troviamo l'abbozzo di un piano sulla futura inchiesta, con un elenco di tre punti principali: (Fabriki (foglio 1), Dannye dlja kommerčeskogo krizisa, Dlja denežnogo krizisa (foglio 2) (Fabbriche, dati sulla crisi del commercio, Dati sulla crisi finanziaria). All'interno di ognuno di questi punti il progetto è steso in maniera meticolosa, precisa, logica. Della meticolosità di Slepcev dà notizie curiose Čukovskij¹⁹.

Inchieste sulle fabbriche, precedenti a quelle di Slepcev, non se ne conoscono, ed è suo merito averne intuito l'importanza. Anche se i risultati statistici saranno scarsi e la raccolta di informazioni, dato l'ambiente in cui egli si muoverà, desterà subito sospetti, il successo gli è assicurato dalla stessa novità dell'impresa.

17. La traduzione è condotta sul testo curato da Čukovskij, *Sočinenija v 2-ch tomach*, t. II, pp. 485-504. La citazione premessa al racconto come epigrafe (*Ja ponimaju čto vsë èto naše russkoe, rodnoe...*), tratta da *Groza* di Ostrovskij, meriterebbe un commento, se non fosse lapalissiano il riferimento, e tanto triste, da far pensare all'esclamazione di Puškin, quando assistette alla lettura delle *Anime Morte* di Gogol': «Com'è triste la nostra Russia!».

18. *Zapisnaja knžka*, in LN. 71, pp. 404-429. Interessante l'introduzione ai *Quaderni* fino allora inediti, dovuta a L. Semanova, come sempre esauriente e precisa (v. pp. 394-403).

Slepcev aveva già dato prova di capacità di osservazione e di non minore spirito critico; inoltre egli sapeva bene che gli operai delle fabbriche, come i manovali della costruenda ferrovia, altro non erano che contadini che per miseria avevano abbandonato la campagna, né ignorava chi erano i padroni, i proprietari delle fabbriche, per cui il suo metodo stravagante di condurre le inchieste stupisce quanto la serenità con cui affronta il cammino. Leggiamo alcuni brani del primo capitolo e notiamo come il ritmo, soprattutto nel primo capoverso, sia notevolmente marcato, quasi un accompagnamento del cammino dello scrittore sullo stradone: «Časú vo vtoróm popolúdni kupíl ja sájku u Rogožskoj zastávy i pošél po Vladímirskomú šossè» (Verso le due del pomeriggio comperai un grosso pane di frumento presso la porta Rogožskaja e mi avviai per lo stradone verso Vladimir). Ci sovviene a questo punto quanto di Slepcev ha scritto Ajchenval'd²⁰, il primo che ha insistito sul suo senso musicale. «Egli sente più di quanto non veda» e ancora: «È dotato di orecchio, più di qualsiasi altro scrittore russo».

La giornata era serena, asciutta e fredda. Con un simile tempo e un carico leggero si sarebbe potuto camminare lo sa il cielo fino a dove, mentre la mia destinazione non era lontana: dieci verste in tutto da Mosca, il villaggio Ivanovskoe.

Lo scrittore sembra nella migliore disposizione di spirito e lo stradone che si snoda davanti a lui non lo preoccupa:

Sullo stradone, neanche a farlo apposta, nan c'era anima viva: che fosse l'ora o semplicemente il caso, fatto sta che non si vedeva proprio nessuno né andare in là, né venire incontro.

Il vento mi soffiava in viso; ero in cammino da un quarto d'ora e continuavo a pensare che non era affatto noioso percorrere la strada a piedi e che avevo fatto bene a considerare tutti i disagi del viaggio che avevo intrapreso e a prendere con me tutto il necessario. E va tenuto presente che ero conciato proprio come un novello Robinson. Portavo uno zaino nero di pelle, con una infinità di oggetti assolutamente inutili (come risultò più tardi); da entrambi i fianchi, a tracolla, mi pendeva una bisaccia e inoltre portavo in una mano una sacca da viaggio, nell'altra un ombrello. Ma tutto questo era caricato così bene che non mi disturbava affatto, soprattutto all'inizio, quando ero occupato in primo luogo del mio equipaggiamento ed ero soddisfatto che lo zaino non mi fregava la schiena. Mosca intanto stava scomparendo nella polvere che a nugoli veniva da Vladimir; e non si udiva alcun rumore, se non il ronzio dei fili del telegrafo.

Questo stato d'animo sereno muta a poco a poco, anche con il mutare del tempo e, di conseguenza, dell'aspetto del paesaggio. Slepcev ci dà qui alcune delle pagine descrittive più belle dedicate a riflessioni personali; è uno

19. Čukovskij, *Ljudi i knigi šestidesjatyč godov*, L. 1934, p. 298.

20. Ju. Ajchenval'd, *Siluety russkich pisatelej*, II, M. 1908, pp. 271-73.

dei momenti meditativi che sarà poi sopraffatto dalla ricerca specifica e dalle scene dialogate che dipingeranno il quadro più vasto del viaggio da Mosca a Kljazma.

Il colore di tutte le cose, per dirla con i pittori, si fece improvvisamente freddo; tutto si coprì di un certo grigiore: l'erba autunnale già di per sé grigiastra, la strada, i pali del telegrafo, le gracchie che solitarie volavano contro vento e sembravano immalinconite, tutto si coprì di quella tinta acquosa, incolore, che agisce in modo così negativo sull'uomo, quali che siano i suoi pensieri.

Solo a questo punto cominciai ad accorgermi di essere solo. Questo senso della solitudine è un sentimento veramente singolare. Poi mi sarei abituato, ma in un primo tempo mi colpì come una cosa del tutto nuova e me ne sentii perfino oppresso. La solitudine nel bel mezzo di una giornata e per di più su uno stradone, è cosa ben diversa dalla solitudine in una stanza o in un bosco.

La strada è una cosa che ci si immagina sempre percorsa da persone o cavalli; al strada la si vede solo percorrendola, cioè quando la osservi dai finestrini di una carrozza e vorresti sempre che passasse presto, e perché ne resti il meno possibile; e vedi come si allontana da te, come fugge alle tue spalle, e quanto più velocemente viaggi, tanto più sollevato ti senti. [...] Fintanto che cammini e pensi a varie cose, e il vento monotono ti fischia nelle orecchie e dirigi il tuo sguardo perso verso la lontananza e inconsciamente conti i pali del telegrafo – non è nulla; non ti avvedi nemmeno di avere già percorso una verstà; ma quando ti fermi e ti volgi indietro e poi ancora getti uno sguardo in avanti, allora uno strano sentimento ti afferra. Allora soltanto ti colpisce questo spazio che ti circonda e ti sovrasta; e il vento ti pare una forza minacciosa e onnipotente e hai l'impressione di non essere proprio nulla. Intuisci vagamente che qualcosa si muove e ti travolge, e che in questo movimento si cela una forza inconcepibile per l'uomo. Il vento avanza come una massa enorme, immensa, e nulla la può fermare, e ti sembra perfino di vedere questo movimento – inerte e irrefrenabile. Ma intanto quella strada noiosa, senza riparo si stende sempre d'innanzi a te... non se ne vede la fine; e ad un tratto senti per essa una ripugnanza tale che vorresti potere non vederla più, una tristezza mortale ti afferra e vorresti con tutte le tue forze viaggiare, viaggiare... presto, sempre più presto... e invece non puoi che camminare! E come se non fosse sufficiente, si aggiunge ancora quel filo del telegrafo che alla fine diventa insopportabile. Mai in vita mia avevo udito una musica infernale peggiore di questa: sa il cielo che razza di suoni strani emette, soprattutto con il vento. Ora sembrano campane a stormo che provengono da lontano, ora, all'improvviso, sono guaiti, ronzii, come se sopraggiungesse uno sciame di api, ora strombazza potente tutta una orchestra di trombe, poi una vespa batte e ribatte contro un vetro, un'onda di canti e poi una voce sola, ma lamentosa, prende il sopravvento e vibra su uno stesso tono – non la minima dissonanza. Se poi accosti l'orecchio al palo – senti suoni che non si possono nemmeno spiegare: tuoni, campane, rombo di cannone... sa il diavolo che cosa succede là dentro.

Vedremo che in realtà il nostro viandante non si lascia travolgere da nulla e basta un niente per fargli ritornare il buon umore e subito sarà pronto per una nuova battuta. Vede in lontananza una specie di macchiolina che avanza sullo stradone; gli si apre il cuore, perché pensa di poter finalmente chiedere un passaggio:

...la macchia cresce avanzando... si fa sempre più larga... più lunga... si intravedono delle orecchie... è un cavallo... e dietro il cavallo ancora qualcosa, forse una donna... è proprio così – un prete.

Un esempio questo delle pennellate argute che lo scrittore getta qua e là; sono ancora descrizioni, ma hanno la forza e il ritmo di un dialogo con il lettore; si ha netta l'impressione che lo scrittore faccia cenno ad un interlocutore, che ammicchi verso quella macchia che avanza. E quel prete naturalmente non lo prende a bordo del carro, perché ha merce preziosa: galline in una cesta. Non resta a Slepšov, sfinito dalla fatica del procedere, con il vento che continua a soffiargli in faccia nugoli di polvere, che sedersi sull'orlo della strada, facendo scendere le gambe nel fosso. Di nuovo anziché sconforto, uno sprazzo di buon umore, che egli comunica anche al lettore: «Che meraviglia: sembrava un divano!».

Così sulla strada maestra si succedono i tipi più eterogenei, per la maggior parte incuranti del viandante: si impietosiscono i più miseri, o quelli che non hanno da offrire un vero posto su un autentico carro, ma

una carrozza inverosimile – due ruote con un traverso su cui potrebbe appollaiarsi solo un uccello o un jamščik – eppure costui si ferma ed esclama: avanti, siediti!... beh!? non ti siediti? – Dove vuoi che segga? – Spostati almeno un poco! – Dove vuoi che mi sposti? – e pigramente, quasi senza uscire dalla sonnolenza che lo aveva preso durante il viaggio, si accovaccia sui talloni, piega sotto di sé una gamba, sedendosi poi su un solo tallone, restando là come fanno le oche sulla neve²¹.

Poche battute, ma di un'efficacia straordinaria.

Giunto al villaggio il pellegrino ripeterà le medesime esperienze che aveva fatto strada facendo: ovunque regna il massimo sospetto, la sfiducia, forse la paura: non vogliono farlo entrare nell'izbà; della tradizionale ospitalità dei contadini, tanto decantata da certa letteratura, non c'è traccia. A stento Slepšov riesce a farsi dire i nomi di due proprietari di fabbriche da un prete che, tuttavia, prima di rispondere ai quesiti, scruta il viandante, si fa ripe-

21. Anche qui vale la pena di osservare come Slepšov ponga l'accento sulla posizione dei suoi personaggi: è molto importante per l'economia della scena che uno stia seduto piuttosto che in piedi, o curvo, piuttosto che eretto. Lo vedremo anche nel racconto *Na železnoj doroge*: dove il controllore apostrofa i viaggiatori: «Gospoda, bilyty prigotovit'! Ne kurit', gospoda! Mužik, sjad' na mesto! – Kuda ž ja sjadu? – Nu, stoj» – dove la concessione di stare in piedi è data proprio a malincuore, perché sulla scena, in quella posizione, sarebbe stato necessario che il contadino fosse in posizione di seduto.

tere la richiesta, un po' per prendere tempo, un po' per mettere alla prova il questuante.

La prima fabbrica, come tutte le altre, presenta un ambiente monotona-mente uguale: edifici di pietra di uno o due piani, un cortile cintato da un fitto steccato, cani a catena, il solito fare sospetto dei custodi. «Che vuoi? perché? aspetta un po', ora vediamo!» — frasi che vengono ripetute prima da una donna, una serva, poi da un'altra, oppure da un custode, da un altro, da un terzo, oppure da qualche impiegato subordinato, che chiama in soc-corso un altro, finché, finalmente, compare il padrone, o più spesso un so-vrintendente. Slepcev è cocciuto, non ostante l'atmosfera evidentemente ostile, egli non si perde d'animo, né ha alcuna esitazione nell'espore lo sco-po della sua visita, non cerca di velare in qualche modo la sostanza delle sue richieste, ma pone le domande nel modo più esplicito: vorrebbe visitare le fabbriche per vederne il funzionamento, sapere quanti sono i telai, quanti gli operai che vi lavorano, qual è il salario, a quanto ammonta il capitale im-piegato, qual è il giro degli affari, quali sono le spese, quali gli utili... Va da sé che quanto più precise sono le domande, tanto più vaghe seguono le ri-sposte. Spesso accanto al padrone compare la padrona, ed è sempre la donna ad essere più cauta, perché più sospettosa; si affanna a fare cenni al marito, perché non si comprometta, quando non interviene addirittura a tagliare corto e ad invitare l'ospite ad andarsene.

Una volta sola, a Volkovo l'accoglienza ha una parvenza di civiltà e le risposte sembrano esaurienti, per cui l'intervistatore si affretta a prendere appunti e se ne va abbastanza soddisfatto, anche se gli resta qualche sospet-to di non essere venuto a capo di tutto quello che avrebbe desiderato. Quan-do dopo alcuni altri tentativi falliti, dopo essere stato preso per un vero e proprio funzionario, giunge alla fabbrica di Moločnikov e ripete per la de-cima volta il suo monologo, l'amministratore, un inglese, sinceramente gli dice di non potergli fornire le informazioni richieste e soggiunge, sempre con la massima onestà, di non essere autorizzato a farlo e che del resto nes-sun amministratore è in condizioni di poterlo fare. L'obiezione di Slepcev che a Volkovo aveva pur avuto risposta ribatte: «Sì. Quelle informazioni posso darvele anch'io, ma tutto questo lo potete trovare nei notiziari che vengono compilati annualmente. Sono i dati ufficiali, ma quanto concerne il segreto commerciale, state pur certo, nessuno vi dirà la verità». Slepcev nutre per questo inglese «qualcosa di molto simile alla riconoscenza», si rende conto che la raccolta di informazioni che stava conducendo era una vera fatica di Sisifo e finalmente si sente libero di abbandonare la sua im-presa. «Mi sentii libero e non me la sentii più di restare in quel luogo; strinsi forte all'amministratore la sua morbida mano e me ne tornai a Leo-novo».

Praticamente qui termina la prima serie di inchieste di Slepcev, quelle che avrebbero dovuto giustificare il suo viaggio; sarebbe un fallimento se

dietro a questa ricerca di dati non si celasse una seconda ricerca, quella sulle condizioni dell'uomo in Russia, dell'operaio, tessitore in fabbrica o manovale alla costruzione della ferrovia, l'autentico protagonista delle inchieste. Čukovskij, nel suo commento a *Vladimir i Kljazma*, osserva di avere voluto verificare se fossero esatte le indicazioni dei luoghi e delle fabbriche nominate da Slepšov e di aver dovuto compiere un lavoro difficile e lungo, di aver dovuto ricorrere a testi specialistici e di avere constatato che spesso i nomi erano stati storpiati. Egli porta le correzioni che ritiene necessarie, completa i dati parziali e fornisce dati bibliografici che indubbiamente potranno essere utili a chi volesse scrivere una storia dello sviluppo industriale in Russia, per quanto concerne il campo delle fabbriche tessili. Ma non era questo, evidentemente, l'intento di Slepšov. Egli indica come negli anni sessanta già si stava formando un'economia capitalistica, si stava sviluppando una serie di industrie tessili, dove venivano usati materiali, cioè macchinari, stranieri, francesi per l'esattezza, ed era iniziata ad imitazione di questi modelli la fabbricazione di macchinari nazionali. La presenza di un amministratore inglese non è casuale, come non sarà casuale la presenza di personale specializzato francese nei cantieri delle ferrovie. La mano d'opera, invece, la bassa forza, è sempre russa, perché è quella che costa meno, anche se rende poco. In sostanza possiamo ben sostenere che le due inchieste che Slepšov conduce, in realtà si riducono a una sola: a quella sulle condizioni dell'operaio, il mužik di una volta. Lo scrittore mette in luce come l'estrema miseria degli operai delle fabbriche tessili e quella dei manovali delle ferrovie sia analoga a quella dei contadini e, anzi, diremmo, più tragica, perché mentre i contadini avevano ancora la speranza di una via di uscita, di salvezza nel lavoro in fabbrica, in città e quindi una speranza di sopravvivere, gli operai non ne hanno alcuna. Sfruttati da tutti e per di più ingannati dai padroni, dagli amministratori, dai procacciatori di lavoro, dagli impresari, dagli imprenditori, dai trafficanti di ogni genere, ridotti a larve di uomini, agli operai non resterà che tornare nelle campagne da cui erano fuggiti per disperazione, con l'unica prospettiva di morire di fame e di avvillimento. Slepšov dichiara di avere avuto davanti a sé un piano ben delineato, un programma preciso, quando aveva intrapreso il suo viaggio e la sua opera di cronista, ma non per questo, tenuto anche conto di quanto detto più sopra, potremmo sostenere che egli sia stato arido. Anzi, l'arte sua consiste anche nel non essersi lasciato trascinare da tirate polemiche, e di avere fatto risaltare nelle situazioni più tragiche, negli incontri apparentemente casuali del suo viaggio, nelle scenette vivaci l'aspetto umano dei diseredati. Nella seconda parte dell'*očerk* (il terzo capitolo serve da legamento tra la prima parte dedicata alle fabbriche e la successiva dedicata alla costruzione della ferrovia) le scenette, gli schizzi di situazioni, i quadretti, come li chiamerebbe Dostoevskij, sono inseriti con un'abbondanza notevolmente maggiore che nella prima parte, ugualmente frequenti sono le canzoni, anche fram-

mentarie, l'uso ricorrente di proverbi, di detti, di dialoghi brevissimi, quasi solo uno scambio di battute. Sono accorgimenti stilistici che rivelano come Slepcev stia conducendo anche la ricerca per conto della Società geografica di Dal'. Abbiamo scene in osteria, scene in istrarda, c'è un matrimonio, dove non manca una descrizione abbastanza fedele degli usi nuziali, tutti resi con straordinaria vivacità; non mancano scene commoventi, ma non sono lagrimose, come quella dei ragazzini, fratelli, che tornano in campagna, dopo aver lavorato in fabbrica, senza un soldo in tasca, affamati, impauriti, ma non ancora contaminati dal mondo che li ha sfruttati, e che muovono a pietà persino la padrona dell'osteria.

Il quadro morale che Slepcev traccia dei proprietari, degli operai e dei contadini, se è sconsolante per i primi, non è confortevole nemmeno per i secondi. Attratti dalla possibilità di un guadagno sempre maggiore, l'animo di quelli si inaridisce; nel kulak l'avidità della ricchezza per la ricchezza o la prospettiva di poter diventare proprietario, fa sì che cresca a dismisura il sospetto e la paura di essere depredato o aggredito e quindi lo costringe ad isolarsi dalla società e a respingere gli stessi produttori della sua ricchezza; all'operaio-ex contadino non resta che un unico conforto – quello del bere. E Slepcev a costui rivolge una domanda:

– E non potreste piantarla di bere?

– Per noi è assolutamente impossibile – rispose l'operaio –. È vero che in campagna molti non bevono più [...] sono passati al samovar, al thè, ma noi? Non possiamo proprio fare senza la vodka. Non lavoreremmo nemmeno più.

– Ma come, non si può lavorare senza bere?

– Cioè, beh, lavorare ancora si potrebbe. Noi dal lavoro non scappiamo. Il guaio è che senza vodka non esisterebbe nemmeno la festa. [...] Noialtri siamo per lo più scapoli, si lavora tutta la settimana e che fai poi il giorno di festa? Vai all'osteria... Un'anima sola non è mai persa, e anche se è persa, almeno è sola. (Odna golova ne bednà, a i bedna, da odna) [...] Che fai da solo? Pensi, pensi e saresti pronto a gettarti in un gorgo... Ti giuro che è così. E invece se comperi della vodka, la testa comincia a ronzare e il cuore si fa più leggero. Del resto si dice che lasciarsi intristire è peccato...

Non segue nessun commento dello scrittore; egli passa ad altro argomento, lasciando al lettore di trarre le proprie deduzioni ed è certo che saranno quelle giuste. Ma il tema dell'ubbbriachezza come unico conforto tornerà nella seconda parte degli schizzi, quando descriverà la vita degli operai e degli ingegneri francesi. L'incontro con i francesi è preparato gradualmente con la descrizione del viaggio da Leonovo a Bogorodsk, attraversando Šalovo: il quadro è sempre lo stesso, tutti si lamentano dello sfruttamento e della mancanza di terra; chi è più audace si è trasformato in affittacamere, se così si può chiamare il contadino che cede agli operai il proprio letto, ogni angolo in cui si può stendere qualcosa di simile a un materasso; le

donne assumono lavoro a domicilio, una sorta di «lavoro nero», preparando rocche di seta o cotone. Nel tratto che Slepcev percorre a piedi da Bogorodsk fino a Gorodišče, dove viene costruito un ponte dai francesi, egli nota qualche apparente miglioramento nel villaggio: case di pietra a due piani, donne sedute all'esterno delle case con giacche di peluche e fazzoletti di seta; osterie e canti. La realtà, naturalmente, appare, quando entra nelle case di quelli che fino a poco tempo prima (cioè fino al momento dell'affrancamento) erano stati contadini. Ovunque alloggiano operai, nell'unica stanza da dieci a dodici persone, e qualche volta perfino quindici. Nelle case un poco più civili, cioè un poco meno sporche di tutte le altre, vengono sistemati francesi che fanno da interpreti e personale amministrativo – quattro per ambiente. A mano a mano che Slepcev si avvicina al ponte sulla Kljazma, il paesaggio si fa più monotono, uniforme; si moltiplicano le costruzioni evidentemente provvisorie, una specie di baracche, che i francesi chiamano bivacco. Cucine buie e grandi locali per mensa con grandi tavolate per gli operai. Il visitatore è subito colpito dal vestiario degli operai, bluse e giacche di panno blu, e dalle tavolate apparecchiate normalmente con tre posate e una bottiglia di vino a ogni coperto. Dagli ingegneri viene a sapere che il vino è cattivo – russo, e che scadente è pure il cuoco; ma che, comunque, si fa di tutto perché gli operai siano soddisfatti. Poco dopo risulterà che gli operai non sono affatto contenti del trattamento che, pare, non corrisponda alle promesse fatte al momento dell'assunzione. La provvisorietà della sistemazione e la consapevolezza di essere sfruttati dai loro padroni non fa ad ogni modo nascere alcuna solidarietà con gli operai russi. Questi svolgono le mansioni più pesanti e più umilianti e vengono trattati da servi; ingiurie, urla, espressioni di disprezzo sono il trattamento riservato ai russi, i quali non reagiscono, ma in silenzio eseguono gli ordini oppure continuano a svolgere il lavoro con la medesima flemma, incuranti degli insulti. A differenza dei francesi che si rivolgono ai loro ingegneri protestando e dimostrando di essere consapevoli della propria forza, i russi ricorrono a qualche astuzia per vendicarsi dei soprusi degli stranieri, e non dimenticano mai di chiedere, per ogni servizio che ritengono eccedente alla norma, una mancia; per l'occasione sfrutteranno l'approssimativa conoscenza del francese:

– Combien? – chiede il francese, mostrando un sigaro.

– Tre kopeki... *truà* – risponde il russo, dando il resto – ma ecco, *mussiè*, tu mi devi dare la mancia, *buar*, *buar*... capito?

– Ah, oui – ribatte il francese e gli restituisce il resto.

– Eh, va be', *mirsì*, allora.

Slepcev non si sofferma a commentare il trattamento inumano dei francesi nei riguardi dei russi, ma informa sui fatti, tratteggiando scene e riportando dialoghi che si limitano per lo più alle ingiurie dei francesi, a cui fa eco un umiliato *slušaĵus'* (obbedisco) dei russi. Il punto culminante dell'at-

teggimento sprezzante degli stranieri si raggiunge con la risposta che il figlio di un ingegnere dà alla domanda di Slepcev: – A kak vam nravitsja Rossija? (Vi piace la Russia?) – C'est un pays barbare – risposta che il padre imbarazzato cercherà di ridimensionare, offrendo all'interrogante vino e salame, e intrattenendolo sulle difficoltà che s'incontrano nella loro sistemazione da bivacco.

Sullo sfondo dello sfruttamento degli individui è raffigurato lo sfruttamento anche più grave di tutto il paese. Slepcev ci informa che, come era accaduto per i macchinari tessili, così per il materiale rotabile, dalle rotaie ai bulloni, alle piastre e persino al cemento – tutto viene importato dall'estero, sebbene ogni cosa si produca anche in Russia, e a costi più contenuti, di qualità più solida; ma sono in gioco gli interessi finanziari ed economici degli stranieri e il tornaconto degli imprenditori russi corrotti. Questi fenomeni vengono narrati dalla viva voce di operai o contadini, incontrati durante il viaggio di Slepcev, e sono voci anonime; manca costantemente il commento dell'autore, ma l'esposizione è sufficientemente provocatoria, perché il lettore sia indotto a fare le proprie deduzioni ed avere un quadro fedele della situazione economica della Russia.

Alla domanda, che sorge spontanea, di come questi schizzi abbiano passato la censura, la risposta è ovvia: apparentemente Slepcev non incita né alla protesta, né alla rivolta; è un ingenuo cronista che si diverte a intrecciare scene e dialoghi. La censura è pedante e sospettosa, ma superficiale, perché non si avvede di quanto è scritto tra le righe. Si cerca di vedere se c'è qualche traccia di sobillazione dei contadini e, in realtà, un'incitazione alla rivolta non è percettibile. È troppo sottile il discorso di un operaio, perché il censore ne generalizzi il senso; ecco la situazione che lo scrittore ci presenta: gli operai sfruttati al massimo, e ormai inservibili per il lavoro, si ammalano e chiedono di essere portati in città. Nessuno rifiuta questo aiuto, ma il trasporto avviene con carri scoperti, al sole, sicché la maggior parte degli ammalati muore durante il trasporto. Conseguenza: il popolo operaio per conto proprio si avvia verso la città – fluisce come un torrente, e allora l'appaltatore si mette a gridare:

karaul, bunt!... [...] nu, razumeetsja, čelovek sebe ne vrag, inoj vstupitsja za sebja: čto ž èto, mol, takoe?!... «'A! da on eščë razgovarivaet, vjaži ego! V ostrog! V Sibir'!...» I pošlo. A ved' vsë èto, nado polagat' ot trusosti byvaet. Vidit, čto ničego ne sdelaes', nu, sejčas i togo, i bunt. Narod, mol, buntuetsja, povinovenija načal'stvu ne okazyvaet. A ispravnik ètogo tol'ko ždët, ty ego kašej ne kormi... Vot on i gorod! I dejstvitel'no, Kovrov pokazalsja na gore. Rošča stala redet', vlevo mel'knula Kljazma.

Allarme! rivolta!... beh, nessuno è nemico di se stesso, e allora qualcuno comincia a difendersi: che roba è questa!?... «Ah! e costui ha anche il coraggio di parlare! Legalo! Mettilo dentro! In Siberia...» E così è finita. E

tutto questo accade probabilmente per vigliaccheria. Quello vede che non ce la fa a resistere, e allora, dice, è una rivolta. Il popolo, vedi, si rivolta, non si sottomette all'autorità. E il capo di polizia non aspetta altro; è come invitarlo a nozze... Eccola la città!

Ed effettivamente, Kovrov era comparsa in cima alla collina. La foresta andava facendosi sempre più rada, a sinistra s'intravede il fiume.

Il riferimento alla città non è probabilmente da interpretare solo nel senso letterale del suo apparire alla vista, ma, anche considerando il contesto precedente, come «ecco com'è la città, ecco che cosa porta la città». Potrebbe essere una piccola astuzia di Slepcev, che la censura non ha intuito nel suo contenuto polemico, tanto più che tra gli operai una vera solidarietà o collettività ancora manca, a differenza di quanto alla vigilia dell'abolizione della servitù della gleba, esisteva tra i contadini.

L'òčerk *Vladimir i Kljazma* è ricco di simili allusioni, quasi tutte inserite ad arte qua e là. La circostanza si ripete alla fine dello scritto: manca, infatti, ancora una volta una vera e propria conclusione, la narrazione si interrompe dopo una disquisizione sul valore del danaro per chi ne ottiene con facilità e chi non ne ottiene affatto, nemmeno a costo della vita. L'ingegnere capo francese che avrebbe dovuto continuare il suo viaggio di ispezione ai lavori, «per ragioni impreviste è rimasto a Vladimir. Il motivo per cui non ha potuto proseguire, dicono, dipendesse dal fatto che l'acqua che doveva passare attraverso una sottile condotta nella locomotiva, per una circostanza inspiegabile si era ghiacciata». L'insistenza sul caso fortuito è tale, da far pensare che in realtà si tratti di motivi ben chiari, di boicottaggio, e non è azzardato, ci pare, supporre che trapeli l'inizio di future insurrezioni.

Allo stesso anno 1862 risalgono i racconti *Spevka*, *Na železnoj doroge* e le scene *Uličnye sceny*.

Na železnoj doroge si può considerare come il seguito delle cronache sulla costruzione della ferrovia, dal momento che le scene dialogate si svolgono durante il viaggio sulla *čugunka*; la vivacità dei dialoghi dà l'impressione al lettore di assistere ad uno spettacolo. Il talento teatrale di Slepcev si rivela qui appieno. La descrizione all'inizio del racconto, che dovrebbe introdurre ai vari episodi frammentari, ha la caratteristica di una sceneggiatura, e diremmo di una sceneggiatura più viva, cioè meno statica, di quella per una rappresentazione teatrale; piuttosto adatta per una ripresa filmata con carrellate di varia lunghezza. Si precisa che l'azione inizia in un vagone di terza classe, si indica l'ora, si riferiscono i rumori che l'accompagnano, la dislocazione dei viaggiatori; minuziosa è la descrizione del panorama oltre il finestrino, con una chiara prospettiva al centro, a destra e a sinistra; ancora una carrellata sull'interno del vagone e infine le scene dialogate, vivacissime. Meriterebbero ognuna un'analisi a sé, se lo spazio ce lo consentisse.

Sottolineiamo solo che vengono messi in risalto i caratteri dei viaggiatori mentre si evidenziano le differenziazioni delle classi cui appartengono la bor-

ghesia arricchita, il contadino ricco (di sole galline, ma è una ricchezza autentica), la contadina vecchia e povera, cacciata sotto la panca, i boscaioli con le seghe, tratteggiati qui non più come singoli sfruttati, ma come un gruppo, ancora amorfo come volontà, ma che già si impone come forza; i venditori al minuto, sorta di mercanti spiccioli, il contadinello, futuro operaio, forse futuro esponente delle rivolte operaie. L'episodio di questo personaggio viene spesso citato dalla critica, e anche noi lo facciamo, perché è veramente tra i più significativi e costituisce una specie di pendant all'episodio dei due ragazzi (in *Vladimirka i Kljazma*) che tornano al villaggio senza un kopeko e sono rifocillati in un traktir. Una vecchia che siede sulla panca accanto al ragazzo, impietosita dal suo aspetto, chiede:

- Che hai lì sulla fronte? un neo?
- È stato il babbo con una verga - risponde il ragazzo con indifferenza, toccandosi la fronte con un dito.
- E perché mai?
- Ero scappato nel bosco.
- E perché eri scappato?
- Per non andare in fabbrica.
- Ah, e lui ti ha inseguito e preso?
- Mi ha preso.
- Ah, povero figliolo! E poi? Lì nel bosco stesso ti ha minacciato con una verga?
- Prima con una verga, poi mi ha condotto a casa, ha staccato il cavallo e mi ha ben bene minacciato con le redini, e così minaccia e batte, finché mamma mi ha strappato da lui - e lui le ha ammaccato l'altr'occhio.
- Ahi, ahi, ahi! Ma com'è che è così? È così furioso?
- No, non è furioso - ha debiti con il mercante.

Il racconto iniziato nel primo pomeriggio, termina a sera, quando i passeggeri, consumate le candele ed esaurite le conversazioni, che spesso toccano il livello del nonsenso, si addormentano. Chi legge si rende conto che si tratta di una interruzione, che l'argomento verrà ripreso con lo stesso ritmo il giorno dopo e si verificheranno gli stessi dialoghi, tra lo stesso rumore, gli stessi commenti dei viaggiatori per tutta l'estensione della strada ferrata, arrivasse anche sino agli estremi confini della Russia.

La composizione *Uličnye sceny* (Scenette sulla via) si articola in tre racconti sceneggiati: 1. *Pod verbami*; 2. *Balagany na svjatoj*; 3. *V balagane*. Il primo racconto è il più curato come struttura; ha ben tre pagine (sulle dieci complessive) di descrizione scenica, suddivisa come in quadri nei giorni che vanno da mercoledì a sabato, naturalmente con l'esclusione del venerdì. La prima scena ha come sfondo il Nevskij Prospekt, nella zona antistante il Gostinyj Dvor, dove vengono sistemate le bancarelle della fiera. Il pubblico è del ceto vicino agli abitanti delle città di provincia, popolo minuto, piccoli borghesi. La descrizione dell'elemento umano è molto me-

ticolosa, la divisione in gruppi è netta, ed ogni gruppo è suddiviso in sottogruppi oppure ad ogni gruppo ne è contrapposto un altro, che cambierà di giorno in giorno. Come era accaduto per *Na vystavke* si ha l'impressione che lo scrittore si diverta a creare situazioni che gli permettano di far perno su equivoci, da sfruttare per colpi di scena o giochi di parole che tanto più colpiscono in quanto sono basati su elementi contrastanti, antinomici.

Il primo giorno, mercoledì, l'autore inquadra una folla (tolpà) di una cinquantina di persone, tra uomini e donne, armate di lunghi bastoni; folla che grida, si agita, discute e attorno alla quale un'altra folla, uguale di numero si accalca – sono i curiosi.

Lo spettatore stupito poteva chiaramente udire che si trattava di qualcosa di estremamente interessante, esclamazioni di pretese perentorie e voci di preghiera [...] Ma lo stupore dello spettatore si trasformava in tranquilla contemplazione, non appena egli si avvedeva che nel bel mezzo della folla vociante stava la figura di un poliziotto dall'aspetto più pacifico che ci si possa immaginare.

Nulla di minaccioso, infatti, nei bastoni, come ci si sarebbe aspettato, ma semplici mezzi di misurazione del terreno su cui sarebbero sorte le bancarelle della fiera. Il lettore è praticamente coinvolto nell'azione, perché quello spettatore stupito non è certo il narratore, ma il lettore stesso. Se in *Vladimir i Kljazma* Slepcev si rivolgeva al lettore come a un interlocutore, trascinandolo con questo a partecipare al suo viaggio a piedi, qui in *Uličnye sceny* il lettore diventa parte integrante della scena complessiva, assumendo il ruolo di comparsa, sicché non esiste più platea e palcoscenico, ma tutto è scena e noi che leggiamo siamo parte attiva, quindi anche responsabile di quanto potrà accadere.

Il giorno successivo l'autore pone l'accento sulla quantità del pubblico, raddoppiato, ma non parla di *folla*, bensì di *mnogoljudnaja ulica* (strada frequentata, movimentata) che a poco a poco si ricopre di persone che passeggiano e di carrozze che affluiscono nella zona. Sulla scena la folla si è allargata a macchia d'olio. Ad aumentare la confusione, a portarla all'esasperazione, lo scrittore rileva che non solo la superficie stradale è interamente occupata, ma si vede già da lontano che «interi gruppi di palloni galleggiano nell'aria sopra la folla» – c'è, dunque, una stratificazione di presenza umana anche in senso verticale, oltre che orizzontale. A rincarare la dose, oltre alle carrozze, fitte lungo i marciapiedi, ci sono i gendarmi a cavallo in lotta verbale con i cocchieri. Ed ogni giorno la quantità delle persone che passeggiano, delle carrozze che si accalcano aumenta, sicché il *Gostinyj Dvor* è circondato da tutti i lati, un vero assedio.

Si noterà come Slepcev faccia una distinzione tra la folla vociante di quelli che gestiscono le bancarelle – che siano venditori di cianfrusaglie o dolciumi o artisti da fiera – e il pubblico più generalmente inteso: nei limiti

di questa distinzione figura un'altra distinzione per ceti: «Publika, na guljan'i byla samaja raznoobraznaja. Načalos', konečno, s njanek i detej, kotorye, kak izvestno, vsegda guljajut [...], a končilos' s frantami i kamelijami» (Il pubblico al passeggio era il più vario. A cominciare con le bambinaie e i bambini, che si sa passeggiano sempre [...], e a finire con gli elegantoni e le donne di facili costumi), a cui si aggiungeranno, poi, piccoli gruppi di portieri-spazzini (dvornikov) e guardiani (storožej) che sotto il controllo e la direzione di una guardia cercano di liberare la strada dall'acqua che a causa di un improvviso acquazzone l'ha allagata.

Né Slepcov si accontenta di questa stratificazione sovrabbondante delle folle; egli aggiunge una nota ironica, soffermandosi a considerare la gente da un altro punto di vista (in opposizione ai palloncini che avevano invaso la zona sopra la folla), egli esamina lo strato immediatamente sovrastante l'acqua e le passarelle improvvisate:

tutta una schiera di piedi dai calibri più diversi – per cominciare dalle scarpette con le galosce di vernice per finire con gli stivali militari. Uomini e donne si accalcano [...], davanti gridano «non spingere»; non mancano contatti, per cui le donne strillano e ingiuriano.

Ancora una volta la descrizione si è estesa in tutte le direzioni – di sopra, di sotto, davanti, dietro. La folla è stata veramente sezionata in tutti i sensi e diremmo che Slepcov si è divertito a vivisezionarla; se avesse continuato gli studi di medicina sarebbe stato un ottimo anatomopatologo, che non si sarebbe lasciato sopraffare dai sentimenti, avrebbe saputo dominare qualsiasi situazione con la freddezza necessaria.

L'analisi continua nel seguito del racconto: sotto la lente del microscopio passano ancora diversi strati epidermici della città – giovani e vecchi, signore e servitori, signore e i loro corteggiatori, avventori e venditori, russi e italiani, statuette di Schiller e Garibaldi, Venere e Leda col cigno, ecc. Slepcov contenta la curiosità del lettore, la vista e non trascura l'udito: la scena è completata da frasi che si incrociano, frasi in francese storpiato, in russo (spesso altrettanto storpiato), in italiano; frasi pronunciate con sussiego, insinuazione; ingiurie lanciate con ira, repliche taglienti. E improvvisamente una pausa; un attimo di silenzio, e poi un canto sguaiato e sembra che il bailamme non avrà fine, perché l'orchestra delle voci riprende più forte di prima, ma è il *fortissimo* prima della fine. L'autore ci aveva, infatti, avvertito che «sabato sera tutte le bancarelle sul Nevskij scomparvero» – e noi capiamo che con le bancarelle scompaiono anche le folle nei loro vari strati, come scompaiono mosche e vespe, quando si fa sparire il piatto zucherino che le aveva attratte.

Delle altre due scene, la prima ha una lunghezza pari a quella esaminata e il livello artistico non è di molto inferiore, anche se il tono è talvolta un poco forzato e la conclusione sfocia nella solita sbornia con canti sguaiati;

la terza scena, invece, va notevolmente calando di tono, tuttavia si ha l'impressione di un calo voluto, che tende a far sentire che i festeggiamenti della fiera volgono al termine, si stanno per esaurire. La carica di allegria si è già esaurita, la settimana è arrivata alla fine, seguirà la settimana del grande digiuno, della contrizione. La scena finale è una fantasmagorica confusione, come l'ultimo botto di una manifestazione pirotecnica. Un piatto di dolciumi vola tra la folla, tra le grida di giubilo dei ragazzi, autori del gesto, e quelle di allarme del venditore, defraudato dell'ultimo guadagno:

– Rebjata, vot oni prjaniki! Kriči ura! Rebjata!

– Ura! – zareveli mal'čiški.

– Gromče, rebjata!

– Ura-a!

– Karaul!!! – vdrug zakričal raznosčik, i prjaniki poleteli v tolpù. Sumatocha podnjalas' nevoobrazimaja, no tut že stali vsech gant' iz teatra, potomu čto predstavlenie končilos'». (Ragazzi, eccoli i dolci! Gridate evviva! Ragazzi! / Evviva! – urlarono i ragazzi. / Più forte, ragazzi! / Ura-à! / Allarme! – si mise a gridare all'improvviso il venditore e i dolci volarono tra la folla. Si levò un bailamme inimmaginabile, ma a questo punto cominciarono a cacciare tutti fuori dal teatro, perché lo spettacolo era finito.)

La composizione è sfociata in una farsa, dove – è chiaro – tutto è voluto, accuratamente predisposto dal regista Slepcev. È finita la sceneggiatura in cui lo stesso Slepcev aveva recitato tutte le parti. Con lui il lettore non ha potuto sottrarsi ad essere travolto e trascinato come comparsa sulla scena, trasposizione della vita quotidiana.

Spevka (Prova di canto corale): la stesura risale al 1862, quindi allo stesso anno degli scritti esaminati. Tralasciamo di analizzare il testo come contenuto e ci soffermiamo sull'elemento che è il più interessante, sul problema fonico, già segnalato da Ajchenval'd, ma non senza contestare, in parte, l'affermazione di Čukovskij, il quale dice: «La biografia di Slepcev è a tal punto mal saudata che sino ad ora non sappiamo dove abbia potuto conoscere così profondamente gli usi e il lavoro dei coristi». Slepcev era stato in un ginnasio di Penza e successivamente aveva seguito molto da vicino l'ambiente clericale, nella sfera degli esercizi del culto, per cui può benissimo avere visto nei dettagli e forse avere partecipato alle prove del coro. La vita e il costume di certo clero basso si prestava alla descrizione satirica; Slepcev aveva avuto più di un'occasione di rendersene conto nel suo viaggio verso Vladimir, ma forse è un poco esagerato parlare di satira anticlericale, come fa la Semanova.

Il senso musicale di Slepcev, il suo orecchio, hanno un ruolo primario in questo racconto e non basta certo soffermarsi sul diapason vocalico del maestro del coro, come fa Ajchenval'd, deliziandosi della pronuncia del Credo «Vjuruja v judinogo Buga Utca», dove tutte le vocali, secondo le regole del bel canto sono estremamente strette²². È notevole come è musicato tutto

il racconto, dove il vociare dei coristi e il balbettare del nuovo elemento in prova, suonano come un controcanto e un a solo punteggiato, canto profano parallelo al canto religioso. Il tutto è magistralmente guidato dal regent, il maestro del coro, che, mentre in primo tempo esalta il canto religioso e disprezza quello popolaresco profano, successivamente proprio da questo si lascia trascinare, e una volta ubbriacato intona lui stesso (grjanul otčajanno barabanja po klavišam)

Solnce na zakate
Vremja na utrate

ripreso dal coro con:

Seli devki na lužok
Gde muravka i cvetok!

Quella tendenza a stratificare il pubblico e la folla, a suddividerla in gruppi, per opporre la massa a singoli individuali di essa, che abbiamo rilevato negli scritti precedenti, anche qui è presente, anche se in maniera ridotta e proporzionata all'estensione del racconto. Ormai è evidente che si tratta di una maniera di scrivere e di pensare di Slepcev; non è un accorgimento stilistico, ma una esigenza del suo modo di esprimersi, di dirigere i suoi personaggi, un modo di vedere e di sentire. Non è solo per restare nell'argomento di *Spevka* che diciamo che Slepcev è un eccellente regent, come non ci domandiamo più se egli non si sia preso gioco di noi – lettori e spettatori – ma sappiamo che fingendo di presentarci situazioni e problemi egli ci coinvolge nella grande sceneggiatura sulla Russia. Tenendo presente le sue qualità di attore e regista, consapevoli di essere stati responsabilizzati dei fatti descritti nell'atto stesso in cui siamo stati trasferiti sulla scena, ci piace pensare che alla fine Slepcev abbia compiuto un altro gioco, quasi di prestigio, e si sia messo lui al posto dello spettatore-lettore, per godersi da fuori lo spettacolo da lui stesso inscenato.

22. Ricordiamo che anche V. Garšin rileva come il sacerdote parla e recita le preghiere pronunciando molto strette le vocali.

Notes on the «Classical Sources» of John Lyly's Plays

The following notes are designed to illustrate Lyly's debt to the educational literature of his time, such as school-books, 'compendia', collections of *sententiae* and apophthegms.

These notes consist mainly in a series of quotations and short extracts and are made with reference to *The Complete Works of John Lyly* edited by R.W. Bond (Clarendon Press, Oxford 1902, 3 vols, henceforth quoted as Bond) who first hinted at the possibility of their derivation from these sources. I am availing myself of the explanatory notes appended to Bond's edition and two other shorter studies on the subject of Lyly's exploitation of the classics, namely, «Notes on John Lyly's Plays» by W.P. Mustard (*Studies in Philology*, April 1924, 22, 267-271, henceforth quoted as Mustard) and 'Lyly et Ovide', Appendix C, by A. Feuillerat (pp. 597-598 of his volume *John Lyly, Contribution à l'Histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge University Press 1910, henceforth quoted as Feuillerat).

As it is my intention to emphasize the indirect use of the classics on Lyly's part, each Latin quotation or Latin line translated into English and inserted in his prose is followed by its immediate source as prompted to him by memory or dictated by the precepts for composition of 16th century rhetoric.

For the purpose of reference and in order to give appropriate value and limits to the wide range of the classical works Lyly uses, the ultimate classical source is also reported, together with the names of the critics who first pointed out the derivation.

Of the educational literature taken into consideration two works in particular are worth mentioning since their incidence of frequency in Lyly's works is strikingly high. They are the Latin grammar of Lyly's grandfather and a school poetry anthology collected by Octavius Mirandula.

Written partly by William Lilly, partly by John Colet and revised by Erasmus, the grammar reached its definite form in 1545 and is traditionally divided into three sections; in the copy from which I am quoting the three volumes are bound together as follows:

(a) *A Short Introduction of Grammar. Compiled and set forth for the bringing up of all those that intend to attain to the knowledge of the Latin Tongue*, London, Printed by Will. Norton..., 1699. *Cum Privilegio* (henceforth quoted as *Grammar* 1).

(b) *Brevissima Institutio, seu Ratio Grammatices conosciendae, ad omnium puerorum utilitatem prescripta. Quam solam Regia Majestas in omnibus Scholis docendam praecipit. Londini, Excudit Guglielmus Nortonus...*, 1699 (hencefore quoted as *Grammar II*).

(c) *Lillies's Rules Construed, Whereunto are added Tho. Robinson's Heteroclitites, the Latin Syntaxis, and Qui Mihi.*, London, Printed by William Norton, 1700 (henceforth quoted as *Grammar III*).

The full title of the anthology reads:

Illustrium Poetarum Flores, Per Octavium Mirandulam Collecti & in locos communes digesti, Lugduni, Apud Ioannem Tornaesium, & Gul. Gareium, 1559 (henceforth quoted as *Mirandula*).

Reference to other works which have occasionally been found to be the immediate source of Lyly's work is given in the course of the notes. Further research on other educational works of the time would prove rewarding, although, to allow an exhaustive and definite survey of them, computerization becomes an essential aid for the purpose of establishing parallels with the whole of Lyly's *opera*, a fact which should lead to a different evaluation of his achievements as a prose-writer and modify the generally-accepted theories on Euphuism as a fashionable oddity.

The notes follow the order of appearance in Lyly's works as edited by Bond.

Campaspe (vol. II)

ProL. I.12 «If the shower of our swelling mountaine seeme to bring forth some Eliphant, perfourme but a mouse» in *Sententiae et Proverbia ex Poetis Latinis. His adiecimus Leosthenis Colvandri Sententias prophanas ex diversis Scriptoribus, in communem puerorum usum, collectas. Venetiis, MDXLVII*, p. 104 (henceforth quoted as *Sententiae*), «Parturient montes, nascetur ridiculus mus» – intermediate source – and Mustard, 267, 'Orace, A.P., 139' – ultimate classical source.

I.i.31 «On Thebes, thy walles were rayseed by the sweetnesse of the harpe...» in *Mirandula*, p. 144, «*Dictus et Amphion, Thebanae conditor arcis, / Saxa movere sono testudinis et prece blanda / Ducere quo vellet.*» (under the headline *De Carminibus*. It might be useful to remind the reader that, in *Mirandula*, the various topics dealt with are arranged in alphabetical order and that quotations or lines are often easily found under headings consonant with the theme of Lyly's scenes, in due rhetorical manner) and Bond, II, p. 542, 'Horace, *Ars Poet.* 394'.

I.ii.5 «*Natura paucis contenta*» in *Mirandula*, p. 488, «*Natura paucis minimisque contenta est*» is a heading given as a subtitle to groups of lines on the subject, under the headline *De Natura* (but cf. also *Grammar*, II, p. 53, «*paucis contentus*», given as an example of the construction of the adjective with the ablative case).

II.i.42 «*Quia non egeo tui vel te*» and *Grammar*, I, f. 30v. «*Egeo or indigeo tui vel te*», in the part 'Construction of the Verb. The Genitive Case', used, according to Bond (II, 545), for comic effect.

II.i.44 «*Quia scio tibi non esse argentum*» and *Grammar*, I, f. 26r., «*Scio tibi non esse argentum*», in the part 'Construction of the Verb. The Dative Case'.

II.i.66 «*Aloe vendibili suspensa hedera non est opus*» in *Epitome Troporum ac Schematum et Grammaticorum et Rhetorum...* Joanne Susenbroto Ravenspurgi Ludimagistro Collectore, apud Christophorum Froscheouerum, Anno 1563 (henceforth quotes as Susenbrotus), p. 13, where it reads: «*Vino vendibili suspensa hedera nihil est opus*» and is given as an example of allegory. T.W. Baldwin (in *Small Latine and Lesse Greeke*, University of Illinois Press, Urbana 1944, vol. II, p. 142, henceforth quoted as Baldwin) also gives this example though not in connection with Lyly's work.

II.i.67 «*O Psyllus, habeo te loco parentis*» and *Grammar*, II, p. 105, «*habeo te loco parentis, id est, in loco*» in the part 'The Preposition'. Attention to this quotation, and to quotes II.i.42 and II.i.44, in relation to Lyly's works, has been drawn by Dr. S. Black in his reprint of the *Grammar* from the 1527 and 1566 editions (cf. «*Shakespeares Lateingrammatik*» in *Shakespeare Jahrbuch*, XLV, Berlin, 1909, 95).

III.ii.39 «*Perjisti, actum est de te*» in *Grammar*, II, p. 94 and III, p. 69 and Bond, II, 547, «probably recalling Ter. *Eunuch*, I.I.9 '*actum est: ilicet: Peristi*', and indicating the Terentian origin of Lyly's comic servants».

III.iv.6 «They [kings] have long eares and stretched armes» and in *Mirandula*, «*An nescic longas regibus esse manus?*» under the headline *De Regno*, but cf. also *Eupheus*, I.221, line 34 «Kinges have long armes and rulers large riches» and Bond, II, 548, 'Ov. *Ep. xvii.166*'.

IV.iii.4 «But what doth Alexander in the meane season, but use for Tantara, Sol. Fa. La, for his harde couch, downe beddes, for his handfull of water, his standinge Cup of wine?». In Susenbrotus, p. 11, «...*tarantara pro cantu tubae*» is given as an example of *Onomatopoeia* while the following lines «*tantara: cries Mars on bloody rapier / Fa la la: cries Venus in a chamber / Toodle loodle loo / Cries Pan, that cuckoo, / And a fiddle too, / ...*» are to be found on page 412 of the volume *Madrigali Italiani in Inghilterra* (edited by A. Obertello, Milano, Bompiani, 1949).

Sapho and Phao

I.i.62 «...yet was I borne of the sea» and compare *Gallathea*, v.i.47, «*Venus orta mari*, Venus was borne of the Sea». The *Grammar* has «*Venus orta mari, praestant eunti*» (II, p. 99) and «*Venus orta mari, come of the sea*» (III, p. 77). In the third part of the *Grammar* the various examples are followed by their English translation.

II.i.93 «Fair faces have no fruites, if they have no witnesses» in *Mirandula*, p. 336, «*Fructus abest facies cum bona teste caret*» under the headline *De Ignotis*. The line appears also, in its original Latin form in *Loves Metamorphosis*, I.i.33. Bond (III, 563) refers to 'Ov. *Art. Am. iii.398*'.

II.i.100 «Beawtie is a slippery good, which decreaseth whilest it is encreasing, resembling the Medler, which in the moment of his full ripenes is known to be in a rottennes.» in *Mirandula*, p. 293, «*Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos, / Fit minor et spatio carpitur ipse suo*» (*De Forma*) and Mustard, 267, 'Ov. A.A. ii, 113'.

II.iv.51 «It is hard to cure that by wordes which cannot be eased by hearbes» in *Mirandula*, p. 67; «*Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis*» (*De Amore*); Mustard gives the same version ('Ov. Her. v, 149') and a similar one, «*Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis*» ('*Met. i.523*'), which also occurs in *Mirandula* (p. 67).

II.iv.55-56 «Love... is to be governed by arte, as thy boat by an oare: for fancie, thogh it cometh by hazard, is ruled by wisdom» in *Mirandula*, p. 102, «*Arte citae veloque rates remoque reguntur, / Arte leves currus; arte regendus amor*» (*De Arte*) and Mustard, 268, 'Ov. A.A. i, 3-4 ('*moven-tur*' for '*reguntur*'), previously pointed out by Feuillerat, p. 595.

II.iv.67 «Peacocks never spread their feathers, but when they are flattered» in *Mirandula*, p. 394, «*Laudatas ostendit avis Junonia pinnas; / Si tacitus spectes, illa recondit opes*» (*De Forma*) and p. 296, «*Laudatas avis Junonia pinnas explicat et forma multa superbit aves*» (*De Laude*); Feuillerat, p. 595, '*De Arte Amandi*, I, 629-630' and Mustard, 286, 'Ov. A.A. i.627'.

II.iv.68 «and Gods are seldome pleased, if they be not bribed» in *Mirandula*, p. 498, «*Placatur donis Juppiter ipse datis*» (*De Muneribus*) and Mustard, 268, 'Ov. A.A. iii.654'.

II.iv.77 «The wooden horse entred Troy, when the soldiers were quaffyng» in *Mirandula*, p. 582, «*Tum cum tristis erat, defensa est Ilios armis / Militibus gravidum laeta recipit equum*» (*De Prosperitate*) and Feuillerat, p. 596, Ovid, *De Arte Amandi*, I, 365-366 (Mustard, 268).

II.iv.80 «Grapes are minde glasses» in *Mirandula*, p. 253, «*Vina parant animos: faciuntque caloribus aptos*» (*De Ebrietate*) and Feuillerat (who also refers to the proverb '*In vino veritas*'), p. 596, Ovid, *De Arte Amandi*, I.237.

II.iv.89 «Can you sing, shew your cunning, can you daunce, use your legges, can you play uppon any instrument, practise your fingers to please her fancy; seeke out qualyties» and *Mirandula* «*Si vox est, canta, si mollia brachia, salta / Et quaecumque potes dote placere, place*» (p. 139, *De Cantu*; p. 402, *De Laetitia*; p. 409, *De Locu*) and Feuillerat, p. 597, Ovid, *De Arte Amandi*, I.597-598 (Mustard, 268).

II.iv.107 «When thy mistresse doth bend her brow, do not thou bend thy fiste. Camokes must be bowed with sleight, not strength», in *Mirandula*, p. 503. «*Flectitur obsequio curvatus ab arbore ramus: / Franges si vires experiere tuas*» (*De Obsequio*) and Feuillerat, p. 508, Ovid, *De Arte Amandi*, II.179-180.

III.i.19 «for Pigion after byting fall to billing, and open iarres make the closest iestes» in *Mirandula*, p. 80, «*Que modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae*» (*De Amore*) and Mustard, 269, 'Ov. AA. ii.465'.

III.ii.11 «*Nemo videt manticae quod in tergo est*» and *Grammar*, II, p. 75, «*Sed non videmus manticae quod in tergo est*» (also pointed out by Bond,

II, 560; the classical source is Catullus, XXII.21); *Mirandula*, p. 39 (*De Alienis*).

III.iii.98 «Resiste it Sapho, whilst it is yet tender» in *Mirandula*, p. 450, «*Opprime, dum nova sunt subiti mala semina morbi*» (*De Morbis*) and *Mustard*, 269, 'Ov. *Rem. Am.* 81'.

v.ii.74 «and wipt with nettles, not roses» and *Mirandula*, p. 148, «*et urticae proxima saepe rosa est*» (*De Causis*), but cf. also *Midas*, Prol. 26.

Gallathea

I.i.19 «but Fortune, constant in nothing but inconstancie...» in *Mirandula*, p. 303 «*Et tantum constans in levitate sua est*» (*De Fortuna*) and *Mustard*, 269, 'Ov. *Tr.* v.8.18'.

I.i.92 «In healt hit is easie to counsell the sicke, but it's hard for the sicke to followe wholesome counsaile» in *Mirandula*, «*Facile omnes cum valemus recta consilia aegrotis damus*», p. 624 (*De Sanitate*), p. 168 (*De Consiliis*) and *Mustard*, 269, 'Terence, *Andria* 309', 'quom' for 'cum'.

II.v.6 «Watch the good times, his best moodes...» cf. *Sapho and Phao*, II. iv.77, «*Tum cum tristis erat...*».

v.i.46 «*Venus orta mari, Venus was borne of the sea*» cf. *Sapho and Phao*, I.i.62.

v.i.49 «*Caro carnis genus est muliebre*» in *Grammar* II, p. 13; it is the 'breui' of *Prima Regula Specialis*, one of the many long lists of exceptions set out in Latin hexameters to help pupils to memorize them and runs: «*Nomen non crescens genitivo, ceu, caro carnis / Capra caprae, nubes nubis, genus est muliebre*» (pointed out by Bond, II, 573).

Endimion

I.iii.31 «*Amicitia... inter pares*» in *Mirandula*, p. 43, «*Amicitia inter pares contrahenda est*» (*De Amicitia*); it is a heading given as a subtitle to groups of lines on the subject. Attention has also been drawn to the line in question, with reference to Lyly's work, by Baldwin (II, 637-638).

I.iii.91-100 «THOPAS: Learned? I am all *Mars* and *Ars*. SAMIAS: Nay, you are all *Masse* and *Asse*», in *Grammar* III, p. 4 «*wir a man, as a puondweight, mas the malekind, bes the weight of eight ounces*».

III.iii.1-22. It seems convenient, in this case, to give the text of the *Grammar* opposite Lyly's text, better to exemplify the kind of parody he is capable of (cf. Bond, III, 510).

Grammar, I, f. 23r: An interjection is a part of speech which betokeneth a sudden passion of the mind under an unperfect voice. Some are of Mirth: as *Evax, Vah*. Some are of sorrow: as *Heu, hey*.

Grammar, I, f. 5v: A Noun is the name of a thing that may be seen,

THOPAS: *Epi*.

EPITON: Heere sir.

THO.: Vnrigge me. Hey ho!

EPI: Whats that?

THO.: An interiection, whereof some are of mourning as *eho, vah*.

EPI.: I vnderstand you not.

THO.: Thou seest me.

felt, heard or understood... Of Nouns, some be Substantives and some be Adjectives.

A Noun Substantive is that standeth by himself, and requireth not another word to be joynd with him.

A Noun Adjective is that cannot stand by it self in reason or signification, but requireth to be joynd with another word.

EPI.: I.

THO.: Thou hearst me.

EPI.: I.

THO.: Thou feelest me.

EPI.: I.

THO.: And not understand'st me?

EPI.: No.

THO.: Then am I but three quarters of a Nowne substantive. But alas *Epi*, to tell thee the troth, I am a Nowne Adiectiue.

EPI.: Why?

THO.: Because I cannot stand without another.

EPI.: Who is that?

THO.: *Dipsas*.

III.iii.36 «*Dicere quae puduit, scribere iussit amor*» in *Grammar*, II, p. 92 and Bond, III, 510 'Ovid, *Her. iv.10* (Bak)'.
III.iii.39 «*Scalpellum, calami, atramentum, charta, libelli / Sint semper studiis arma parata meis*» in *Grammar*, II, vv. 15-16, 'tuis' for 'meis'; these lines are from Lily's *Carmen de Moribus (Gulielmi Lilli ad Discipulos)* and precede the second part of the *Grammar*.

III.iii.43 «*Militant omnis amans et habet sua castra Cupido*» in *Mirandula*, p. 69 (*De Amore*) and Bond, III, 510, 'Ovid, *Amor. i.9.1* (Baker)'.
III.iii.50 «*Quidquid conabar dicere versus erat*»; *Mirandula* (p. 145), gives a slightly different version: «*Et quod tentabam scribere versus erat*» (*De Carminibus*) and Bond, III, 510 («Baker... 'Ov. *Trist. iv,10.26*'») where an explanation of the two versions 'conabar' and 'tentabam' is given.

III.iv.144 «Mistresses are in every place, and as common as Hares in Atho, Bees in Hybla, foules in the ayre» in *Mirandula*, p. 43 and p. 63, «*Quot lepores in Atho, quot apes pascuntur in Hybla*» (*De Amore*) and Mustard, 270, 'Ov. *A.A. ii,517*'. Bond (III, 512) refers to 'Ov. *Art. Am. iii.150*' «*Nec quot apes Hyble, nec quot in Alpe ferae*».

IV.ii.45 «*Coelo tegitur qui non habent urnam*» in *Mirandula*, p. 670 (*De Terra*) and Bond, III, 513, «*Lucan vii.819* (Bak.). But Lyly's range of quotation is probably assisted by some collection of *Sententiae*».

IV.ii.69 «*ego et Magister meus erimus in tuto*» in *Grammar*, I, f. 20r. «*Ego et tu sumus in tuto*» and *Grammar* II, p. 110, «*Ego et pater sumus in tuto*».

V.ii.15 «*Dulce venenum*» in *Mirandula*, p. 189 «*Heu dulce venenum / Et mundis lethalis honos*» (*De Cupiditate*) ascribed to Maphaeus Vegius in 'Supplem. 12 *Aeneid.*'.

Midas

Prol. 26 «*Stirps rudis urtica est; stirps generosa, rosa*» cf. note on *Sapho and Phao*, v.ii.74.

I.i.49 «Quantum quisque sua nummorum servat in arca, tantum habet et fidei» in *Grammar*, II, p. 76; in *Mirandula*, p. 280 with 'continet' for 'servat' (*De Felicitate*) and Bond, III, 521, 'Juvenal, Sat. iii.143'.

I.i.50 «Quaerenda pecunia primum est, virtus post nummos» in *Grammar*, II, p. 69, «O cives, cives, Quaerenda pecunia...» and Bond, III, 521 'Hor. Ep. I.i.53'.

I.i.57 «Aura sunt veré nunc secula, plurimus auro venit honos, auro conciliabitur amor» in *Mirandula*, p. 80 (*De Amore*) and Bond, III, 521, 'Ovid, Art Am. II.277'.

I.i.62 «Quid non mortalia pectora cogit auri sacra fames?» in *Susenbrotus*, p. 61 and p. 65 ('Secundi Ordinis Schemata'); in *Mirandula*, p. 184, with 'cogis' for 'cogit' (*De Cupiditate*) and Bond, III, 521, 'Vir. Aen. iii.56'.

I.i.83 «Beleuee me, Res est ingeniosa dare», cfr. also *Sapho and Phao*, I. iv.27, «Beleuee mee Ladies, 'giue' is a pretie thing»; in *Mirandula*, p. 484 (*De Muneribus*), and Bond, III, 521, 'Ov. Amor. I.6.82'.

I.ii.3 «The Masculin gender is more worthy then the feminine...», and Bond, III, 522, note on page 119 «taken verbally from Lilly & Colet's Latin Grammar, A Short Introduction, &c, sig. ciiij recto».

I.ii.34 «Video, pro Intellego» in *PETRI Mosellani Tabulae de Schematibus & Tropis, Venetiis, per lo Antonium & fratres de Sabio Sumptu et requisitione D. Melchioris Sessae. Anno Domini MDXXXIII* (henceforth quoted as *Mosellanus*), p. 57. As *Susenbrotus* is based on *Mosellanus* (cf. *Baldwin*, I, 82), the line in question is probably present also in *Susenbrotus*, a text which is, however, not available in Italian libraries.

IV.i.53 «Here is flat faith amo amas; where you crie, ó utinam amarent vel non amassem» an allusion to the difference between indicative and optative mood, which is always preceded by 'Utinam' in the verbal tables of the *Grammar* (I. f. 131r.).

IV.ii.5 «He is a great king, and his hands are longer than his eares», cf. *Campaspe*, III.iv.6 and *Euphues*, I, 222. l. 34.

IV.iii.41 «et faecundi calices quem non fecere disertum» in *Mirandula*, p. 252 (*De Ebrietate*) and Bond, III, 533, 'Hor., Ep. I.5.19'.

IV.i.31-32 «Vilius argentum est auro, virtutibus aurum» in *Grammar* II, p. 78 (pointed out by Bond, III, 534; the classical source in *Horace, Epistulae*, I.i.52) and *Mirandula*, p. 698 (*De Virtute*).

IV.iv.48 «Una namque modò Pan et Apollo nocent» in *Mirandula*, p. 12, «Una namque modò vina Venusque nocent», under the heading 'Vergil de Venere et Vino' (*De Abstinencia*). In *Lily* the names of two characters of the play substitute 'Vina Venusque'.

V.ii.38 «Foelix quem faciunt aliena pericula cautum» in *Grammar* I, f. 22v.; in *Mirandula*, p. 40, the line is given in a slightly different form, «Foelix quem cautum faciunt aliena pericula» (*De Alienis*) and is attributed to *Plautus*; Bond, III, 534 «...I know of no classical origin for it, however familiar». This line appears in a copy of *Mirandula*, dated 1629, in *Aberdeen University Library (Illustrium Poetarum Flores per Octavium Mirandula olim Collecti... Nunc vero de novo... editi, Typis Erasmi Kempfferi)* but *Lily* probably knew an earlier printing of this edition as would appear from his use of it in *Mother Bombie*, III.iv.5-7 (see note).

Mother Bombie

I.i.84 «*Sublevabo te onere*» in *Grammar I*, f. 3IV., in the part 'Construction of the Verb. The Ablative Case' and also (*Grammar II*, p. 62) «*Levabo te hoc honere*».

I.i.98 «*Expellas furca licet, usque recurret*» in *Grammar II*, p. 89, «*Naturam expellas furca licet, usque recurret*» and Bond, III, p. 538, 'Hor. Ep. I. 10.24' where the line is, however, slightly different, «*Naturam expellas furca tamen usque recurret*»; this rendering of the line also occurs in *Mirandula*, p. 489 (*De Natura*).

II.i.3 «Oh, that it were my chance, *Obviam dare Dromio*, to stumble upon Dromio»; intentionally or not the quotation is wrong. The Latin Dictionary (Georges-Colonghi) gives as common the example «*se dare alicui obvium* = to meet». The Grammar has several instances of this use, such as: «*Cui utrum obviam porcedam*» (I, f. 22r.); «*Qui obviam venit*» (I, f. 30v.); «*Venit obviam illi*» (II, p. 100). Bond (III, 540) has: «'Obviam dare se' occurs Livy i.16, but Lyly meant *obviam ire* or *fieri*, or intended a mistake».

II.i.12 «*Lupus in fabula*» in *Mosellanus*, p. 59, *Hem tibi autem lupus in fabula*; in *Sententiae*, p. 53 and Bond III, 540, «it occurs in Terence, *Adelphi* IV.i.21».

II.i.98 «*Cum mala per longas invaluere moras*» in *Mirandula*, p. 451, (*De Morbis*), and Bond 'Ov. Rem. Am. 92'.

II.iv.18 «*abeundum et mihi*» in *Grammar I*, f. 32v., last line of 'Gerunds'.

II.v.51 «*Sine Cerere et Baccho friget Venus*» in *Grammar II*, p. 60; Bond quotes Terence, *Eunuchus*, IV,v.6 where the line runs «*Sine Cerere et Libero friget Venus*» as in *Mirandula*, p. 13 (*De Abstinencia*) and *Mosellanus*, p. 57. This is another of the numerous instances where the reading of the Grammar corresponds more closely, or even perfectly, with the quotations as used by Lyly. The line occurs also in *Loves Metamorphosis*, v.i.46.

III.ii.1-3 «RISIO: Why, what did he in all that time? DROMIO: Breake interiections lyke winde as *ebo, ho, to*. RIS.: And what thou? DRO.: Aunsere him in his own language as *euax, vah, hui*. RIS.: These were coniunctions rather than interiections». In *Grammar I*, f. 23r., we find «Some [interjections] are of Mirth: as, *Euax, vah*. Some are of sorrow: as *Heu, Hei*. Some are of Dread: as *Atat...* Some are of scorning: as *Hui*. Some are of calling: as, *Eh, oho, io*» (pointed out by Bond, III, 545).

III.iv.5-7 «HALFPENNY: I care not, *Omnem solum forti patria*, I can live in christendome as well as in Kent. LUCIO: And Ile sing *Patria ubicunque bene*, every house is my home, where I may stanch hunger» and *Mirandula* (1629), p. 289, from 'Ovven' (for 'Ovvenus Ang.').

*Est domi ubicunque bonus sapiens non exulat unquam
Omne solum forti patria et omne solum
Exilium est ubicunque male est, patria est ubi contra
Patria ubique bonis, exilium malis*

and from 'Ovid. I Fastor.', which immediately follows,

Omni solum forti patria est

under the headline 'De Fortitudine'; Bond (III, 546) gives 'Ovid *Fast.* 1.493' for the latter quotation and «a line possibly of Pacuvius, quoted *Cic. Tusc.* 5.37» for the former.

IV.i.11 «*Bona verba, Livia*» in Susenbrotus, p. 18, «*Bona verba, quaeso*», given as an example of 'Charientismus' and in Mosellanus, p. 58.

IV.i.32 «*Molle eius levibus cor enim violabile telis*» and cf. also *Loves Metamorphosis*, v, ii.10 where the line reads «*molle meum levibus cor est violabile telis*» as it is given in *Grammar* II, p. 129; Bond, III, 547: «Lyly adapts (perhaps from the *Short Introduction of Grammar...*) *Ov. Her.* xv. 79» where the reading is «*levibusque*».

The Woman in the Moon

II.i.1 «*A Jove principium, sunt & Jovis omnia plena*» and Mirandula, p. 204, «*A Jove principium Musae: Jovis omnia plena*» (*De Deo*) and assigned to 'Vergil, *Eclog.* 3'; Bond, III, 556, refers to some lines from a Latin translation of Aratus' *Phaenomena*: «*A Jove principium: quem nunquam mittimus / Infatum: pleno vero Iovis omnia quidem compita*»; Mustard, 271, has 'From Virgil, *Ecl.* iii,60'.

III.ii.249 «but had he Argos eyes, / he should not keepe me from Learchus love» and Mirandula, p. 468, «*Centum fronte oculos, centum cervice gerebat / Argus et hos unus saepe fefellit amor*» (*De Mulieribus*) and attributed to 'Ovid. lib. 3 eleg. sive amo.' and Mustard, 271, 'Ov. *A.A.* iii.618'.

IV.i.282 «*Comes facetus est tamquam vehiculus in via*» in *Grammar* II, p. 70 and Bond, III, 560, 'Publ. Syrus, *Sententiae*, 85 «*Comes facundus in via pro vehiculo est* (Harbottle)»'.

V.i.40 «*Nocte latent mendae*» in *Grammar* II, p. 94, pointed out by Bond, III, 561, where the classical source ('Ov. *Art. Amat.* i. 249') is also quoted, and Mirandula, p. 498 (*De Nocte*).

V.i.119 «*O Marce fili annum iam audientem Cratippum idque Athenis...*» in *Grammar* II, p. 77, «*Quantumque te, Marce fili, annum iam etc...*» and Bond, III, 562, «These words, untranslatable as they stand, from the opening of *Cic. De Offic.* i.1».

Loves Metamorphosis

I.i.33 e I.ii.32 «*Fructus abest facies cum bona teste caret*» cf. *Sapho and Phao*, II.i.93.

I.ii.44 «*Cedit amor rebus, res age, tutus eris*» in Mirandula, p. 58 (*De Amore*) and Bond, III, 569, 'Ov. *Rem. Amoris.* 144'.

III.i.1-2 «Stay, cruell Nisa, thou knowest not from whome thou fliest, and therefore fliest». I cannot find an intermediate source for the sentence but the ultimate classical source is Ovid, *Metamorphoses* I.514-515, «*Nescis, temeraria nescis / Quem fugias, ideoque fugis*».

V.i.6 «*Sic volo, sic iubeo*» in Mirandula, p. 470, «*Hoc volo Sic iubeo, sit pro ratione voluntas*» (*De Mulieribus*) and Bond, III, 569, 'Juvenal, *Sat.* VI, 222'.

V.i.6 «*Quae venit ex merito poena dolenda venit*» in Mirandula, p. 550,

«*Leniter ex merito quidquid patiare ferendum est / Quae venit indigna poena, dolenda venit*» (*De Poena*) and Bond, III, 568, 'Ov. Her (Oenone Paridi) v.7'.

v.i.46 «*Sine Cerere et Baccho friget Venus*» cf. *Mother Bombie*, II.v.51.

v.i.48 «*Otia si tollas periere Cupidinis arcus*» in *Mirandula*, p. 55 (*De Amore*) and Bond, III, 569, 'Ov. Rem. Am. 139'.

v.ii.10 «*Molle meum levibus cor est violabile telis*» cf. *Mother Bombie*, II. v. 51.

v.ii.13 «*Omnia vincit amor, & nos cedamus amori*» in *Grammar* II, p. 119; also in *Mirandula*, p. 71 (*De Amore*) and Bond, III, 569, 'Virg. Ecl. x.69'.

v.iv.153 «*Non custodiri, ni velit ulla potest*» in *Mirandula*, p. 468 (*De Muliebus*) «*Nec custodiri ni velit...*» and Bond, III, 569, 'Ov. Amor. III.iv.6' with 'illa' for 'ulla'.

La parabola del gruppo «Kuznica»

L'avventura degli scrittori proletari che nel maggio 1920 diedero vita alla rivista «Kuznica» (La Fucina) prende avvio con un comunicato apparso sulla «Pravda» il 5 febbraio 1920 (e il giorno successivo sulle «Izvestija»): «Noi, gruppo di scrittori proletari presso il *Proletkul't* moscovita, avendo preso in esame nella riunione del 1° febbraio le condizioni di lavoro all'interno del *Proletkul't*, le quali, per tutta una serie di motivi, frenano il manifestarsi delle possibilità creative degli scrittori proletari, abbiamo deciso, restando nel campo della cultura proletaria, di uscire del *Proletkul't* moscovita e formare un settore di scrittori proletari presso la sezione letteraria del *Narkompros*»¹. Ma la concisione, o meglio l'inespressività, del documento non facilita l'individuazione delle ragioni, apparenti e profonde, che sospinsero il gruppo alla scissione, e per poter penetrare nella «serie di motivi» adottati come «frenanti» dobbiamo, infatti, attendere la pubblicazione del primo numero della rivista.

Sorprende, nel caso di *Kuznica*, la trasgressione della coreografia tradizionale che accompagnava (e lo avrebbe fatto tanto più in seguito) ogni scissione artistico-letteraria, in particolare l'assenza di virulente accuse nei confronti del gruppo-madre. In questa occasione si sceglie il silenzio e anche l'editoriale del primo numero della rivista non è particolarmente rivelatore: manca, in sostanza, il manifesto-programma che testimonia la nascita di un nuovo *Bund*. La redazione non rifiuta, ma anzi riprende significativamente uno dei cardini della teoria proletkul'tiana (e bogdanoviana), il concetto di organizzazione: «A sostituire l'individualismo anarchico frenante del mondo borghese, entra nell'arena della storia il tipo superiore di organizzazione: il collettivismo organizzato, pianificato»². L'elaborazione tectonica bogdanoviana, che già per definizione si limitava a «sistematizzare» la pratica sociale, viene sempre più espressamente utilizzata come scienza che regola e pianifica il reale, rifuggendo da qualsiasi proposito trasformativo. Ma se la 'novità' della rivoluzione si esaurisce in una nuova organizzazione del prodotto sociale, va da sé che ogni «indifferenza» verso il lavoro viene annullata, e superata, da una ricercata, e ritrovata, specificità di qualsiasi attività lavorativa, così si propugna una maggiore specializzazione, si ricerca un ap-

1. *Pravda*, 5 febbraio 1920.

2. *Kuznica*, in «Kuznica», 1920,1.

profondimento del livello professionale degli scrittori e dei poeti proletari: «(...) nel mestiere poetico dobbiamo avvalerci dei procedimenti e dei metodi organizzati superiormente, e solo allora forgeremo i nostri pensieri e sentimenti in forme poetiche originali, costruiremo una poesia proletaria originale»³. Il poeta e lo scrittore ritrovano un proprio spazio specifico, di alta qualificazione tecnica, superando l'indifferenza indeterminata del *Proletkul't* che sosteneva una naturale capacità, e possibilità, per ogni operaio di fare arte. Il nuovo mondo, la società in via di transizione, è «una grande fucina sociale proletaria» e il nuovo gruppo intende porsi come una sua «sezione» che svolge un compito particolare: si propone di essere la «fucina dell'arte» proletaria, di propugnare, e di lottare, per un mestiere artistico altamente qualificato.

«Forse non siamo fabbri? / – sosteneva sul primo numero della rivista N. Degtjarev – Illuminati dal lavoro, / potentemente, con voglia audace / inviamo canti in tutto il mondo. / Coraggiosamente nella «Fucina» forgiamo / la nostra volontà, / i pensieri, / i sentimenti: / collettivamente costruiamo / l'arte proletaria / ». E l'arte proletaria si estrinseca sulle pagine di «Kuznica» soprattutto nella poesia (mentre la prosa è rappresentata da pochi racconti⁴) dei suoi collaboratori più costanti: V. Aleksandrovskij, V. Kasin, S. Obradovič, S. Rodov, M. Gerasimov, V. Kirillov, G. Sannikov, N. Poletaev, E. Nečaev, ecc.

L'influenza delle teorizzazioni proletkul'tiane su questi poeti (i quali avevano fatto parte dell'organizzazione proletaria con mansioni diverse, collaborando al settimanale «Gudok» (La Sirena) o dirigendo l'organizzazione stessa come Gerasimov e Kirillov che fecero parte del CC del *Proletkul't*) aveva lasciato tracce profonde, in particolare la nozione del nuovo dominio universale che la macchina stava instaurando, elaborata da Bogdanov (per il quale tuttavia la nuova realtà rappresentava all'opposto anche una vittoria dell'uomo, data l'estrema facilità di dirigere la macchina), aveva suscitato un'ondata di romanticismo 'macchinistico', 'planetario' o 'cosmico' (non va dimenticato che parallelamente a *Kuznica*, era stato fondato a Pietrogrado il gruppo *Kosmist*, che tuttavia ebbe vita brevissima), con una conseguente esaltazione dell'industria, della fabbrica, della tecnica, ecc., che soprattutto negli anni 1918-19 aveva trovato uno spazio apologetico in molte liriche e si scopriva, come Gerasimov ad esempio, che il ferro era capace di lamenti, di appelli, di purezza, di tenerezza, di ardore, di duttilità per concludere che «nel ferro c'è la forza / che ha allevato giganti / con il succo arrugginito del metallo; / con l'esercito di ferro / avanti, fratelli miei, / sotto lo stendardo di fuoco del lavoro!»⁵. Tuttavia sarebbe eccessivo trasformare i poeti pro-

3. *Ibidem*.

4. Su «Kuznica» apparvero solo alcuni racconti di Volkov, Ljaško, Gerasimov e Platonov.

5. M. Gerasimov, *Pesn' o železe*, in *Putešestvie v stranu poezija*, Vol. I, Moskva 1970, p. 328.

letari unicamente in cantori dell'«inumanità» macchinistica ed elaboratori di metafore 'planetarie', anzi, proprio sulle pagine di «Kuznica» si coglie, in particolare per alcuni di essi, una indubbia evoluzione che evidenzia momenti di scoramento e tristezza (in alcune liriche dello stesso Kirillov, ad esempio) e soprattutto una nuova tendenza a scoprire, con la macchina, anche l'operaio (in una linea, per così dire, bogdanoviana), senza retorica e il rituale ossequio, e la presenza insieme, nella vita quotidiana, di problemi concreti nella loro estrema prosaicità⁶. Anche gli articoli teorici sui primi numeri di «Kuznica» sono imbevuti dell'eredità proletkul'tiana, ancorché in forma meno radicale. Il poeta Obradovič pone alla base di ogni espressione artistica l'immagine autosufficiente e onnicomprensiva: «L'immagine è il contenuto, e il contenuto dell'opera è l'immagine. Il pensiero in immagini deve essere alla base della nuova creazione degli operai-poeti. (...) Nel processo della creazione collettiva nelle fabbriche, nei laboratori, nella grande Industria in sviluppo della Città, si trovano le fonti del pensiero in immagini degli operai-poeti». Inoltre l'immagine deve essere viva, non morta: «Il ritmo è la leva dell'opera. Senza un ritmo dell'opera che corrisponda all'immagine, le immagini non sono vive, ma morte». Infine, partecipando all'idea che «non vi è poesia dove non esiste armonia nella composizione delle immagini, dove non c'è una reciproca corrispondenza e un mutuo legame, in altre parole ciò che viene chiamato *organizzazione*»⁷ egli manifesta un legame, intimo e profondo, con le nozioni-cardine (a sua volta mutuata da Kant attraverso Belinskij) della elaborazione bogdanoviana in campo artistico, rivelando nello stesso tempo che la polemica (e la conseguente scissione) si svolge essenzialmente attorno al concetto di professionalità e specializzazione. Tale nozione, in effetti, comporta una rottura fondamentale nei confronti della visione proletkul'tiana di arte, che non è più un prodotto 'naturale' dell'operaio, ma un'attività speciale, né dell'operaio-artista, il quale non svolge più, oltre al proprio lavoro, anche l'attività artistica, ma diventa uno specialista che compie esclusivamente un lavoro particolare proprio, appunto, dell'artista. Questa nuova figura non fa più 'naturalmente' parte della classe, ma si limita a 'schierarsi' con il proletariato, si pone il compito di «trovarsi vicino alle masse e di essere capita» (in quanto il suo linguaggio, la sua cultura, ecc. sono mutuati da un'altra classe) e per questo è indispensabile che sappia «cogliere e trasmettere il ritmo del lavoro»⁸, ma «c'è un limite che non si può oltrepassare, senza distruggere la stessa essenza della creazione poetica»⁹, in altre parole viene riconosciuta (e attribuita) all'artista una sfera speciale, propria e autonoma, di sua specifica competenza, en-

6. Tale evoluzione è ben colta da L.A. Skvorcova, *Žurnaly «Kuznicy»*, in *Očerki istorii russkoj sovetskoj žurnalistiki 1917-1932*, Moskva 1966, pp. 350-55.

7. S. Obradovič, *Obraznoe myšlenie*, in «Kuznica», 1920, 2.

8. V. Aleksandrovskij, *O putjach proletarskogo tvorčestva*, in «Kuznica», 1920, 4.

9. V. Kirillov, *O proletarskoj poezii*, in «Kuznica», 1921, 7.

tro la quale deve trovare il modo di «organizzare una creazione artistica di massa» (e per le masse), e dal produttore («l'arte – essi sostenevano – è la più alta forma di produzione»¹⁰) di tale arte «si deve esigere specializzazione nel mestiere»¹¹, anche se, come accadde per molti di loro, il poeta era ancora di origine operaia o contadina. Chiarito che la *querelle* si svolgeva attorno alla nozione di specificità, fu facile per il leader del *Proletkul't*, Lebedev-Poljanskij, accusare ripetutamente i *Kuznecy* di «impantanare la bandiera della cultura proletaria» nel professionalismo piccolo-borghese. Su tale problematica insiste anche la *Deklaracija moskovskich proletarskich poetov i pisatelej grupy «Kuznica»* (Dichiarazione dei poeti e degli scrittori proletari moscoviti del gruppo *Kuznica*) dove si riafferma prima di tutto che la «letteratura proletaria è un fenomeno ideologico di classe», cioè una letteratura proletaria, di classe, è non solo attuabile, ma sussunta nella serie ideologica, diventa educazione permanente, azione pedagogica da parte di un gruppo 'illuminato' (e le radici di una tale nozione sono, ancora una volta, riscontrabili in Bogdanov) e proprio nel momento storico in cui il paese tentava di instaurare un nuovo modo di produzione e si preparava a trasformazioni sociali ritenute indispensabili. È una letteratura che scaturisce, non tanto dal processo produttivo e dai nuovi rapporti sociali, come esige l'avanguardia, ma «dalla lotta della classe operaia», e per questo supposta più vicina «alla coscienza collettivista del proletariato, intrisa del potente dinamismo dell'azione e del romanticismo rivoluzionario», cioè degli elementi 'fondamentali' per l'elaborazione di quello stile monumentale-eroico che avrebbe permeato l'azione degli artisti proletari nei primi anni post-rivoluzionari. Ma l'arte proletaria, proprio perché prodotto dei contrasti e della lotta della classe operaia deve mirare anche «alla fondazione di propri metodi e procedimenti» di espressione che potrà raggiungere solo «mediante l'assimilazione di tutte le conquiste tecniche dell'arte del passato e del presente»¹².

Per conquistarsi uno spazio maggiore di intervento il gruppo *Kuznica* si fece promotore della fondazione di una associazione che raccogliesse tutte le forze artistiche proletarie dell'Unione, il *Vserossijskij sojuz proletarskich pisatelej* (Unione Panrusa degli scrittori proletari) e il primo congresso dell'Unione, che si svolse tra il 18 e il 21 ottobre 1920, segna l'affermazione delle posizioni sostenute dal gruppo *Kuznica*¹³ (tanto che più di metà dei

10. V. Kirillov, *Pervyj Vserossijskij Sezd proletarskich pisatelej*, in «Kuznica», 1921, 7.

11. *Ibidem*.

12. *Deklaracija moskovskich proletarskich poetov i pisatelej grupy «Kuznica»*, in «Kuznica», 1921, 7.

13. È opportuno rilevare che il gruppo cominciò a chiamarsi ufficialmente *Kuznica* solo con la dichiarazione citata alla nota precedente. Fino ad allora incontriamo varie denominazioni: sezione degli scrittori proletari presso il *Lito del Narkompros*, sezione degli scrittori proletari di Mosca, ecc. Cfr. L.A. Skvorcova, *Žurnaly «Kuznicy»*, cit., p. 350.

membri che entrarono a far parte del direttivo dell'Unione era formato da *Kuznecy*) e palesa nello stesso tempo la crisi del *Proletkul't*, ormai irrimediabilmente condannato a svolgere un ruolo sempre minore nella letteratura proletaria degli anni venti. Tuttavia nella radicalizzazione della lotta politica che segue all'introduzione della Nep e di fronte alle nuove iniziative del partito, deciso a stabilire una linea politica discriminante in campo culturale, l'azione, per così dire, 'neutrale' e 'artigianale' di *Kuznica* doveva incontrare difficoltà crescenti. Invano lo scrittore Ljaško riafferma, con malcelato accoramento, i caratteri 'classici' e fondamentali della letteratura proletaria: un rapporto cosciente con il mondo esterno, la coscienza della forza del lavoro, il macchinismo e il collettivismo, riproponendone un improbabile *revival*¹⁴. Il messianesimo macchinistico e l'apoteosi collettivista (mescolanza di misticismo simbolista, di scientismo ciolkovskiano e di epistemologia bogdavoniana) non potevano certo esprimere una soluzione alle nuove condizioni che abbiamo indicato e di fronte all'aggressività culturale-politica del nuovo gruppo *Oktjabr'* (Ottobre), *Kuznica*, seppure sarebbe sopravvissuta fino al 1930 sostituendo la propria rivista con una nuova pubblicazione: «Rabočij žurnal» (La rivista Operaia), sarebbe stata limitata a svolgere una funzione secondaria nella vita letteraria degli anni venti.

14. Cfr. N. Ljaško, *Osnovnye Oličitel'nye priznaki proletarskoj literatury*, in «Kuznica», 1922, 10.

RECENSIONI

V.V. VINOGRADOV, *Poetika russkoj literatury* (Poetica della letteratura russa), Moskva, «Nauka», 1976, pp. 508; Ju. N. TYNJANOV, *Poetika, istorija literatury, kino* (Poetica, storia della letteratura, cinema), Moskva, «Nauka», 1977, pp. 573.

La pubblicazione di queste opere si inquadra nell'accresciuto interesse, da parte dell'ambiente letterario sovietico, per quegli studi di letteratura che nel secondo decennio del secolo presero il nome di «scuola formale», interesse che ha portato, a partire dalla metà degli anni '60, alla riedizione di importanti opere non solo degli autori che qui presentiamo, ma anche di altri non meno importanti come, solo per citarne alcune, gli scritti sulla prosa di Ejchenbaum o quelli di estetica di Bachtin.

I libri raccolgono saggi che andarono pubblicati o scritti (di particolare interesse, a tale proposito, il libro di Tynjanov che raccoglie numerosi inediti) tra l'inizio e la fine degli anni '20. Questo fatto determina una loro unità, non tanto semplicemente cronologica, ma in quanto entrambe le opere sono chiaramente improntate ai principi di quella seconda fase nell'evoluzione del formalismo che vedeva possibile l'analisi dei procedimenti e dei principi costruttivi dell'opera letteraria solo all'interno di un più dettagliato esa-

me dell'evoluzione delle forme letterarie in generale. Entrambi gli studiosi ritengono, infatti, che solo la lotta dei fattori una volta secondari nella composizione di un'opera contro le vecchie forme dominanti, ormai automatizzate, possa dare origine alle forme e ai generi letterari nuovi.

In questo senso, un altro tratto che accomuna la loro opera è l'interesse che entrambi prestarono allo studio delle parodie letterarie in quanto esse «mettono in luce solo quegli aspetti della creazione dell'artista – sono parole di Vinogradov –, che hanno particolarmente colpito i contemporanei per la loro originalità e hanno maggiormente provocato l'irritazione e le proteste dei vecchi credenti. Quindi, le parodie hanno valore solo perché mettono in evidenza coscientemente, nello stile di uno scrittore ostile, il complesso di forme più stridenti per la loro novità». La parodia, quindi, non come un genere extraletterario, ma come un importante materiale di studio dell'evoluzione delle forme letterarie; a questo proposito sia Vinogradov che Tynjanov dedicarono molta parte dei loro studi ad un periodo della storia della letteratura russa che essi giudicavano assai fecondo per la comprensione di tali processi, ci riferiamo agli anni '20 e '30 del secolo scorso.

Quasi interamente dedicato alla formazione della scuola naturale, con

particolare riferimento all'opera di Gogol', e al suo successivo sviluppo nel naturalismo sentimentale del primo Dostoevskij (ma si pensi anche alle note «sentimentali» del *Cappotto* di Gogol'), il libro di Vinogradov affronta due nodi fondamentali della teoria della letteratura, il problema delle «influenze», o se si vuole delle scuole letterarie e del rapporto tra la personalità artistica e la scuola, o ciclo, letteraria, e il problema della evoluzione. Tutta la sua analisi tende a sgomberare il campo delle considerazioni psicologiche, o comunque extraletterarie, per ritrovare all'interno della letteratura le ragioni e i modi dei mutamenti che in essa si verificano. Così, la scuola letteraria non è un'emanazione dello scrittore che ne viene considerato il capo, dato che, oltretutto, anche l'opera del singolo scrittore molto spesso non può essere considerata un tutt'unico, ma il frutto di diverse tendenze spesso tra loro perfino contrastanti, bensì un'aggregazione di procedimenti letterari e di forme espressive che, in un dato momento, i contemporanei percepiscono come unitari, e la sua evoluzione diventa possibile solo quando mutano i rapporti tra le varie componenti all'interno di un determinato stile. In questo senso Vinogradov esamina la nascita della scuola naturale come una reazione alle forme del vecchio sentimentalismo settecentesco, sotto l'influsso del romanzo dell'orrore del romanticismo francese, per poi vederne il superamento, attraverso un lungo processo di rinnovamento delle forme e del linguaggio, in un ritorno del sentimentalismo su basi rinnovate.

Un discorso a parte merita il saggio che Vinogradov ha dedicato all'opera di Anna Achmatova e che,

dato il suo interesse, è stato giustamente ripubblicato anche se il suo carattere contrasta necessariamente con lo spirito unitario di tutti gli altri saggi che compongono questa raccolta. Qui lo studioso ha ricostruito minuziosamente l'opera della grande poetessa attraverso l'analisi dell'uso che essa fa del simbolo e, soprattutto delle varie forme, semantiche e sintattiche, di contrapposizione dei simboli che conferiscono particolare espressività alla poesia dell'Achmatova.

Carattere diverso ha il libro di Tynjanov che si compone di tre sezioni dedicate, come dice il titolo stesso, alla storia della letteratura, alla teoria della letteratura e al cinema e che costituisce una miscellanea di articoli e recensioni dedicati a vari argomenti, ma che presentano un indubbio interesse non solo per il contenuto specifico relativo alla letteratura russa, ma soprattutto per le numerose osservazioni che si riferiscono alla teoria della letteratura.

Nella sezione dedicata alla storia della letteratura spiccano in modo particolare due saggi, *Literaturnoe segondnja* (L'oggi letterario) e *Promežutok* (Intervallo), che sono rispettivamente dedicati alla prosa e alla poesia degli anni '20 e che dimostrano la grande sensibilità dell'autore per le nuove forme della letteratura contemporanea.

Ma le concezioni teoriche dell'autore sono messe particolarmente in evidenza sia dai già ricordati studi della parodia, sia dai due saggi, *Literaturnyi fakt* (Il fatto letterario) e *O literaturnoj evoljuicii* (L'evoluzione letteraria), in cui Tynjanov chiarisce alcune questioni assai interessanti, quale ad esempio il problema delle definizioni «scientifiche» in letteratura rivelando, così, la sua pro-

fonda comprensione dell'estrema dinamicità di tutte le forme letterarie, fino alla loro possibile mobilità dal campo della letteratura a quello dei fenomeni extraletterari. Non meno interessanti sono i suoi tentativi di analizzare e sistematizzare il linguaggio

GIOVANNA FRANCI, *Il Sistema del Dandy. Wilde-Beardsley-Beerbhom. (Arte e Artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle)*, Patron, Bologna 1977, pp. 339.

Il maggior pregio del recente studio di Giovanna Franci sul *sistema* del dandy è quello di proporre una analisi del fenomeno non soltanto in termini astrattamente letterari, ma di studiarne le radici e le forme in funzione di una realtà più ampiamente culturale in cui i rapporti economici si confrontano con problematiche filosofiche e letterarie.

All'inizio del volume il dandismo è definito in termini sociologici, in rapporto ad alcuni movimenti giovanili di questo secolo, se non altro per mettere in guardia contro superficiali quanto ingiustificate identificazioni: «[nel] movimento hippy... qualcuno ha voluto ravvisare somiglianze col dandismo, come l'atteggiamento regressivo (nella fuga, nella droga), il superamento dei rapporti tradizionali tra i sessi, la rottura della famiglia, l'anticonformismo, il rifiuto del mercato; ma si può vedere oggi come molti atteggiamenti hippy, se pure tentano di sfuggire al consumo, vengono consumati, commercializzati, recuperati» (p. 56)... «se ancora qualcuno si proclama dandy, o parla in suo nome, questo grido di ribellione, di riappropriazione della giovinezza e del-

gio espressivo della nuova arte, il cinema, anche se si deve riconoscere che, nel delinearne gli sviluppi futuri, Tynjanov si è rivelato assai poco profeta.

EMILIA MAGNANINI

l'insolenza è un grido di morte» (p. 57).

Il senso dello spreco di sé e della morte differenzia anche l'atteggiamento del dandy da quello dello snob; nell'analisi della Franci il punto di discrimine è il modo di porsi di fronte alla norma sociale: fautore della massima integrazione è lo snob, che tende all'uniformità aggregante, all'imitazione di modelli convenzionali che cancellano le differenze; fautore invece della massima differenziazione è il dandy che «contro il regno dell'uniformità, della mediocrità e della volgarità,... oppone la sua ironia e conquista la 'distanza sociale' per mantenersi distaccato appunto rispetto ad una società che sa di non poter modificare né dominare, ma dalla quale non vuole essere coinvolto» (p. 22).

La seconda documentazione e ben più importante indicazione che emerge dal testo della Franci è che la figura e l'ideologia del dandy si situa in un contesto europeo; gli Oscar Wilde, gli Aubrey Beardsley e i Max Beerbhom sono gli esponenti di una cultura ancora cosmopolita. Soggetti di una crisi che investe la società europea nel suo complesso, sono gli intellettuali che teorizzano il pensiero negativo in Francia così come in Germania. E se i rapporti fra i dandies inglesi e la cultura francese ad essi contemporanea sono noti e documentati, poiché Oscar Wilde e Aubrey Beardsley vissero material-

mente a Parigi e si ispirarono dichiaratamente a testi come *Mademoiselle de Maupin* e *A Rébour*, l'affinità con la tematica nietzschiana, già notata da Thomas Mann¹ è ipotesi assai originale. Essa consente di interpretare il dandismo non solo come forma estrema di individualismo eclettico tipicamente anglosassone, ma anche come esempio di quel pensiero negativo che in più parti d'Europa sconvolge l'assetto culturale borghese alla fine del secolo e anticipa, in qualche modo, l'esperienza dell'Avanguardia. È la proposta della Franci, che parla appunto di *sistema* del dandy e non di semplice teoria, proprio per sottolinearne la complessità e molteplicità di aspetti ed i profondi legami con i fenomeni culturali più rilevanti del nostro tempo. La sua interpretazione si fonda sull'analisi marxiana del rapporto tra arte e società nell'età dell'imperialismo borghese; in questa analisi il sistema del dandy trova una sua precisa definizione, a cui viene dedicata l'intera prima parte del volume.

«L'economia politica in cui vive il dandy è l'economia del mercato, dello scambio che ha come categoria fondamentale il doppio... Nello scambio – (scambio di merci, di valori, sia materiale che formale) – le merci sono equivalenti» (p. 15). Di fronte a tale equivalenza, la vecchia dicotomia tra essere ed apparire, tra reale ed ideale, oggetto di tanta produzione artistica, perde il suo senso: all'arte si pone il problema di *essere* nella società borghese. I termini di questa proposizione offrono alla

Franci l'occasione per ridefinire una serie di ismi – simbolismo, estetismo, decadentismo – con cui l'epoca del dandy viene generalmente etichettata. Il simbolismo si pone ancora il problema dell'arte come rapporto sociale, se è vero che ne fa l'oggetto del simbolico: il mistero che si vuole così occultare è «il rapporto sociale stesso; marxianamente è l'arcano della merce, per Freud sarà la rimozione» (p. 15). L'estetismo riafferma invece l'irripetibilità dell'essere, la validità dell'immaginario contro la mimesi di una natura che non è data ma anch'essa prodotta, la fuga nella regressione atemporale e antistorica.

Il sistema del dandy, che partecipa di entrambi i fenomeni, significa, indistintamente, prassi di rapporto sociale e contenuto della finzione artistica: è la preferenza per l'artificialità come norma estetica e norma di vita, la maschera come forma di distacco sociale e simbolo letterario, lo specchio di Narciso come unico mezzo di rapporto con il sé-altro, la omosessualità come alternativa all'abborrito confronto con la donna-natura, l'esaltazione della perversione e criminalità come forme estetiche e di rivolta. Nel campo specificamente letterario, il sistema del dandy si traduce in una pratica artistica in cui la scrittura diviene riflessione critica, il paradosso linguistico rispecchia la rappresentazione caricaturale della realtà. È ciò che si dimostra nella seconda parte del volume, nei tre saggi dedicati rispettivamente a Oscar Wilde, Aubrey Beardsley e Max

1. A pag. 6 del suo testo la Franci riporta questa significativa annotazione di Mann: «aesthetics was the first manifestation of the European mind's rebellion against the whole morality of the bourgeois age. Not for nothing have I coupled the names of Nietzsche and Wilde – (a kind of saint of immoralism and a dandy) –; they belong together as rebels, rebels in the name of beauty».

Beerbhom; l'analisi di questi autori dovrebbe far coincidere la proposta critica sviluppata nella prima parte con l'indagine specifica dei testi. Ma poiché il sistema del dandy non è fenomeno lineare, la Franci si trova a dover esaminare una quantità di materiali (letterari, grafici e saggistici), che arricchiscono la sua analisi a spese, forse, di una totale sistematicità.

Nonostante la ripetizione di parecchi temi già ampiamente svolti nella prima parte del volume, l'analisi dell'opera wildiana si precisa come progressiva definizione del concetto di «forma», tema critico centrale a tutto il dandismo. «Forma» significa innanzi tutto «forma, stile-personalità» (p. 99), affermazione dei valori di superficie contro le profondità ideali dell'essere. Nell'arte la forma diviene puro fatto linguistico, valorizzazione della intelligenza creatrice della parola. Essa si realizza nella concezione del teatro come dialogo-azione, in cui le costruzioni verbali del paradosso e del *bunburismo* stanno a significare che la parola non è segno in qualche modo trasparente della comunicazione, ma, nella sua opacità rinvia incessantemente a se stessa. Come sostiene la Franci, è un «meta-linguaggio» cui corrisponde un «meta-teatro» «nell'intreccio e nella struttura del *play*... in cui si combinano in modo sconcertante la perfetta *inner-seriousness* di intenti, con la *outer-frivolity* della apparenza. C'è lo stesso uso da parte di Wilde della *parola* e del *fatto*: è il rovesciamento nei confronti delle aspettative, nell'uso negativo delle *set-phrases* e l'inserimento dei vari *sub-plots* nella struttura generale dove,

alla fine, non è il fatto che conta né la trama» (p. 137).

La concezione del teatro wildiano come luogo del paradosso, «in cui gli uomini fanno, disfano, rifanno la realtà, quasi con ogni frase che pronunciano...» (p. 136), non significa, tuttavia, la ricerca di un «senso altro» che sconvolga l'ordine del «senso comune». I giochi verbali, la palese artificialità di molte pagine wildiane stanno sì a significare che i valori borghesi sono svuotati e svalutati, ma anche, mi sembra, l'accettazione di una forma linguistica razionale, quasi da super-io, che nella sua fissità non ha più dimensioni di senso. Ricca di spunti interessanti è anche la posizione critica di Oscar Wilde che, identificando atto critico e atto creativo sembra riproporre la questione attualissima dei confini fra metodo critico e scrittura, rigore scientifico e piacere del testo. «...Criticism is itself an art, and just as artistic creation implies the working of the critical faculty, and indeed without it cannot be said to exist at all, so Criticism is really creative in the highest sense of the word. Criticism is, in fact, both creative and independent»². Anche se in termini leggermente datati, *creative* potrebbe indicare il piacere dello scrivere e *independent* la necessità di una critica oggettiva. Come sottolinea la Franci, però, la soluzione di tale dilemma, per Wilde, va tutta nel senso di un impressionismo critico come sensibilità impressiva, esaltazione della ricettività.

Nel saggio su Aubrey Beardsley, l'analisi del racconto *Under the Hill* coglie le matrici settecentesche del fenomeno dandy e delinea una feno-

2. O. Wilde, *The Critic as Artist*, in *Plays, Prose Writings and Poems*, London, Dent, 1930, p. 24.

menologia del dandismo che dai libertini del 700 arriva fino ai *naughty nineties*, passando attraverso Byron, definito come prototipo del dandismo intellettuale (p. 165). D'altra parte l'interpretazione dell'opera grafica del Beardsley chiarisce che le illustrazioni, i manifesti e le caricature offrono al pubblico un genere di lettura ben diverso da quello di un testo scritto e sono già un compromesso fra prodotto unico e prodotto di consumo, fra Estetismo dandy ed Estetismo di massa. Siamo già nell'ambito del Liberty e delle sue mediazioni fra prodotto artistico e funzionalità tecnologica. Infatti Max Beerbhom viene poi definito come il «meta-dandy», il dandy sotto vuoto spinto, sopravvissuto a se stesso; anch'egli si serve quasi esclusivamente del genere grottesco

e della caricatura, ma per affermare una disciplina d'arte e di vita che non ha più senso.

«I Nineties finiscono col grido disperato della affermazione ultima della *individualità*» (p. 53). L'intero saggio della Franci ha voluto cogliere il sistema del dandy come l'ultimo atto nella vita del soggetto che assiste alla propria morte nel momento in cui più lo si vuole mantenere come valore quasi sacrale. È la teoria di Benjamin della morte dell'arte come espressione di un soggetto, come aura, come prodotto culturale non riproducibile³.

Per concludere, il volume della Franci si raccomanda all'attenzione del lettore per l'ampiezza di vedute, la ricchezza dell'analisi e la raffinata veste grafica

ANNA ROSA SCRITTORI

LEONE PACINI, *Conversazioni sulla prosa d'arte*, Pisa 1976.

Rammento una lettera che Leone Pacini mi scrisse anni or sono, in cui, rimproverandomi con buon garbo la mia troppo supina («ortodossia», come la definì) adesione alle ricette esegetiche dei formalisti, affermava di sé: «Io sono un eterodosso»; eterodosso (intendeva) non rispetto a un determinato sistema, ma, se così si può dire, in senso assoluto, per congenita e permanente disposizione dello spirito. La stessa eterodossia, elevata a principio etico-metodologico, ritrovo in queste *Conversazioni sulla prosa d'arte*, opera che nella prefazione dell'A. qualifica se stessa come pedagogica («indirizzata ai giovani»), e quasi si

direbbe un'applicazione alla critica letteraria dei fondamenti della pedagogia illuministica, intesa a immunizzare contro gli indottrinamenti prima ancora che a provveder di dottrina; ovvero una contropedagogia, traducendosi di fatto in una polemica contro i sistemi in quanto tali, e le loro pretese di globalità, puntuale e costante messa in opera, insofferente di riserve, deviazioni e commistioni. Se non se ne distaccassero radicalmente per l'asistematicità (già adombrata nel titolo, e nella prefazione riaffermata) e la riluttanza a un «inquadramento polemico [del proprio metodo] nelle attuali teorie e a una loro esposizione ragionata», le *Conversazioni* potrebbero agevolmente collocarsi accanto a un testo come *Critica e oggettività*

3. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 22-27.

di Serge Doubrovsky, in cui però la critica alle «attuali teorie» (le stesse – strutturalismo, psicanalisi, sociologia – su cui s'incetra l'attenzione del Pacini) scaturiva propri dalla loro «esposizione ragionata» e sistematica. La polemica del Pacini si differenzia poi per l'intonazione, emotiva, non da teorico ma da eseguita praticante, sentimentalmente coinvolto, memore (e turbato) delle distorsioni prodotte, in concrete opere letterarie, da una troppo conseguente («ortodossa») utilizzazione di certi canoni (o di qualunque canone): di qui una certa impressione di intransigenza «antimodernista», integrale e corrucciata preclusione verso alcune ingenti esperienze culturali del nostro secolo: pensiamo alla quasi-invektiva contro «l'Antiumanesimo dell'epoca nostra» teso a «spopolare» la vita «della sua sola misura: l'uomo» (p. 231); e altrove: «Ma c'è da chiedersi se non sia proprio questa età antiumana a farci sentire urgente, ormai, il bisogno di sfuggire... alla fonda inquietudine che ingenera in noi il costume cerebrale di uno scientismo che, se riesce a umiliare, non è ancora riuscito a mutare, né potrà mai mutare ciò che da tempo immemorabile permane nell'uomo di immutevole» (pp. 14-15). Ma questa parte polemica è male intelligibile separatamente dalla parte affermativa, in cui le ripulse si svelano finalizzate al proprio opposto: a una permanente virtualità di apertura. La preclusione si esercita in direzione di metodologie preclusive (se fatte funzionare con dogmatica consequenzialità), le quali, paradossalmente, per venire accolte (nei loro aspetti validi), devono essere preventivamente ruscate (come monolitici sistemi). La visuale del Pacini si manifesta, nella sostanza, estesa e ricet-

tiva, frutto di un atteggiamento tanto disponibile e cordiale quanto i termini espressi della polemica erano risentiti e limitativi, al segno che le sue *Conversazioni* potrebbero, a uno sguardo affrettato o superficiale, mostrare sembianze eclettiche: curiosa illusione ottica per un testo fondato su presupposti polemici così categorici. Viceversa (per esempio), il polemico ribadimento di taluni «argomenti e asserti» della tradizione crociana (irrepetibilità dell'atto espressivo, distinzione tra arte e «letteratura», tra «il mare della poesia» e «la friabile sabbia della non-poesia», p. 160) si contempera senza sforzo con certi modi di intendere l'esperienza creativa che sarebbero potuti piacere a un Arvatov: l'arte come organizzazione del «caos» dell'esistenza («ci insegna e ci incita a riordinare al medesimo modo le nostre stanze così da poterci dimorare in libertà») p. 223), organizzazione imposta da una «necessità esistenziale e sociale» (p. 36), per cui «l'atto del vivere non si appalesa diversamente che come *atto d'arte* (il quale, certo, non muove da alcun impulso estetizzante, ma all'inverso, da un impulso etico...)» (p. 36). L'idea dell'arte operante sulla realtà tuttavia convive, anzi si riconnette inscindibilmente, con quella (dai produttivisti dogmaticamente considerata incompatibile e antagonistica e, in quanto retaggio borghese, condannata dalla storia) dell'arte come rappresentazione-espressione.

È la personalità individuale che, nell'esprimersi, incide sul mondo e lo organizza in armonia, attraverso un lavoro di cernita e limitazione: «È la specie delle nostre reazioni al mondo esterno a rivelarci la nostra *species*, e cioè la forma, i tratti che contraddistinguono la nostra «fisio-

nomia spirituale» [...]. Di tutto ciò che esiste e ci attornia non riusciamo ad amare e a comprendere che una piccola parte» (p. 22). «È poiché ogni scelta è una limitazione, la *limitazione* è il secondo attributo della personalità. Sempre più procediamo nel conoscere, più ci accorgiamo di essere confinati entro una povertà che ci determina (ma che non ci affanna; che porta anzi a placarci perché tutto è consono, in essa, è consenziente ed armonico). Ci rendiamo conto di un nostro progressivo andar vuotando lo spazio entro cui ci muoviamo (ma con la consapevolezza di renderlo in tale maniera, anzi che desolato, più spazioso). Tra gli infiniti aspetti babelici del mondo ne eleggiamo soltanto alcuni; e, su di essi, prendiamo a edificare un mondo nuovo, nostro, con corde, fatto a nostra misura e somigliante» (p. 23). «La terra è un emporio di suppellettili fra le quali andiamo selezionando e acquistando le adatte alla nostra dimora. Senza una simile cernita, quella dimora arredata di tutto non sarebbe una casa ma un magazzino. E abitarvi riuscirebbe triste e ingombrante» (p. 28). Il «comporre in ordinata armonia» il marasma dell'universo è dunque appannaggio squisitamente individuale (qui ci troviamo evidentemente agli antipodi della concezione arvatoviana): la transizione al sociale è posteriore, fondata sulla coscienza della limitatezza individuale, sull'identificazione tra originalità e limitatezza, limitatezza e armonia (il costituirsi della personalità in un piccolo mondo armonico non comporta, come il nudo concetto di armonia suggerirebbe, un che di conchiuso e, auto-sufficiente: al contrario): la personalità «è un punto di vista sulla vita; e pertanto *arrec*a un suo contributo ad

essa e alla sua comprensione. È qui che si manifesta... la ragione del nostro impulso sociale, del bisogno che ci concita ad aver commercio con gli altri uomini: per confrontarci in dialettica con loro e, al confronto, per precisarci a noi stessi, per arricchirci al contatto con altri punti di vista...» (p. 30). La frammentazione della conoscenza in una «miriade» di soggetti distinti e autonomi, ancorché «convibranti», è legittimata da una peculiarità oggettiva del reale, che quasi per propria indole esige una simile pluralità: «La illimitata ricchezza del mondo risiede proprio in questa sua disponibilità ad essere contemplato da inesauribili angoli, dalla sua attitudine ad animarsi in inesauribili aspetti» (p. 47). «Nella nostra conoscenza del concreto (arte) non vi è alcun progresso del sapere: vi sono inesauribili modi di sapere» (p. 50).

Su questi presupposti ideologici Pacini non può che fare integralmente proprio — pur respingendo nel complesso, come «sistema» la metodologia dei formalisti russi — un punto-cardine della loro poetica: l'arte come perpetuo rinnovamento del rapporto col reale: «È all'esigenza della 'sorpresa', al bisogno di inverdire incessantemente i nostri rapporti con la realtà, riinterpretandola sempre sotto nuove parvenze, che dobbiamo tornare se vogliamo intendere le origini e la natura del tro-po» (p. 139), «...l'arte rende eternamente nuovo l'eterno immutabile. In effetti l'originalità propria dell'arte non corrisponde al concetto che ne ebbero i romantici: di un *non prima esistito*; bensì a quello di una *riscoverta del sempre esistito*, della sua palingenesi» (p. 141).

Questi esempi (e ad altri potrebbero accompagnarsi) attestano la di-

sponibilità e elasticità della posizione paciniana, in contrasto con la precludente intransigenza di certe dichiarazioni ideologiche. Quella medesima «eterodossia» che guidava l'A. a rigettare «il misticismo o il cerebralismo» di alcuni modi canonizzati di far critica, lo rende indulgente e ricettivo verso singoli (ma talora cospicui) loro particolari e aspetti. Con «eterodossia» ben si definisce, inoltre, quel temperamento di proprio e altrui, o, meglio, il tocco personale impresso con delicatezza e discrezione (ossia non tanto rivoluzionando i contenuti quanto operando su legamenti e collocazioni) ad asserti mutuati o pacifici («già scontati», secondo la prefazione). La dichiarazione di intento pedagogico riflette (non vogliamo metterlo in dubbio) un dato oggettivo nella genesi dell'opera, ma è anche un'antica, affettuosa finzione letteraria, che produce esiti «stranianti» sul materiale esposto, oltre a condizionare l'elegante amabilità «conversativa» dello stile, a un tempo colloquiale e ricercatamente colto (e le due qualità si riscattano a vicenda scoprendo, sotto la contrapposizione di superficie, la loro intima e fascinosa paren-

tela). Questa sorta di «straniamento pedagogico» ottenebra i confini fra nuovo e «scontato», unificandoli in una sola originale luce: nell'indirizzarsi alla coscienza vergine di un presunto lettore-discepolo l'A. presenta lo scontato come nuovo, il che gli impone di rimeditarlo e riviverne palingenticamente la sostanza, e poco importa se a far ciò l'abbia sospinto un'effettiva e pratica esigenza pedagogica oppure si sia avvalso della finzione pedagogica per presentare comunque la sua rimeditazione del già scontato. Le sue *Conversazioni*, insistendo più sullo scontato rimeditato che non sul nuovo, risultano un'opera poco *interessante* (rinunciamo di buon grado allo scialbo aggettivo invisito al De Sanctis) ma molto *suggestiva*, che fa «vivere» la teoria della letteratura pur senza sconfinare dall'ambito della pura speculazione teorica e senza cadere nel divulgativo: l'effetto viene raggiunto presentando il materiale non in assoluto, ma come «comunicato a un interlocutore», e tale interlocutore viene presupposto sgombro di contenuti culturali ma nel medesimo tempo in possesso della *forma* della persona colta.

SERGIO MOLINARI

ROGER McDONALD, *Airship*, St. Lucia, University of Queensland Press (Paperback Poets Series), 1975, pp. 65.

McDonald, nato nel 1941, ha lavorato per la University of Queensland Press, che pubblica appunto la collana di poesia in cui questo volume è apparso e per la quale ha curato *The First Paperback Anthology*. Fra i giovani poeti australiani è uno dei più stimati ma ciò nonostante la pubblicazione di *Airship* è avvenuta

a ben sette anni di distanza dall'apparizione del primo volume di versi, *Citizens of Mist*, pubblicato per le stesse edizioni nel 1968.

Le poesie raccolte in *Airship* colpiscono innanzitutto perché non offrono al lettore ritratti di personaggi, descrizioni di eventi o meditazioni personali: ciò non accade nemmeno quando i titoli sembrano prometterlo. Son poesie costruite di oggetti, di immagini – oppure poesie che ritraggono una mutazione o non-mutazione nelle cose e nei paesaggi. Es-

sendo lo stile e la materia molto vari, sono alcune nozioni esistenziali ed un punto di vista individuale ma oggettivo retrostante che accomunano i versi della silloge. La sensazione comunicata globalmente dall'intera raccolta è un brivido di dolore (frenato caparbiamente) dinanzi alla transitorietà delle cose, degli uomini e, addirittura, del tempo stesso. Molte sono le poesie costruite proprio su fragilissimi istanti che si ergono fra due ben definite potenzialità del reale: ciò che è (*being*) e ciò che potrebbe esser stato (*what might have been*), l'immediato futuro e l'appena passato, il sì e il forse, il forse e il no. Tra tali realtà o potenzialità è colta una qualche terza condizione dell'essere: tale condizione è afferrata non in una situazione di stasi, bensì nel corso di un movimento, di un mutamento. E quest'ultimo si rivela in fondo un movimento pendolare, di andata e «ritorno», che *sembra* ribadire l'immutabilità delle cose e del tempo, ma che in realtà è esso stesso causa di un mutamento delle situazioni da cui parte ed a cui «riapproda» – situazioni che non sono mai identiche a quelle precedentemente lasciate. Tale constatazione appiana l'apparente contraddizione tra l'affermazione dell'immutabilità del reale e l'affermazione del suo costante graduale mutamento.

La poesia stessa, come leggiamo in coda alla raccolta (nei versi finali dell'ultima poesia, *In the event of autumn*), è il risultato di tale moto pendolare, ma è destinata a sopravvivere unicamente a condizione di farsi espressione statica di quel moto: «*Before my brain cracks and my fingers shrivel to ash / I'll leave these lines wedged in a slice of asbestos / for you to find, with luck, in*

the event of autumn».

Il mondo intero – definito categoricamente nel titolo «una palla di pietra» – è colto nell'intervallo tra passato e futuro: ogni mutamento (crescita o pensiero, *growth* o *thought*) non ne altera sostanzialmente l'esistenza: «*Thought / has not come (or / has been a long time gone). // The world has been licked clean / or licked into existence / by a black tongue*» (*A ball of stone*). Attraverso tali immagini metafisiche il poeta esprime un senso di impotenza verso la realtà esterna, ovvero l'alienazione dell'uomo il cui ritmo vitale non turba il ritmo dell'esistenza delle cose, così come il canto del cuculo si ripete incessante e inalterabile, provocando soltanto l'insonnia del fattore: «*All night sprawled on the verandah of his hut, / he wakes to te call of the pallid cuckoo, / its blunted scale / low on the heads of unharvested wheat – // not rising towards him, not falling away, / but close by, unchanging, incomplete*» (*Bachelor farmer*).

Più di rado il poeta allude invece alla graduale e quasi impercettibile modifica del tutto. Accade per esempio in *Two summers in Moravia* («*This was a day / when little happened, / though inch by inch everything changed*» – versi che, molto significativamente, sono stati usati da McDonald anche come epigrafe all'intera raccolta), e accade pure in *Others*, dove tale enunciazione (i.e., la consapevolezza del graduale mutamento del tutto) par quasi invocata ed evocata per redimere il grigiore della vita descritta nei versi iniziali («*this contemplation turning them out to stare / hands in pockets through glass, at stars, / listening late to the slow degrees of alteration in their lives*»). Più spesso, anche ta-

li alterazioni (prodotto – *harvest*: parola ricorrente – del tempo) suscitano la disperazione. Sono alterazioni che paiono non significare nulla, che soltanto la geologia o l'archeologia sanno decifrare («*What warmth in a word can be spared / for Mangalore? Blunt ridges and wind / are its harvest. A blue face / is glimpsed at a window, and is gone*», *Mangalore*). Così, nella sorprendente *Recent archaeology*, un mucchio di rifiuti è accatastato assieme: dovrebbero rappresentare le vite di una coppia di anziani, ma non producono alcun senso comune, a parte il suggerimento di dolorosa banalità e assoluta ineroicità (che ironicamente si contrappone alle denominazioni di «re» e «regina» con cui la coppia è descritta); al termine del catalogo il poeta così chiude: «*The wooden house, kiss, work / and chop-smoke life / has darkened. / God rules the far side of retirement, / but now from His paradise of teacups and azaleas / He's not telling. // The suburban king and queen in their burial mound of waste / cry out as they never dared with living*».

L'uso accessorio, in quella poesia, di una tecnica neo-impressionista si ritrova in *Darkness* (sequenza di immagini incatenate dalla morte incombente), o in *The town of bricked pathways* (altra sequenza-catena-assemblaggio di immagini che definiscono l'eroica vita urbana e i vanificati tentativi di fuga). L'indugio sul minuto dettaglio – a verificare quasi l'inalterabilità sostanziale nei minimi fattori che costituiscono il tutto – produce in alcune poesie un accostamento estremamente ravvicinato agli oggetti (si leggano *Moth*; *Spider Garden*; *An exploded view of a tree*); una variante di tale indugio dell'immaginazione ricorre a vere e

proprie zoomate: lo sguardo lascia l'oggetto minuto per abbracciare un orizzonte via via più vasto, ma ritrova alla fin fine, in «altro» luogo, ai confini dell'orizzonte, lo «stesso» oggetto minuto, suggerendo ancora una volta l'inalterabilità sostanziale della vita (*Grasshopper*). Tale movimento dello sguardo trova un corrispettivo nel movimento, in altre poesie, dell'oggetto dallo sguardo: l'allontanarsi dell'aeroplano ed il suo ritorno ribadiscono una volta ancora l'inalterabilità. Ciò avviene non solo in *Airship* (che dà titolo alla raccolta), dove l'aereo appare e scompare senza altro messaggio che il suo silenzio e la sua «pendolarità», ma anche in *Interstellar* (dove l'io viaggiante con l'aereo conclude affermando «*And I almost / might never have been*»); se non sono aeroplani sono stelle (immagine frequentissima) o luci sospese nel cielo, che si accendono e spengono senza scopo (*The red light*, col suo «inutile» segnale luminoso «*Meaning its use / is limited / to itself*»).

L'inalterabilità è trasposta talora sul piano ciclico: vengono descritte minuziosamente le varie fasi graduali di una trasformazione per desumere che al concludersi del ciclo nulla è veramente cambiato: *Twenty-four hour forecast* è una «previsione» atmosferica che in realtà non prevede nulla di non ovvio, *Hoofbeats* allarga il ciclo all'estensione dell'anno. Il ciclo è ridotto invece alla dimensione minima in *Heartbeat* (che fa da *companion piece* del precedente). Tutto è fluttuazione: persino un corpo appare soltanto come «*a just-visible coming together and disengaging of bones and joints*» (*The soldier's dream*). Il vento (emblematico di questo continuo fluttuare senza posa) percorre l'intera raccolta, e

spazza le immagini soprattutto in *Zeehan's waste acres* («*I walk as the wind walks, / harmless as shadow*») e in *Spider Garden* («*a wind from the east comes innocently / at the start, gathering its force / in grass-blades, lifting / the spiders momentarily above the plantation / where they die – rotating like black stars / in a universe of weightless ash*») dove è interessante non solo l'associazione ragno/stella ma anche quella, implicita, ragno/uomo: la morte nell'aria del ragno è parente alla morte nell'aria che i molti aeroplani paiono prefigurare qua e là nella raccolta. Tali associazioni sono del resto frequenti nel volumetto e richiamano l'uso raffinatissimo dell'immagine e dei grappoli di immagini reperibile nei poeti simbolisti e post-simbolisti.

Tutto è fluttuazione, dicevamo, pendolarità. La fluttuazione non altera, ma non è neanche staticità: gli attimi son sempre diversi, pur se non è chiaro il senso di questa diversità, o pur se senso non c'è. Il movimento resta una forma di vita e quindi anche, tutto sommato, un rinvio della disperazione. Il vero nemico, la vera morte, è la stasi (in *The enemy* la morte è associata ai termini *extinguish, pauses, halts*). La morte fisica, invece, di per sé non è definitiva: non c'è più dunque motivo alcuno per il vampirismo del Conte Dracula (che rappresenta proprio la paura della morte come fine del tutto – conseguente alla negazione materialistica dello spirito – e la febbrile volontà di eternarsi quindi nella materia): il Conte abbandona il ruolo mitico e, stranamente rasserenato, accetta il ciclico va-e-vieni della materia, disponendosi alla vecchiaia e alla morte.

Il movimento è vita, dunque (il viaggio conta, e non la meta, direb-

be T.S. Eliot). Ma da tutto questo movimento *pendolare* risulta un processo non di crescita o abbellimento, bensì di lenta macerazione e decomposizione: ne risultano paesaggi sterili, solitudini ineroiche, monadi irrelate puramente contrastate. Quando non vengono descritte cose ma persone, si produce un'atmosfera tragicomica di nonsenso e assurdità: come nelle poesie che trattano della guerra e della vita militare (1915 e le poesie in prosa) o della futilità delle parole (*The hollow thesaurus*), dei libri (*Book burning*), dei dialoghi (*Conversation*). Le poesie si configurano allora come incubi (*Nightmare; Quarry; Flights; Solitary journey; The accusers; Precise invaders*; a cui potremmo aggiungere *Condottieri; Darkness; The consequence; Hoofbeats*, o i paesaggi da incubo di *Spider Garden* e *Mangalore*), o ritraggono figure solitarie di derelitti persi in sterili campagne (*Bachelor farmer; Woman and boy; Grasshopper*) e morti desolate (*Probably Jack; Sickle beach*) o tentativi di suicidio (*In the event of autumn*).

Lo stile di McDonald è adeguato alla tematica: non si perde mai in sperimentalismi né in espressioni formalmente rigide, ma ricorre a una notevole varietà stilistica: a parte l'uso molto vario delle metafore e delle immagini, la stessa prosodia si adatta alle esigenze convenzionali, a quelle della metrica più regolare, a quelle del linguaggio più pacato e disteso. Così, McDonald esplora le possibilità di un verso di due sole sillabe (per es. in *Heartbeat*) per riprodurre un massimo di monotonia e una cadenza martellante, oppure si avvale di esili strofette di due o tre versi senza rima per dare una tonalità più leggera e vaporosa, oppure ricorre a terzine e quartine dalle ri-

me o quasi-rime non forzate (*Sickle beach; Nightmare; Condottieri*), in cui il facile fluire dei versi contrasta amaramente con i temi dei componimenti stessi. Più spesso McDonald impiega un verso libero discorsivo che gli permette di evitare misure metriche tradizionali e di lasciare che

la musica si foggia disperatamente sulla forza della sua immaginazione che ha bene appreso, più che dalle neo-avanguardie, dalle vecchie avanguardie storiche, facendosi surrealista nei ritratti da incubo, impressionista nei cataloghi desolati, espressionista nei bozzetti militari.

Finito di stampare
della tipografia Paideia
Brescia, febbraio 1980