

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



BULZONI

XX, 1

1981

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



BULZONI

XX, 1 1981

INDICE

D. Calimani, <i>Oscar Wilde, Maschere e paradossi per un buffone</i>	1
R. Faccani, <i>Slavo-Turcica. I</i>	25
R. Giusti, <i>Problemi ed esempi di storiografia contemporanea</i>	41
S. Piserchio, <i>Il testo di Rimbaud: Enfance</i>	63
M. Raveri, <i>Note per uno studio antropologico sui paradisi</i>	89
M.L. Togni <i>I Journals di Herman Melville</i>	107

NOTE E RASSEGNE

C. Di Paola, <i>Nulla dies sine linea. Considerazioni su Jurij Oleša</i>	125
R. Federman, <i>On Postmodernism & the Avant-garde</i> (con una nota di R. Mamoli Zorzi)	131
A. Paba, <i>Opposizioni semantico-formali in Hombre, di Blas de Otero</i> ...	135
S. Regazzoni, <i>L'amore e la solitudine nell'universo narrativo di Esther Tusquets</i>	143
D. Rizzi, <i>Per il centenario di Aleksandr Blok</i>	151
E. Vaghin, <i>Sull'"utopia" dostoevskiana</i>	165

RECENSIONI

S. Bercovitch, <i>The American Puritan Imagination. Id., The American Jeremiad</i> (A. Secco)	177
A. Cantarini, <i>Lineamenti di fonologia slava</i> (M. Enrietti)	182
A. Carpentier, <i>El arpa y la sombra</i> (A. Riccio)	186
L. Carroll, <i>Viaggio in Russia. Alice nel bagaglio del reverendo Dodgson</i> (A.R. Scrittori)	188
G. Dumezil, <i>Storie degli Sciti</i> (R. Faccani)	191
A. Koester, <i>La tredicesima tribù. L'impero dei Cazari e la sua eredità</i> (R. Faccani)	194
G. B. Ramusio, <i>Navigazioni e viaggi, vol. III</i> (R. Faccani)	198
J. Roth, <i>Viaggio in Russia</i> (A. Trevisan)	206

DARIO CALIMANI

OSCAR WILDE. MASCHERE E PARADOSSI PER UN BUFFONE

A Truth in art is that whose
contradictory is also true.¹
Oscar Wilde

“All art is quite useless”². Se vi è un'accusa da cui non è facile difendere Oscar Wilde è quella di non aver tenuto fede a questa sua dichiarazione di poetica, inclusa in quel manifesto estetico che è la Prefazione a *The Picture of Dorian Gray* (1891).

Da sempre, nel considerare le quattro commedie wildiane che si inseriscono nel filone del *Society Drama*, la critica ha fatto una netta distinzione fra le prime tre - *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) - che si rifarebbero in modo ortodosso alla formula del *problem play*³, e *The Importance of Being Earnest* (1895) in cui Wilde riesce a produrre “a work of pure dandyism and a masterpiece”⁴.

Malgrado si registri oggi qualche tentativo di rivalutare le tre commedie più sfortunate, riconoscendo soprattutto nella “famosa conversazione epigrammatica” un importante elemento innovativo nei confronti degli originali francesi a cui Wilde attinge⁵, il commediografo irlandese rimane esposto alle critiche di chi vede nella lezione morale presente nei tre drammi un momento di lampante contraddizione con il principio estetico dell'inutilità dell'arte, vale a dire della sua autonomia. “Art never expresses anything but itself” Wilde sostiene infatti in *The Decay of Lying*⁶.

Ma la critica che si muove più spesso a Wilde è quella di una mancanza di compatibilità tra forma e contenuto. Gli storici della letteratura hanno impresso un marchio difficilmente delebile su queste tre commedie in cui “the substance is thin and out of accord with the coruscating epigrams and paradoxes”⁷. L'accordo è ormai pressoché generale, sia che si parli di “dichotomy between plot and dialogue”⁸, o di “a rather uneasy mixture of farce and morality”⁹, o si affermi, ancora, che “what the witty characters said was at odds

with their role”¹⁰. Mary McCarthy sintetizza il tutto dicendo: “The tone of the Wilde dialogue [is] inappropriate to the problem drama”¹¹.

Dopo tanta unanimità di critica, genera un certo dispetto una corrispondente confluenza di consensi - assolutamente incontestabili, questa volta - su *The Importance of Being Earnest*, in cui “the subject of Wilde’s comedy coincides with its climate”¹², e “his witticisms are ... in ironic counterpoint with the absurdities of the action”¹³. Stando così le cose, non ci sentiamo di mettere in dubbio che *The Importance of Being Earnest* è “il capolavoro di Wilde; l’opera più compiuta e definitiva, quella dove la forma è il contenuto, dove il mezzo è il messaggio”¹⁴. Vien voglia però di verificare se le altre tre commedie, povere cenerentole, siano veramente così disorganiche come è stato detto. Se non vi sia modo di salvarle da un severo giudizio finale.

Le questioni da considerare sono dunque in realtà due: la non aderenza di Wilde alla proclamata poetica dell’estetismo e, di conseguenza, l’inconciliabilità tra forma e contenuto.

Vi è, a nostro parere, un punto di incontro fra contenuto e forma, fra l’azione e lo stile in cui questa è espressa. L’azione di tutte e tre le commedie, come anche della quarta, è sotto il segno della maschera, mentre la loro cifra stilistica è il paradosso.

Il fine che ci si propone è quello di mostrare come maschera e paradosso interagiscano in modo tale in questi drammi da conferire loro un’unità maggiore di quanto la critica di solito non ammetta.

La Maschera come paradosso

Non è un mistero che Oscar Wilde fosse affascinato dall’idea della maschera. Ricorda W.B. Yeats come Wilde gli avesse detto: “Olive Schreiner ... is staying in the East End because that is the only place where people do not wear masks upon their faces, but I have told her that I live in the West End because nothing in life interests me but the mask”¹⁵. L’idea che Wilde si diverta a giocare con quest’idea della maschera è prevalente fra chi lo ha conosciuto. He “perpetually performed a play which was in all things the opposite of all that he had known in childhood and early youth”, racconta ancora Yeats¹⁶, e André Gide conferma: “before others ... Wilde wore a showy mask, designed to astonish, amuse, or, at times, exasperate”¹⁷. L’idea di un Wilde che recita la propria vita è ben centrata da W.H. Auden: “Wilde was, both by genius and by fate, primarily an ‘actor’, a performer ... what inspired his inspiration most was a physically present audience and its immediate response. From the beginning Wilde performed his life and continued to do so even after fate had taken the plot out of his hands”¹⁸.

Da questi ricordi e giudizi esce la figura di un Wilde bonario simulatore,

forse un po' frustrato. D'altro canto, per un *parvenu* quale egli era, il rapporto con la società che egli divertiva con le sue battute, e che al momento opportuno lo avrebbe lasciato affondare ricordandogli la sua realtà di intruso, non poteva essere che un rapporto di odio-amore. Dell' indesiderata dipendenza da quella droga che è la noia della società Wilde ha piena consapevolezza: "To be in it is merely a bore. But to be out of it simply a tragedy" ¹⁹ .

La maschera che Wilde si imponeva era quel mezzo sottile che gli permetteva di rallegrare la società, che con tanta sufficienza lo accettava nel suo seno, e al tempo stesso di metterla in ridicolo. La maschera di Wilde non è soltanto una posa; è un modo di rivelarsi. Egli è conscio di ciò quando scrive: "it is only when you give the poet a mask that he can tell you the truth" ²⁰ . Il confine tra realtà e finzione, o meglio menzogna come la chiama Wilde, si fa sfumato. "In art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true ... The truths of metaphysics are the truths of masks", sostiene Wilde in *The Truth of Masks* ²¹ . E al passaggio dall'Arte alla Vita fa da ponte il paradosso wildiano, contenuto in *The Decay of Lying*, secondo cui "Life imitates Art... Life is in fact the mirror, and Art the reality"²². Anche la finzione è dunque realtà; anzi, la maschera è essa stessa una realtà rivelatrice. "A mask tells us more than a face", egli scrive in *Pen, Pencil and Poison* ²³ .

In una sua lettera si legge:

To the world I seem, by intention on my part, a dilettante and dandy merely - it is not wise to show one's heart to the world - and as seriousness of manner is the disguise of the fool, folly in its exquisite modes of triviality and indifference and lack of care is the robe of the wise man. In so vulgar an age as this we all need masks ²⁴ .

È chiaro come quella di Wilde non sia una maschera che si limita a *nascondere*, ma abbia invece come funzione preminente il *mostrare*. Non è una maschera che annulla l'individualità, ma la approfondisce. Parlando di Wainwright in *Pen, Pencil and Poison*, Wilde nota come le maschere dietro le quali egli nascose la sua serietà e rivelò la sua leggerezza "intensified his personality" ²⁵ .

È facile osservare come il rapporto stabilito da Wilde tra l'apparente maschera della follia e la realtà della saggezza rimandi al *fool* shakespeariano. È il folle che vede la realtà in modo più chiaro di chi passa per sano. È anche il folle che mediante la propria comicità (e i paradossi) spara bordate a destra e a manca e - per quella follia che lo caratterizza - non permette al proprio interlocutore di prendere sul serio né di comprendere, talora, che il bersaglio dei suoi strali altri non è che lui stesso. "And many another epigram", scrive Yeats, "rings out like the voice of Lear's fool over a mad age" ²⁶ .

Anche Joyce, nello stigmatizzare Wilde (oltre che Sheridan, Goldsmith e Shaw) per essersi messo al servizio dell'Inghilterra non facendo così onore al proprio orgoglio di irlandese, lo definisce "a court jester to the English"²⁷, senza avvedersi che il "court jester" può trasformarsi surrettiziamente in *fool*. Ma non vorremmo sembrare di prendere troppo sul serio la divertita satira sociale di Wilde.

Sul piano psicologico la maschera può facilmente essere interpretata come un tentativo di mimetizzare la propria omosessualità, la diversità, proclamandosi - ironicamente - diverso al tempo stesso. Mascherare l'omosessualità con la stravaganza.

A questo proposito Joyce si dimostra non solo comprensivo, ma anche ben addentro nei meccanismi sociali e psicologici del mondo inglese: "Wilde, far from being a perverted monster who sprang in some inexplicable way from the civilization of modern England, is the logical and inescapable product of the Anglo-Saxon college and university system, with its secrecy and restrictions"²⁸.

A ben vedere, si può notare che la maschera nella commedie di Oscar Wilde è un segno a cui si possono assegnare più significati. Vi è innanzitutto la maschera del *dandy*, a cui però si oppone quella della società. E vi è infine una terza maschera, quella dell'azione.

Parlare della maschera del dandy nelle commedie di Oscar Wilde è come parlare della maschera di Wilde. Si tratta quindi di continuare un discorso già avviato, in cui Arte e Vita si compenetrano inestricabilmente.

Il dandy delle commedie è un personaggio in cui la maschera è programmata. "Nowadays to be intelligible is to be found out", dice Lord Darlington (*Lady Windermere's Fan*, p. 19). Come Wilde, il dandy è uno che si pone al di fuori degli schemi morali del suo tempo e che dall'interno della società la punzecchia e la sbeffeggia. La maschera di diverso e di buffone che egli assume gli conferisce una sorta di immunità. Rivendicando la propria diversità dal contesto sociale, trova proprio nell'eccentricità l'alibi caratteriologico che gli permette di dire ciò che pensa senza mai essere preso sul serio, senza quindi che la società ritenga necessario escluderlo dal suo ambito in quanto elemento disturbatore dell'equilibrio statuito. La maschera si pone in posizione di alterità per rifiutare l'ambiente di cui nega i valori, senza precludersi peraltro la possibilità di farvi parte.

Con la società il dandy si rifiuta di spartire anche il valore semantico del linguaggio. Quando Lady Hunstanton dice a Lord Illingworth quanto gentile egli sia, questi le risponde:

Oh, don't say that, Lady Hunstanton. Kind is a dreadful word.

(*A Woman of No Importance*, p. 85)

Il dandy rifiuta il complimento come un insulto; rifiuta le applicazioni e le implicazioni che quella società dà alle qualità che essa reputa positive, rifiuta il disegno morale da cui quel giudizio deriva, e soprattutto rifiuta il giudizio stesso, in quanto proveniente da un mondo che la morale distorce e interpreta a suo uso e consumo.

È in armonia con questa logica, allora, il fatto che il dandy reputi letale l'influenza dell'ambiente.

MRS ALLONBY: Lord Illingworth says that all influence is bad, but that a good influence is the worst in the world.

(*Ibidem*, p. 129)

Il dandy si inebria quando la gente pensa di lui tutto il male possibile secondo lo standard corrente, e fa di tutto per incoraggiare il prossimo a vedere in lui il deviante, lo scarto dalla norma.

LADY HUNSTANTON: ...you are always on the side of the sinners, and I know I always try to be on the side of the saints...

LORD ILLINGWORTH: The only difference between the saint and the sinner is that every saint has a past, and every sinner a future.

(*Ibidem*, p. 118)

Ma la sua depravazione è autoesaltata al punto da risultare incredibile e trasporsi sul puro piano dell'arguzia.

LORD ILLINGWORTH: ...Women love us for our defects. If we have enough of them, they will forgive us everything, even our gigantic intellects.

(*Ibidem*, p. 120)

Il fine dell'autolesionismo espressivo, che come si vede non evita di passare attraverso un certo antifemminismo e una malcelata ironia, è principalmente quello di *épater les bourgeois*. Al contrario, si nota come le dichiarazioni sulla perversità del dandy fatte dagli altri finiscano per sollevare la maschera dal volto di quegli stessi che le pronunciano. E si è costretti ad osservare allora, in chi giudica, una strana incoerenza fra il modello morale convenzionale su cui basa la propria condanna e le opinioni derivanti invece dalle sensazioni strettamente personali.

LADY HUNSTANTON: ...Lord Illingworth, everything you have said today seems to me excessively immoral. It has been most interesting, listening to you.

(*Ibidem*, p. 121)

È indubbio che la Lady è sdoppiata fra una visione sociale morale e una personale edonistica, o per lo meno vagamente estetica. L'immoralità la attrae, e ancor più l'avrebbe attratta se non fosse stata "eccessivamente" tale, se fosse stata cioè soltanto una media immoralità. La figura del dandy e la sua filosofia mietono, nella buona società, vittime molto propense ad assumere questo ruolo.

MABEL CHILTERN: You are always telling me of your bad qualities, Lord Goring.

LORD GORING: I have only told you half of them as yet, Miss Mabel!

MABEL CHILTERN: Are the others very bad?

LORD GORING: Quite dreadful! When I think of them at night I go to sleep at once.

MABEL CHILTERN: Well, I delight in your bad qualities. I wouldn't have you part with one of them.

(An Ideal Husband, p. 161)

Mabel Chiltern è giustificata in questa sua particolare predilezione, in quanto è una donna-dandy, nel senso che condivide la mentalità e gli atteggiamenti di Lord Goring assai più dei moduli di pensiero dell'entourage filisteo; ma uguale fascino il dandy lo esercita su altre signore che a causa di questo modello di incontinenza non riescono ad apprezzare la tranquilla perfezione del marito.

MRS MARCHMONT: ...My Reginald is quite hopelessly faultless. He is really unendurably so at times! There is not the smallest element of excitement in knowing him.

...

LADY BASILDON: Basildon is quite as bad; he is as domestic as if he was a bachelor.

(Ibidem, p. 163)

Quanto sia innocuo in realtà l'agire del dandy lo dice un personaggio di secondo piano che del dandy ha la voce:

CECIL GRAHAM: ...I never talk scandal. I only talk gossip. ...History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality.

(Lady Windermere's Fan, p. 53)

È un altro esempio di come il dandy espone se stesso, smascherando i costumi della società e mostrando al tempo stesso quanto tollerante sia la sua visione, a differenza di quella filistea. Il danno provocato dalla moralità a chi non ne condivide i principi è nulla di più che il "tedio", visto che il dandy nega l'esistenza del male morale, del peccato.

Che il dandy in quanto mostro di depravazione sia nient'altro che la maschera di un bonaccione è una realtà che sfugge alle sue stesse labbra.

LORD DARLINGTON: ...As a wicked man I am a complete failure.
(*Ibidem*, p. 18)

Certo egli non fa della virtù il suo ideale, ma cosa siano il bene e il male è, secondo la sua filosofia, una mera questione di punti di vista.

LORD DARLINGTON: Do you know I am afraid that good people do a great deal of harm in this world. Certainly the greatest harm they do is that they make badness of such an extraordinary importance.
(*Ibidem*, p. 16)

I paradossi dietro cui egli maschera il suo pensiero tolgono il velo ai valori borghesi e costringono a una rapida revisione degli stessi. Se i "buoni" fanno tanto male al mondo dando troppa importanza al male, c'è da chiedersi se essi siano davvero buoni e se ciò che essi considerano "male" lo sia poi veramente. I valori del dandy intaccano alle fondamenta i valori della società e vi si oppongono; una maschera si contrappone a un'altra.

La maschera della società è (e non poteva essere diversamente in epoca vittoriana) quella dell'ipocrisia.

DUCHESS OF BERWICK: ...I am so sorry for what I said to you this afternoon about [Mrs Erlynne]. Of course she must be all right if you invite her. A most attractive woman, and has such sensible views of life... Can't imagine why people speak against her.
(*Ibidem*, p. 39)

Così dice la Duchessa a Lady Windermere poco dopo aver manifestato il sospetto che Mrs Erlynne sia l'amante del marito di quest'ultima, oltre che un poco di buono.

Ipocrisia e maschera è la concezione puramente esteriore che la società ha dei valori morali.

MRS ERLYNNE: ...Repentance is quite out of date. And besides, if a woman really repents, she has to go to a bad dressmaker, otherwise no one believes in her.
(*Ibidem*, p. 65)

Mrs Erlynne interpreta così la visione morale della società da cui ella stessa si è estraniata come reietta. E il dandy sa bene a quali valori sociali si riferisce

quando dice a Lady Windermere:

LORD DARLINGTON: ...You would stand anything rather than face the censure of a world, whose praise you would despise.

(Ibidem, p. 38)

Sono doppiezza e ipocrita compromesso che fanno dire al già corrotto statista:

SIR ROBERT CHILTERN: I did not sell myself for money. I bought success at a great price. That is all.

(An Ideal Husband, p. 182)

A volte l'obiettivo di Oscar Wilde è l'ostentazione di pose di alta spiritualità, in contrasto con l'ordinaria materialità del reale, in particolare nel conflitto fra i sessi.

MRS MARCHMONT: ...I think I should like some supper very much. I know I should like some supper.

LADY BASILDON: I am positively dying for supper, Margaret!

MRS MARCHMONT: Men are so horribly selfish, they never think of these things.

LADY BASILDON: Men are grossly material, grossly material!

Dopo il paradossale contrasto fra l'appetito delle signore e il materialismo imputato agli uomini, ai due signori che si avvicinano offrendosi di accompagnarle a cena esse rispondono quasi all'unisono:

LADY BASILDON: I never take supper, thank you, Vicomte.

...

MRS MARCHMONT: Thank you, Mr Montford, I never touch supper. But I will sit beside you, and watch you.

(Ibidem, pp. 165-166)

La differenza fondamentale che corre fra il dandy e la società consiste proprio nel tipo di maschera che essi adottano. La maschera della società è in complesso un travestimento, una simulazione. Finzione di una nobiltà di spirito che non esiste, rispetto di forme vuote a cui non corrisponde alcun contenuto morale. L'immoralità vista soltanto negli altri; il rigore nel giudicare i costumi altrui, la massima indulgenza per i propri. La maschera del dandy, invece, è trasparenza e rivelazione; definisce un modo di concepire la vita che esula da qualsiasi codice morale, che si scrolla di dosso moralità e serietà, chiacchiere e

pregiudizi, oltre che il dovere della verità. “Truth is entirely and absolutely a matter of style”, afferma Wilde in *The Decay of Lying* ²⁹ .

Il dandy afferma un modo di essere che ha la qualità di una posa, ma non è semplicemente posa. Quando lo si accusa - benché mediante un paradossoso - di posare egli respinge l'addebito.

LORD CAVERSHAM: I hate this affectation of youth, sir. It is a great deal too prevalent nowadays.

LORD GORING: Youth isn't an affectation. Youth is an art.
(*An Ideal Husband*, p. 228)

La maschera del dandy è una realtà in sé. Scrive di Wilde Arthur Symons: “it was precisely in his attitudes that he was most sincere” ³⁰ . Per il dandy, come per Wilde, posare significa essere se stesso. Non vi è per lui realtà più vera della maschera. “The dandiacal Wilde was not a casual pose ... but the product of emotional and intellectual conflict”, dice A. Ganz ³¹ . Ci piace infatti pensare (passando dall'Arte alla Vita) che Wilde abbia portato in tribunale il marchese di Queensberry non per essere stato da lui accusato di omosessualità, ma per il modo in cui l'accusa era formulata nel famoso biglietto che fu l'inizio di tutti i suoi guai: “To Oscar Wilde posing as a sodomite” (sic) ³² . Correttezza ortografica a parte, è a quel “posing” che Wilde si sarebbe giustamente dovuto ribellare se avesse avuto il coraggio di sfidare fino in fondo le convenzioni sociali del suo tempo e affrancarsene. Certo, allora, almeno la prima causa l'avrebbe vinta lui.

Chi posa veramente, inutile dirlo, è la società. La sua è una maschera che è simbolo di finzione.

MRS CHEVELEY: ...In old days nobody *pretended* to be a bit better than his neighbours. In fact, to be a bit better than one's neighbour was considered excessively vulgar and middle-class. Nowadays, with our modern mania for morality, everyone has to *pose* as a paragon of purity, incorruptibility, and all the other seven deadly virtues.

(*An Ideal Husband*, p. 170. I corsivi sono miei)

La posa è un modo di essere connaturato nel dandy. È la sua naturalità. Mentre per gli altri persino essere naturale è una posa difficile da sostenere con *naturalità*.

SIR ROBERT CHILTERN: You prefer to be natural?

MRS CHEVELEY: Sometimes. But it is such a difficult pose to keep up.

(*Ibidem*, p. 159)

La cosa essenziale per il dandy non è essere naturali, ma *vivere con naturalezza l'artificio*.

Il rapporto fra dandy e società nel *society drama* di Wilde è uno dei più contraddittori e complessi che si possano immaginare. Fino a dove giunge l'anticonformismo del dandy? Fino a che punto la sua è una figura sovversiva? In realtà, nello sbalordire e provocare l'ambiente in cui incongruamente egli vive con la sua pretesa depravazione, il dandy altro non fa che sottomettersi al desiderio sociale di infrangere il codice morale autoimposto. La società vede in lui il superamento di quelle norme che, dopo essersi data, vorrebbe violare. Il dandy gratifica, in proiezione, questa volontà inconfessata (ma neppure tanto, poi) di trasgressione. Ricordiamo le già citate parole di Mabel Chiltern: "I delight in your bad qualities".

Il dandy trova dunque una sua funzione sociale quale valvola di sfogo del desiderio represso di infrangere le convenzioni. È il "reprobo" che mostra alla persona "retta" i limiti che quest'ultima ha imposto agli altri e ha accettato per sé; è il "prevaricatore" che suscita l'invidia a stento dissimulata della persona "dabbene" a cui manca solo il coraggio di imitarlo. E (direbbe forse Freud) più forte e aspro è l'attacco al dandy e ai suoi principi, più i suoi critici superciliosi rivelano la loro propensione a cedere alle sue stesse debolezze (o scelte) e lo strenuo tentativo di lottare contro i propri istinti e di mascherarli.

Il pericolo insito nel ruolo del dandy è che egli lo interpreti con troppa fedeltà. Di diversa opinione è Ian Gregor che vede l'insidia in un difetto di forma: la defezione dal suo codice di esteta. Secondo il critico, è con la sua dichiarazione d'amore a Lady Windermere che Lord Darlington "forfeits his right to the paradoxical language of the dandy. The fatal place for the dandy's heart to be is on his sleeve"³³. L'interpretazione è bella, ma appare insufficiente quando si cerchi di applicarla alla struttura amorosa di *The Importance of Being Earnest*, dove il pur frivolo impegno dei due protagonisti maschili è tutto teso al coronamento nuziale delle loro passioni. E si sa qual'è l'opinione del dandy a proposito del matrimonio:

ALGERNON: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definitive proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll try to forget the fact.

(*The Importance of Being Earnest*, p. 255)

Non si può che definire paradossale la contraddizione finale del dandy, e non molto diversa, in base al suo credo, da quella di Darlington. Anche in *An Ideal Husband*, del resto, Lord Goring finisce per abbracciare l'ideale borghese dell'amore fedele eppure non decade dal suo ruolo. La colpa di Lord Darlington è

invece, a nostro parere, di carattere morale e consiste nell'aver insinuato nella mente di Lady Windermere la presunta verità del tradimento del marito, avvalendosi poi nel tentativo di sedurla. Ora, sedurre una donna legata dal sacro vincolo del matrimonio e madre di un figlio non equivale, particolarmente in epoca vittoriana, al corteggiamento frivolo di una ragazza libera e anelante un marito (vedi *The Importance of Being Earnest*).

In modo simile, Lord Illingworth, in *A Woman of No Importance*, decade notevolmente dal suo ruolo dopo essere stato smascherato come padre e come uomo infame all'atto pratico (vale a dire esattamente conforme all'idea che tutti vogliono avere di lui!). Il limite della tolleranza sociale risulta essere l'accettazione della deviazione dalla norma in via puramente teorica. Ma quando colui che è *reputato* corrotto si dimostra di esserlo di fatto, prove alla mano, allora la società non lo tollera più (e Wilde inconsciamente riflette questo rifiuto). Il dandy cessa dunque di essere un *dandiacal voice* e muore come figura sociale quando il rispetto delle premesse della sua maschera appare eccessivo e la sua pericolosità per le fondamenta dell'edificio morale si palesa oltre l'astrazione teorica.

A questo punto il dandy diventa più che mai "a displaced person"³⁴, vittima dell'estraniamento e dell'indifferenza, e smette l'abito del paradosso e dell'epigramma per essere sostituito, nei due casi a cui si è accennato, da figure di secondo piano - Dumbly e Cecil Graham, da un lato, Mrs Allonby, dall'altro. E un dandy muto è senz'altro un dandy morto. Il paradosso è manifesto in un dandy emarginato per essere ciò che egli aveva affermato tra l'incredulità divertita di tutti. La colpa estetica del dandy è nel non poter risolvere in sé l'antinomico rapporto tra Arte e Vita perché il corpo sociale non gli lo permette.

La tragica fine che aspetta Sybil Vane (che non è un dandy), in *The Picture of Dorian Gray*, per non essere riuscita a vivere fino in fondo come Vita la sua maschera teatrale, è dovuta ironicamente a motivi del tutto opposti. Quando l'amore la costringe a ridiventare se stessa e a vivere l'Arte e la Vita come un inconciliabile dualismo, sdoppiando la realtà della Maschera nelle due entità distinte di Maschera e Realtà, la conclusione non può essere che l'annullamento. Ma, come si è visto, quando Maschera e Realtà sono la scelta di vita unica e inscindibile del dandy, nessuna possibilità di riuscita è concessa.

Il mantenimento di una maschera è essenziale per tutti. Mrs Erlynne, Mrs Arbuthnot e Sir Robert Chiltern fanno di doversi mimetizzare perché la società così pretende. La maschera è il loro lasciapassare. E lo è, in modo diverso, anche per il dandy. Maschere di simulazione per gli uni, maschera di rivelazione per l'altro.

Un paradosso delle maschere è il fatto che sia più facile per la società vivere la propria maschera di travestimento che non per il dandy vivere la propria maschera di realtà. Il dandy, in sintesi, non può mai realizzarsi poiché il suo impegno è vanificato dalle contraddizioni della società. Egli somiglia mol-

to a un donchisciotte vinto nello scontro col reale.

La terza maschera presente nelle commedie di Oscar Wilde, oltre a quelle del dandy e della società, è quella concernente l'azione. La trama delle singole commedie si svolge rivelando man mano segreti grandi e piccoli, recenti e passati, che sono alla fin fine il vero spunto e motore di ogni azione. Persino il frequente ricorrere dell'ironia drammatica deriva dalla maschera che nasconde al personaggio (ma non al pubblico) parte degli eventi.

Ignara del fatto che Mrs Arbuthnot ha a suo tempo peccato, Hester, la puritana, rivolgendosi a lei sentenza:

A woman who has sinned should be punished, shouldn't she?
(*A Woman of No Importance*, p. 123)

E ignaro del fatto che Lord Illingworth ha sedotto sua madre, Gerald le dice ammirato:

You don't suppose that men like Lord Illingworth are to be found every day, do you, mother?
(*Ibidem*, p. 125)

In modo simile, Lady Chiltern, del tutto all'oscuro del passato corrotto del marito, sostiene con durezza:

One's past is what one is. It is the only way by which people should be judged.
(*An Ideal Husband*, p. 176)

Il segreto che ognuno nasconde, la maschera che indossa, concorre a rivelare l'eccessivo rigore del puritano quanto l'ingenuo ottimismo di chi non conosce la vita.

Lady Windermere's Fan è totalmente sotto il segno della maschera. Ogni personaggio si presenta agli altri per ciò che non è. Tutti, per un motivo o per un altro, dissimulano le proprie motivazioni. Mrs Erlynne è la donna con un passato - personaggio convenzionale del teatro vittoriano - che ritorna dopo lunghi anni di esilio sociale. Si fa mantenere dal marito di sua figlia e, ricattandolo, riesce a farsi reintrodurre in società. Lady Windermere, che la accoglie, non sa che Mrs Erlynne è sua madre né tantomeno che è una ricattatrice. Ugualmente all'oscuro ne è la società. Anche Lord Windermere presenta, a suo modo, una maschera alla moglie in quanto nel nasconderle la verità fa sorgere in lei il sospetto, mai chiarito in seguito, di essere l'amante di Mrs Erlynne.

Offesa dal supposto tradimento del marito, Lady Windermere sta per cedere allo spasimante Lord Darlington, il dandy, il quale mai saprà che cosa abbia

indotto la Lady a venir meno ai suoi principi puritani. Con la scena in casa di Darlington, in cui Mrs Erlynne si espone per salvare la figlia, entrambe le dame guadagnano un'ulteriore maschera. Mrs Erlynne sarà sospettata infatti di essere l'amante del dandy; Lady Windermere riuscirà a passare per la puritana di sempre agli occhi del marito che non saprà mai quanto vicina ella sia stata a tradirlo. Al tempo stesso, Lord Windermere non potrà mai sapere dell'atto di generosità compiuto da Mrs Erlynne per evitare alla figlia il suo stesso errore, e continuerà a pensare a lei come a un'intrigante ricattatrice priva di scrupoli.

Giusto il titolo della commedia, dunque. Il ventaglio è segno e simbolo in Wilde. Dietro il ventaglio ci si copre alla vista altrui, si nascondono le espressioni che potrebbero tradire le emozioni e gli spontanei moti dell'animo. Il ventaglio è una maschera che scopre l'evoluzione di Lady Windermere. Ne mostra il rigore puritano quando ella lo sceglie quale strumento atto a punire la presunta amante del marito. Ne rivela il cedimento morale quando lo dà in consegna a Lord Darlington durante il party, e poi il conformismo sociale quando lo lascia cadere a terra per non avere il coraggio di provocare uno scandalo colpendo con esso Mrs Erlynne. Ne indica il virtuale tradimento quando ella lo scorda in casa del dandy (e sarà Mrs Erlynne a salvarla quando, raccogliendolo, coprirà l'errore della figlia e ne simulerà uno proprio). E diventerà infine, una volta restituito, il segno della debolezza umana, oltre che del sacrificio, e del tacito patto intercorso fra le due donne. Tutti segreti, naturalmente, tutte maschere presentate alla società.

La scena in casa del dandy è una tipica scena degli equivoci restaurazionali. Ricorda da vicino la famosa *screen-scene* di *The School for Scandal*. Tutti si incontrano, si creano equivoci risolti con falsità, trucchi e scambi di persona. È un momento di climax in cui il simbolo della maschera ha la sua applicazione più calzante.

In *A Woman of No Importance* il gioco delle maschere è più lineare. La commedia è ugualmente imperniata sulla donna con un passato, con un segreto da nascondere. Fuggita in gioventù con un uomo che non la voleva sposare, Mrs Arbuthnot ha scelto di vivere sola con il figlio avuto da quella relazione. Ora la società la sa dedita a opere di beneficenza e non immagina la verità. Né tanto meno la immagina il figlio.

All'incontro della madre con il padre, Lord Illingworth, è proprio quest'ultimo, il dandy che rivorrebbe il figlio ad ogni costo, a proporre di mantenere una maschera ipocrita sul loro rapporto:

LORD ILLINGWORTH: ... The world will know him merely as my private secretary.

(*A Woman of No Importance*, p. 110)

Il dandy si è fatto influenzare dall'ambiente, ma non ha perduto la sua carica ironica e rivolge al figlio ignaro parole rivelatrici:

LORD ILLINGWORTH: I am old enough to be your father, Gerald.
(*Ibidem*, p. 114)

La maschera resiste sul volto di Mrs Arbuthnot fino a che un evento accidentale non la costringe a calarla e a rivelare la verità al figlio. Visto il rifiuto di Mrs Arbuthnot di ricostruire un rapporto ormai impossibile, la commedia finisce con la maschera calata nuovamente su tutto. La società non saprà mai.

Anche in *An Ideal Husband* la maschera che dà spunto all'azione è il segreto di Sir Robert Chiltern, la macchia nel passato di un uomo che ora è agli occhi di tutti un politico stimato e onesto. Ma nel corso del dramma vediamo maschere sul volto di Mrs Cheveley, la ladra ricattatrice che si muove a suo agio nella buona società, e addosso a Lady Chiltern quando si rifiuta di confessare al marito di aver avuto l'intenzione di far visita a Lord Goring, il dandy, a un'ora tarda di sera. Il fatto che la visita fosse intesa per il bene del marito e non per tradirlo ha poca importanza per la Lady. La questione è ancora una volta di forma e non di contenuto. E ciò fa apparire in tutta la sua ipocrisia la maschera sociale di Lady Chiltern, la puritana di turno, colei che detta il codice morale al prossimo.

Una maschera sulla Maschera è apposta al dandy quando Sir Robert Chiltern, trovata Mrs Cheveley in casa di Lord Goring, si convince che i due siano amanti e stiano tramando ai suoi danni. Lord Goring non si difende dal sospetto per non compromettere la reputazione di Lady Chiltern, la persona veramente attesa da lui quella sera.

Commedia degli equivoci nel vero senso del termine e più di ogni altra, questa *An Ideal Husband*. Di nuovo Lady Chiltern è costretta a mascherarsi mentendo quando il marito pensa indirizzato a sé il biglietto che ella aveva inviato a Lord Goring e lei gli lascia credere che sia così. È davvero paradossale, e bisogna sottolinearlo, come uno spirito puritano scenda a compromesso con se stesso per salvare la forma. E, per salvare la forma, si compromette sul piano del contenuto, mentendo, ingannando: cadendo in quelle colpe che è solito condannare negli altri. È proprio Lady Chiltern che, saputa la verità sul marito, gli dice:

LADY CHILTERN: ... Oh, tell me it is not true! Lie to me! Lie to me!
Tell me it is not true.

Oh! what a mask you have been wearing all these years! A horrible painted mask! ... You lie to the whole world. And yet you will not lie to me!

(*An Ideal Husband*, pp. 202-203)

È proprio la moralista che piuttosto di dover ammettere che la corruzione ha intaccato il suo mondo privato preferirebbe le venisse negata la verità.

Neppure alla fine cadono tutte le maschere. Sir Robert Chiltern rimarrà per tutti l'uomo senza macchia. Nessuno - tranne il pubblico - saprà inoltre con quali mezzi Lord Goring sia riuscito a rendere inoffensiva la ricattatrice Mrs Cheveley. In questo caso la maschera del dandy è segno di nobiltà; da vero galantuomo egli non tradisce neppure chi gli è nemico. Ha dei principi, il dandy, che si rivelano più elevati di quelli della società che lo attornia e che con tanta condiscendenza accetta la sua "corruzione". Questo è uno dei pochi casi in cui la sua maschera *nasconde* qualcosa, assume significato di travestimento. Un travestimento positivo che è, in modo paradossale e inusitato per un dandy, modestia o, in altra ottica, volontà di salvaguardare la propria cattiva fama e la maschera di dandy. Lord Goring lascerà così che il padre continui a considerarlo un "good for nothing" (*Ibidem*, p. 164), il che non è poi tanto lontano dalla realtà, ma i lati positivi del carattere del figlio per Lord Caversham rimarranno sempre un mistero.

La figura del dandy in *An Ideal Husband* è la più paradossale che si possa immaginare. Lui, che per coerenza con la sua visione estetica dovrebbe avere una funzione puramente decorativa, essere un animale sociale assolutamente privo di qualsiasi utilità, assume di fatto il ruolo fondamentale di risolutore dell'azione. Una sorta di angelo custode che veglia sulla felicità del prossimo, vanificando gli intrighi di chi cerca di turbare la serenità familiare e la stabilità sociale. Si rivela, nelle parole di Wilde, "the philosopher that underlies the dandy" (*Ibidem*, p. 239). Egli sembra aspirare qui inconsapevolmente al ruolo di eroe. Sembra ricercare il consenso e l'ammirazione, oltre che la riconoscenza della società. È un dandy convertito (e promesso in matrimonio) a gratificazione dello spirito borghese.

Benché *The Importance of Being Earnest* non sia il vero centro del nostro interesse, si dovrà notare come anche questa commedia sia imperniata sull'idea della maschera. Jack è Jack in campagna e Ernest in città, e inventa un fratello Ernest abitante in città per i suoi amici di campagna. Jack è anche figlio di genitori ignoti (ma lo sono in parte anche Lady Windermere e Gerald Arbuthnot). Algernon, per contro, fa credere di avere un amico assai cagionevole di salute, per crearsi un alibi ogniqualvolta desideri evadere dalla noia quotidiana.

Nel far visita alla pupilla di Jack, Cecily, Algernon si spaccia per Ernest, l'inesistente fratello di Jack. Ma anche Jack è Ernest, per Gwendolen. Si ha anche qui, ovviamente il gioco degli equivoci per cui Cecily e Gwendolen si credono fidanzate a uno stesso Ernest, non sapendo che ne esistono ben due, o meglio neppure uno. Alla ridicola decisione dei due falsi Ernest di battezzarsi per amore, segue la scoperta di Jack di chiamarsi già, veramente, Ernest. Il paradossale regna incontrastato.

Se si considerano le conclusioni dei primi tre drammi si potrà notare come esse seguano una logica convenzionale romantica di equilibri ristabiliti, di amori ricomposti. In *Lady Windermere's Fan* ritorna la pace fra marito e moglie e Mrs Erlynne probabilmente emigra all'estero. In *A Woman of No Importance* vi è perfino il matrimonio di Gerald con Hester in cui si sublima la mancata riconciliazione dei due antichi amanti. E vi è la punizione del dandy-villain che rimane solo e inappagato nel desiderio di avere vicino il figlio. In *An Ideal Husband* dopo la crisi ritorna il sereno. La coppia ritorna anche qui alla sua felicità. (A chi si aspettava la punizione di Sir Robert Chiltern resta solo la speranza che egli abbia espiato attraverso la sofferenza!) La normalità si ristabilisce. Lady Chiltern accetta ben volentieri i discutibili principi politici del marito e acquieta la propria ansia di moralità. Anche in questo caso la facciata è salva.

Il lieto fine premia dunque tutte le commedie, compresa *The Importance of Being Earnest* che, come si sa, si conclude con la prospettiva di tre matrimoni. Ma a tanti motivi convenzionali fanno da contraltare, nelle tre commedie da noi considerate, altri elementi che sfuggono alla logica del disegno pre-costituito. Il segno della maschera continua a dominare anche dopo calato il sipario. Non vi è infatti lo scioglimento dei nodi. La conclusione è convenzionale e romantica soltanto in apparenza. In *Lady Windermere's Fan* nessuno si riconosce veramente; nel rapporto fra marito e moglie ritorna una normalità artificiosa, ma non si ristabilisce l'equilibrio della verità. Manca, dopo il distacco fisico e spirituale, il momento della *recognition* che caratterizza ogni *romance* degno di questo nome (e un *romance* alla Northrop Frye queste commedie aspirerebbero sicuramente ad esserlo!). Al baratro che rimane fra madre e figlia e fra marito e moglie fa da velo discreto la forma ristabilita.

In *A Woman of No Importance*, si è già notato come il segreto rimanga tale per la società e tutto proceda esattamente come prima. E se a *Lady Windermere* non è data la possibilità di infrangere le regole portando a termine il tradimento inteso, Mrs Arbuthnot, d'altro canto, rifiuta i condizionamenti e, assumendo un meditato e orgoglioso atteggiamento femminista, non cede al codice morale che la vorrebbe piegata a una norma di rispettabilità che è pura vernice formale. E ciò, ed è qui il paradosso sorprendente, dopo che vi si era piegata tanti anni prima, quando, non riuscendo ad accettare l'idea di un'unione non legalizzata e di un figlio non legittimato, aveva fatto inconsapevolmente di sé una vittima dei condizionamenti sociali.

In *An Ideal Husband*, infine, invece di un finale all'insegna della verità e della riparazione, vi è solo un complice silenzio, una facile soluzione del tipo "non parliamone più".

Il paradosso di tutte queste maschere messe e poi tolte sta proprio nel fatto che il loro scoprimento non è altro che una falsa soluzione. Convenzione e ribellione al codice danno luogo soltanto a un'antinomia irrisolta. Soltanto in

The Importance of Being Earnest, in cui non vi è conflitto fra l'individuo e il codice morale della società, lo scoprimento della maschera corrisponde alla vera soluzione. È la conclusione di un *romance* in piena regola.

Nelle prime tre commedie, invece, la morale di tutto si presenta ancora una volta in termini paradossali. Il mondo ha bisogno di maschere per andare avanti. Non vuole la realtà, ma l'apparenza; non la vita, ma l'artificio, o meglio la vita come artificio. Ed è questo lo stesso mondo che si oppone alla filosofia dell'esteta! Ogni cosa si aggiusta perché la società è ipocrita e filisteica, prevale il silenzio connivente degli altri. Prevale sempre la maschera, una maschera di finzione indossata proprio da chi rimprovera all'esteta la trasparenza della sua maschera-realtà, così spesso scambiata per posa. Il problema non è tanto morale, quanto estetico e di forma. Wilde sorride di fronte alle debolezze di una società così forte e sicura di sé. E a tale società che si aspetta per conclusione una lezione morale, dà soltanto un puro artificio, una maschera. Alternative, d'altronde, non sembra essercene. Se Wilde avesse voluto smascherare pubblicamente i suoi colpevoli, ossia tutti coloro che in un modo o nell'altro si sono resi veicoli di menzogne e di ipocrisie assai poco estetiche, egli avrebbe poi dovuto applicare loro la giustizia poetica, trasformandosi o in uno di quei moralisti che tanto poco lo entusiasmavano, o in un vero anarchico in aperto e assoluto contrasto con il codice morale. Né l'una né l'altra veste si adatta al carattere compromissorio e scisso di Oscar Wilde.

Una piccola rivincita contro il dilagante spirito serio Wilde se la prende divertendosi a convertire tutte le puritane, da Lady Windermere a Hester Worsley a Lady Chiltern. A contatto con la realtà della vita le fa diventare meno rigorose e più accomodanti, mentre coloro che secondo il canone sociale sarebbero i reprobati (Mrs Erlynne, Lord Illingworth, Sir Robert Chiltern) dopo una lieve sanzione li lascia a piede libero. Ciò rientra, come nota P.K. Cohen, nel "pattern of tragicomedy"³⁵. Ma Wilde presenta così la società; e, nel momento stesso in cui la espone e la scopre, la compiace facendo mostra di salvarla.

Il paradosso come maschera

Anche dell'uso e delle potenzialità del paradosso, come per la maschera, Oscar Wilde ha piena consapevolezza.

Per definizione, il paradosso è un'affermazione controcorrente, contraria all'opinione comune. È quindi lo strumento retorico più adatto allo spirito graffiante del dandy. Ma il paradosso non è semplicemente questo. Dietro la sua apparente assurdità si nasconde spesso una verità imprevista. Dice Wilde in *The Picture of Dorian Gray*:

The way of paradoxes is the way of truth. To test Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them ³⁶ .

Da questa osservazione sulla verità del paradosso Wilde ne ricava un altro assai sottile:

Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.

(*An Ideal Husband*, p. 209)

Lo *wit* e l'abilità di Wilde si impegnano in contorsioni tali per cui la realtà del paradosso diventa a sua volta paradossale nella sua intuitività, come in un gioco di scatole cinesi.

Scrive Cleanth Brooks in un capitolo di *The Well-Wrought Urn* intitolato "The Language of Paradox": "Our prejudices force us to regard paradox as intellectual rather than emotional, clever rather than profound, rational rather than divinely irrational. Yet there is a sense in which paradox is the language appropriate and inevitable to poetry" ³⁷ . Noi non vogliamo negare che il paradosso possa essere la lingua della poesia, ma è certo che come figura logica è una creazione ingegnosa dell'intelletto.

ALGERNON: All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That's his.

JACK: Is that clever?

ALGERNON: It is perfectly phrased! and quite as true as any observation in civilized life should be.

(*The Importance of Being Earnest*, p. 270)

Algernon è sin troppo modesto qui (benché la battuta su uomini e donne sia riesumata da *A Woman of No Importance*); non si tratta soltanto di una questione di forma.

Come strumento che ribalta la logica convenzionale è il più adatto, si è detto, a quell'*enfant terrible* che è il dandy, così come a tutti coloro che ne condividono lo spirito. Ma a questo merito del capovolgimento logico il paradosso può aggiungere quello della mimetizzazione. Dice R.B. Henkle: "paradox is the essence of transvaluation... the statements have a ring of truth to them and yet are not quite true" ³⁸ . A noi sembra che l'affermazione non sia generalmente applicabile e che si possa provare tranquillamente anche il contrario. Il paradosso, infatti, maschera spesso una verità. Mentre sconcerta e confonde con la sua evidente obliquità lo schema di pensiero dell'interlocutore, maschera un truismo sotto forma di bizzarra assurdità. È l'arma più adatta

a colpire senza esser visti, ad attaccare senza essere compresi. E tutt'al più, per la sua carica umoristica, spingerà l'interlocutore a rispondere con un innocuo sorriso, magari di paternalistica indulgenza, all'eccentricità dell'espressione. Come dice Stokes riferendosi al *wit*, anche il paradosso "disengages the speaker from the responsibilities of his own identity" ³⁹. È dunque la cifra stilistica più consentanea al linguaggio del dandy e alla sua posizione di antitesi briosa nei confronti del sistema di verità corrente.

Il primo interesse del dandy è quello di ostentare la propria maschera.

LADY WINDERMERE: ...you are better than most other men, and I sometimes think you pretend to be worse.

LORD DARLINGTON: We all have our little vanities, Lady Windermere.

(*Lady Windermere's Fan*, p. 15)

Al rifiuto della serietà di impostazione data al discorso da Lady Windermere, il dandy aggiunge con grazia sofisticata il ribaltamento delle categorie morali della puritana, grazie al quale fingere dissolutezza equivale a mera vanità.

Uno dei capisaldi nella visione del dandy è l'elusione del tono serio.

LORD DARLINGTON: ...life is far too important a thing ever to talk seriously about it.

(*Ibidem*, p. 19)

Il dandy nega così di voler prendere la vita in modo serio, e questa è la lettura che appagherà il personaggio compassato che gli sta di fronte. Ma è sottinteso un giudizio di valore nei confronti della "serietà" rovinosa con cui i suoi critici severi sciupano la vita. L'affermazione risulta allo stesso tempo una difesa dei propri principi e un attacco alla visione altrui. Quando un dandy minore dice:

CECIL GRAHAM: ...whenever people agree with me, I always feel I must be wrong.

(*Ibidem*, p. 53)

si ha simultaneamente l'idea della sua sorpresa nel trovarsi in consonanza di opinioni con la società, vista l'inveterata consuetudine ad essere sempre solo all'opposizione, e una frecciata agli errori della società stessa.

Il paradosso ha spesso due sensi, come si vede: uno più diretto e uno meno evidente, più defilato ma, proprio per questo, più carico di ironia. Verrebbe la tentazione di parlare di *text* e *subtext*, ma spesso i due piani si intrecciano.

ciano in modo tale da impedire di distinguere l'uno dall'altro.

Non appena ne ha l'occasione il dandy ostenta la propria negatività.

LORD GORING: I don't at all like knowing what people say of me behind my back. It makes me far too conceited.

(An Ideal Husband, p. 229)

Egli gode delle maldicenze altrui, né cerca in alcun modo di confutarle.

LORD ILLINGWORTH: It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one behind one's back that are absolutely true.

(A Woman of No Importance, p. 85)

Il dandy si diverte a fingere indignazione per le verità che la società va dicendo di lui, ma la naturalezza con cui ammette i suoi torti espone da un lato il vizio altrui alla maldicenza, dall'altro una fama esecrabile non del tutto meritata. Si potrà dire che le due interpretazioni sembrano contraddirsi. È tutto previsto.

The well-bred contradict other people. The wise contradict themselves⁴⁰.

E a chi obietterà che questa altro non è che l'artificiosa posa della sua maschera, Wilde risponde pronto:

What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities ⁴¹ .

Certo il dandy stesso contribuisce a creare il proprio personaggio.

LORD GORING: I love talking about nothing, father. It is the only thing I know anything about.

(An Ideal Husband, p. 162)

LORD GORING: ...I always pass on good advice. It is the only thing to do with it. It is never of any use to oneself.

(Ibidem, p. 174)

Ma non ci viene forse il sospetto che questi "buoni" consigli non siano poi veramente tali? Certamente non lo sono dal punto di vista del dandy!

Ma vediamo come il dandy usa il paradosso per dichiarare la propria innocuità.

LORD DARLINGTON: ...As a wicked man I am a complete failure. Why, there are lots of people who say I have never really done

anything wrong in the whole course of my life. Of course, they only say it behind my back.

(*Lady Windermere's Fan*, p. 18)

Dei due paradossi qui presenti, il primo è in forma di litote; due concetti negativi rivelano un'idea positiva, come a dire: "sono un buonuomo". Ma dire: "come malvagio sono un fallimento" significa innanzitutto distorcere e mascherare i moduli espressivi consueti, presentarsi in termini lessicalmente negativi, sconfinando nell'autoironia, evitando l'abborrita serietà, vedendo la propria persona dal punto di vista della società che la biasima. Il secondo paradosso trasmette altre due diverse idee. Il fatto che l'essere un buono costituisca motivo di vergogna per il dandy, da cui la necessità per gli altri di parlarne alle sue spalle, e, per contro, la convinzione del dandy che ciò di cui egli viene accusato (alle spalle, appunto) è, nel suo sistema di valori, tutt'altro che riprovevole - da cui la confessione: "come malvagio sono un fallimento".

Il risultato complessivo di questa affermazione, che è indicativa della maschera di cui il paradosso si fa veicolo, è soprattutto la sovversione dello schema logico dell'interlocutore, e l'ulteriore credibilità acquisita alla maschera ribelle e depravata del dandy. Dice Ian Gregor: "it is not his attitudes that distinguish the dandy, it is the way in which those attitudes are validated by his mode of expression"⁴².

Con tecnica simile a quella appena descritta il dandy dispensa la sua irrisione a tutti i valori che contesta, nascondendo sempre dietro una ben simulata banalità le sue staffilate. La società è la prima vittima, come è prevedibile.

LORD ILLINGWORTH: People nowadays are so absolutely superficial that they don't understand the philosophy of the superficial.

(*A Woman of No Importance*, p. 115)

Il dandy, qui, manda a fondo l'ottusità di chi lo accusa di superficialità senza riuscire a capire il senso della stessa. Salva la superficialità in quanto filosofia meditata, la condanna in quanto atteggiamento inconsapevole dei pedanti. Come Wilde infatti, il dandy è "superficial ... on principle"⁴³. L'ironia consiste nel rivolgere l'accusa di superficialità a coloro che sono soliti lanciarla e nell'invertire subito dopo il segno del termine, da negativo a positivo, per elevare quel valore che l'ottusa società filisteica *considera* superficiale - e potrà essere l'arte di apparire, la cura della forma, dello stile. Una superficialità che il dandy reputa, cioè, della massima importanza e serietà.

LORD ILLINGWORTH: A well-tied tie is the first serious step in life.

(*A Woman of No Importance*, p. 115)

Mentre nelle mani del dandy e dei suoi seguaci è un'arma efficace e ben impiegata, il paradosso ha un effetto boomerang quando è usato da chi non ha assimilato convenientemente la filosofia del superficiale.

LADY HUNSTANTON: Ah! that quite does for me. I haven't a word to say. You and I, dear Mrs Arbuthnot, are behind the age. We can't follow Lord Illingworth. Too much care was taken with our education, I am afraid. To have been well brought up is a great drawback nowadays. It shuts one out from so much.

(Ibidem, p. 119)

C'è dell'ironia compiaciuta nelle parole della Lady, ma c'è anche una buona dose di verità. I paradossi spiazzano chi non ha la mentalità del dandy, lo escludono sul piano intellettuale.

LORD ILLINGWORTH: ...We are trying to solve the problem of slavery by amusing the slaves.

LADY HUNSTANTON: Certainly, a great deal may be done by means of cheap entertainments, as you say, Lord Illingworth. Dear Dr Daubeny, our rector here, provides ... really admirable recreations for the poor during the winter. And much good may be done by means of a magic lantern, or a missionary, or some popular amusements of that kind.

(Ibidem, p. 87)

Qui Lady Hunstanton appare assolutamente seria. Ciò che ella dice è paradossale, e la rende ridicola, perché segue da vicino il paradosso grottesco del dandy. La virtù della Lady è se non altro la sincerità disarmante e la consapevolezza dei propri limiti.

LADY HUNSTANTON: I don't understand a word, Lord Illingworth. But I have no doubt it is all quite true.

(Ibidem, p. 121)

L'analisi del paradosso conferma in parte l'osservazione già fatta a proposito della maschera. Mediante il paradosso il dandy presenta la sua realtà, il suo spirito e, larvamente, il suo pensiero. Sulle labbra degli altri, invece, esso risulta uno strumento improprio e finisce per rivolgersi contro chi lo usa. Anche nel paradosso, dunque, il dandy ha una maschera trasparente che ha la caratteristica di rivelare nel momento stesso in cui sembra nascondere. In bilico fra l'essere e l'apparire, esso non è né soltanto sé né semplicemente il suo con-

trario. Come inconsapevolmente il dandy, esso è se stesso nel momento in cui si dissimula. È, contemporaneamente, ciò che sta sopra e ciò che sta sotto la maschera.

Dall'insidia implicita nella natura elusiva del paradosso Wilde ci aveva già messo onestamente in guardia quando in *The Decay of Lying* aveva fatto dire a Vivian: "Paradoxes are always dangerous things"⁴⁴. Il che è profondamente vero. Si continuerà così a dibattere, malgrado quanto da noi qui esposto, se in questi tre *society dramas* azione e stile non siano in netta antitesi. E a chi insisterà affermando che lo sono si potrà allora rispondere paradossalmente che il primo, più clamoroso paradosso offerto da Wilde è proprio questo: che le tre commedie, imperniate sulla figura dell'esteta, trattino problemi morali e sfocino in una lezione morale (se ci si vuol proprio credere) che risulta in linea con la convenzione del teatro coevo. O almeno così sembra! A nostro avviso, comunque, non è possibile una lettura delle tre commedie che non tenga conto di come maschera e paradosso siano chiavi di interpretazione reciproca che pervadono in modo totale e ne informano i singoli personaggi, l'azione e il rapporto fra dandy e società.

L'esteta, dopo aver fatto ben tre tentativi di vivere in società da diverso, nella speranza di essere accettato per ciò che è, si rende conto infine di aver coltivato un'illusione. La convivenza è impossibile, se non scendendo a compromessi col sociale a scapito della propria specificità e a rischio di un'infamante conversione. Così, dopo l'inferno della società filisteica, il dandy si inventa un mondo tutto suo, un paradiso, un'utopia dove i problemi più scottanti e di maggior peso morale sono i *cucumber sandwiches* di Lady Bracknell.

¹) *The Truth of Masks*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, With an Introduction by Vyvyan Holland, London and Glasgow, 1966 (1^a ed. 1948), p. 1078.

²) *The Picture of Dorian Gray*, *ibidem*, p. 17.

³) Vd. G. Rowell, *The Victorian Theatre. A Survey*, Oxford, 1967 (1^a ed. 1956), pp. 110-11.

⁴) A. Ganz, "The Divided Self in the Society Comedies of O.W.", in *British Victorian Literature. Recent Revaluations*, ed. by S.K. Khumar, New York-London, 1969, p. 490.

⁵) M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese (1970-1980)*, Milano, 1981, p. 327.

⁶) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 991.

⁷) *A Literary History of England*, ed. by A. Baugh, London, 1967, p. 1481.

⁸) A. Ganz, *art. cit.*, p. 481.

⁹) B. Bergonzi, "Aspects of the Fin de Siècle", in *Sphere History of Literature in the English Language*, ed. by A. Pollard, Vol. VI, p. 371.

¹⁰) C.J.L. Price, "The Victorian Theatre", *ibidem*, p. 394.

¹¹) M. McCarthy, "The Unimportance of Being Oscar", in *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, ed. by R. Ellmann, Englewood Cliffs, 1969, p. 109 (già in M. McCarthy, *Mary McCarthy's Theatre Chronicles*, N.Y., 1963, pp. 106-110).

¹²) *Ibidem*, p. 108.

- ¹³) E. Bentley, "The Importance of Being Earnest", in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 114 (già in E. Bentley, *The Playwright as Thinker*, N.Y., 1946, pp. 172-177).
- ¹⁴) M. D'Amico, *Oscar Wilde. Il critico e le sue maschere*, Roma, 1973, p. 100.
- ¹⁵) W.B. Yeats, *Autobiographies*, London, 1955, p. 165.
- ¹⁶) *Ibidem*, p. 138.
- ¹⁷) A. Gide, "In Memoriam", in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 27 (già in A. Gide, *Oscar Wilde*, N.Y., 1949, pp. 1-17).
- ¹⁸) W.H. Auden, "An Improbable Life", *ibidem*, p. 117 (già in *The New Yorker*, March 9, 1963).
- ¹⁹) Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, in *Plays*, Harmondsworth, 1978 (1ª ed. 1954), p. 116. Per le citazioni dalle commedie useremo questa edizione in quanto più facilmente accessibile.
- ²⁰) *The Letters of O.W.*, ed. by R. Hart-Davis, London, 1962, p. 759.
- ²¹) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 1078.
- ²²) *Ibidem*, p. 982.
- ²³) *Ibidem*, p. 995.
- ²⁴) *The Letters of O.W.*, cit., p. 353.
- ²⁵) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 995.
- ²⁶) W.B. Yeats, *Uncollected Prose*, ed. by J.P. Frayne, London, 1970, Vol. I, p. 355.
- ²⁷) J. Joyce, "Oscar Wilde: The Poet of Salomé", *The Critical Writings of James Joyce*, N.Y., 1959, p. 202 (rist. in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 56-60).
- ²⁸) *Ibidem*, p. 204.
- ²⁹) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 981.
- ³⁰) A. Symons, *Studies in Prose and Verse*, London, 1904, p. 125.
- ³¹) A. Ganz, *art. cit.*, p. 485.
- ³²) Vd. H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London, 1946, p. 280.
- ³³) I. Gregor, "Comedy and Oscar Wilde", *Sewanee Review*, Spring 1966, p. 504.
- ³⁴) *Ibidem*, p. 502.
- ³⁵) P. K. Cohen, *The Moral Vision of O.W.*, London, 1978, p. 181.
- ³⁶) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 43.
- ³⁷) C. Brooks, *The Well-Wrought Urn*, London, 1960 (1ª ed. 1949), p. 3.
- ³⁸) R.B. Henkle, *Comedy and Culture (England 1820-1900)*, Princeton, 1980, p. 308.
- ³⁹) J. Stokes, *Oscar Wilde*, Burnt Mill (Harlow), 1978, p. 37.
- ⁴⁰) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 1205.
- ⁴¹) *Ibidem*, p. 1048.
- ⁴²) I. Gregor, *art. cit.*, p. 503.
- ⁴³) A.E. Rodway, "The Last Phase", in *The Pelican Guide to English Literature*, ed. by B. Ford, Harmondsworth, 1958, Vol. VI, p. 390.
- ⁴⁴) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 982.

REMO FACCANI

SLAVO-TURCICA. I

1. Lo slavo **deve(t)nosŭto* ('novanta') e un modello di numerazione eurasiatico*

Une carte, comme le disait notre ami Yelov, s'appelle, dans la tribu des S..., *khormanoupka*, ce qui signifie "sagesse", et le mot "sagesse", dans leur langue, se définit comme suit: *Preuve mentale que deux fois deux font sept et demi, moins trois et quelque chose.*

G.I. Gurdjief [17:248] ¹

Agli equivalenti slavi di 'novanta' O. Szemerényi ha dedicato quattro dense pagine di un suo libro ben noto sui numerali indoeuropei [49:63-66]. "Except for Russian", scrive Szemerényi, "all Slavic languages present for '90' the usual type, 'nine (of) tens' "; e ricorda il paleoslavo *devęti desętu*, "il bulgaro *devedęset*, il serbo-croato *devedęsęt*, lo sloveno *deve(t)deset*, il ceco *devadesát*, il polacco *dziewięćdziesiąt*". L'elenco però, come si vede, è incompleto e inesatto: ignora il macedone *devedeset*, il polabico *diva(t)dišot*, lo slovacco *devät'desiat'*, l'alto lusaziano *dżewjęćdzęsat* e il basso lusaziano *żewęszat* (per tacere di una folta serie di varianti dialettali), mentre del bulgaro e dello sloveno vi figurano varianti più o meno diverse da quelle letterarie contemporanee (rispettivamente, *devędesęt* e *devętdesęt*).

Queste forme rinviano a un modello protoslavo **deve(ti) desętu*, nei confronti del quale, oggi, non è solo il russo *devjanosto* a "far eccezione", ma anche - sempre in ambito slavo-orientale - l'ucraino *devjanosto* e il bielorusso *dzevjanosta*, riportabili tutti a un protoslavo **devenosŭto*. Il modello **deve(ti) desętu*, però, non è affatto sconosciuto, come si sa, alla Slavia orientale. Sotto

la forma *devjat'desjat'*, lo s'incontra, ad esempio, nel Vangelo di Ostromir (1056-57), nell'Atto di donazione del granduca di Lituania Vitoldo ai canonici di Vilna (1399) e in testi medio-russi del Cinque-Seicento (cfr. [45:I:651; 41:200])². Fonti ucraine dei secoli XVI-XVIII registrano le forme *dev'jatdesjat''/dev'jatdesjat'*; e forme analoghe sono tuttora diffuse in Ucraina (*dev'jat'desjat'/dev'jadesjat'*), fino alla sua periferia carpatica (*devjades'iat/devidesêt/deuje-desék* ecc.), e in Bielorussia (*dzevjac'dzesjat/devet'desjat*)³.

Nell'antica Russia, *devjanosto* è attestato per la prima volta nella Cronaca Prima di Pskov all'anno 6773 = 1265/66: ("... *dvě že devjanostě muž' otprovadi s'' polonom'', a vo edinom'' devjanostě sam'' sja osta ...*"), e nella Cronaca Quarta di Novgorod, all'anno 6774 = 1266/67: ("*Domont'' so P'skovici, s'' trěma devjanosty, plěni zemlju Litov'skuju..., dva že devjanosta muž' otprovadi s'' polonom'' v'' Pskov'' ...*")⁴; le due Cronache però sono giunte fino a noi in codici quattro-cinquecenteschi. In terra "ucraina", *devjanosto* (*dev'janosto*) è registrato a partire dalla fine del secolo XIV⁵.

Fuori dell'orizzonte slavo-orientale non si conosce che la fugace testimonianza della variante antico-polacca *dziewiętnosto* nella minuta e nella redazione definitiva di un atto del tribunale di Kościan, in Wielkopolska, che porta la data del 1420⁶. Nella trascrizione di W. Kuraszkiewicz [28:93], le due stesure dell'atto suonano rispettivamente: "*Rota Siekowski cum Woźniccki. Item. Jako o niezaplacenie pieniędzy(ni) dziesięćdziesiąt(yn) grzywien, mam szkody drugie dziewiętnosto grzywien. Item pendet terminus ad proximos terminos particulares secundum ius*", e "*Rota Siekowski cum Woźniccki. Jako o niezaplacenie dziesięćdziesiąt grzywien mam szkody drugie dziewiętnosto grzywien ...*"⁷. Qui *dziesięćdziesiąt* e *dziewiętnosto* sono usati, di fatto, come sinonimi⁸; e Kuraszkiewicz esclude che *dziewiętnosto* (< **devetnosŭto*) possa costituire un prestito dal russo. "U pisarza kościańskiego nr 17", lo scrivano che redasse il documento (e sono ben trecentodiciassette le *roty* del tribunale di Kościan da lui vergate), "nie widać", afferma Kuraszkiewicz [28:95], "ślądów ruskich"; e, d'altra parte, i cognomi menzionati - Siekowski e Woźniccki (Woźnicki) - provengono da due toponimi locali, "indigeni", della Wielkopolska, presenti anch'essi negli atti di quel tribunale e relativi alle località di Siekowo, nel distretto di Kościan, e di Woźniki, nel distretto di Buk. C'è poi il gruppo consonantico *-tn-* (*dziewiętnosto*), in corrispondenza del russo *-n-* (*devjanosto*), a rafforzare l'idea che la variante polacca rappresenti un'autonoma "forma reliktova", "której wyjaśnienie powinno być paralelne do wyjaśnienia ruskiej formy *devjanosto*".

Ma *devjanosto*, come si sa, è stato oggetto di molteplici e contrastanti interpretazioni⁹. Così, un gruppo di etimologi del quale fa parte anche M. Vasmer, vi trova rispecchiato, in sostanza, lo stesso modello indoeuropeo che sta alle spalle del latino *nōnāgintā* e del greco *enenēkonta*: modello che Vasmer, nella scia di altri studiosi, ricostruisce come *nevenadkmtā* (e intende come

‘neuner Zehner’ [63:I:334; 12:I:492]). Tuttavia, “that *devjanosto* owes its ending to ‘100’ is an undeniable fact”, ammette Szemerényi [49:65], il quale però inclina a ritenere che dal paleoslavo *devęti desętū* sia derivato un antico russo **devę(t)desętū*, e che “at this stage, or shortly after, the ending *-sętū* was replaced by *s(ū)to*. The form at that time was therefore **devędesto* in which *-e*-in the penult could readily be assimilated to the final syllable, giving **devędo-sto...*”.

Vari scandagli etimologici degli ultimi anni hanno cercato non solo di riconoscere il legame formale di *devjanosto* con ‘cento’, ma anche di mantenere, in qualche modo, il significato di ‘nove/nono’ e ‘cento’ ai due elementi del numerale russo. Scrivono, per esempio, gli autori del *KĚSRJa* [50:89]: “*Devjanosto*, verovatno, iz *devjat’ do sta*, t. e. *devjat’ desjatkov do sotni*. Iz *devjat’ do sta* v rezul’tate raspodoblenija soglasnych i pod vlijaniem *devjatnadcat’ - devjanosto*”; e recuperano, in definitiva, la vecchia etimologia di F. Říha (Ržíga): “Slovo *devjanosto* proischođit ot: *devjat’ dó sta...* Zvuk *d* predloga *do* izmenil-sja v *n ...*” [38:3] ¹⁰.

Per parte sua, l’*ĚSSJa* [10:220] respinge come “inaccettabili” siffatte “curiose spiegazioni” e, avvicinandosi a un’ipotesi di Ch. S. Stang - che assegna a *devjanosto* il valore di *Neuner-Hundert* e la funzione di un *Kleinhundert* [47:127, 129] -, considera il numerale russo un “centinaio a base nove”, una *devjatnaja sotnja* (o *devjatiričnaja sotnja*): **devę(t)nosūto* ¹¹, osservano i suoi autori, “Vozm.[ožno] otryaet svoeobraznyj ‘devjatiričnyj’ sčet, myslimyj kak by na fone desjatiričnogo, otkuda naibolee verovatnoe istolkovanie **neuęenekmęta* ili **neuęenę-kmęta* kak ‘desjatiričnaja sotnja’, ‘malaja sotnja’, t.e. ‘sotnja’ iz desjati devjatok, v otličie, napr., ot ‘bol’šoj sotni’ (tak u germancev oboznačalos’ čislo 120)”. In una data epoca e in una data area del mondo slavo, quindi, sarebbe esistita una precisa contrapposizione di *sūto/s(ū)to*, ‘centinaio’ *tout court*, a **devę(t)nosūto*, ‘piccolo centinaio’, ‘centinaio a base nove’ (= ‘novanta’). La congettura di un ‘centinaio a base nove’ troverebbe anche sostegno, evidentemente, nell’affermazione di A. I. Sobolevskij [43:451]: “Slavjane sčitali ne tol’ko po desjatkam i sotnjam, no takže - vsled za svoimi soseđjami na Vostoke - po devjati i devjanostu. Drevnjaja Rus’ sochranila ètot sčet vo istoričeskuj epochu i sledy ego ne redki v pamjatnikach” ¹². E, per altro, già V. I. Dal’[6:IV:430] accennava a uno “starinnyj sčet ‘devjatami’ ” (ciò che giustificherebbe la predilezione della fiaba, e di certo linguaggio fiorito dei contadini russi, per i numerali *tridevjat’*, *tridevjatyj*: per formule come “za tridevjat’ zemel’ / morej / polej / zamkov / dverej”, “v tridevjatom gosudarstve”, ecc.), e aggiunge: “Kočevye narody naši ponyne sčitajut *devjatami* (togúzami): viru ili penju, kalym (okup nevesty), nadel syna, čislo konej i ovec, zakalamemych na bol’šoj pir (tuj) i pr.”. È in questa medesima prospettiva che lo *SP* [42:88] definisce a sua volta *devę(t)nosūto* ‘mała setka’: “dosłownie ‘dziewiątkowa setka’ ” (e tende a cogliervi un “ważny ślad dawnego liczenia dziewiątkami”).

Uno degli aspetti ricorrenti delle interpretazioni, anche ultime, di *devjanosto* è il confronto col gotico *niuntēhund* ‘novanta’. A suo tempo, A. Vaillant [62:642, 645] - dopo aver premesso che in gotico, a partire da *sibuntēhund* ‘settanta’, “les dizaines sont comptées en fonction de *hund* ‘cent’, avec un premier terme qui n’est plus clair, mais qui signifie à peu près ‘septaine’, etc.” - era giunto alla conclusione che *devjanosto* “est le reste d’un décompte des dizaines semblables à celui du germanique” e (così come il gotico *niuntēhund*) ha il valore di ‘cent de neuf’.

In modo analogo, l’ÈSSJa [10:220] richiama espressamente l’attenzione sulla “struttura” di *niuntēhund*, inteso appunto come ‘devjatnaja sotnja’. Senonché, per gli autori di questo dizionario, la forma “dialettale indoeuropea” **neūenekṃta*, o **neūenə-kṃta*, a cui risalgono il gotico *niuntēhund*, il latino *nōnāgintā*, il greco *enenēkonta*, il russo *devjanosto*, indicherebbe, già lo s’è visto, un “piccolo centinaio (‘a base nove’), correlato e contrapposto a un ‘grande centinaio’, al ‘centinaio’ puro e semplice. Ma (l’obiezione appare inevitabile) una volta che all’elemento *-kṃta* si attribuisca sempre e comunque il valore di ‘centinaio’, avremo di fronte (come Vaillant constata per il gotico) anche un ‘centinaio a base otto’, un ‘centinaio a base sette’ ecc.; e la contrapposizione di cui si diceva perderà la sua fondamentale ragion d’essere. Tutt’al più, ci si potrà chiedere perché nelle lingue slavo-orientali (e nel polacco antico) abbia messo radici soltanto il ‘centinaio a base nove’, e si potrà disquisire sull’importanza che avrebbe avuto, per la sua conservazione, l’arcaica “numera-zione a base nove” usata in ambiente russo, o meglio, russo-turco ¹³.

Anche E.P. Hamp [19:219 sgg.], ma da tutt’altra angolazione, si sforza di spiegare *devjanosto* - da lui interpretato come “9th (decade) *s(ü)to*” - inserendolo in una cornice di bilinguismo russo-turco. In turco antico, egli scrive, “above ‘ten’ all complex numbers are expressed by syntagmata comprising the unit followed by the next higher decade; i.e. one specifies many units are enumerated out of the decade-group by naming the decade group with its upper limits”. Dopodiché il linguista americano cita le forme paleoturche *toquz jīgirmi* ‘nove [e] venti’ (= ‘diciannove’), *üč älig* ‘tre [e] cinquanta’ (= ‘quarantatré’), *biš toquz on* ‘cinque [e] nove-dieci’, ossia ‘cinque [e] novanta’ (= ‘ottantacinque’). Ad esse protremmo aggiungerne parecchie altre, le più antiche delle quali sono fissate nelle iscrizioni in caratteri runici dell’Orkhon e dello Enisej. Sulla stele in onore di Tonjuquq (eretta fra il 712 e il 716), troviamo, ad esempio, *üč otuz* ‘tre [e] trenta’ (= ‘ventitré’); sulla stele “grande” in onore di Kül Tegin (del 732), *eki jēgirmi* ‘due [e] venti’ (= ‘dodici’), *jeti jēgirmi* ‘sette [e] venti’ (= ‘diciassette’), *bir qirq* ‘uno [e] quaranta’ (= ‘trentuno’); sulla stele in onore di Bilgä Kağan (del 735), *seḳiz jēgirmi* ‘otto [e] venti’ (= ‘diciotto’); sulla stele in onore di Mojun Čur (del 759), *altı otuz* ‘sei [e] trenta’ (= ‘ventisei’) ¹⁴.

Varrà la pena di ricordare (Hamp sembra ignorarlo) che questo “metodo” dell’“approssimazione alla decina successiva”, come ebbe a definirlo S.E. Ma-

lov (il quale precisava: “snačala stavjatsja edinicy, a zatem ... desjatki sledujuščego ... klasa ili razrjada” [30:272-273]), è sopravvissuto fino ai nostri giorni - sia pure soltanto per i numerali da ‘undici a diciannove’ e da ‘ventuno a ventinove’ - presso gli uiguri gialli (*saryγ juγur*) turcofoni insediati nel distretto cinese del Minghua. Ad esempio, nella loro lingua e nei loro dialetti ‘undici’ suona *pyryγyrmo*, ‘dodici’ *iškijγyrmo*, ‘tredici’ *üčγyrmo*, ‘ventiquattro’ *tiorto’tys*, ‘venticinque’ *peso’tys*, ecc. (: *per/pyr* ‘uno’, *išky/išqy* ‘due’, *uš/uS* ‘tre’, *t’ort/tiort* ‘quattro’, *pes/bes* ‘cinque’, *jiγyrmo/jyγyrmo* ‘venti’, *o’tys* ‘trenta’) ¹⁵.

È appunto un modello numerico di tal genere che Hamp è propenso a veder incarnato nel russo *devjanosto* ¹⁶. Non solo: egli si dice persuaso che anche espressioni come l’antico russo *pol’ tret’ja desjate* ‘venticinque’ (letteralmente, ‘metà della terza decina’) e lo slavo ecclesiastico *četvertyi tretjago desjate* ‘ventiquattresimo’ (letteralmente, ‘quarto della terza decina’), “establish or confirm a mode of numeration by decade-group”. Ma qualora si accolga un simile punto di vista, è indispensabile allargare l’ambito dei confronti quanto meno alle lingue uraliche (completamente trascurate da Hamp).

Così, in tutti gl’idiomi finnici del Baltico, i numerali da ‘undici’ a ‘diciannove’ sono formati secondo lo schema “uno, due,... nove unità della seconda decina” (ma l’elemento che indica la ‘decina’, talvolta “s’è perduto o è d’uso facoltativo” [29:178]): cfr. il finlandese *yksitoista, kaksitoista*..., il careliano *uksitoista (kümmeñd’ä), kakšitoista (kümmeñd’ä)*..., il vepso *ükštošt’k’üme, kakštošt’k’üme*..., l’izoro *ükstoit (kümmeñD), kakstoist (kümmeñD)*..., il vodo *ühstę ssemetta/ühstę iščümmeD, kahstę ššemętta/kahstę iššümmeD*..., l’estone *üksteist (kümmeñd), kaksteist (kümmeñd)*..., il livone *ikšt’oištān, kakšt’oištān*... (: finlandese *yksi*, careliano *üksi*, vepso *üks*, izoro ed estone *üks*, vodo *ühsi/üks*, livone *ikš* ‘uno’; finlandese *kaksi*, careliano *kakši*, vepso *kakš*, izoro ed estone *kaks*, vodo *kahsi/kahs*, livone *kakš* ‘due’; finlandese *toinen*, careliano e vepso *toiñe*, izoro *toin*, vodo *tęine/tęin*, estone *teine*, livone *t’oi* ‘secondo, altro fra due’; careliano *kümmeñen*, vepso *k’ümñe*, izoro *kümmeñän*, vodo *čümmeñ*, estone *kümme*, ‘dieci’). Troviamo un identico modello nella parlata occidentale della lingua saami (lappone), dove esso presiede alla formazione dei numerali sia della seconda decina che delle decine successive: cfr., nel dialetto di Polmak (Finmark norvegese), *ok’tā-nubbe-lōkkai* ‘undici’, *guok’tē-nubbē-lōkkai* ‘dodici’, *oktā-gqalmad-lōkkai* ‘ventuno’, *guok’tē-golmad-lōkkai* ‘ventidue’, ecc. (: *ok’tā* ‘uno’, *guok’tē* ‘due’; *nub’be* ‘secondo’, *goalmad* ‘terzo’; *lōge* ‘dieci’ [26:226-227]).

Tra Europa e Siberia, in una delle lingue samoiede, il nenets (o jurako-samoiede), i numeri superiori a ‘dieci’ possono venir indicati con espressioni del tipo *ñab’i(md’ej) jut’a ñobḥ* ‘undici’, *ñaharamdej jut’a ñobḥ* ‘ventuno’ (letteralmente, ‘della seconda/terza decina uno’: *ñab’imd’ej* ‘primo’, *ñaharamdej* ‘secondo’; *juh* ‘dieci’; *ñobḥ* ‘uno’ [54:132-135]). Si designa di pre-

ferenza in questo modo l'ultimo numero delle singole decine (il 'diciannove', il 'ventinove' ecc.)¹⁷.

Tuttavia, a offrirci la situazione probabilmente di maggiore spicco e di maggior interesse sono il khanti (ostjako) e il mansi (vogulo), ossia le lingue ۇgriche dell'Ob' (ma gli antenati dei loro depositari odierni, che le fonti antiche russe chiamano *jugra/jurga*, intorno all'anno mille vivevano ancora in gran parte a ovest degli Urali). In un dialetto della parlata khanti-occidentale - quello "del medio Ob'" - i numerali 'diciotto' e 'diciannove', *ńiwətxus* e *jarxus*, sono il risultato della fusione di *ńiwət* 'otto' / *jarjaŋ* 'nove' e *xus* 'venti'; mentre la fusione di *ńiwət* / *jarjaŋ* e *sot* 'cento' dà luogo ai numerali *ńiwətsot* 'ottanta' e *jarsot* 'novanta' [55a:327-328]¹⁸. Incontriamo poi, in un dialetto della parlata khanti-orientale diffuso nel bacino del Vach, un affluente dell'Ob', non solo *əjərxos* 'diciannove', *ńəlsat* 'ottanta' e *əjərsat* 'novanta', ma anche *əjərt'ərəs* 'novecento' (: *ńələγ* 'otto', *əjəřjöh* 'nove', *xos* 'venti', *sat* 'cento', *t'ərəs* 'mille' [55a:60-61].

In modo del tutto analogo, nella lingua mansi (per l'esattezza, nei suoi dialetti settentrionali), 'ottanta' e 'novanta' si presentano come *ńol-sāt* e *ontəl/ontər-sat* (: *ńololow* / *ńololuw* / *ńulolow* 'otto', *ontolow* / *ontəlow* 'nove', *sāt* 'cento' [37:347; 36:93; 16:287-288]¹⁹. Quanto ai numerali 'diciotto' e 'diciannove', essi, nel dialetto mansi dello Jukonda, un subaffluente dell'Irtyš, assumono la forma di *mōt-lown-ńolow* e *mōt-lown-ontəlow* (letteralmente, 'otto/nove verso la seconda decina' [16:288; 29:180])²⁰.

Ci si domanderà, a questo punto, se esista una formula alla quale ricondurre gli esempi finora citati. Sembrano indicarla proprio i numerali khanti e mansi, e la si potrebbe descrivere così, nella sua estensione massima: "uno, due, ... nove decimi del segmento numerico che fa capo *alla decina, al centinaio (o, addirittura, al migliaio) successivo*. Certo, entro la vastissima area dell'"approssimazione" alla "serie", alla "classe o categoria [*klass ili razrjad*]" (per dirla con Malov) successiva, occorrerà individuare, nei limiti del possibile, centri di irradiazione, zone di contatto e di interferenza, di reale affinità genetica o di semplice convergenza tipologica. In ogni caso, la possibilità di un legame fra codesto modello di numerazione e lo slavo **deve(t)nosto* appare tutt'altro che infondata.

2. Russo *mir* - turco *el/il* (un parallelo tipologico?)

1. Scriveva A. Meillet sul finire degli anni quaranta [33:334]: "L'un des personnages divins les plus importants de l'Inde, et de l'Iran, est *Mitra*; or, encore dans l'Avesta, *mithrō* désigne à la fois le 'contrat' et le dieu *Mithra*; dans

l'Inde ... *mitrah* est l'ami, *mitram* l'amitié; le rapprochement avec l'iranien montre assez qu'il ne s'agit pas, à l'origine, de l'amitié sentiment, mais du contrat d'amitié, tel que le pratiquent les hommes à un certain état de civilisation. *Mitra* c'est le contrat; le mot est apparenté au slave *mirŭ* qui signifie 'paix' ..."²¹. Lo stesso autore, agli inizi del Novecento, aveva osservato che nel testo paleoslavo dei Vangeli *mirŭ* 'eirēne' è "sans doute identique au fond à *mirŭ* 'kosmos' " [32:404].

Tra i significati di *mir* in russo, V.I. Dal'[6:II:328, 330-331] elenca, da una parte, 'otsustvie ssory, vraždy, nesoglasija, vojny', 'lad, soglasie, edinodušie, prijazn', 'družba, dobroželatel'stvo', 'tišina, pokoj, spokojstvie', e, dall'altra, 'vselennaja', 'odna iz zemel' vselennoj', 'naša zemlja, zemnoj šar, svet', 'vse ljudi, ves' svet, rod čelovečeskij'. Quest'ultima serie è chiusa da *mir* 'obščina, obščestvo krest'jan', 'schodka'. Infatti, *mir*, come ben si sa, è anche uno dei termini con cui la lingua russa indica la 'comunità' (in particolare, la 'comunità di villaggio'), e il più ricco di implicazioni culturali, molto probabilmente il più antico: il valore di 'comunità' è già attribuito a *mir* nella "redazione breve della *Russkaja Pravda* ("Se qualcuno prenderà il cavallo o le armi o le vesti di un altro, e costui riconoscerà tali beni all'interno del proprio *mir*, allora si farà consegnare ciò ch'è suo e [in più] tre grivne per il danno" [*Ašče poimet' kto čjuž' kon', ljubo oružie, ljubo port', a poznaet' v' svoem' miru, to vzjati emu svoe, a 3 grivnë za obidu*]"²². Che poi esistesse tra *mir* 'mondo, universo' e *mir* 'comunità' un nesso semantico profondo, sostanziale, l'aveva intuito, ancora verso la metà dell'Ottocento, August von Haxthausen: "die sprachliche Bedeutung des Wortes *Mir*", annotava nel terzo volume della sua relazione sulla Russia [21:121], "deutet auf die Heiligkeit des Begriff hin, es heisst nämlich zugleich *Gemeinde* und *Welt* und nur etwa das griechische *Kosmos* drückt den Begriff des russischen Worts auf".

Il fatto è che *mir*, in russo (e parlo del russo perché solo in questa lingua il termine ha conservato fino ad oggi la sua pienezza di significati), era in origine l' 'intesa', l' 'armonia', l' 'equilibrio'²³. E si potrebbe ricordare, ad esempio, che l'espressione antico-russa per 'concludere la pace' è "*mir*" (*po*)*stroiti*" (letteralmente, 'costruire', cioè 'fondare, stabilire un accordo, un patto').

La testimonianza forse più remota che si conosca di un simile concetto è incarnata nell'antico egiziano *ma'āt* 'Ordnung' (e 'Weltordnung'), 'Ausgleich', 'Coincidentia oppositorum', conciliazione della polarità e del dualismo che, secondo G. Thausing [56:25, 27], improntava tutta la vita sociale e spirituale dell'Egitto antico. Agli etnologi, aggiunge poi la Thausing [56:25], "sind die Zweiklassen-Systeme bekannt, verbunden oft mit Exogamie"; ed anche questo istituto di carattere "dualistico", binario, "ist in Ägypten in fröhdyntischer Zeit zu finden (Heirat fröhdyntischer Herrscher mit Frauen aus dem Norden, wie die mit Neith zusammengesetzten Personnamen dieser Königinnen vermuten lassen: Neithhotep, Merijtneith)".

A sua volta, lo slavo *mirŭ* (e, in specie, il russo *mir*) porta in sé l'idea fondamentale di un 'accordo' e di un 'equilibrio', da un lato, fra gli elementi che compongono il *macrocosmo* dell'universo e, dall'altro, fra quelli che costituiscono il *microcosmo* del gruppo sociale: ossia tra gl'individui, le famiglie, ma forse, in primo luogo, tra i clan, i "vicinati", le "frazioni" in cui s'articola la comunità. E queste frazioni, come ha dimostrato in particolar modo E. Gasparini [14:335 sgg.] non di rado erano due, ancora in età moderna, e legate strettamente anche da rapporti di complementarità nuziale.

2. Alla parola *el/il* vediamo assegnare, nel dizionario paleoturco allestito da V.M. Nadeljaev, D.M. Nasilov, È.R. Tenišev e A.M. Ščerbak [8:168-169], i significati di 'federazione, organizzazione tribale', 'popolo', 'Stato, unità amministrativa', con una serie di esempi attinti all'iscrizione "grande" in onore di Kül Tegin e a quella in onore di Tonjuquq, all'*Irq Bitig*, al *Divān* di Maḥmud Qāsgārī, allo '*Atābātu 'l-ḥaqājiq* (o *Hibāt-ul-ḥaqājiq*) di Ahmād Jugnākī, e distribuiti quindi in un arco di tempo compreso fra la prima metà del secolo VIII e il primo Duecento²⁴. Ma la semantica di *äl/el/il* nelle lingue turche medie e moderne, e nei loro dialetti, è assai più ricca e complessa. Così, già V.V. Radlov, alla voce *äl/el* [35:803-805] registrava le definizioni 'pace, concordia' (ciagataico, uiguro, kirghiso, kara-kirghiso, sagaico, koibalico, kacino), 'tribù, famiglia, frazione di un popolo, abitanti di una comunità, parrocchia': "probabilmente, in origine, 'coloro che formavano un gruppo nomade unitario e ben affiatato' " ('te, kotorye vmeste kočujut i mirno živut' / 'die in Gemeinschaft nomadisierenden, die in Frieden Leben' [turco di Turchia, turco di Crimea, kirghiso, kara-kirghiso]); 'popolo, gente' (ciagataico, uiguro, teleuto, azerbaigiano, kirghiso), 'Paese, regione' (turco di Turchia), 'la propria gente/tribù/stirpe/famiglia' (altaico, teleuto, lebedino); 'la gente della parrocchia (o della comunità) in quanto contrapposta al proprio gruppo familiare', e perciò 'gli altri, gli estranei' (turco di Turchia e di Crimea), 'gli uomini in generale' (turco di Turchia). Altri valori di *äl/el/il* sono rubricati, ad esempio, nel dizionario etimologico di È.V. Sevortjan [39:339-343], che tira le somme anche di tutte le ricerche turcologiche successive al grande inventario lessicografico radloviano, e figurano tra essi, oltre al significato di 'comunità di villaggio' (turco di Turchia, azerbaigiano, kumyko, koibalico, baškiro, ciuvascio), quelli di 'rappresentante' o 'oriundo di un villaggio' (ciuvascio), 'uomo pacifico' (kirghiso), 'parente, amico, persona vicina, non estranea' (kirghiso, turco di Turchia), o, addirittura, 'persona estranea, di altro sangue' (gagauso, turco di Turchia ecc.).

Troviamo dunque riuniti in *äl/el/il*, precisano V.I. Cincius e N.I. Letjagina [4:224-225], "s odnoj storony, takie ponjatija, kak 'čelovek' - 'ljudi' - 'narod' - 'žiteli' - 'strana' i, s drugoj - 'soglasie' - 'mir' ", cosicché "nel'zja ne vspomnit' o bolee čem schodnom slučae, kotoryj predostavljajut v naše rasporjaženie materialy indoevropskich jazykov, i, v častnosti, russkij i drugie slavjanskie

jazyki v svjazi s ètimologiej slova ‘mir’ ... ”. È significativo, al riguardo, che in un recente dizionario tataro-russo (e lo stesso capita nei dizionari bilingui di altre lingue turche) alla parola *il* vengano fatte corrispondere, tra l’altro, le voci russe *mir*, *obščestvo*, *obščina*, e si citi, a mo’ di esemplificazione, un proverbio come “il süze Idel dulkini”, affiancandogli l’adagio russo “mirskaja molva, čto morskaja volna” [4:225]: la sola variazione di “contenuto” sta, come si vede, nel passaggio dal tataro *Idel* ‘(del) Volga’ al russo *morskaja* ‘del mare’.

A dir il vero, già G. Doerfer [7:195] - dopo aver sostenuto, con un certo quale eccesso di schematismo (e un implicito rinvio a Radlov), che *el/il* “hat 2 Hauptbedeutungen: 1. ‘Friede, Friedenszustand’. 2. ‘Stammeskonföderation’ (wohl aus 1 entwickelt: die Stämme, die in Frieden miteinander leben ...), aus letzterem Simm entwickelten sich sekundär noch weitere Bedeutungen wie ‘Land, Gebiet’ (wo nämlich eine Konföderation in Frieden miteinander lebt), ‘Leute überhaupt’ ‘Fremde’ (nämlich ursprünglich: diejenigen, die zwar zur Konföderation im weiteren Sinne gehören, nicht aber direkt zur Sippe oder zur Zeltgemeinschaft ...)” - riconosceva il “parallelo sematico” offerto dal russo *mir*²⁵. Che, d’altronde, esista un tale parallelo (semantico e *tipologico*) parrebbe fuori dubbio. Solo che la trafila indoeuropea (*mithra*, *mithrō*, *mitrām*, *mistrás* ecc.) permette di intravedere il solido nucleo originario intorno al quale coagulano i diversi significati di *mir*.

Il nucleo originario di *el/il* risulta più sfuggente e sfumato: non ne conosciamo che molteplici variazioni e sparse schegge, che sembrano riflettere la così persistente frantumazione della società nomade turca. Tuttavia, c’è almeno un distico del poema di Jusuf Balasagunī *Qutadyu bilig* (1069-70) -

üči ot, üči suv, üči boldī jel,
üči keldi topraq, ačun boldī el (XVI, 13) - ,

nel quale, se accettiamo, com’è ben giusto, l’interpretazione che ne dà Radlov (in due varianti che si integrano a vicenda [35:526-527, 803])²⁶, *el (äl)* adombra, sia pur riferendolo al macrocosmo, il concetto basilare di ‘ordine/equilibrio’: “tri iz nich (planet) byli ogon’, tri voda, tri vozduch, a tri zemlja, tak mir byl v porjadke”/ “...(poètomu) mir nachoditsja v ravnovesii”; “drei von ihnen (den Planeten) waren Feuer, drei Wasser, drei Luft, aber drei waren Erde, so war die welt in Ordnung”/ “...(daher) ist die Welt im Gleichgewicht”.

* Per la parte ugrofinnica della nota che segue, ho potuto valermi fruttuosamente delle informazioni e indicazioni dello studioso èstone Uku Masing, a cui voglio eprimere qui la mia più viva gratitudine.

¹) Da quest'esempio di "calcolo" mi sembra che affiori - sia pure stravolto, o "trasfigurato", come lo sono quasi sempre i *realia* in Gurdjieff - il metodo turco (e non solo turco) dell'"approssimazione" a un punto di riferimento numerico successivo, metodo di cui si dirà più avanti. E c'è da chiedersi, allora, se nel vocabolo *khormanoupka* (*khormanupka*) non echeggi, altrettanto "trasfigurato", il turco *körmäk/körmök* '(il) vedere, contemplare' (= 'saggezza?').

²) Nella seconda metà dell'Ottocento, *devjat'desjat'* è ancora documentato, per esempio, nel governatorato di Vjatka (distretto di Uržum [40:327]), un'area contraddistinta, in genere, dal particolare conservatorismo dei suoi dialetti.

³) Cfr. in particolare [10:223; 42:88].

⁴) C'imbattiamo già qui in un "calcolo per novantine" che, assieme ad uno analogo "per quarantine", è sopravvissuto a lungo nel linguaggio russo folclorico e popolare, e ancora agli inizi del Cinquecento aveva colpito l'attenzione di un osservatore straniero, Sigmund von Herberstein, il quale annotava, nei suoi *Commentarii della Moscovia* (*Rerum Moscoviticarum commentarii*): "Usano [i Ruteni = Russi] di numerare tutte le cose per sorogk [= sorok] o ver per *dewenosto* [= *devjanosto*], cioè per il numero quadragesimo o ver nonagesimo, e, come noi col numero centesimo, numerano e dividono; e però, numerando, raddoppiando e moltiplicano, due volte sorogk, tre volte sorogk, quattro volte sorogk, cioè quaranta; o ver due, tre, quattro volte *dewenosto*, cioè novanta" [35a:786-787].

⁵) Lo troviamo, così, in una lettera di Ja. Tarnovskij (Tarnowski), del 1390, redatta a Przemysł ("...*devjanosto lët*"...), nella lettera dello "stàrosta" della Galizia Benko, redatta a Kolomyja nel 1398 ("... *devjanosto lët i osmoe lët* ..."), in una lettera del re Jagajlo (Ladislao II Jagellone), redatta a Leopoli nel 1399 ("... *devjanosto devjatog* ...") [24:107]. Ju. Karpenko precisa [24:115] che nelle fonti russo-meridionali dei secoli XIV-XV compare solo la forma *devjanosto*, mentre in quelle dei secoli XVI-XVII (e, in specie, a partire dal secondo Cinquecento) "predomina" la forma *devjatdesjat'* ("perevažaje nazva *devjatdesjat'*"). Tra le possibili cause di ciò Karpenko [24: *ibid.*] annovera anche il fatto che "aktova mova, čisto narodna v XVI-peršij polovyni XV st., pizniše perepovnjajet'sja poloniznami, počasty archaižmamy". Nei dizionari moderni della lingua ucraina, *devjadjesjat* figura come "desueto" (*zastarile*) " (vd., per esempio, [59:387]), quando non è completamente ignorato (cfr., ad esempio, [58]).

In quanto alla lingua bielorusca, E.F. Karskij, agli inizi del nostro secolo, scriveva che "čislitel'noe *devjanosto* beloruskomu narečiju ... neizvestno: v nem tol'ko *d'z'ėv'ad'z'd'z'es'at* ..." [25:123]. Ma Karpenko [24: *ibid.*] giustamente definisce "esagerata" quest'osservazione (accolta, fra l'altro, anche da R.G.A. de Bray, che dà come unico equivalente bielorusso di 'novanta' la forma *dzėvjac'dzesjat* [2:160]). A loro volta, gli autori di una recente morfologia storica bielorusca osservano che *devjat'desjat'* è, sì, ancora "abituale" nelle fonti bielorusse secentesche, ma non meno "abituale" risulta, "già nel secolo XV", la forma *devjanosto* [3:191-192]. Tuttavia, in una sua ricerca sui numerali bielorusi, E.I. Čeberuk (A.I. Čabjaruk [5]), che si è valsa anche dei dati dell'atlante dialettologico bielorusso in corso di allestimento, non registra alcuna forma del tipo *dzevjac'dzesjat*.

⁶) La scoperta di questa variante dovuta a W. Kuraszkiewicz (e successiva, è doveroso ricordarlo, alla pubblicazione del libro di Szemerényi [49]) toglie anche consistenza, mi pare, alla tesi di C. Haebner [18:3], secondo cui la comparsa, nelle "fonti linguistiche" ucraine e bielorusse, delle forme corrispondenti al russo *devjanosto* resterebbe legata all'"Einfluss russischer Kanzlei- oder Literatursprache".

⁷) Siekowski (così interpreta Kuraszkiewicz [28:94]) non aveva ottenuto da Woźniczski (ossia Woźnicki) il pagamento di un debito di novanta grivne "i z tego powodu stracił drugie dziesiętno sto grzywien".

⁸) In Russia, ancora verso la metà del Seicento, capitava che *devjanosto* e *devjat'desjat'/devjatdesjat'* (come pure *sorok*" e *četyredesjat'*) convivessero all'interno di un medesimo testo (vd., per esempio, [46:51]; cfr. anche [18:12]).

⁹) Per una loro rassegna e discussione critica, si vedano, in particolare, [18:7-9] e [19:219].

¹⁰) V. Jagić, che sulle prime aveva rifiutato l'ipotesi di Riha (e aveva suggerito: "Vielleicht wäre es erlaubt an die Ableitung von devjati-inó-sto oder devjati-nó-sto, daraus devjanosto zu denken: die Bedeutung wäre etwa: der neunte Zehntel und nun da nun Hundert" [22:712]), propose trent'anni dopo [23:233]: "Bei *devjanosto* sollte man *devjati do* oder *na sto* erwarten".

¹¹) Alla voce "*deve(t)nosuto/devestuto?*", in questo dizionario, compare anzitutto la definizione "praslav. dialektizm", e ad essa fa séguito la precisazione: "Sr.[avni] lat. *nōnāginta*, greč. *enenēkonta*, got. *niuntēhund* ... i.-e. dial. (s vidoizmenenijami po jazykam)".

¹²) Cfr., per esempio, l'accento - in un codice tre-quattrocentesco dello *Slovo nekoego Christoljubca* - alle "ventisette (letteralmente, 'tre volte nove') sorelle" -*rusalki (vily)*, oggetto di culto da parte di "coloro che vivevano nella 'doppia fede'" ("*V*" *dvoevērii živušte vērujut' ... v' vily, ichže čislo^m 3 9 sestrenic'*": vd. [45:III:341; 47:126]).

Riguardo poi al calcolo russo (e, più genericamente, slavo) "po devjati i devjanostu", V. Kirparsky [27:180] cita l'opinione di Ju. Šerech (G. Shevelov [51:92-97]), il quale crede piuttosto "an das Residuum eines finnischen 'Tertialsystems'" (e, circa l'origine di *devjanosto*, sostiene che il numerale "ein Ergebnis der Überscheidung der alten Bezeichnung der entsprechenden Zahl mit *sto* '100' ist, verursacht durch den Übergang von dem nonalen zum decimalen Zahlensystem").

¹³) B.O. Unbegaum rileva, però, che "Si le nombre 'neuf' joue dans le folklore russe un certain rôle, c'est à cause de sa valeur mystique, et non comme vestige du calcul par ennéades, que les Russes n'ont pas connu, pas plus que les autres Slaves" [61:170]. Un vent'anni prima, analizzando i testi russi del periodo 1500-1550, Unbegaum aveva osservato [60:418] che "dans la correspondance diplomatique avec la Crimée", "lorsqu'il s'agit de cadeaux", "les Tatars avaient la coutume de demander par groupes de neuf unités": il 'nove', dunque, "était pour les Tatars un nombre rond par excellence", "une sorte de nombre béni, un nombre de bon augure". "En Orient", proseguiva lo studioso, "cet usage du nombre 'neuf' a dépassé les cadres du turco-tatar", tanto che lo si ritrova - "au sens de 'cadeau'" e "sous sa forme turco-tatare (*doquz*)" - in più di un testo medio-persiano. (Si potrebbe aggiungere che un identico impiego del 'nove', e dei suoi multipli, era diffuso - a quanto riferisce Marco Polo - nell'impero mongolo di Qubilai, dove in occasione del "primo giorno di febbraio", festa di capodanno, era "consuetudine ..., nel far de' presenti al gran Cane, che tutte le provincie che lo possono fare osservino questo modo, che di ciascun presente nove volte ... presentino nove capi, cioè, se gli è una provincia che manda cavalli, presenta nove volte nove capi di cavalli, cioè ottantuno; se presenta oro, nove volte manda nove pezzi d'oro; se drappi, nove volte nove pezze di drappi; e così di tutte l'altre cose ..." [35a:174-175].

¹⁴) Cfr. [8:*passim*].

¹⁵) Vd. [52:71-72; 53:21-22]. (È.R. Tenisev e B.Ch. Todaeva interpretano, un po' liberamente, questi numerali come 'una, due, ... nove unità della seconda/ terza decina' [53:22; 52:72]).

¹⁶) Già in una sua precedente nota egli aveva scritto: "... for the Russian *devyanosto* '90' ... we may easily see the remains of Turkic 'grading', which would have been fossilized in precisely the decade which required to be freed from ambiguity, since it terminated in 100" [20:677].

¹⁷) È assai indicativo che qui e in parecchi altri casi (che ho citato o citerò) il riferimento al numero "tondo" successivo intervenga soprattutto nelle designazioni di numeri che si trovano in prossimità di quello.

La numerazione dei nenets conosce inoltre le due serie dicotomiche: *xasujuh* 'nove', *xasujurh* 'novanta', *xasujonarh* 'novecento' (forme "contratte" di *xasawa juh* 'decina nenets', *xasawa jurh* 'centinaio nenets', *xasawa jonarh* 'migliaio nenets') - *lucah juh* 'dieci', *lucah jurh* 'cento', *lucah jonarh* 'mille' (letteralmente, 'decina russa', 'centinaio russo', 'migliaio russo'). Esse sono la conseguenza (scrive N. M. Tereščenko, [55:383]), e il particolare merita attenzione, specie se messo a confronto con la tesi di Šerech-Shevelov, cui ho accennato sopra, alla nota 12, del fatto che "desjatičnaja sistema sčeta u nencev voznikla pod vlijaniem russkogo jazyka": precedentemente, i nenets usavano un "sistema di calcolo", una numerazione a base nove. Occorre precisare che nella lingua nenets il nome *xasawa* "è usato" (o lo era), insieme a *nenec* ('uomo'), "v kačestve zamozva-

nija u predstavitelej vostočnych govorov” [54:135].

¹⁸) ‘Ottanta’ / ‘novanta’, nel dialetto khanti di Šerkaly, che rientra a sua volta nel dialetto “del medio Ob’ ”, suonano *ñuwta-sōt* / *ñirt-sōt*, e nel dialetto khanti-occidentale dell’Irtyš, *nūt-sōt* / *ār-sōt* (: *ñuwta* / *nūt* ‘otto’, *ñrjañ/ārjañ* ‘nove’, *sōt* [48:58; 29:170]. Cfr. pure i numerali *jār-xus* ‘diciannove’ e *jār-sōt* ‘novanta’ (: *jart añ* ‘nove’, *xus* ‘venti’, *sōt* ‘cento’), attestati in un altro dialetto khanti-occidentale, quello di Šuryškar [16:314].

¹⁹) Che nei numerali mansi e khanti di questo tipo il primo elemento (*ñol-*, *ontəl-/ontər-*, *ñəl-*, *ājār-* ecc.) costituisca perlopiù una forma “abbreviata” o “contratta”, lo ricordano (in maniera esplicita o indiretta) vari studiosi [55a:60; 36:93; 29:170].

È anche interessante notare che il numero ‘cento’, nella lingua mansi, può presentarsi - con identico significato - nelle due varianti *sat/sāt* e *janiysat/jāniysāt/jāniy sāt* (letteralmente, ‘grande centinaio’ [37:343; 36:93; 16:288].

²⁰) In vari dialetti mansi, i numeri al di sopra di ‘venti’ sono indicati con espressioni come: *wat nopəl akwa* ‘ventuno’, *naliman nopəl kiti* ‘trentuno’ (letteralmente, ‘uno in direzione di trenta’ e ‘due in direzione di quaranta’: *akwa* ‘uno’, *kitig* ‘due’, *wat* ‘trenta’, *naliman* ‘quaranta’, posposizione *nopəl* ‘verso’, ‘in direzione di’), *wātn aka* ‘ventuno’ (letteralmente, ‘uno verso trenta’: *aka* ‘uno’, *wāt* ‘trenta’ -*n* suffisso del caso lativo), *kit sātñ akwa* ‘centouno’ (letteralmente, ‘uno verso duecento’: *akwa* ‘uno’, *kitsāt* ‘duecento’) e *kitit sātñ akwa* ‘centouno’ (letteralmente, ‘uno verso il secondo centinaio’: *kitit* ‘secondo’), *kitit sātñ atpan nupəl at* ‘centoquarantacinque’ (letteralmente, ‘cinque in direzione di cinquanta verso il secondo centinaio’: *at* ‘cinque’, *atpan* ‘cinquanta’; *nupəl* è una variante di *nopəl*, la posposizione menzionata poco sopra [36:93; 16:288; 29:180]).

²¹) Meillet riprende qui una sua intuizione di quarant’anni prima, menzionata più volte, in particolare, da G. Dumézil, che osserva, ad esempio: “la parola *Mitra* ... non ha altro significato che ‘contratto’; si tratta, come diceva A. Meillet in un articolo che ha fatto epoca (1907), non di un fenomeno naturale, ma di un fenomeno sociale divinizzato; più precisamente è, divinizzato, un tipo di atto giuridico insieme con gli effetti che produce, lo stato d’animo e di fatto che instaura tra gli uomini” [9:74-75].

²²) Un’altra designazione antico-russa di ‘comunità’ è *v’rv’/verv’*, a parere di vari studiosi della *Russkaja Pravda* che considerano spesso questo termine un equivalente russo-meridionale del russo settentrionale *mir*”; e la presenza di *mir*” (‘comunità’) nella redazione più antica della *Russkaja Pravda* andrebbe annoverato fra gl’indizi dell’origine novgorodiana del primo *corpus* giuridico russo (“*slowa mir, mirskoj schod, mirskoe delo*”, scriveva M.N. Tichomirov [57:51], “*vsposledstvii upominajutsja v severnych gorodach Moskovskogo gosudarstva, v osobennosti v pomorskich oblastjach, a takže v Novgorode i Pskove*”). Il coesistere di *mir*” e di *v’rv’/verv’* nella stessa redazione (“breve”) della *Russkaja Pravda* sarebbe quindi il risultato del sovrapporsi di due differenti tradizioni. (Ma per un diverso - e, forse, più coerente - tentativo di spiegare il rapporto fra i due termini, vd. [14:311, 313] e [11]).

Quanto al termine che rivaleggia tuttora con *mir*, ossia *obščina* (e l’accentazione corrente oggi è *obščina*, non già *óbščina*, come vorrebbero certi pur autorevoli dizionari del russo moderno: vd., per esempio, [41a:547; 34:428]), si tratta di uno slavonismo, di una voce dotta quindi, che nella prima metà del secolo scorso passò dal valore di ‘ciò che appartiene a molti’, ‘collettiva’ (registrato ancora da P. Sokolov nel 1834 [44]), a quello, appunto, di ‘comunità (di villaggio)’: “da noi ultimamente”, scriveva N. Greč verso il 1840 [15:25], “ci s’è messi ad usare la parola *obščina* nel senso di ‘une commune’ ” (cfr. [64:102]).

²³) Circa le interpretazioni che gli studiosi hanno via via dato della parola *mirū/mir*”/ *mir*, si veda, in particolare, un recente articolo di C.A. Mastrelli [31:199-207], in cui però, soprattutto nell’analisi di *mir* ‘mondo’ e ‘comunità (di villaggio)’, viene sviluppata un’ipotesi sostanzialmente opposta a quella che mi ha guidato nella stesura di questa nota (cfr. anche [120-121]).

²⁴) Cfr. anche A. von Gabain [13:310], che glossa il paleoturco *il/äl/el* ‘Land, Reich, Herrschaft’.

²⁵) E rinviava (allo stesso modo dei due studiosi sovietici, che però neanche menzionano Doerfer) alla definizione di *mir* nel dizionario etimologico di M. Vasmer [63:II:137] (cfr. anche [12:II:626]): “ ‘Friede, Weltall, Welt’, früher ‘Bauerngemeinde’ ... Die Bed.[eutung] ‘Bauerngemein-de’ entwickelte sich aus ‘Friede, Friedensgemeinschaft’ ”.

²⁶) Il distico è qui “ritraslitterato” in base all’alfabeto del *Drevnetjurkskij slovar’* [8]. Occorre precisare inoltre che il testo turco del frammento non è del tutto identico nelle due citazioni di Radlov (vi si ha, nel primo verso, una sostituzione di “... *ačun boldi el’*” [35:526] con “... *ačun toldi el’*” [35:803]), e ancor più diverso esso suona nell’edizione del poema curata R.R. Arat (“...*üči boldi topraq ...*”, anziché “...*üči keldi topraq ...*” [1:31]), occupandovi per giunta un posto differente (V, 13); ma il suo significato, nell’un caso e nell’altro, rimane sostanzialmente lo stesso.

Riferimenti bibliografici

1. Arat, R.R., *Kutadgu bilig. I. Metin*, Istanbul 1947.
2. Bray, R.G.A. de, *Guide to the Slavonic Languages*, London-New York 1951.
3. Bulyka, A.M. Zuraŭski, A.I., Kramko, I.I., *Gistaryčnaja marfalogija belaruskaj movy*, Minsk 1979.
4. Cincius, V.I., Letjagina, N.I., *K istorii form množestvennosti v altajskich jazykach*, in *Očerki sravnitel’noj morfologii altajskich jazykov*, a cura di O.P. Sunik, Leningrad 1978.
5. Čabjaruk, A.I., *Ličebnik u belaruskich gavorkach*, Minsk 1977.
6. Dal’, V.I., *Tolkovyj slovar’ živago velidoruskago jazyka*, Sankt-Peterburg-Moskva 1880-82² (ristampa anastatica, Moskva 1955-57).
7. Doerfer, G., *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen*, vol. II, Wiesbaden 1965.
8. *Drevnetjurkskij slovar’*, a cura di V.M. Nadeljaev, D.M. Nasilov, È.R. Tenišev, A.M. Ščerbak, Leningrad 1969.
9. Dumézil, G., *Gli dèi dei Germani*, Milano 1974.
10. *Ètimologičeskij slovar’ slavjanskich jazykov. Praslavjanskij leksičeskij fond*, a cura di O.N. Trubačev, fasc. 4, Moskva 1977.
11. Faccani, R., *Verviano: verv’?*, “Annali di Ca’ Foscari”, XVII, 1, 1978.
12. Fasmer [Vasmer], M., *Ètimologičeskij slovar’ russkogo jazyka*, a cura di O.N. Trubačev, Moskva 1964-73.
13. Gabain, A. von, *Alttürkische Grammatik*, Leipzig 1950².
14. Gasparini, E., *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, Firenze 1973.
15. Greč, N.I., *Čtenija o russkom jazyke*, parte I, Sankt-Peterburg 1840.
16. Guja, Ja. [Gulya, J.], *Morfologija obsko-ugorskich jazykov*, in *Osnovy finno-ugorskogo jazykoznanija. [III.] Marijskij, permskie i ugorskije jazyki*, Moskva 1976.
17. Gurdjjeff, G.I., *Rencontres avec des hommes remarquables*, Paris 1960.
18. Haebner, C., *Altruss. devjanosto - Kontinuente einer Lehnprägung nach got. niuntēhund*, “Anzeiger für slavische Philologie”, 1, 1966.
19. Hamp, E.P., *Devjanosto ‘90’*, “Russian Linguistics”, 2, 1975.
20. Hamp, E.P., *Turkic 5, 6, 7, 60 and 70*, “Buletin of Society of Oriental and African Studies”, 37, 1974.
21. Haxthausen, A. von, *Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen*, parte III, Berlin 1852 (ristampa anastatica, Hildesheim-New York 1973).
22. Jagić, V., [recensione a] *Filologičeskie zapiski (Philologischen Memoiren)*, 1879, Heft 2-6, “Archiv für slavische Philologie”, 4, 1880.

23. Jagić, V., [recensione a] K. Brugmann, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanschen Sprachen...*, vol. II, Strassburg 1906-9, "Archiv für slavische Philologie", 31, 1910.
24. Karpenko, Ju. O., *Istorija schidnoslovjanskogo čyislivnyka devjanosto*, "Naukovi zapysky [Cernivečkogo deržavnogo universytetu]", XXXII, 8, [L'viv] 1959.
25. Karskij, E.F., *Belorussy. Jazyk belorusskogo naroda*, fasc. 2-3, Moskva 1956.
26. Kert, G.M., *Saamskij jazyk, in Osnovy finno-ugorskogo jazykoznanija. [II.] Pribaltijsko-finskie, saamskij i mordovskie jazyki*, Moskva 1975.
27. Kiparsky, V., *Russische historische Grammatik*, vol. II, Heidelberg 1967.
28. Kuraszkiewicz, W., *Staropolskie dziewiętnoście 'dziewięćdziesiąt'*, in *Studia linguistica Slavica, Baltica Canuto-Olavo Falk sexagenario a collegis, amicis, discipulis oblata*, Lund 1966.
29. Majtinskaja, K.E., *Istoriko-sopostavitel'naja morfologija finno-ugorskich jazykov*, Moskva 1979.
30. Malov, S.E., *K izučeniju tureckich čislitel'nych*, in *Akademija Nauk SSSR. Akademiku N. Ja. Marru*, Moskva-Leningrad 1935.
31. Mastrelli, C.A., *A. sl. "mirü" e il significato di "mondo"*, in *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979.
32. Meillet, A., *Études sur l'étymologie et le vocabulaire du vieux slave*, parte II, Paris 1905.
33. Meillet, A., *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris 1948.
34. Ožegov, S.I., *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1960⁴.
35. Radlov, V.V., *Opyt slovarja tjurkskich narečij / Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte*, vol. I, parte I, Sankt-Peterburg 1893.
- 35a. Ramusio, G.B., *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanese, vol. III, Torino 1980.
36. Rombandeeva, E.I., *Mansijskij (vogul'skij) jazyk*, Moskva 1973.
37. Rombandeeva, E.I., *Mansijskij jazyk*, in *Jazyki narodov SSSR. III. Finno-ugorskie i samodijskie jazyki*, Moskva 1966.
38. Ržiga [Říha], F., *Ètimologija slova "devjanosto"*, "Filologičeskie zapiski", XVIII, 3, Voronež 1879.
39. Sevortjan, È.V., *Ètimologičeskij slovar' tjurkskich jazykov (Obščetjurkskie i mežtjurkskie osnovy na glasnye)*, Moskva 1974.
40. *Slovar' russkich narodnych govorov*, a cura di F.P. Filin, vol. 7, Leningrad 1972.
41. *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. IV, a cura di S.G. Barchudarov e G.A. Bogatova, Moskva 1977.
- 41a. *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, vol. VIII, Moskva-Leningrad 1959.
42. *Słownik prastowiański*, a cura di F. Stawski, vol. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.
43. Sobolevskij, A.I., *Zametki po slavjanskoj morfologii*, "Slavia", V, 1926-27.
44. Sokolov, P., *Obščij cerkovno-slavjano-rossijskij slovar', ili Sobranie rečenij*, parti 1-2, Sankt-Peterburg 1834.
45. Sreznevskij, I.I., *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, Sankt-Peterburg 1893-1906 (ristampa anastatica, Graz 1955-56).
46. Stang, Ch.S., *La langue du livre Učenie i chitrost' ratnago stroenija pechotnych ljudej (1647). Une monographie linguistique*, Oslo 1952.
47. Stang, Ch.S., *Russisch devjanosto*, in *Lingua viget. Commentationes Slavicae in honorem V. Kiparsky*, Helsinki 1965.
48. Steinitz, W., *Ostjakische Grammatik und Chrestomatie*, Leipzig 1950.
49. Szemerényi, O., *Studies in the Indo-European System of Numerals*, Heidelberg 1960.
50. Šanskij, N.M., Ivanov, V.V., Šanskaja, T.V., *Kratkij ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1971.
51. Šerech, Ju. [Shevelov. G.], *Probleme der Bildung des Zahlwortes als Redeteil in den slavischen Sprachen*, Lund 1952.
52. Tenišev, È.R., *Stroj saryg-jugurskogo jazyka*, Moskva 1976.
53. Tenišev, È.R., Todaeva, B.Ch., *Jazyk želtych ujugurov*, Moskva 1966.

54. Tereščenko, N.M., *Očerki grammatiki neneckogo (jurako-samoedskogo) jazyka*, Leningrad 1947.
55. Tereščenko, N.M., *Neneckij jazyk*, in *Jazyki narodov SSSR. III. Finno-ugorskie i samodijskie jazyki*, Moskva 1966.
- 55a. Tereškin, N.I., *Chantyjskij jazyk*, in *Jazyki narodov SSSR. III. Finno-ugorskie i samodijskie jazyki*, Moskva 1966.
- 55b. Tereškin, N.I., *Očerki dialektov chantyjskogo jazyka. I. Vachovskij dialekt*, Moskva-Leningrad 1961.
56. Thausing, G., *Aegyptiaca. 2. Über das dualistische Denken in alien Ägypten*, "Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes", 62, 1969.
57. Tichomirov, M.N., *Issledovanie o Russkoj pravde*, Moskva-Leningrad 1941.
58. *Ukraїнсько-rosijskij slovnyk*, a cura di V.S. Il'in, K.P. Dorošenko, S.P. Levčenko e altri, Kyïv 1975³.
59. *Ukraїнсько-rosijskij slovnyk*, a cura di I.M. Kyryčenko, vol. I, Kyïv 1953.
60. Unbegaum, B.O., *La langue russe au XVI^e siècle (1500-1550). La flexion des noms*, Paris 1935.
61. Unbegaum, B.O., [recensione a] M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Heidelberg, 1951-1953, pp. 305-712, "Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, 2, 1954.
62. Vaillant, A., *Grammaire comparée des langues slaves*, vol. II, parte II, Lyon-Paris 1958.
63. Vasmer, M., *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1950-58.
64. Vinogradov, V.V., *K istorii leksiki russkogo literaturnogo jazyka*, in *Russkaja reč*, a cura di L.V. Ščerba, nuova serie, fasc. I, Leningrad 1927.

RENATO GIUSTI

PROBLEMI ED ESEMPI DI
STORIOGRAFIA CONTEMPORANEA

Per quanto sia facile, per uno studioso di storia contemporanea, lasciarsi tentare a pronunciare giudizi personali e prematuri e cadere nelle insidie che derivano dall'abbondanza di materiale non ancora selezionato, è indubbio che l'avvedutezza, il senso critico e lo scrupolo di verità presenti nello storico riducono largamente il rischio esistente, sul piano culturale, connesso con la scelta e l'argomento. E che si possa scrivere la storia dei fatti in corso, cioè di un processo non ancora compiuto, e che si possa passare dalla cronaca alla storia senza dover ricorrere a nessuna giustificazione particolare è cosa ormai pacificamente ammessa dagli storici, anche se non mancano coloro che si trincerano dietro qualche formula e aforismo crociano, di quel Croce che seppe fare, da par suo, storia del suo tempo; anche se non mancano coloro che dimenticano Tucidide, Livio, Machiavelli o Guicciardini come storici dei loro tempi. Non si capisce poi per quale motivo dovrebbe esser lecito far storia del Risorgimento italiano, della rivoluzione francese, o della civiltà comunale, e non invece dell'età contemporanea che tante suggestioni offre alla vita del nostro tempo, ed utili ammonimenti - secondo lo spirito del Machiavelli - a meglio intendere il farsi medesimo delle cose.

È vero però che la *perfezione d'una storia è nell'essere spiacevole a tutte le sette*; ed anche le polemiche potranno in tal senso aiutare a chiarire le ragioni di fondo delle posizioni politiche così come delle scelte morali o storiografiche di fronte alla realtà degli eventi. Ciò che conta è altro: è che l'opera sia mossa da puro intento di ricostruzione dei fatti, non cambi intenzionalmente la verità e la realtà, non diventi - di proposito - tendenziosa e di parte. A che servirebbe allora una "storia" di tale natura? Non solo verrebbe meno al suo compito lo storico, non solo tradirebbe il suo mondo morale - quasi una rinnovata *trahison des clercs* - aprirebbe anche un ampio spiraglio a tutte le reticenze e a tutti i silenzi che sono tipici di un costume (storiografico ed umano) e che rivelano il travisamento della verità, della giustizia in ogni ordine di valori¹.

Proprio perchè l'epoca di cui si parla è lontana da noi da vari decenni, con gli esiti che conosciamo e le conseguenze di cui ognuno può dare un giudizio in base alla sua sensibilità politica e alle sue scelte morali o intellettuali, è giusto ormai proporre una prospettiva storica, nella quale si possa comprendere da un lato il *presente come storia* e dall'altro si distingua il punto di vista storico da quello politico, sorretto da impegno pratico, intriso di passioni e di tensione ideale; non si tratta dunque di andare alla ricerca della "colpa" di singoli o di una classe dirigente (come fece Jaspers a proposito della Germania), di denunciare la responsabilità di governi e popoli, anche perchè il problema della *responsabilità* ² non riguarda tanto la storia quanto la vita morale e politica; lo storico non è certamente un giudice che giudica e manda, né possiede la forza divina che atterra e suscita, affanna e consola. Per analogia con l'età del Risorgimento, si può accogliere l'affermazione di Dal Pane anche per la storia contemporanea: "Noi non ci contentiamo più di raccogliere le testimonianze dei fatti per soddisfare la nostra sete di collezionisti di patrie memorie o per esaltare il sacrificio degli eroi e dei martiri. Noi vogliamo capire e spiegare a noi stessi i problemi del presente. Noi vogliamo servirci della nostra esperienza per meglio penetrare nel mistero del passato e cogliere fin dalle fasi iniziali i fili conduttori di certi processi storici di cui i primi agenti non poterono aver coscienza". È vero però che, se più a fondo i contemporanei si impegnarono nel riconoscere e nell'interpretare i fatti da loro vissuti, meglio riescono i posteri (storici e non) a ripensare un'epoca e un modo di vita, servendosi dei documenti e delle memorie, cogliendo nessi e suggestioni tra i diversi elementi che, ad intarsio, compongono una struttura complessa e articolata ormai lontana nel tempo.

Al di là del giudizio politico dei contemporanei circa il fascismo, da parte di Missiroli, Salvatorelli, Bonomi, Rosselli o Togliatti; o dei primi tentivi di ricostruzione storico-politica che tendevano a rinchiudere in una formula onnicomprensiva molteplici aspetti, anche contraddittori del fenomeno, a noi pare che il giudizio storico non possa fermarsi all'idea crociana di malattia morale, o alla considerazione del fascismo quale strumento di reazione capitalistica (interpretazione marxista), o quale organismo di repressione totalitaria, e così via. A parte ogni differenza tra le espressioni più diverse di esso in Italia, Germania, Spagna e altri paesi, nel ventennio tra le due guerre, è da dire che, se non mancano studi su argomenti particolari o su figure anche di primo piano (ad es. i lavori di De Felice su Mussolini, di Spriano sul partito comunista, di Bocca o di Ragionieri su Togliatti, di Scoppola su De Gasperi ecc.) ³, i lavori di insieme di Salvatorelli, Catalano, Chabod, le antologie documentarie; le *lezioni* e le testimonianze non rispondono ancora a tutti gli interrogativi che il fenomeno ha suscitato nell'epoca del suo nascere, fiorire e decadere, ed anche negli ultimi decenni allorché si è cercata una spiegazione convincente e puntuale della storia e vita contemporanea, in Europa e fuori.

Se è vero che il fascismo, sotto il profilo psicologico e propagandistico, tenne conto della *società* di massa, la sua esistenza come Stato totalitario non deve far dimenticare - pur nei suoi limiti - il consenso che esso seppe generare ad ogni livello nelle varie classi sociali, proprio con la mobilitazione delle masse (per quanto escluse dalla vita politica attiva), con la creazione di un "rapporto personale" tra popolo e capo-duce del regime, con la proposta diretta o indiretta di un modello, nuovo ordine, fonte di benessere per tutti. "Da qui il consenso goduto dal fascismo. Un consenso che, per altro, può essere veramente capito e valutato solo se si mettono in luce i valori (moralì e culturali) che lo alimentavano e l'ordine sociale ipotizzato che lo sosteneva: gli uni e l'altro tipici dei ceti medi e di quei limitati settori del resto della società sui quali l'egemonia culturale dei ceti medi riusciva in qualche misura ad operare. Un consenso, dunque, vasto ma non vastissimo, facile ad infrangersi sulle secche di una troppo prolungata stasi del progresso sociale e che - in mancanza di questo - poteva essere alimentato solo con il ricorso a succedanei irrazionali e proiettati al di fuori della società nazionale, quali, in Germania, il mito della superiorità della razza ariana e, in Italia, quello dei diritti della nazione "proletaria" e "giovane" da far valere contro le nazioni "plutocratiche" e ormai "vecchie": non a caso, tutti e due miti tipicamente piccolo-borghesi" ⁴.

Ma questo giudizio che il De Felice propone circa i ceti medi e la loro incidenza politica, riprendendo un'antica affermazione di Salvatorelli, ci riporta ai nodi ed ai problemi di un'intera epoca, agli "errori" dei partiti (operai, cattolici, conservatori, liberali), alla necessità di un esame della stampa e propaganda durante il ventennio, alla forza di *persuasione* che essa ebbe, nelle varie fasi, sopra l'apparato burocratico dello Stato, alla base sociale del fascismo; una analisi delle strutture economiche, delle diverse classi sociali, favorevoli o meno al fascismo, alla politica estera del regime ecc. ci porterebbe assai lontano da un lato nel valutare l'atteggiamento (che non fu univoco, a detta del Guérin) della grande borghesia, e dall'altro nel vedere il tipo di rapporto storicamente esistente nei paesi capitalistici tra classi dirigenti e governi e metodi autoritari o democratici. E il regime autoritario non è il naturale punto di sbocco di un paese a sistema capitalistico.

Per quanto sia difficile dar conto di un'epoca così importante della storia italiana, è da dire che il carattere unitario di una ricostruzione, che appunto su alcuni nodi soltanto può soffermarsi, scaturisce dalla consapevolezza che ogni 'illustrazione' di momenti, figure, problemi acquista valore emblematico per analoghe soluzioni, mentre nel diagramma di un più complesso discorso non si possono dimenticare il peso delle relazioni internazionali, l'interdipendenza dei fatti politici e delle crisi economiche, il persistere o il rifiuto di tradizioni culturali, religiose ecc. A riempire il vuoto ideologico e morale del fascismo doveva soccorrere la retorica, che fu la chiave di volta, non un espediente occasionale, del regime totalitario. Per questo val la pena di leggere giornali e li-

bri pubblicati nel ventennio, per cogliere e giudicare il fascismo dal di dentro, sulla scorta dei suoi testi, dei suoi atteggiamenti, della dinamica delle sue forze: sostituire infine alla facile polemica il documento autentico, scelto con l'occhio del lettore spregiudicato o con la prospettiva più articolata e precisa dello storico. E ciò hanno realizzato Bobbio, Venturi, Catalano, Alatri ed altri, e ciò hanno fatto anche storici stranieri mettendo a profitto le raccolte di giornali, i documenti reperibili negli archivi e nelle biblioteche dei loro paesi.

“Ma qualunque debba essere il giudizio circa il presente drammatico svolgimento degli eventi, certo è che il fascismo italiano, visto sotto la prospettiva di tutta la complessa esperienza degli ultimi quarant'anni, non appare più, alle origini, l'effetto di un momentaneo errore di calcolo dei nostri conservatori e della diretta responsabilità di pochi avventurieri usciti, al momento opportuno, dalle profondità demoniache della società, bensì un fenomeno strettamente collegato a esigenze reali dei tempi che, sviluppatosi per la prima volta da noi per contingenti ragioni della nostra debolezza costituzionale di struttura politica e sociale, assunse in seguito il carattere di un pericolo universale incombente sulla vita contemporanea delle nazioni”⁵. Proprio nell'ambito di tale valutazione del Valeri si intendono l'interesse degli studiosi per la politica estera del fascismo, la discussione di una problematica che investe gli altri paesi dell'Europa, alleati e avversari, negli anni tra le due guerre; le pubblicazioni documentarie e la ricostruzione storica rivelerebbero elementi costanti ed insieme profonde differenze tra periodo e periodo, farebbero scorgere l'interferenza tra una politica estera di prestigio ed una politica di repressione, all'interno, delle voci ostili o dissenzianti. In tal senso lo studio sul comportamento delle masse - il che merita un approfondimento per il formarsi di una “psicologia collettiva” - va di pari passo con lo studio degli “intellettuali”⁶, delle classi dirigenti nei vari campi della vita politica ed economica, delle istituzioni culturali, di ogni forma di organizzazione del potere, della élite politica come dell'opposizione in Italia o all'estero. Ne verrebbe un quadro sufficientemente organico e completo. La *generazione degli anni difficili* ha un elemento in comune, al di là delle ovvie generalizzazioni, un elemento individuabile forse nelle parole di Franco Fortini quando parla di sé e delle sue esperienze: “Non avevo un bagaglio di idee, ma un sentimento, forse superficiale, della serietà della vita e della storia, una volontà di comunicazione, una tendenza a rifiutare ogni sopraffazione e ogni ottimismo”. Anni prima, uomini politici, storici e scrittori avevano affrontato - secondo prospettive europee - il problema della civiltà del nostro tempo, contribuendo a cogliere sul piano della “profezia”, della discussione o della lotta, gli aspetti più rilevanti di un nodo storico che doveva essere sciolto. Una delle voci più alte si trova nelle pagine personali e sofferte dello storico olandese Huizinga nella *Crisi della civiltà* (Nelle ombre del domani) della quale a noi interessano le ultime parole profetiche. Non è poco aver fatto sentire quanto immane fosse la barbarie razzista incombente, presentando gli

orrori di quel che era alle porte, gridando la propria fede nella ragione e negli uomini. Al senso profetico si aggiunga però quello documentario, che testimonia veramente la situazione psicologica e morale di un tempo così vicino e che pure sembra quasi dimenticato. La *spirituale libertà* invocata da Huizinga non era soltanto un nobile sogno, posto a contatto con la rude realtà del presente, era qualcosa di più: la ferma fiducia, ottimistica se si vuole, nel futuro dell'umanità, nel *ritorno alla luce*, come egli stesso scrive.

Ma nessuna testimonianza ha la pretesa di diventare storia o di sostituirsi ad essa, poichè come non si vuole corrompere in nessuna direzione la spontaneità della confessione o del ricordo, così non si può pretendere da chi ha vissuto *un momento*, anche se di tremenda e atroce durata, della guerra e o della carcerazione, una visione d'insieme che soltanto lo storico dovrà dare ricostruendo con pazienza e sagacia, sulla base di documenti e testimonianze di tutte le parti in causa, l'intero ciclo delle vicende di un popolo e di una civiltà. Il testimone dentro l'esperienza potrà conoscere il fine della sua "prova" solo a patto di definire esattamente il bene o il male di cui partecipa, e che non potrà più subire passivamente come una destinazione ignota; le divagazioni del senno di poi non fanno dimenticare a chi è stato dentro la nostra storia dal 1939 al '45 - pur attraverso i rischi dell'entusiasmo o dello scetticismo - il nesso più intimo e profondo della vita vissuta e della memoria di essa. La pacificazione e l'oblio, pur nella diversa dimensione del tempo, non vogliono collocare nella leggenda alcunchè del passato, né possono annullare la verità; se non si vuole ripetere l'esperienza passata, riproporre il viaggio verso la guerra e la morte, si vuole però trascrivere in modo esemplare la vicenda di una società che nel dolore e nella sofferenza è riuscita ad esprimere il meglio della propria natura.

Studiare un'epoca storica, valutare un'opera letteraria o politica, significa alla fine obbedire ad un criterio generale abbastanza noto, secondo il quale è possibile "intendere" un uomo, la sua azione politica o culturale, solo se si giudicano gli uomini e le cose del passato, rispetto al presente, secondo i modi di giudicare e di pensare in uso alla loro epoca, vale a dire se si guarda alla realtà del fascismo, della guerra o della Resistenza secondo l'angolazione esatta, la dimensione storica, collocando figure e situazioni nel "mezzo delle circostanze" in cui pensieri ed azioni acquistano il loro naturale risalto.

A questi intendimenti in modo diretto o indiretto si richiamano, a nostro avviso, De Felice, Spriano, Collotti ed altri storici italiani che, studiando personaggi o periodi a noi vicini, hanno cercato di cogliere non solo il dispiegarsi dei "fatti" ed il loro nesso con antecedenti e seguenti, ma anche il significato complessivo di quegli anni, i sintomi di crisi e le conseguenze di essa, la sostanza infine ed i caratteri di un'intera epoca. Quando il De Felice, ad es., procedendo nella sua analisi storico-politica e psicologica sul "consenso", studia l'atteggiamento del paese dal 1935 in avanti, riesce a delineare con ampi riferimenti i caratteri di tale consenso (largamente presente, anche se più passivo

che non attivo) all'inizio della guerra, la debolezza dell'antifascismo, la disperazione e impotenza delle forze sociali e politiche interne al regime; e concretamente precisando la particolare qualità della "tranquillità" dell'opinione pubblica, la politica autarchica e salariale, la situazione economica generale del paese, gli interessi economici delle varie classi sociali e le condizioni di vita degli italiani, De Felice trae una duplice conclusione a questo riguardo: "1) passato il primo, brevissimo, momento delle speranze e delle attese suscitate dalla vittoria in Etiopia, già nel corso del '36 e soprattutto durante i tre anni e mezzo successivi la politica economica, interna ed estera di Mussolini provocarono talvolta notevoli difficoltà, malumori e preoccupazioni in tutta la società italiana, anche se in misure e con andamenti diversi a seconda delle sue componenti; 2) in conseguenza di ciò l'atteggiamento degli italiani verso il regime si modificò notevolmente; la crisi del "consenso" riguardò essenzialmente i ceti che in passato avevano più accettato o addirittura espresso il fascismo; in altri, sino allora più refrattari o ostili, questo segnò invece qualche punto a suo favore, anche se si trattò di un successo in gran parte effimero e superficiale"⁷. Ma parlare di tale consenso, che si esprimeva a vari livelli (dei settori ancora preindustriali della società, dei ceti popolari e borghesi, dei giovani e degli intellettuali ecc.), significa infine parlare della società italiana *tout court*, delle varie componenti e dei miti operanti in quel tempo (dal nazionalismo al razzismo, all'antisemitismo), dei rapporti con la Chiesa e il movimento cattolico; al di là delle immagini ricorrenti in quegli anni - dai saggi ginnici alle oceaniche adunate, dalla retorica all'ideologia rurale, all'imitazione della Germania ecc. - c'è secondo il De Felice una unità che lega tra loro comportamenti che sembrano contraddittori, improvvisati, assurdi: "Invece hanno una loro logica, se si guarda bene le varie tessere vanno a posto e nell'insieme rappresentano una politica. Una politica che secondo me va riportata a Mussolini: è sua contro quasi tutti (...). Mussolini tenta in quegli anni una rivoluzione culturale. Una trasformazione della mentalità degli italiani (...). Matura in lui la convinzione che l'Europa, il mondo, sono alla vigilia di una grande trasformazione, una crisi di civiltà da cui nascerà la civiltà nuova. È convinto che il ruolo di protagonista toccherà a quell'insieme di Paesi la cui vitalità si manifesta in una grande espansione demografica. La Germania, dunque, la Russia, il Giappone"⁸. Il sostanziale fallimento della politica demografica fascista, individuato da Mussolini nelle forze che contrastano la *missione* del popolo italiano (mentalità borghese e Chiesa), si congiunge con la difficoltà di creare l'*italiano nuovo*, portatore della nuova ideologia ed erede della civiltà romana; se le difficoltà all'interno, dopo la guerra di Etiopia, non misero mai in crisi il regime che si presentava ben solido, duraturo e ricco di prestigio, in realtà il processo di progressiva *totalizzazione del regime* che caratterizzò quegli anni fino alla guerra del '40 poneva una serie di problemi la cui soluzione - in positivo o in negativo - orientava in direzioni differenti la vita medesima del paese: rapporti tra

Mussolini e Vittorio Emanuele III, prospettive per il “dopo Mussolini”, concentrazione del potere nello Stato, totale politicizzazione della società civile ecc. Al fine di assicurare il futuro del regime, di realizzare la riforma morale degli italiani, e il destino imperiale dell’Italia “era necessario bruciare i tempi della fascistizzazione di massa e trasformare il consenso in vera e propria *fede*”. Era necessario cioè attuare - per dirla con un’espressione dei nostri giorni - una ‘rivoluzione culturale’ che, utilizzando tutti i mezzi a disposizione dello Stato, realizzasse, attraverso una mobilitazione permanente degli italiani, la loro *educazione totalitaria*, in modo da trasformare la massa in veri fascisti e ridurre il resto - gli impenitenti - in una condizione di isolamento morale tale da privarli in pratica di ogni influenza diretta o indiretta non solo sulla vita pubblica ma anche sulla società civile”⁹. Tenendo conto delle iniziative che si susseguirono dalla metà degli anni ’30 in avanti, è da dire che la polemica e la lotta contro la “mentalità borghese”, la legislazione razziale, il ruolo della radio e del cinema, il controllo della stampa, la riforma della scuola ecc. ebbero una notevole importanza nell’ambito di tale rivoluzione culturale in vista della effettiva fascistizzazione degli italiani; ma di fronte alle più potenti forze “estranee” (la famiglia e la religione) con le quali il fascismo dovette misurarsi, la rivoluzione culturale pervenne ad un sostanziale fallimento, anche per la “pretesa di Mussolini di realizzare contemporaneamente due cose - lasciamo volutamente da parte la questione se singolarmente realizzabili - tra loro contraddittorie, quali la totalitarizzazione del regime e della società italiani e una politica di ‘grande presenza’ internazionale”¹⁰. Convinto che la realtà internazionale fosse alla vigilia di radicali trasformazioni e che l’Italia dovesse arrivare nelle migliori condizioni possibili all’appuntamento con la Storia, Mussolini intendeva accelerare il processo di totalitarizzazione del regime, conseguire risultati importanti nella politica autarchica, propugnare l’idea di una *nuova civiltà* che, superando democrazia e capitalismo, costituisse l’affermarsi di una concezione eroica della vita; se per la politica estera e per la “marcia all’Oceano” bisogna rifarsi alle relazioni tenute al Gran Consiglio il 30 novembre del ’38 e il 4/5 febbraio del ’39, per l’interna così il De Felice riassume gli elementi essenziali: “1) educare fascisticamente gli italiani e soprattutto i giovani, in modo da sottrarli alle suggestioni dello ‘spirito borghese’, e farne un popolo ‘pronto alla prova’; 2) realizzare una compiuta economia autarchica tale da mettere il paese in grado di essere il più possibile autosufficiente; 3) dotare l’Italia di una forza militare anch’essa adeguata alla ‘prova’ ”¹¹.

E il momento della prova venne con la guerra di Spagna, allorchè ha inizio lo spostamento dell’asse (non il *capovolgimento*) della politica estera italiana, con l’avvicinamento alla Germania e la speranza di un accordo generale con Inghilterra e Francia; in realtà proprio in quegli anni la politica fascista, affondando nelle sabbie mobili spagnole, rendeva ancora più difficili i rapporti anglo-italiani, avviava la collaborazione con la Germania hitleriana, riattizzava

polemiche e contrasti con la Francia. Sarebbe errato tuttavia considerare già definitiva - a quell'epoca - la politica estera fascista con una scelta di campo e di alleanza (a fianco della Germania), mentre è indubbio che l'intervento italiano in Spagna ed il sempre maggior impegno sino alla conclusione finirono per togliere alla politica di Mussolini e Ciano agilità e spregiudicatezza di movimenti e autonomia di decisioni. "Anche se ricercato affannosamente quando fu evidente che Hitler aveva ormai deciso l'Anschluss sui tempi brevi e che non era possibile fermarlo, l'*accordo generale* con l'Inghilterra, concretatosi con gli "accordi di Pasqua", era stato concepito in questa logica di agilità e spregiudicatezza di movimenti e di autonomia (...). Con la sua incapacità di tirarsi fuori, persino alla penultima ora, dalle sabbie mobili spagnole (...) in sostanza fu proprio lo stesso Mussolini a mettere in crisi la propria politica o, almeno, a tarparle notevolmente le ali, quando il 'peso determinante' dell'Italia era ancora una realtà (o, se si vuole, un'apparenza, ma in situazioni del genere l'apparenza è quasi sempre più importante della realtà) e Mussolini era - qualsiasi cosa se ne dica col senno di poi - troppo utile agli occhi di tanta parte delle classi politiche occidentali per far loro considerare impossibile accordarsi con lui" ¹² . Mussolini però, pur nel suo realismo politico, da un lato non si rese conto di ciò e non seppe affrontare una perdita di prestigio nella vicenda spagnola, dall'altro non fu in grado di contrastare l'accrescimento dell'influenza germanica in Austria e l'effettuazione dell'Anschluss che metteva a prova e collaudava la piena validità dell'Asse; se la visita di Hitler in Italia (3-9 maggio 1938) quasi non ebbe effetti immediati, "determinò o fece maturare nelle settimane e nei mesi successivi una serie di iniziative di politica interna ed estera che, pur non essendo né decisive né irreversibili, condizionarono pesantemente la realtà e l'immagine del regime in Italia e all'estero e le ulteriori scelte mussoliniane" ¹³ . Mentre sul piano interno vennero accentuate le critiche alla monarchia, alla Chiesa ed alla borghesia, e venne dato avvio ufficiale alla politica della razza, su quello internazionale si andava profilando una difficile situazione per il deterioramento dei rapporti anglo-italiani, la rottura dei negoziati italo-francesi, il precipitare della crisi cecoslovacca conclusa con l'accordo di Monaco (30 settembre 1938); ma tale accordo, che in Italia fu salutato da spontanee manifestazioni di entusiasmo per lo scampato pericolo, apriva alla politica estera mussoliniana una stagione irta di interrogativi e di difficili decisioni: "Maestro di equilibri in politica interna e naturalmente portato a non chiudersi mai alle spalle alcuna porta, l'idea di Mussolini doveva essere insomma quella di non legarsi maggiormente con la Germania (...) e di cercare di dar vita ad un sistema europeo fondato su un equilibrio di rapporti bilaterali tra loro condizionantisi, di cui Londra e Roma costituissero la cerniera ed il perno al tempo stesso. Una idea difficile da tradurre in atto, ma forse non irrealizzabile, se non avesse avuto il difetto di prevedere anche una serie di concreti vantaggi per l'Italia che, di fatto, la rendevano irrealizzabile" ¹⁴ .

Tra timori e incertezze, che gli scontri italo-inglesi e franco-italiani non poterono dissipare, ci si avviava ormai ad una alleanza con la Germania per riequilibrare i rapporti di forze in Europa in vista di un *nuovo* patto a quattro; “prima della firma del ‘patto d’acciaio’ e del cosiddetto ‘memoriale Cavallero’, i rapporti fra Italia e Germania si mossero nella prospettiva di conversazioni e di una alleanza che non avrebbe dovuto condurre subito alla guerra. Tre o quattro anni avrebbero potuto cambiare molte cose, consentire un’infinità di giuochi internazionali tanto più che l’idea che aveva dominato la conduzione della politica estera del fascismo, la cosiddetta ‘politica del peso determinante’, non era mai venuta meno. Mussolini continuava ad avere una paura atavica nei confronti della Germania. Ma - e rinvio al volume - accanto a questo timore egli covava quell’idea di una nuova civiltà che gli faceva considerare Germania, Unione Sovietica, Giappone e Italia nazioni in ascesa e Francia ed Inghilterra paesi in declino. Quindi, per Mussolini, il timore nei confronti dei tedeschi era reale ma si inquadrava in un contesto di ineluttabilità”¹⁵ .

Lo smembramento della Cecoslovacchia, l’occupazione dell’Albania, il patto d’acciaio (maggio 1939) e il patto tedesco-sovietico aggravarono la situazione politico-diplomatica europea, accelerando quel processo di radicalizzazione dei contrasti tra le maggiori potenze che doveva sfociare nella seconda guerra mondiale; per l’Italia il periodo della non-belligeranza, dichiarata all’indomani dell’inizio delle operazioni contro la Polonia, fu una sorta di prologo in cielo dell’intervento (nel giugno dell’anno seguente) in un conflitto che doveva segnare la tragedia dell’intera nazione e la fine del regime.

Ma una cosa ancora ci sia permesso di dire a proposito di un’opera così articolata e complessa, della quale si parlerà a lungo proprio per l’insieme delle questioni affrontate, discusse o risolte, per varie prospettive di giudizio, per la utilizzazione medesima del documento (della testimonianza, dell’appunto ecc.)¹⁶ che viene inserito nella pagina e situato nella giusta temperie spirituale e politica del momento. Se, da un lato, il semplice lettore legge certamente con interesse questo volume per l’ampio affresco di un nodo storico cruciale della vita e della storia italiana, come per l’individuazione di alcuni filoni della battaglia politica ed economica dopo il ’45, dall’altro lo storico e lo studioso non riesce e non vuole dimenticare che si tratta di un libro *tutto da leggere* (prima che studiare), appassionante in molte pagine concernenti i “giochi” diplomatici o i rapporti con tedeschi, inglesi e francesi, assai acuto nella ricostruzione di momenti e di passaggi poco noti della realtà politica di quegli anni, equilibrato e sereno nelle conclusioni e nei giudizi d’insieme, scritto con linguaggio accessibile e privo di spirito di parte. Anche se non mancheranno obiezioni di natura interpretativa (forse in misura minore rispetto al passato, dato che alcune posizioni chiave di De Felice sono ormai largamente accettate) per questo o quel problema, a noi interessa sottolineare - in un diagramma di giudizi certamente positivi - la novità e peculiarità di un discorso che, disposto su vari pia-

ni, permette una inter/relazione continua fra atti politici, fatti militari, implicazioni diplomatiche e giudizi sul mondo intellettuale ed ecclesiastico.

Per il periodo 1940-'43, a parte molti scritti di carattere memorialistico e qualche importante studio su questioni particolari, manca un'opera d'insieme riguardante l'opinione pubblica degli italiani, le difficoltà e le incertezze del fronte interno, le linee di sviluppo della politica economica, il comportamento del partito e dei gruppi dirigenti ecc.; certamente a molti di questi problemi risponderà il prossimo volume del De Felice riguardante non solo la "biografia" del Duce ma l'intera società italiana, la politica interna ed estera, i contraddittori rapporti con tedeschi e alleati, la fine della guerra e la liberazione.

A questo punto però, più che proporre qualche esperienza particolare, conviene opportuno il riferirsi ad alcuni problemi che la storiografia contemporanea ha affrontato circa gli studi sulla Resistenza, specie se si tiene presente che alle "memorie" dei primi anni dopo il '45 (cronache, diari, saggi) seguirono nel decennio successivo la pubblicazione di *Movimento di Liberazione in Italia*, dal 1949, alcuni convegni storici, una interessante fioritura di studi d'insieme (Battaglia, Raghianti, Salvadori ecc.), la creazione di Istituti storici e Musei relativi all'età contemporanea; il che portava con sé il progressivo ampliarsi della "querelle" sulla storiografia del nostro tempo, il superamento della pura memoria, l'individuazione di alcuni filoni di ricerca: nesso tra la storia nazionale e quella di altri paesi (alleati e avversi), i partiti politici tra il '43 ed il '45, il C.L.N., la dominazione tedesca nelle varie regioni, i rapporti tra partiti, Corona ed esercito ecc. Se per Roma, città aperta, sono fondamentali le relazioni tra S. Sede, autorità politiche e militari germaniche, l'attività cospirativa, l'azione diplomatica di ambasciatori e invitati, per il Veneto ad es. risultano particolarmente importanti altri problemi: il confine orientale e i rapporti con gli Slavi, la formazione del *Voralpenland* (Belluno, Bolzano, Trento), l'Università di Padova, la stampa clandestina, il comportamento del clero; analogamente, problemi diversi vengono affrontati dalla storiografia circa il Piemonte, la Liguria, la Toscana, la Lombardia o l'Emilia-Romagna per le caratteristiche peculiari della lotta militare o politica, dell'azione cospirativa in ogni singola regione o provincia. Tralasciando di sottolineare il nesso esistente tra politica attiva e storiografia (abbastanza evidente in alcuni protagonisti delle vicende: Battaglia, Valiani, Longo, Secchia, Cadorna ecc.), è da dire che la crisi della Resistenza, il susseguirsi delle varie interpretazioni di questo "fatto" italiano ed europeo, il moltiplicarsi di studi e raccolte documentarie indicano un approfondimento in sede storiografica ed insieme una ricerca delle origini morali e civili di una resistenza che non è soltanto militare, ma si precisa nelle dimensioni politiche, ideologiche, religiose, anche durante il regime in Italia, nell'esilio, nelle carceri. Viene così una seconda ondata di saggi, di volumi memorialistici, con riferimento ai grandi temi o alle vicende politico-militari nelle diverse provincie; nell'ambito della storiografia "regionalistica", proprio per la

notevole diversità di condizioni economico-sociali delle varie regioni e zone, risultarono degni di studio i caratteri specifici, i momenti più singolari della lotta, la resistenza nelle fabbriche, gli scioperi nel triangolo industriale, l'opposizione tenace e articolata nelle campagne venete o toscane, la guerriglia nelle valli piemontesi, il fenomeno della diserzione dei giovani di leva ecc. Analogamente è stato studiato l'intero processo storico dal regime fascista in avanti, col dare risalto alle forze rivoluzionarie e conservatrici, con l'analizzare strutture e ordinamenti, con il valutare in modo organico i diversi fattori della passata realtà; specie negli ultimi anni gli storici italiani hanno largamente applicato proposte e suggestioni provenienti dalla storiografia economico-sociale francese (delle *Annales*) o anglosassone, o del materialismo dialettico, da un lato scavando in profondità (nella scia dell'insegnamento di Chabod con le lezioni alla Sorbona del 1950) sulle reali condizioni di vita e di lavoro delle classi sociali all'indomani della prima guerra mondiale o nel successivo ventennio, e dall'altro prendendo in esame opinione pubblica, stampa, comportamento di singole personalità politiche, di ceti o di classi sociali nell'arco di un cinquantennio dall'età giolittiana in avanti. Gli scritti di Roveri sul Ferrarese, di Michele Fatica sul Napoletano, di Vaini sul Mantovano, di Piscitelli e di Gambino sulla resistenza romana, su Parri e sull'origine della Repubblica costituiscono una prova ulteriore dell'importanza assunta dall'indagine intorno alle classi sociali, mentre lo studio delle strutture istituzionali e costituzionali, degli ordinamenti giuridici, amministrativi ecc. continua ad impegnare storici del diritto, dell'economia, della dottrina dello Stato. Ma veniamo ad un esempio concreto, anche se non recentissimo: l'opera di Paolo Spriano sul partito comunista italiano ¹⁷.

Non per difendere un'opera "fluviale", in vari volumi, di fronte al saggio breve, agile e stimolante, ma per l'impianto scientifico e l'indagine che riguarda alcuni decenni della recente storia italiana, è da dire che quest'opera non resterà soltanto negli scaffali dei librai o delle biblioteche di privati lettori; ha messo in moto un processo di circolazione di idee, di discussione, che, se per qualche lato è simile a quello provocato dal *Mussolini* di De Felice o di Mack Smith, se ne differenzia largamente non solo perchè l'opera non riguarda *un* personaggio, ma la storia di un partito, bensì soprattutto perchè questa fase della vita nazionale è contraddistinta da un segno positivo: la comparsa o la ricomparsa di forze politiche che dalla clandestinità portano rigore morale e capacità di lotta e di sacrificio; lo sforzo di rinnovamento e la fiducia nel domani durante la lotta di liberazione; la creazione di una repubblica democratica in un quadro di pluralità di partiti; il rifiuto infine da parte dello Spriano di considerare la Resistenza un'altra *rivoluzione mancata*. Il che, al di là dei dati oggettivi, acquista ulteriore significato se si tien conto della liberalità, da parte del partito comunista, nell'accesso agli archivi riservati, e della partecipazione - scientifica ed affettuosa ad un tempo - dell'autore nel trattare le vicende

italiane, e non solo italiane, di un paio d'anni circa. E senza entrar nel merito di altre trattazioni (ad es. Giorgio Galli, *Storia del partito comunista italiano*; G. Mammarella, *Il partito comunista italiano. 1945-1975*; Donald Sassoon, *Togliatti e la via italiana al socialismo. Il Pci dal 1944 al 1964*), sarebbe agevole tracciare un diagramma dei giudizi che, a livello pubblicistico o storiografico, sono stati dati sul lavoro dello Spriano, per questo volume come per i precedenti; ma un punto almeno è doveroso mettere in chiaro, a parte differenze o divergenze di valutazione.

Vale a dire che tutti i recensori hanno sottolineato il peculiare valore dell'ultimo volume rispetto ai precedenti, l'attenzione rivolta al movimento cattolico, l'accantonamento di chiusure settarie da parte della classe dirigente comunista, l'inserzione della storia del partito nella più ampia storia della società italiana; il che scaturisce proprio dal fatto che l'ultimo volume non riguarda solo la storia "interna" di un partito, o di una ristretta classe dirigente politica, ma appunto l'intera società italiana, sia pur attraverso una particolare angolazione, in uno dei periodi più drammatici della sua storia. Ma se il tentativo di storicizzazione è portato assai innanzi dallo Spriano, che non è certo uno storico di regime e che non mette la sordina su contraddizioni, lacerazioni e contrasti, neppure sul contesto internazionale, bisogna riconoscere che alcune grosse questioni (in sede storiografica prima che politica) possono meritare ulteriore approfondimento: ad es., il nesso tra la *via nazionale* e il mito e la realtà sovietica, i caratteri del partito "nuovo" e le contraddizioni implicite (o venute in luce) nella fase di trapasso dal vecchio partito al nuovo; la politica culturale e gli organismi creati al fine di allargare la base di adesioni e consensi (non solo elettorali) al PCI; l'incontro/scontro fra forze politiche e strutture economiche; il rapporto "fraterno" tra i partiti della sinistra (dal PCI allo PSIUP, al Pd'A.).

In tal senso soccorre un'affermazione dello stesso Spriano, che non poteva certo affrontare ed esaurire tutti gli argomenti possibili connessi col suo tema, allorché riprendendo un'osservazione del Guicciardini (secondo la quale chi scrive di storia non deve mai dare per scontati avvenimenti e cose che pure sembrano notissimi avendoli egli vissuti e sofferti) scrive esplicitamente rivolgendosi ai giovani: "Non si tratta di adeguarsi a miti o a polemiche preconcepite, ma di fornire il massimo di elementi di conoscenza e di riflessione, per una lettura aperta che diventi lettura critica del passato".

A parte la soddisfazione, ben giustificata, di essere giunto alla conclusione del suo lavoro incominciato molti anni prima, alcuni motivi dello "spiegare storico" dell'autore ci sembrano più importanti di altri, e non solo per una valutazione di ordine metodologico circa la tendenziosità o imparzialità storiografica, quanto piuttosto per la precisa volontà di Spriano di calare la storia di un partito (e di quale partito) nella realtà italiana dei cruciali anni 1943-'45, e nella situazione diplomatico-militare internazionale. E proprio i tratti specifici

del volume, in cui sono individuate le linee dell'azione svolta dai comunisti - singoli uomini, quadri e partito - nel paese e in mezzo al popolo, tra i partigiani come nel dibattito politico, pubblicistico e di governo, prendono corpo da un lato con il "salto di qualità" per la responsabilità assunta dai comunisti nella storia del paese dal settembre del '43 in avanti, e dall'altro con il condizionamento internazionale che la sconfitta italiana nella guerra del '40 e la questione comunista mettono sempre più in chiaro. E non pare che sia il caso di far riferimenti al dibattito, in corso da anni, circa l'ingresso o meno dei comunisti nel governo di una repubblica ch'essi hanno largamente concorso a far nascere. Proprio sul condizionamento internazionale lo Spriano a ragione insiste, non tanto e non solo richiamandosi a motivi di carattere strategico-militare che pure sono importanti (nel quadro della Grande Alleanza e dei contrasti tra i tre Grandi da Teheran a Yalta), quanto piuttosto riferendosi alla svolta di Salerno, alla posizione di Togliatti e alla politica estera sovietica, ai "collegamenti" del partito comunista con il movimento internazionale (dopo la liquidazione della Terza Internazionale), al mito e alla realtà dell'Unione Sovietica nella sua lotta contro il nazismo e la Germania: potenza in espansione ideologica ed economica.

In tal senso, al di là di ogni postuma esaltazione o agiografia, risulta centrale nella trattazione la figura di Togliatti, la cui levatura culturale e politica, l'esperienza internazionale nell'ambito del movimento operaio, la personalità risentita ed energica, cauta e lungimirante, portano subito alla ribalta - a livello di governo e di dibattito politico in Italia e all'estero - la "presenza" e l'azione del partito comunista, come se un pizzico di lievito "venuto da lontano" avesse fatto lievitare una pasta ancora informe sulla quale lavorarono con energia e buon senso, coraggio ed equilibrio i quadri che avevano lottato durante il ventennio fascista e quelli di più recente formazione. Il libro, che "procede con un continuo confronto di situazioni e problemi, di fatti e di programmi, in cui si muovono grandi masse e avanguardie combattive" (p. X), riesce a far circolare in un generale contesto la tematica più strettamente politica (rapporti coi socialisti e coi cattolici; funzione e azione dei CLN; interrelazione tra base, quadri ed esercito partigiano ecc.), tanto riferita al presente e vivo momento della lotta, quanto al successivo periodo post-liberazione/restaurazione. Della qual cosa uno storico come lo Spriano, che si è fatto le ossa studiando il movimento operaio torinese, l'occupazione delle fabbriche, le figure e il pensiero di Gobetti e Gramsci, l'*Ordine nuovo* e i consigli di fabbrica, è ben consapevole: proprio perchè il "problema politico" - ai vertici come in periferia - sembra essere preminente su ogni altro, risultano particolarmente illuminanti quelle pagine che affrontano il trapasso del partito comunista (da partito di quadri a partito di massa), la presenza e la penetrazione del partito nella società nazionale, l'avvio del processo di rivoluzione democratica. "Il libro non nasconde quindi l'ambizione di fornire

una traccia di storia d'Italia di quei mesi, pur non perdendo di vista il suo assunto che è quello di farlo - come consigliava Gramsci -mettendo in rilievo 'un aspetto caratteristico', cioè la storia dei comunisti" (p. XII).

E di tale storia, poichè non è possibile seguire ogni vicenda, noi possiamo soltanto vedere qualche momento più importante, dalla stipulazione dell'armistizio, reso pubblico l'8 settembre, alla condizione dell'Italia paese vinto, dai rapporti con i vincitori fino alla guerra di liberazione; ma su un altro aspetto di questo periodo occorre rivolgere l'attenzione: il problema della deportazione in Germania o nei paesi occupati dai tedeschi. Poichè gli stessi dati numerici complessivi dei deportati, degli internati militari e assoggettati a lavoro forzato sono incerti, anche per le difficoltà di raccogliere sistematicamente i dati relativi, al momento del rientro dei superstiti o subito dopo, possiamo rifarci alle testimonianze dei reduci a integrazione dei documenti ufficiali¹⁸. Ed anche senza far cenno al reclutamento forzato di lavoratori civili, con rastrellamenti ecc., furono deportati in Germania dopo l'8 settembre circa 615 mila appartenenti alle forze armate italiane, disperse un po' dappertutto nell'Europa occupata dai tedeschi, e sorprese dall'annuncio dell'armistizio e dalla mancanza di ordini operativi; il sacrificio di militari singoli e di interi reparti (basti pensare alla divisione Acqui a Cefalonia) nella lotta contro i tedeschi non arrestò la macchina militare germanica, tanto che entro il mese di settembre la maggior parte dei soldati italiani, prigionieri, era deportata in Germania, mentre gli ufficiali furono separati dai soldati e inviati in Polonia. Le intimidazioni, il regime punitivo, i maltrattamenti subiti al momento della cattura e più tardi non spezzarono la volontà di resistenza di ufficiali e soldati, la stragrande maggioranza dei quali rifiutò l'*adesione* per vari motivi: fedeltà al legittimo governo, sentimento dell'onore e del dovere, antifascismo, umiliazioni subite. Fino agli ultimi giorni della guerra durò questa alternativa tra chi vessava, minacciava l'invio dei renitenti ai campi di eliminazione, e coloro che resistevano al freddo, alla fame, alla tubercolosi, alla morte; specie dopo che nel settembre del '44, per un accordo Mussolini-Hitler, gli internati vennero ridotti da militari a civili. Una condizione di isolamento e di terrore che fa scrivere al Giuntella: "La prigionia degli internati militari italiani non riveste, quindi, il carattere di inattività passiva, inerente alla normale condizione del prigioniero, ma deve essere considerata una resistenza volontaria e attiva, con propositi e ideali analoghi a quelli del movimento italiano di liberazione". Collegato con questo dramma della deportazione, di militari e politici, è la *soluzione finale* riguardante gli israeliti. Dato che la caccia agli ebrei non ebbe inizio subito l'8 settembre, si determinò la pericolosa illusione che le razzie compiute dai tedeschi in altri paesi, e di cui si aveva sentore anche in Italia, non sarebbero avvenute per la rapida avanzata degli alleati nella penisola. "Oggi, a distanza di anni da quei giorni (scrive Renzo De Felice), è veramente inconcepibile come tanti ebrei si siano lasciati prendere dai tedeschi, mentre avrebbero avuto ampie

possibilità di salvarsi, o almeno di cercare di farlo”. Il panico si diffuse quando ormai era troppo tardi, allorché i tedeschi direttamente intervennero, giovandosi degli elenchi del 1938. È da dire che non vi fu collaborazione alcuna da parte della popolazione alle autorità militari tedesche o civili; l’opera di soccorso agli ebrei non fu senza rischi, ed ebbe generose vittime. Dei 7495 ebrei rastrellati in Italia, o deportati, soltanto 610 rientrarono alla fine della guerra; tutti gli altri perirono nei campi di concentramento e di sterminio, dopo esser passati dai campi di Fossoli, Bolzano, Verona, S. Sabba (Trieste) in quel mondo di orrori e di angoscia che alcuni sopravvissuti, come Primo Levi, Piero Caleffi, Saralvo ed altri, hanno rievocato senza rancore e senza odio verso il popolo tedesco ¹⁹. La resistenza italiana, prima ancora che contro i tedeschi, fu contro il fascismo; così che la lotta contro lo straniero “occupante” era ad un tempo riacquisto della libertà e dignità individuali, l’instaurazione di una nuova realtà morale e sociale. La resistenza non si riduce così al solo periodo dell’insurrezione armata; ma, ampliandone il concetto, bisogna identificarla con tutto il moto di opposizione anzi tutto ideale e morale al fascismo dispiegatosi durante il ventennio. Fissato questo concetto, rientrano allora nella letteratura della resistenza tutte quelle opere in cui si è venuto esprimendo tale anelito alla libertà, da Croce a Gobetti, da Ginzburg a Rosselli, da Salvemini a Lussu, da Gramsci a Pintor ecc., con un continuo trascorrere dalla letteratura alla politica intesa non come attività a sè stante, ma nel senso di coscienza storica, di fede concreta nel progresso umano e sociale; in tal senso è da accogliere l’invito del grande storico francese Marc Bloch, caduto nella resistenza: “ciascuno dica francamente quel che ha da dire. La verità nascerà da queste verità convergenti”.

Se la questione italiana ebbe notevole rilievo nell’estate del ’43 per gli effetti politici, diplomatici, militari circa la condotta nella guerra e le pesanti clausole del lungo armistizio (firmato da Badoglio a Malta il 29 settembre), è da dire che solo dopo la dichiarazione di guerra alla Germania (11 ottobre), la riunione a Mosca dei ministri degli esteri (inglese, sovietico, americano), i primi interventi di Togliatti, si giunge ad una certa valorizzazione e all’allargamento del governo Badoglio, in contrasto con la posizione intransigente, ed ostile a Badoglio e al re, da parte dell’antifascismo. In tal senso, proprio il comportamento iniziale dei comunisti, prima della bomba Ercoli e della svolta di Salerno, dà la misura (rispetto ad altri partiti) della tensione morale, della capacità organizzativa, dello sforzo di elaborazione politica di un partito vissuto così a lungo nella clandestinità e che nella clandestinità si era formato. “I quadri decidono di tutto”, scrive lo Spriano ricordando l’affermazione staliniana e ricostruendo sulla base di un elenco di Secchia (1673 nomi, di cui solo 168 emergevano dall’*interno*) una serie di ritratti di dirigenti, militanti, intellettuali, operai che costituirono l’ossatura del partito in questa fase di avvio della lotta di liberazione: “Nessun altro partito, nessun altro raggruppamento parti-

giano, può contare come il PCI su un quadro di tale perizia cospirativa, coraggioso e prudente ad un tempo, abituato a fare rapporti precisi, a controllare l'esecuzione delle direttive, a non perdersi d'animo per un insuccesso, a curare i particolari apparentemente più marginali del lavoro, a ricevere e ad impartire ordini precisi, a stringere la cintola e ad aiutare sempre il compagno senza perdere la necessaria serenità”²⁰.

A questi quadri, a questi militanti si rivolgeranno nei mesi successivi i centri dirigenti di Roma e Milano, dove Scoccimarro, Amendola, Secchia, Longò ed altri danno avvio alla lotta clandestina, al dibattito politico interno, ai primi rapporti con le altre forze politiche, da una posizione d'intransigenza nei confronti della monarchia, del governo Badoglio: intransigenza che era stata espressa dalla Giunta antifascista e ribadita al congresso di Bari (dei delegati dei CLN delle provincie liberate, 28/29 gennaio 1944) dalle sinistre (PCI, PSIUP, P d'A.), ed a Roma dal CLN presieduto da Bonomi, mentre De Nicola e Croce lavoravano per uno schema di Luogotenenza. Questa situazione di stallo, dato che in forme parzialmente diverse il governo Badoglio era sostenuto da Churchill e dagli altri alleati, venne sbloccata dal riconoscimento ufficiale sovietico del regio governo italiano (14 marzo) e dall'arrivo di Togliatti in Italia (27 marzo), il quale con la così detta svolta di Salerno ebbe ad affermare, in una conferenza stampa del 1 aprile, “che bisogna mettere fine ad una situazione che vede da una parte un governo al potere che non gode autorità e dall'altra un movimento popolare antifascista con l'autorità ma senza il potere. I partiti antifascisti debbono accantonare la questione istituzionale e pensare alla formazione di un nuovo governo che unisca tutte le forze impegnate nello sforzo bellico. Togliatti aggiunge anche che egli non ha alcuna pregiudiziale contro il maresciallo Badoglio per la presidenza di un nuovo governo”²¹. Notevoli saranno le conseguenze della bomba Ercoli (così definita da Nenni), tanto sul piano diplomatico-politico, che sul piano del dibattito all'interno del partito comunista e tra le altre forze antifasciste che accetteranno con consenso o senza troppa resistenza la svolta. A noi, in attesa della pubblicazione dei documenti raccolti da Ennio Di Nolfo in America, piace finire con una frase di Leo Valiani, rammentata dallo Spriano, al fine di valutare l'apporto sovietico al superamento dell'*impasse*: “Se i documenti diplomatici dimostrano che la ‘svolta’ di Salerno, consistente nell'ingresso dei partiti antifascisti in un governo presieduto da Badoglio fu suggerito dal governo sovietico, prima ancora dell'arrivo di Togliatti, essi provano egualmente che i sovietici tenevano conto della lotta condotta dalla Giunta dei partiti antifascisti”²².

E della situazione in Roma, nei mesi di gennaio/febbraio del '44, è documento non certo letterario un gruppo di pagine di un diario inedito²³ dello scrittore Giorgio Bassani, da lui lette nel '64 durante una conferenza: “Da oggi soltanto, anzi da una settimana, si è ritornati all'ansia dei primi giorni dopo lo sbarco sulle coste del Lazio, quando la situazione dei tedeschi pareva insosteni-

bile e ci si aspettava la presa di Roma da un'ora all'altra (...). Che ci sia qualcosa di mutato nell'aria lo dimostra il contegno degli stessi tedeschi, nei giorni scorsi quasi assente, oggi di nuovo irritato e febbrile. Il solito monsignore ci comunica che stanno infatti demolendo a colpi di dinamite tutta la zona di Centocelle, fortificando la Flaminia e terminando di rendere impraticabile la Casilina. E non si limitano a questo. Dopo una mattina tranquilla, di ritorno a casa ho trovato la pensione in preda al panico più vivo. I tedeschi avevano bloccato - come usano fare quando hanno fame d'uomini - la via Nazionale e altre vie nei dintorni della stazione. Gli uomini, senza discriminazione di età, vengono caricati nei camion, come vitelli e portati via. Il luogo di scarico del materiale umano è stato questa volta la caserma di Castro Pretorio. Nel cortile della caserma (come mi ha detto qualcuno, qui, che s'è potuto salvare scantonando a gambe levate per le strade traverse) è tutto un mare miserabile e confuso di teste, di uomini che imprecano, reclamano, piangono. La folla è vigilata e tenuta raccolta da un cordone di truppe: soldati duri e impassibili, armati fino ai denti. Fuori, davanti all'ingresso, una torma di donne disperate, furibonde, impazzite: mogli, madri, sorelle, figlie: e s'aggrappano alle sbarre dei cancelli chiusi. Sembra che tutti questi prigionieri attendano l'ora della decimazione, tanto avviliti sono. Non si tratterrà, magari, invece, che di essere avviati a riattare le strade, a scavare le trincee per la guerra tedesca. Stasera, ad ogni modo, tra un ballabile e l'altro, è stato letto alla radio un elenco di dieci ostaggi giustiziati nella giornata di oggi "per aver preparato atti di sabotaggio contro le forze armate germaniche". Vero è che ieri notte sono stati trovati, sul ponte Risorgimento, i corpi di due soldati tedeschi crivellati di rivolverate (?..). Sembra che le retate siano per ora finite. Si dice che abbiano avviato circa 10.000 persone al lavoro (...). Dunque è proprio così: siamo di nuovo in alto mare. La posizione degli Alleati sulla testa di sbarco di Anzio si è andata facendo, dopo i primi giorni di euforia, sempre più critica. Parlano - e non solo i giornali - di una probabile nuova Dunquerque. Le speranze di una liberazione svaniscono tra telefonate in gergo fra amici ecc. Di nuovo viviamo in una fascia di silenzio interrotta due o tre volte al giorno dagli ululati, cui nessuno bada, delle sirene d'allarme. Incontro Q. sempre informatissimo. Mi annunzia, tra l'altro, la morte di Leone Ginzburg, avvenuta in carcere giorni fa, e smentisce che l'abbiano accoppato a forza di bastonate. Per tutt'oggi è circolata per Roma la notizia, non confermata poi da nessuna ulteriore fonte autorizzata, di un nuovo sbarco dalle parti di Civitavecchia (...). Nuovo capovolgimento di situazione. Dopo giorni d'angoscia, altri di speranza. Di nuovo il rotolare dei cannoni, spesso vicino, echeggiato lungamente con risonanze profonde nell'aria aperta, limpida e fredda come d'alta montagna. Ogni tanto, a intervalli spesso cortissimi, la sirena d'allarme. Passano centinaia e centinaia d'aeroplani sulle nostre teste".

Ma poichè, come si è detto, nessuna testimonianza ha la pretesa di diven-

tare storia o di sostituirsi ad essa, solo la ricostruzione storica d'insieme degli eventi può restituirci un'epoca ed una mentalità, viste con viva partecipazione civile e sensibilità democratica; se, ad es., per conoscere il pensiero e il comportamento dei cattolici durante la guerra possiamo rifarci al recente volumetto del Malgeri ²⁴, per il partito comunista e il suo travaglio in questi anni dobbiamo ancora una volta rivolgerci all'opera dello Spriano.

Un punto importante del volume è senz'altro rappresentato dall'analisi della nascita del "partito nuovo" e dei rapporti con socialisti e cattolici nel '44; partendo dalla formulazione che del partito nuovo diede Togliatti nel settembre del '44 e rifacendosi a precedenti affermazioni circa la politica di unità nazionale dei comunisti, è possibile individuare i caratteri del partito, da un lato nello scopo di creare - a guerra finita - un regime democratico e progressivo in Italia (pluralità di partiti, assemblea costituente, repubblica democratica ecc.), e dall'altro nella nuova collocazione politica della classe operaia durante la guerra di liberazione e la successiva "ricostruzione". "La classe operaia, abbandonata la posizione unicamente di opposizione e di critica che tenne nel passato, intende oggi assumere, essa stessa, accanto alle altre forze conseguentemente democratiche, una funzione dirigente nella lotta per la liberazione del paese e per la costruzione di un regime democratico. Partito nuovo è il partito che è capace di tradurre in atto questa nuova posizione della classe operaia, di tradurla in atto attraverso la sua attività e quindi anche trasformando a questo scopo la sua organizzazione. In pari tempo, il partito nuovo che abbiamo in mente deve essere un partito nazionale italiano, cioè un partito che ponga e risolva il problema dell'emancipazione del lavoro nel quadro della nostra vita e libertà nazionale, facendo proprie tutte le tradizioni progressive della nazione"²⁵. Il che significava, alla fine, un modo nuovo di studiare e affrontare i rapporti con le correnti di opinione, la classe dirigente attuale, altri gruppi politici ed i partiti ricostituiti - per lo più ai vertici - sul solco delle precedenti formazioni; significava un singolare intreccio di pessimismo e di realismo politico, di conoscenza della situazione del paese (nel Sud forse più che nel Nord), di esatta valutazione del condizionamento internazionale, di fiducia infine nella collaborazione delle forze democratiche e nella riconquista della unità sindacale.

Circa i rapporti, ad es., con socialisti e cattolici, Togliatti che conosceva bene la storia italiana, le tradizioni, le remore, le spinte conservatrici, pensa ad un blocco - nel CLN - delle forze dei lavoratori espresse dai tre partiti di massa, per un verso sottolineando esser l'Italia un paese cattolico, e per l'altro cercando (al di là dei cattolici-comunisti, assai attivi nella Resistenza romana) un profondo accordo tra le forze del lavoro che, con l'intesa e poi l'unità sindacale, possono favorire il formarsi della nuova società democratica in Italia. Se per questo lato la storia del partito diviene, in parte, la storia della nascita della CGIL, in cui confluiscono tutte le forze organizzate, all'*unità d'azione* con i

socialisti si pensa come a una delle maggiori garanzie della classe operaia, ed inoltre - in prospettiva - alla fusione, all'unità organica tra i due partiti; ma tale unità organica è al momento una stretta alleanza, anche in vista del partito nuovo che tende ad essere "il partito unico della classe operaia e dei lavoratori, sorto dalla fusione delle correnti politiche proletarie attualmente esistenti", così come in vista dell'alleanza con i cattolici, dei quali - come si è detto - Togliatti rileva in varie occasioni l'importanza, sia parlando delle masse contadine cattoliche, sia insistendo su di un comune programma di rigenerazione economica, politica, sociale, sia infine rifuggendo da ogni polemica e propaganda anticlericale. In questo rapido quadro acquistano particolare significato il vasto sforzo di *presentazione*, alla società civile e intellettuale, del Partito comunista, la elaborazione delle linee del partito nuovo, l'utilizzazione dell'insegnamento gramsciano, la pubblicazione di "Rinascita", il consenso e la partecipazione di intellettuali alla politica comunista. Il partito di quadri, il partito clandestino per tanti anni, diventa un partito di massa con un complesso processo di amalgama tra il vecchio quadro del tempo illegale e l'insieme del partito di nuova formazione, con la creazione di apparati, organismi, funzionari ecc., con carattere e finalità peculiari.

Certamente l'espressione più completa di tale trasformazione - anche se si tratta solo dell'inizio di un processo che si svilupperà largamente nel trentennio successivo - si può registrare tanto nella partecipazione del PCI alla lotta politica e sociale nell'Italia liberata, quanto e in misura maggiore negli ultimi mesi della Resistenza e nell'insurrezione nazionale dell'aprile 1945, allorché si raccolgono i frutti di un lungo lavoro di proselitismo, di organizzazione, e del sacrificio quotidiano nella guerra partigiana; se nell'Italia già liberata tale processo si avvaleva anche di organismi, associazioni, istituti che affiancavano l'azione politica del partito, nell'Italia del Nord proprio attraverso la lotta partigiana si avvicinavano al partito operai, studenti, intellettuali e contadini che in esso avevano trovato una guida ed una ispirazione profondamente popolare e democratica. Il che proponeva il problema dei rapporti col partito socialista (all'indomani della liberazione), con cautela affrontato da Togliatti stesso: "La direzione e la rinascita d'Italia spetta, lo sappiamo e lo ripetiamo, a un blocco di forze democratiche. In seno a questo blocco, però, l'unità d'azione col Partito socialista e, se sarà possibile, un patto con le forze della Democrazia cristiana, devono rendere possibile alle forze del lavoro di esercitare una particolare funzione di guida della nazione italiana a cui esse vogliono dare la loro impronta". E al di là di ogni illusione o velleità alle quali ben raramente cedette Togliatti per temperamento e per visione assai larga delle questioni, resta fermo il quadro internazionale della Grande Alleanza (riconfermata a Yalta nel febbraio del '45), sulla unità della quale doveva fondarsi l'unità democratica delle forze politiche italiane: "Noi dobbiamo riconoscere questa unità, dobbiamo rispettarla, non pensare nemmeno lontanamente che possa essere possibile

a noi di giocare su eventuali dissidi tra le Grandi potenze, e dobbiamo condurre nel nostro Paese una politica di unità democratica antifascista che corrisponda a questa politica di unità delle grandi nazioni democratiche”²⁶.

Il che ci porterebbe ad affrontare questioni che travalicano limiti e intenti del nostro studio rivolto soprattutto a indicare momenti e passaggi conosciuti o meno noti della situazione politica di quegli anni; per quanto sia agevole elencare e confrontare i tratti di consenso e le obiezioni di natura interpretativa per questo o quel problema affrontato dagli storici negli ultimi decenni, a noi interessa sottolineare la peculiarità di un discorso che, disposto su vari piani, tende a compiere una inter/relazione continua tra fatti militari, atti politici, implicazioni diplomatiche e giudizi morali. Ma veniamo alla conclusione.

“L’azione armata della Resistenza non fu fine a sé stessa; si tradusse, malgrado tutte le difficoltà, nell’instaurazione della Repubblica italiana e nella promulgazione della carta fondamentale del nuovo Stato: la Costituzione. Punto di partenza e non d’arrivo. Qualunque siano le vicende che il futuro riserba all’Italia, è certo che la strada dell’avvenire passa per la Resistenza, è certo che le forze popolari hanno messo nel paese quelle radici profonde che erano mancate nel primo Risorgimento, è certo che mai più un qualsiasi tentativo di dominazione straniera o interna potrà strappare al popolo italiano la patria così faticosamente conquistata. Ne è prova lo stesso fatto che, a tanti anni di distanza, la lotta di liberazione si sottrae a qualsiasi facile schema celebrativo, rifiuta d’essere “imbalsamata”, ma conserva intatta la sua carica polemica e il suo messaggio di speranza”²⁷. Fino a che punto il Battaglia che pose tale giudizio alla fine della sua *Storia della Resistenza italiana*, sottoscriverebbe ancora questa conclusione, questa speranza? Come è possibile, scriveva il poeta Saba, “dopo Maidanek, dopo la scoperta, cioè, dei campi di concentramento, di quel modo nuovo di uccidere e di morire, com’è possibile essere come prima, pensare e parlare come prima?”. Il voler dimenticare non significa annullare gli eventi accaduti; se i giorni migliori per l’uomo sono quelli nei quali egli può coltivare i suoi affetti senza l’incubo di sovrastanti tragedie, guardare con fiducia al domani; operare serenamente nella società in cui vive, è da dire che - nei passati decenni - la guerra, il dolore e la coscienza del dolore hanno alimentato l’irrigidirsi dei sentimenti, l’impiettrarsi dei cuori: “il cuore si corazza; ma non può negarsi siano tempi infelici (scrive Jemolo), quelli in cui si deve ritenere legge ineluttabile di vedere continui lutti intorno a sé”.

¹) H. Fleischer, *Marxismo e storia*, Bologna, 1970; J. Hours, *Valeur de l’Histoire*, Paris, 1971; J. Chesneaux, *Che cos’è la storia. Cancelliamo il passato?*, Milano, 1977; *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, a cura di J. Le Goff e P. Nora, Torino, 1981; J. Topolski, *La storiografia contemporanea*, Roma, 1981.

²) *Riforme e rivoluzione nella storia contemporanea*, a cura di G. Quazza, Torino, 1977.

³) F. Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, 1961; F. Catalano, *L'Italia dalla dittatura alla democrazia. 1919/1949*, Milano, 1970; P. Scoppola, *La proposta politica di De Gasperi*, Bologna, 1980.

⁴) R. De Felice, *Il fascismo*. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici, Bari, 1970, pp. XIV-XV.

⁵) N. Valeri, *Il problema della responsabilità nella storiografia contemporanea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1967, Quaderno n. 95, p. 6; *L'Italia fra tedeschi e alleati*. La politica estera del fascismo e la seconda guerra mondiale, a cura di R. De Felice, Bologna, 1973; D. Mack Smith, *Le guerre del duce*, Bari, 1976; *Il regime fascista*, a cura di A. Aquarone e M. Vernassa, Bologna, 1974; *L'economia italiana 1861-1940*, a cura di G. Toniolo, Bari, 1979; *L'economia italiana nel periodo fascista*, a cura di P.L. Ciocca e G. Toniolo, Bologna, 1976.

⁶) G. Paladini, *Dallo stato liberale alla repubblica*, Venezia, 1971; M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*. Appunti sulla cultura fascista, Torino, 1979; *Vent'anni di cultura ferrarese*. Antologia del "Corriere Padano", a cura di Anna Folli, Bologna, 1978-79; G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, 1980; A. Leone de Castris, *Egemonia e fascismo*. Il problema degli intellettuali negli anni trenta, Bologna, 1980.

⁷) R. De Felice, *Mussolini il duce*. Lo stato totalitario 1936-1940, Torino, 1981, p. 213.

⁸) Intervista a De Felice (a cura di A. Venturi), in "Tutto libri", 20 giugno 1981.

⁹) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., p. 88.

¹⁰) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., p. 155.

¹¹) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., p. 319.

¹²) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., p. 466.

¹³) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., p. 483.

¹⁴) R. De Felice, *Mussolini il duce* cit., pp. 544-45.

¹⁵) Intervista a De Felice (a cura di F. Perfetti), in "Prospettiva Libri", febbraio-marzo 1981. Cfr. M. Palla, *Mussolini il fascista numero uno*, in "Studi storici", 1982, pp. 23-49.

¹⁶) Esempio è senz'altro l'uso dei diari e delle memorie di Grandi, Bottai e di altri protagonisti del passato regime, proprio perché il De Felice se per un verso integra tali narrazioni "personali" con documenti pubblici provenienti da archivi italiani e stranieri, per l'altro riesce a cogliere acutamente il carattere di "verità" insito in una interpretazione personale, la capacità di sintesi, la visione critica infine rintracciabili in queste memorie; il che avviene, data l'importanza dei personaggi in parola, anche alla luce del peso che essi ebbero nell'elaborare e nel realizzare la politica italiana.

¹⁷) P. Spriano, *Storia del Partito comunista italiano*. La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo, Torino 1975.

¹⁸) V.E. Giuntella, *Il nazismo e i Lager*, Roma, 1979; *Sui campi di concentramento e di sterminio nazisti*, a cura di R. Giusti, Mantova, Museo del Risorgimento, 1976.

¹⁹) R. Giusti, *Appunti sulla letteratura dei lager*, in *Sui campi di concentramento* cit., pp. 53-89.

²⁰) P. Spriano, *Storia del Partito comunista* cit., p. 69.

²¹) P. Spriano, *Storia del Partito comunista* cit., p. 306; cfr. la premessa del volume di M. Margiocco, *Stati Uniti e Pci. 1943-1980*, Bari, 1981.

²²) P. Spriano, *Storia del Partito comunista* cit., p. 295.

²³) Cfr. il diario inedito di Giorgio Bassani, in "Gazzetta di Mantova", 13 giugno 1964.

²⁴) F. Malgeri, *La Chiesa italiana e la guerra (1940-'45)*, Roma, 1980; S. Tramontin, *Un secolo di storia della Chiesa*. Da Leone XIII al Concilio Vaticano II, Roma, 1980, voll. 2.

²⁵) P. Spriano, *Storia del Partito comunista* cit., p. 388.

²⁶) P. Spriano, *Storia del Partito comunista* cit., pp. 509-11.

²⁷) R. Battaglia, *Storia della Resistenza italiana*, Torino, 1970; *idem*, *Risorgimento e Resistenza*, Roma, 1964.

SALVATORE PISERCHIO

IL TESTO DI RIMBAUD

Enfance

Il poeta puer, ormai uscito sulla “place du hameau”¹, in intima comunione con le “girouettes” e i “coqs des clochers”², trova, sotto l’azione catartica dell’“éclatante giboulés”, la strategia poetica articolata sull’iterazione e l’aggregazione metaforica che gli permettono di evocare gli alti e i bassi della sua avventura esplorativa delle vie suscettibili di condurlo alla visione dello splendido arcano di *un autre*. Nel suo calcolo lirico vi è certamente l’intenzione di intensificare i sintagmi caratterizzanti, che, se non intaccano l’armonia della sua costruzione architettonica, rendono più ardue la penetrazione nel dinamismo delle immagini e la percezione delle idee che aderiscono alle metafore.

Perciò, la delimitazione delle sequenze comporterà, ovviamente, il reperimento di quei sintagmi ad alta concentrazione polisemica che, sottoposti a operazioni comparative, permettono di stabilire le coordinate della logica rimbaldiana e di penetrare nel movimento metaforico dall’interno del testo.

Enfance I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms ferocelement grecs, slaves, celtiques.

A la lisière de la forêt - les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés - jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l’heure du “cher corps” et “cher coeur”.

La demarcazione del testo corrisponde alle quattro sequenze che il testo stesso offre:

- 1°. Cette idole ... celtiques.
- 2°. A la lisière ... la mer.
- 3°. Dames ...malheureuses.
- 4°. Quel ennui ... cher coeur.

L'idolo, posto nella più completa solitudine all'inizio della prima sequenza, espresso in forma bivalente e fortemente segnato dall'aggettivo dimostrativo, concentra su di sé una globalità di valori appartenenti a *un autre* che solo un'attenta endoscopia del vocabolario rimbaldiano può, almeno in parte, delucidare. In *Soleil et Chair*³ :

- Ô Venus, ô déesse!
Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
Des satyres lascifs, des faunes animaux,
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
Et dans les nénufars baisaient *la Nymphé blonde!*
.....
Où le sol palpitait, vert, ...
.....
Oh! Si l'homme puisait encore à ta mamelle,
Grande mère des dieux et des hommes, *Cybèle;*
S'il n'avait pas laissé l'immortelle *Astarté*
Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté
Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,
Montra son nombril rose où vint neiger *l'écume*,
Et fit chanter, *Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs*,
Le rossignol aux bois et l'amour dans le coeur.

Soleil et Chair, vv. 9 - 13;
v. 17
vv. 37 - 44.

- Et *l'Idole* où tu [Venus] mis tant de virginité,
Où tu divinisas notre argile, la femme,
Afin que l'Homme pût éclairer sa pauvre âme
Et monter lentement dans un immense amour,
De la prison terrestre à la beauté du jour,
La Femme ne sait plus même être courtisane.

Ibid. vv. 56 - 59.

L'individuazione di una "Nymphé blonde", di una "Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs" e di un Idolo, scaturito dall'atto creativo di Venere, dea di prima grandezza (vi sono infatti tre "déesse") è molto significativo.

Questi tre sintagmi si articolano su attributi che permettono di chiarire, dall'interno, l'intera prima sequenza di *Enfance I*. Esiste in questi tre passi un'ascesa dell'elemento femminile: la "Nymphé blonde", carica di sensualità positiva, comincia a smaterializzarsi nell'"immortelle Astarté" che somma la sua qualifica di "Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs" a quella procreatrice di "Cybèle" fino a giungere alla potenza creatrice di "Vénus", che, per catartica ascesi, divinizza l'argilla da cui scaturisce l'*Idole*, cioè la donna idea, subito penetrata, per contrappunto, dall'elemento spurio, ipostatizzato nella donna caduta nella "prison terrestre", per corrosione dell'inquinamento sociale. I sintagmi *yeux noirs*, *Nymphé blonde*, in *Soleil et Chair*, evocano gli *yeux noirs* e il *crin jaune* dell'Idolo di *Enfance I*, che, associati a *mexicaine* e a *flamande* connotano una figura mentale di donna in forma assoluta, quindi universale. Inoltre, i *flots*, la *vague* e il *sol* sono componenti presenti in ambedue i testi la cui esegesi è identica: contengono gli stessi traslati di purezza; il color blu dei *flots* e il verde palpitante del *sol* rimandano all'*azur* e alla *verdure insolents*. Cambia la forma espressiva: la metafora delle *Illuminations*, condensandosi nella sua struttura ellittica, è più ricca, dotata di energia autonoma, essendo stato reciso ogni legame con il contingente. Scompare la *prison terrestre* e la *cortigiana* di *Soleil et Chair*. L'Idolo è solo luce, pura forma interiore di *un autre*: le *vagues* sono depurate dall'impuro contatto con i *vaisseaux* ⁴. L'unico contrappunto può essere solo la favola, cioè il verbo immaginifico. Ma l'Idolo (*un autre*) si pone più in alto, nella libertà assoluta, nella purezza della parola idea che si ritrova nei primitivi nomi greci slavi e celtici delle spiagge: l'avverbio *fortemente* non è messo lì a caso, ma come termine di connotazione di questi aggettivi, togliendo loro ogni contenuto che possa riferirsi all'infamia e alla schiavitù di questa o quella civiltà. Viene spontaneo pensare agli *ancêtres gaulois* di *Mauvais Sang* ⁵.

La *forêt* che dà inizio alla seconda sequenza non è un elemento nuovo. Il poeta di sette anni, avvolto nell'atmosfera azzurra della sua camera, (in opposizione a quella dei "blafards dimanches de décembre") l'ha già vista nella lettura di un meditato romanzo autobiografico, completamente sommersa, con cieli pesanti d'ocra e fiori di carne, i quali si dischiudono, guarda caso, in boschi astrali:

A sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la liberté ravie,
Forêts, soleils, rives, savanes! ...

.....

Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Hautes et bleues, âcrement prises d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées,

.....

Assistiamo così a una doppia trasformazione: il bosco astrale, pensato come essenza, percorre la *forêt* archetipo di *Enfance I*, mentre i fiori di carne che materializzano le essenze divine ⁶ diventano prima i fiori aperti di *Après le Déluge*, in fuga di fronte al ritorno del contingente con la fine del Diluvio, poi “les fleurs de rêve” che “tintent, éclatent, éclairent” di *Enfance I*. La foresta è fissata nella sua unità e, in quanto unica, non viene scissa in elementi a sé stanti, suscettibili di analisi: semmai, si illumina dall’interno, rimanendo sempre compatta: in *Mauvais Sang*, la *lampe* che “circule dans la chambre voisine” è come “un trésor dans la forêt”.

L’Idolo, invece, prende una forma più distinta: si connota nella “fille à lèvres d’orange”, che accentra su di sé il “clair déluge”, gli arcobaleni e la flora (quindi anche i fiori di sogno), non all’interno della foresta, si capisce, ma al suo limitare. La presenza dell’acqua si manifesta in due modi: nel “clair déluge” che, pur sgorgando dai prati, non può non richiamare, per la vicinanza della foresta, le “forêts noyées” già citate, e nel mare. Ritornano, quindi, in questa sequenza, le stesse componenti di prima, ma in forma più complete: la figura femminile è, questa volta, chiaramente indicata, la flora è esemplificata nei fiori di sogno e compenetrata dall’idea di musicalità e di luminosità dei verbi *tinter*, *éclater*, *eclourer*, mentre l’elemento umido esce dal vago dell’onda e si precisa nel diluvio e nel mare in logica concomitanza con gli arcobaleni.

Con la terza sequenza inizia la diaspora dell’“Idole” in cadenze successive, introdotta da un plurale generico (*dames*) che si precisa in due gruppi di sintagmi: il primo comprende le “enfantes”, le “géantes” e le “superbes noires”; il secondo le “jeunes mères”, le “grandes soeurs”, le “sultanes”, le “princesses”, le “petites étrangères” e le “personnes doucement malheureuses”.

L’ubicazione del volteggiare di queste donne idee ⁷ somma due elementi che, nelle *Illuminations*, sono sempre presenti in costante sincronia: le “terrasses” sono in perenne associazione con l’idea di purezza che si materializza ora nel tempio, ora nel mare “sans vaisseaux”: in *Enfance I* sono *voisines de la mer*, connotando inequivocabilmente le *vagues* della prima sequenza; in *Enfance IV*, il *Je-Saint* prega sulla *terrasse* che ha come sfondo il mare di Palestina; in *Vies* le “terrasses” sono integrate in un tempio che s’innalza sulle “énormes avenues du pays saint”; in *Villes II* fanno parte di quella urbanistica che protegge dai “cochers” visti come una guida estranea, in quanto esterna al *Je*, presso un “bras de mer sans bateaux” (Vedi N. 1, p. 26) ⁸ ; in *Promontoire* sono sempre le terrazze, con le finestre aperte, che accolgono *l’esprit des voyageurs et des nobles*, di fronte a un mare solcato da un *brick*, immagine ripetitiva della navicella poetica di *Bateau ivre* ⁹ .

L’essenza femminile, moltiplicata dalla pluralità delle *dames* prende con-

torni più marcati: la coppia *enfants/géantes*, in opposizione delimitativa, indica una totalità assoluta che va dal piccolo (o meglio dall'infanzia poetica vis-suta) al gigantesco (o meglio all'immensamente dilatato), figura retorica, quest'ultima, che ricorre altre volte sotto la penna di Rimbaud ¹⁰. L'analisi dei singoli termini è sintomatica: *enfants*, femminile anomalo nella lingua francese, che ritroviamo, in tutta l'opera di Rimbaud, soltanto in *Jeunesse II* ¹¹, insiste sulla femminilità piena dell'"Idole" e dei suoi "avatars": le "Géantes", figlie della "Géante" baudeleriana ¹², hanno in comune con questa la connotazione di personaggi mentali e la bellezza delle forme; le "superbes noires" (*superbe* condensa nel nostro caso, i significati di bellezza e di grandezza) precisano i contenuti semantici di *enfants* e di *géantes*, inglobando in sé i "Noirs inconnus" ¹³, cioè la "foule des exploités" come afferma A. Adam ¹⁴, degna di figurare tra i rinati gioielli dei "bosquets" e dei "jardinets dégelés", avvolti nell'atmosfera di luce generata dal diluvio, agli antipodi, quindi, dell'atmosfera di quel "jardinets" invernale, illuminato dalla luna in cui il poeta di sette anni ascoltava "grouiller les galeux espaliers" ¹⁵.

I sintagmi del secondo gruppo enunciano, con sottolineature più indicative, il valore dei troppi femminili, elaborati nel cervello-laboratorio del poeta. Le "jeunes mères" esprimono come per il poeta la figura materna sia duplice; in *Les poètes de sept ans* viene evocata la realtà di una madre insensibile, lontana dai bisogni affettivi del figlio:

"Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière, sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances".

cui non manca

.....le bleu regard qui ment.¹⁶

contrapposta alla figura di una madre ideale, quale appare al fanciullo decenne:

"Ma mère était bien différente: femme douce et calme, s'effrayant de peu de chose, et cependant tenant la maison dans un ordre parfait".¹⁷

e agli occhi dell'adolescente che, sentendosi spiritualmente orfano, si crea un personaggio letterario (troppo letterario, ma significativo) a suo uso e consumo:

"Il n'est donc point de mère à ces petits enfants,
De mère au frais sourire, aux regards triomphants?"

....
-Le rêve maternel, c'est le tiède tapis,
C'est le nid cotonneux où les enfants tapis,
Comme de beaux oiseaux que balancent les branches
Dorment leur doux sommeil plein de visions blanches.
Les Étrennes des orphelins (vv. 21-22; 29-32)

In *Enfance I* ritorna questo contenuto ideale, saldato al mondo infantile dall'aggettivo *jeune* e integrato dalle "grandes soeurs" che appartengono all'universo dell'adolescente rifugiatosi a Douai, presso le Signorine Gindre:

"Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
Il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes,
Avec de frêles doigts aux ongles argentins".
Les chercheuses de poux (vv. 1-4)

Né poteva mancare il vagabondare congenito alla poiesi rimbaldiana, riflesso dai "regards pleins de pèlerinages" delle "jeunes mères" e delle "grandes soeurs".

Le altre figure femminili completano la visione fantastica del poeta puer: le sultane, le straniere piccole come fanciulle, le persone sventurate, ma dolcemente, sono gli ulteriori segni di un'avventura interiore propria dell'*enfance*.

Nell'ultima sequenza la visione si condensa nell'ora di meditazione sul contrasto esistente tra la contemplazione edonistica del mondo delle essenze e l'"ennui" avvilito del contingente, realizzando un'operazione comparativa che permette al poeta di valutare meglio i contenuti delle due realtà, prima di riprendere il suo metaforico viaggio.

Enfance II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. - La jeune maman trépassée descend le perron. - La calèche du cousin crie sur le sable. - Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'oeillets. - Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général, Ils sont dans le midi. - On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre; les persiennes sont détachées. - Le curé aura emporté la clé de l'église. - Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est livée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules!

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

Le quattro sequenze di *Enfance II*:

- 1°. C'est elle ... giroflées.
- 2°. L'essaim ... là dedans.
- 3°. Les prés ... les meules.
- 4°. Des fleurs magiques ... chaudes larmes.

seguono un piano logico preciso. Con la prima sequenza il *Je* porta sulla ribalta poetica delle figure mentali aderenti a metafore cariche di vita interiore. Ogni sintagma, che evoca un personaggio si riflette su un altro sintagma, posto come mezzo di catarsi. La *petite morte*, confrontandosi con i *rosiers*, rimanda al contrappunto ideale di una ragionevole *Nina* che il poeta adolescente sognava in un romantico vagabondare:

“Puis comme une petite morte,
Le coeur pâmé

....
Je te porterai palpitante
Dans le sentier.

Les Réparties de Nina (vv. 41-42, 45-46)

sullo sfondo di un paesaggio bucolico in cui non mancano né il “rose églantier” (v. 29) né i “grands bois” che “sentiraient la sève” (v. 57). Ma mentre la pedestre *Nina* annulla con la sua risposta (Et mon bureau...) il contrappunto ideale e vanifica il sogno, nell’universo metaforico di *Enfance II* viene filtrato ogni elemento spurio. È esclusa, quindi, la donna ragionevole che vuole soltanto “une position assurée”¹⁸. Rimane il contrappunto ideale, la *petite morte*, che assurge, come in un ossimoro, a nuova vita, autenticamente vissuta in *un autre*.

Nella seconda struttura si stabilisce, a livello di unità semantica, un collegamento con le giovani madri della terza sequenza che continua il processo di sublimazione. Passando dalle pluralità delle *jeunes mères* alla individuazione di una *jeune maman*¹⁹, il poeta non fa che abolire la madre esistente nel quotidiano-contingente, così lontana dal suo animo, per dar vita, a livello di archetipo, alla mamma ideale nell’atto connotativo di scendere la gradinata, come per comunicare, in un movimento che va dall’alto verso il basso, la necessità di prendere contatto con il figlio per iniziarlo all’*inconnu*. L’immaginifico, moltiplicando le sue operazioni mentali per trasformare quelle che erano state allucinazioni²⁰ in pensieri vissuti nell’ambito dell’ego, prolunga questo movimento di discesa dell’ideale con un calesse venuto dalle strade del cielo, antepresa della *petite voiture enrubannée* di *Enfance III*, connotato da un cugino che non assume il ruolo di soggetto agente, ma di complemento di specificazione, con la funzione di introdurre la natura bivalente di presenza-assenza

propria del *Je*. Il *petit frère* compie, poi, il processo di identificazione del *Je* con sé stesso e riassume l'atto di presenza-assenza in qualità di soggetto: egli è presente, nella formulazione metaforica, sul prato di garofani, di fronte al tramonto, concepiti nella loro precisa determinazione al di là delle categorie di spazio e di tempo ²¹ : è assente per il suo vagabondare, condizione essenziale per il possesso dell'essere poetico. Realizza così l'immobilità propria delle essenze e il moto di continua ascensione propria del *Je* alla ricerca delle parole-idee che riescano a identificarsi con le essenze e, conseguentemente, con l'*âme universelle*. In basso, rimangono soltanto le scorie, i "vieux", i "parents" (o "grands-parents") della *Comédie de la Soif*²² , realtà esteriore perché ancorata al contingente. Possono offrire al fanciullo solo le bevande illusorie delle loro cantine, delle loro fonti, delle loro credenze, incapaci, quindi, di spegnere la sua sete metafisica. Sono così destinati non alla vita, ma alla morte, non alla vetta, ma alla fossa:

“L'enfer est certainement en bas -
et le ciel en haut”.

Une Saison en Enfer, Nuit de l'enfer.

chiusi in un ideale bastione le cui violacciocche sono simili a quelle violette capaci di sanare l'insanabile sete poetica:

“Expirer en ces violettes humides
Dont les aurores chargent ces forêts?”

Comédie de la Soif, Conclusion (vv. 74-75)

Con la seconda sequenza viene evocata la solitudine mentale del *Je* ²³ che traduce in una realtà ambientale lo stato di presenza-assenza, già evidenziato nel *petit frère*, e materializzato nella luce-ombra degli enunciati metaforici. L'equivalenza semantica generale-sole, quale appare nei *Brouillons* della *Saison*:

“... je me traînais dans les ruelles puantes, et, les yeux fermés, je [piais le] m'offrais au soleil, Dieu de feu, qu'il me renversât [et] Général, roi, disais-je, si tu as encore un vieux canons [sic] sur tes remparts qui dégringolent, bombarde les hommes avec des [monceau] mottes de terre sèche”.

Une Saison en Enfer, Délires II, (Brouillons).

chiarendo il valore del sintagma iniziale (*la maison du général* non è altro che la casa del sole e, in definitiva, il sole stesso, avvolto dai fasci luminosi dei suoi raggi - *l'essaim des feuilles d'or*) pone, al di sopra di tutto, l'astro diurno che, simile a “Midi le juste” che “compose de feu - La mer, la mer, toujours recommencée” ²⁴ , pietrifica le parole-idee e condensa il momento di una scelta i cui

termini furono già posti in un *Pauvre songe*, quando, per l'ingombrante presenza di un male congenito, il fantasticare era indegno:

“Si mon mal se résigne
Si j'ai jamais quelque or;
Choisirai-je le Nord
Ou le pays des Vignes?
- Ah! songer est indigne
Puisque c'est pure perte!
Et si je redeviens
Le voyageur ancien,
Jamais l'auberge verte
Ne peut bien m'être ouverte”.

Comédie de la Soif, Le pauvre songe (vv. 58-67)

Così, nel riprendere l'esame delle forme mentali, il *Je* moltiplica le sue operazioni verbali per arrivare alla creazione di metafore che traducano con la massima energia lirica l'atto di presenza-assenza. Con la scelta del “pays des Vignes”, si concretizza l'assenza scaturita dall'emigrazione mentale delle forme ideali verso il *Midi*; seguendo la *route rouge*, l'ex *voyageur ancien* costata, con la presenza di forme vuote, l'assenza dei contenuti essenziali: l'“auberge” non è più *verte*, ma *vide*; il “château”, già interiorizzato come parte integrante della famiglia delle essenze e sottratto al contingente perché luminoso rifugio archetipo:

“Reconnais ce tour
Si gai, si facile,
Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille! ... Etc ...

Ô! joli château!
Que ta vie est claire!
De quel âge es-tu,
nature princière
De notre grand frère! etc...

Fêtes de la patience, Age d'or (vv. 17-20; 33-37)

che viene invocato nella notte infernale, quando il dannato sentiva abolita in sé ogni sensazione tattile e sonora:

“Décidément, nous sommes hors du monde.
Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah!
mon château, ma Saxe, mon bois de saules”.

Une Saison en Enfer, Nuit de l'Enfer.

si è svuotato dei suoi contenuti ideali. La chiesa, chiusa a chiave dal parroco,

sottolinea questo momento di vuoto interiore che altissime palizzate separano da ogni contatto rigeneratore, inutile d'altronde (*D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans*).

A questo punto comincia, con la terza persona, l'ascesa dei prati penetrati dall'azione purificatrice dei "clairs déluges" verso gli "hameaux" che, ormai senza acqua e senza *coqs*, senza cioè l'elemento catalizzatore e il polo di lirica comunicazione verso l'alto, presenti in *Après le Déluge*, sono ritornati al primitivo stato di "hameaux abattus", sui quali pesa il silenzio degli "angélus"²⁵ in un contesto paesaggistico segnato soltanto dai simboli del dolore (i "calvaires") e della solitudine (i "moulins" che sorgono nel deserto, le "îles", le "meules" che s'identificano, pur nella loro polisemia ²⁶, con l'assenza assoluta di vita) ²⁷.

Con la quarta sequenza rinascono da questo movimento ascensionale, che trasforma l'ascesa in ascesi, i magici fiori di sogno di *Enfance I*, vibranti di vita interiore. Risorge, animato dalla favolosa eleganza degli animali modelli, il paesaggio dai cui pendii il fanciullo si sente cullato, mentre l'elemento umido, rifluendo verso il mare, ritrova il suo potere coagulante, addensando su di sé le "chaudes larmes" dell'eterna redenzione e ponendosi come garanzia della stabilità di un nuovo stato di grazia.

Enfance III

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
Il y a une horloge qui ne sonne pas.
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.
Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

Il movimento ascensionale di *Enfance II* era centripeto, polarizzando verso un centro ideale i fiori magici, i pendii, le bestie di una eleganza favolosa, le "nuées" ammassate sull'alto mare connotato dall'eternità di calde lacrime, sintesi felice dell'elemento umido e della sofferta esperienza poetica, alla ricerca di "forme supreme, modelli, archetipi" ²⁸ e realizzando così la fusione delle componenti che formano il tessuto essenziale di *un autre*. In *Enfance III*, con un'inversione di marcia, diventa centrifugo, seguendo un itinerario che va dall'alto verso il basso. Emerge infatti una struttura architettonica a quattro volumi, che corrispondono alle quattro sequenze demarcative in cui ho suddiviso il testo:

- 1°. Au bois ... un lac qui monte.
- 2°. Il y a une petite voiture ... enrubannés.
- 3°. Il y a une troupe ... du bois.
- 4°. Il y a enfin ... vous chasse.

La prima sequenza ci introduce nel bosco pregno di immagini onnicomprensive. Come abbiamo già visto, il bosco è un tropo molto significativo che assurge sempre, nel corpus rimbaldiano, a una concretizzazione ideale di *un autre*. Il suo contenuto si esplica su due sintagmi, l'uccello e il canto, che, posti sullo stesso asse sintagmatico, visualizzano rispettivamente la carica lirica dell'*inconnu*, l'armonia musicale della parola-idea, e conseguentemente, la forza d'impatto sul *Je-violon* che sente le sue corde vibrare intensamente. L'*oiseau*, in Rimbaud, è una componente dell'*inconnu*: talora è espressione di pura forma-luce:

“Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur?”
Bateau ivre (vv. 87-88)

Talora racchiude il mistero della presenza-assenza, scaturito da una fusione di elementi eterogenei in cui vestiti e salici, identificandosi in una magica operazione, danno vita a saltellanti uccelli-fanciulle:

“Les robes vertes et déteintes des fillettes
font les saules d'où sautent les oiseaux sans brides”.
Mémoire (vv. 11-12)

e originato dall'autonoma visione degli ambivalenti uccelli-attori di *Scènes*:

“Des oiseaux de mystères s'abattent sur un ponton de maçonnerie
mû par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs”.
Illuminations, Scènes.

In siffatto contesto appare logica la presenza dell'orologio che, dopo aver suonato l'ora del puro dolore:

“Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus
sonner que l'heure de la pure douleur!”
Une Saison en Enfer, Mauvais Sang

e aver segnato la fine dell'esistenza per il dannato:

“Ah çà! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout
à l'heure. Je ne suis plus au monde”.
ibid., Nuit de l'Enfer

abolisce definitivamente il tempo, come appare logico che in questo bosco-idea “les chenilles [petits corps blancs] innocen [sic] des limbes”²⁹ si ritrovino nel “nid de bêtes blanches” di una “fondrière” in cui convergono potenzialmente terra e acqua, che la “cathédrale” di *Après le Déluge* e il lago esercitino il loro magico potere con reciproca azione catartica: con i movimenti di discesa-ascensione, si ripete la trasformazione di acqua stagnante in acqua corrente (Vedi *Après le Déluge*), mentre la “cathédrale”, già purificata dal ghiaccio alpino, si realizza definitivamente come essenza.

Con la seconda sequenza il centro dell’azione si sposta verso l’esterno: il bosco comincia a diradarsi, si trasforma in ceduo. La visione passa dall’immobilità degli archetipi alla mobilità del viaggio. La forza centripeta che coagulava l’azione nel bosco si trasforma in centrifuga; l’equilibrio fra ascesa e discesa viene rotto in favore di quest’ultima. La “petite voiture”, abbandonato lo stato di quiete, inizia il suo corso verso il basso, arrivando fino al limitar del bosco, lungo il sentiero che trova il proprio prolungamento nella strada maestra sulla quale la visione lirica, inizialmente monolitica, si frantuma nella diaspora dei piccoli attori, posti all’esterno del bosco, al di fuori, cioè, dell’universo delle essenze, con conseguente dispersione dell’atto poetico. Il *Je* esce dal bosco (quarta sequenza) nel tentativo di trasferire l’ideale nel contingente, o meglio, di filtrare il contingente per estrarne l’universale. Inutilmente! Malgrado il “dérèglement de tous les sens” non trova né il cibo, né la bevanda che esaurisca la sua fame e la sua sete³⁰ ed è respinto dalle “familles [...] qui tiennent tout de la déclaration des droits de l’Homme”³¹.

Enfance IV

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques qui paissent jusqu’à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand’route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d’or du couchant.

Je serais bien l’enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l’allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L’air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

Le cinque sequenze di *Enfance IV*, (corrispondenti ai singoli capoversi del testo) evidenziano l’atteggiamento di chi procede a un’autoanalisi, nell’intento di scoprire i molteplici aspetti della propria personalità, per acquisire, con la conoscenza di sé stesso, la capacità di cogliere “la quantité d’inconnu s’éveillant [...] dans l’âme universelle”³², nell’unità dell’ego poetico³³.

Con la prima sequenza il *Je*, dopo il fallito tentativo di realizzarsi nella realtà condizionata dal battesimo, dalla quale è stato precipitato “au plus profond de l’abîme”³⁴, in cui la nozione stessa di preghiera era stata annullata:

“... je ne sais plus prier”³⁵

si ripiega su sé stesso e cerca, proprio nell’ascesi del santo in preghiera, di ricostituire la propria identità in un contesto in cui il mare si carica maggiormente, nella sua determinazione geografica, di catarsi religiosa³⁶ e le “bêtes” uniscono l’“élégance fabuleuse” e la pace mentale che le rendono parte integrante e caratterizzante dell’“âme universelle”. Si arriva così (seconda sequenza) ad un ulteriore arricchimento di sé stesso, grazie al quale, l’io poetico, percependo l’intimo legame che unisce la santità alla scienza³⁷ si ritrova nei panni del “savant” non più spinto dallo slancio della foga giovanile, ma dalla sofferta e paziente ricerca dell’assoluto: donde la cupa atmosfera creata dal “fauteuil sombre” e dai rami, che, sferzati dalla pioggia, battono contro la finestra della biblioteca.

Nell’universo rimbaldiano il poetico vagabondare per le vie sempre nuove della ricerca è una conditio sine qua non: così, con la terza sequenza, il santo scienziato, lasciata la terrazza marina e uscito dalla cupa biblioteca, diventa il viandante sulla strada maestra, sperando di ritrovarsi nel poeta fanciullo, annunciato nell’ora del tramonto (come *le petit frère*) e nella forza lirica racchiusa nell’acqua e nei boschi (ancora nani, tuttavia): il che è indizio di una sensibilità poetica non pienamente raggiunta.

Ma il ritorno del fanciullo non è reale (quinta sequenza): sussiste una limitazione alla capacità critica pienamente raggiunta; il poeta puer che, proiettato in mezzo al mare ha finalmente scoperto le strade del cielo, rimane allo stato d’ipotesi.

L’ultima sequenza si articola, conseguentemente, su una serie di sintagmi che formano un’infrastruttura, se non di rifiuti, di ostacoli verso l’alto. L’aspresza dei sentimenti si coniuga con la presenza delle ginestre, fiori della solitudine, sui dossi e con l’immobilità dell’aria, con logica assenza dell’acqua e degli uccelli. Il *Je* si ritrova così nel più completo isolamento, con la visione, in fondo al sentiero, della fine del mondo, del suo mondo mentale, per una sopravvenuta impotenza espressiva, per non aver ritrovato, essendo la presenza del poeta puer solo allo stato di potenza, la necessaria forza lirica³⁸.

Enfance V

Qu’on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief - très loin sous terre.

Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt. -

A une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge o noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin.

Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte?

In *Enfance V* la fuga verso il basso è descritta organicamente in quattro sequenze, che corrispondono ai singoli capoversi, eccetto la terza composta dal terzo e dal quarto capoverso. Nella prima sequenza le tre espressioni: *tombeau, blanchi à la chaux avec des lignes de ciment en relief, très loin sous terre*, con i loro significati di isolamento, austerità, purezza e distacco, sono gli elementi connotativi di un'operazione mentale con la quale l'io pensante del fare poetico, in cerca di definire sé stesso, si ritrova non più su una terrazza marina, ma in una tomba, mentre la seconda sequenza, continuando l'analisi del suo stato mentale, si ripropone nella figura del *savant au fauteuil sombre* che trasferitosi dall'oscura penombra della biblioteca, avvolta però dagli alberi e dalla pioggia, nel buio del sotterraneo in cui l'elemento minerale si sostituisce all'acqua e alla vegetazione, si rispecchia, con i gomiti appoggiati sulla tavola, nell'atteggiamento proprio di chi è penetrato dal sentimento dell'inutilità delle sue fonti culturali esplicitate dai giornali, tipico prodotto scritturale di una realtà cittadina, e da libri svuotati di ogni contenuto spirituale. Mancano, quindi, in questa endoscopia lirica, il fanciullo, che rimasto allo stato ipotetico, non può realizzarsi in tale vuoto interiore, e il viandante in contemplazione dell'oro del tramonto, anch'egli estraneo allo stato di mineralizzazione del salotto sotterraneo. Nella terza sequenza, riappare la città di *Après le Déluge*³⁹ che coagula in sé una polisemia trivalente: connotata da nebbie che trovano la loro origine nel fumo dei "mazagrans" negli "estaminets", dal fango nero arrossato per il riverbero di una luce artificiale, quindi artificiosa⁴⁰, e dall'assenza del mare, ancora presente in *Après le Déluge*, chiude, per la sua ubicazione, ogni possibilità di fuga verso l'alto; si pone perciò come una minaccia che, per la bivalenza delle sue dimensioni spazio-temporali ottiene due effetti complementari: per la sua lontananza rende possibile una meditazione sulla condizione poetica nel nuovo rifugio; per la vicinanza delle fogne, che per il loro valore semantico moltiplicano il quoziente di negatività dei contenuti urbani, rende necessaria e immediata la ricerca dell'evasione: logica a questo punto la formulazione di un'ipotesi: scavando nell'elemento minerale (lo spessore del globo terrestre) il *saint* e il *savant* potranno, forse, arrivare ai "puits de feu" e ai "gouffres d'azur" (l'*azur* è già presente in *Enfance I*) e ricomporre così, nella sua integrità,

la persona del poeta puer, nel magico universo delle essenze in cui si realizza la sintesi della luce, del mare e della parola-idea ⁴¹ .

Con la quarta sequenza si ritorna all'attualità del momento, le cui componenti temporali sono materializzate nelle "heures d'amertume". È il momento in cui il *Je* procede all'analisi della sua condizione, con una successione metaforica polivalente. Il sintagma "maître du silence" è significativo. Se si pone come equivalenza semantica silence=silenzio poetico=fallimento, si arriva a definire "maître du silence" come signore (o padrone) del fallimento, cosa che mi sembra illogica. Pare più convincente vedere nell'affermazione "maître du silence" l'indicazione di un silenzio poetico ormai dominato e in procinto di essere superato, seppur provvisoriamente, in cui l'attività mentale del soggetto agente riesce a visualizzare le "boules de saphir, de métal" che fanno pensare a una riapparizione delle pietre preziose di *Après le Déluge* e dei bijoux di *Enfance I*: silenzio non definitivo dunque, ma meditativo, con assenza di luce proveniente dall'alto di un eventuale "souponrail" perché il soggetto sa che da quel punto potrebbe giungere, per la presenza inquinante del tessuto cittadino⁴², solo un livido riverbero, che della luce ha solo l'apparenza, capace unicamente di illividire, e non di illuminare, l'angolo della volta e di offuscare i "gouffres d'azur" e i "puits de feu".

Conte

Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.

Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commenda point de nouvelles. - Les femmes réapparurent.

Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. - Tous le suivaient.

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. - La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues.

Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir? Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir.

Gli sforzi congiunti del *Saint* e del *Savant* che, chiusi nel loro salotto sotterraneo, meditano sulla loro condizione, sfociano non solo per la forma narrativa, ma anche per la trasposizione dei protagonisti, nel racconto di un poeta puer, in cui, come nelle fiabe, si narra la sua perigliosa avventura che sembra concludersi, per essere rimasto allo stato inibente di pura idolatria della parola, fonte di mancata penetrazione delle essenze e di incapacità a captare e a formulare quella lingua “de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant”⁴³ in un nuovo, se non definitivo, fallimento.

Colpisce, innanzi tutto, non tanto la scelta del “conte” come genere di narrazione (coincidente con la natura stessa del fanciullo che preferisce la strutturazione di avvenimenti nel fantastico e nel soprannaturale), ma un ulteriore esempio di proiezione del rapporto dialettico i cui poli (Principe-Genio) sono già stati espressi nell’ormai celebre formula “Je est un autre”. Il che significa, ben s’intende, escludere qualsiasi interpretazione che, uscendo dalla realtà scritturale del testo, porta all’identificazione di ipotetici personaggi con l’accostamento a figure in relazione più o meno diretta con la vita o le possibili letture di Rimbaud. Alludo alla tesi di Goffin, che identifica il Principe con un Verlaine incapace di sostenere, per debolezza congenita, il “bonheur indicible” di cui è latore il Genio; tesi completata dal Gengoux che a Verlaine aggiunge quel Giuliano l’Apostata de “L’Histoire de la Magie”, prima spinto al massacro dal “Génie de l’Empire”, poi, con la sconfitta dei suoi eserciti, invitato dallo stesso “Genie” a morire dignitosamente a soli trentatré anni, segnando con la sua morte quella di tutti gli dei dell’antichità⁴⁴. Ma, osserva S. Bernard, il Principe di *Conte* muore “à un âge ordinaire”⁴⁵. Sulla scia di Goffin e di Gengoux si potrebbe obiettare che, in un racconto in cui il simbolo è norma, i trentatré anni di Verlaine-Giuliano possono essere considerati la normale età del martirio. Le obiezioni di fondo scaturiscono soltanto da un’analisi del testo rimbaldiano che stabilisca con un’opportuna operazione comparativa quali siano gli elementi che permettono di accettare o di rigettare una tale esegesi. Appare subito evidente che le ingegnose elaborazioni dei due critici non trovano nessuna conferma non solo in *Conte*, ma neppure nell’opera di Rimbaud. Costituiscono piuttosto una forzatura del testo che può essere causa di deviazione e di involuzione critiche, piuttosto che di corretta esegesi, suscettibile di allontanare il lettore, sulla base di supposizioni avulse dalla realtà scritturale, dal giusto significato di un testo che mette in risalto una problematica vissuta a livello lirico. Oserei dire, anzi, che l’assenza di finzione, tipica del “conte”,⁴⁶ evidenzia un’esperienza poetica, strutturata nell’ambito dell’ego

che esclude quindi qualsiasi personaggio estraneo al testo stesso ⁴⁷. Rimbaud realizza così la felice sintesi di realtà interiore e di fantasia, di vissuto e di soprannaturale, con la trasformazione dei personaggi e dei fatti convenzionalmente fittizi, propri del “conte”, in protagonisti autentici che vivono concretamente la meravigliosa quanto reale avventura del “voyant” alla ricerca dell’“inconnu”. L’economia di *Conte* è lineare nelle sei sequenze che ne enunciano i momenti funzionali:

- 1°. Un Prince ... pouvoir humain.
- 2°. Toutes les femmes ... existaient encore.
- 3°. Peut-on ... de ses vues.
- 4°. Un soir ... moururent.
- 5°. Mais .. Prince.
- 6°. La musique ... désir.

Procedendo per operazioni comparative si rileva, oltre al consuntivo di una scrittura che condensa nelle sue metafore un largo contenuto polisemico, per esprimere in primo piano l’impotenza di chi, pur avendo raggiunto l’“inconnu”, non riesce a sopravvivere per l’incapacità di esprimere l’intensa luce delle sue visioni, una distribuzione delle forme verbali, sapientemente architettata, esprimendo con una dosata alternanza di imperfetti e passati remoti ora l’aspetto durativo, ora l’aspetto cronico assoluto, con qualche excursus, di tipo acronico, che si pone al di là del processo temporale (presente e infinito presente) ⁴⁸. La prevalenza dell’aspetto durativo, nella prima sequenza, è indicativa dello stato d’animo dell’*io locutore*, introducendo, sotto l’aspetto della continuità, il primo polo (il Principe) della dicotomia dialettica rimbaldiana. I processi durativi vengono convogliati nel passato remoto della quarta forma verbale, elemento cerniera che permette il passaggio alla seconda sequenza, in cui gli aspetti compiuti dalle forme verbali realizzano, conformemente alla tattica operativa del voyant “Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie” ⁴⁹, mentre gli aspetti durativi segnano il fallimento della sua strategia operativa. Con il momento di riflessione della terza sequenza, espressa sotto il profilo acronico dei due infiniti presenti, il cui contenuto semantico è reso ancor più drammatico dal sentimento di solitudine racchiuso nei valori compiuti dei due passati remoti successivi, si evidenzia, in poetico svolgimento, il secondo polo dialettico con alternanza di aspetti durativi e di aspetti compiuti: dal primo imperfetto (*galopait*) che segna il provvisorio *statu quo* lirico del Principe alla ricerca dell’“inconnu”, al primo passato remoto (*apparut*) che realizza il momento dell’apparizione del “Génie”, al successivo imperfetto (*ressortait*) che connota con il suo valore durativo gli attributi del Genio, fino ai perfetti seguenti (*s’anéantirent* e *moururent*) che concretizzano l’opzione suprema, la cui inevitabilità è messa in rilievo dalla retorica articolata sul condizionale passato “n’auraient-ils pas pu en mourir”. Si passa così alla penultima sequenza, intro-

dotta dal passato remoto *décéda* che enuncia l'atto fallimentare sotto il profilo del compiuto, corredato dalla staticità iterativa dei due imperfetti (*était*), che articolano la poetica quanto arcana spiegazione. La chiusura, che è anche una conclusione esplicativa, non può essere posta che al di fuori del tempo, quindi nel valore acronico del presente di *manquer*.

Con l'inizio della prima sequenza, appare chiaro che lo stato di profonda insoddisfazione morale, coincidente in Rimbaud con quello poetico, rispecchia i contenuti delle due lettere del 13 e 15 maggio 1871⁵⁰. Si comincia subito con il rilevare che vi è una netta equivalenza di fondo tra la concentrazione semantica che si condensa nella brevità del sintagma "générosités vulgaires" e i passaggi delle due lettere in cui le "generosità triviali" si estrinsecano negli atteggiamenti dell'uomo comune:

"On se doit à la société"⁵¹
"Au fond vous ne voyez en votre principe
que poésie subjective"⁵².

e nelle quantificazioni sociali in cui i valori poetici vengono abbassati nel tempo, da un'iniziale "vie harmonieuse", a giochi di rime e a rifacimenti letterari, a "jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes":

"En Grèce, [...], vers et lyres rythment l'action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements, L'étude de ce passé charme les curieux; plusieurs se réjouissent à renouveler ces antiquités"⁵³.

fino alla creazione di una lingua pseudo-poetica di cui Racine è il rappresentante tipo, con la quale si riesce a costruire castelli di carta che un soffio basterebbe ad annientare:

"Racine est le pur, le fort, le grand. - On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'Origines"⁵⁴.

È venuto così non solo a essere ignorato, ma cancellato, attraverso i secoli, sotto le sovrastrutture dell'artificio, il senso autentico dell'ego, le cui conseguenze diseducative si trovano nella cecità deviante degli uomini e nella fioritura delle opere-scheletri:

"Si les imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse en s'en clamant les auteurs!"⁵⁵.

Il Je-Prince, alla ricerca della natura poetica, intuisce la presenza di archetipi di pura intelligenza:

“L’intelligence universelle a toujours jeté ses idées naturellement; ...”⁵⁶

e profondamente “vexé” per la conoscenza parziale, del tutto esteriore, dei frutti della mente divina, per l’intorpidimento di ogni attività interiore che esclude l’*ego* dalla partecipazione all’*inconnu*, rifiuta il ruolo qualunquistico di “fonctionnaire” e di “écrivain” nel tentativo di diventare l’uomo che non è mai esistito:

“Les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau; on agissait par, on en écrivait des livres: telle allait la marche, l’homme ne se travaillant pas, n’étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n’a jamais existé”⁵⁷.

ritrovandosi nella continuazione del dinamismo polisemico della sequenza, con la logica successione dei sintagmi ugualmente densi di traslati onnicomprensivi. La previsione delle “étonnantes révolutions de l’amour” e l’inserimento della capacità di elevazione delle donne nella scala dei valori poetici espresso nella dimensione temporale dell’aspetto durativo sono strettamente connessi con la nuova concezione dell’amore. Partendo dalla costatazione di una situazione reale in cui la donna è diventata estranea all’amore per aver subito un processo di degenerazione sotto l’azione corrosiva dell’assoluto vuoto interiore, con conseguente assenza di ogni sensibilità e inevitabile condizionamento del contingente:

“...Je n’aime pas les femmes. L’amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté: il ne reste que froid dédain, l’aliment du mariage, aujourd’hui. Ou bien je vois des femmes, avec les signes du bonheur, dont moi, j’aurais pu faire de bonnes camarades, dévorées tout d’abord par des brutes sensibles comme des bûchers ...”⁵⁸

il Je-Prince prevede, attraverso l’attività depuratrice del cervello-laboratorio in cerca della formula della reinvenzione, la carica rivoluzionaria e catartica di un amore filtrato e intuisce il ruolo conseguente della donna, che, al di là di “cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe”, si riscatta dalla sua schiavitù sociale e supera definitivamente i condizionamenti artificiali di un lusso e di un cielo fittizi:

“Quand sera brisé l’infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l’homme, - jusqu’ici abominable, - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l’inconnu! Ses mondes d’idées différeront-ils des nôtres? - Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons”⁵⁹ .

Spinto dalla volontà di vedere, finisce col sentire in sé la presenza dell’“inconnu” e il prepotente desiderio di partecipare, quale strumento poetico, alla sinfonia *savante*:

“Car Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène”⁶⁰ .

L’iter poetico presuppone, quindi, una speranza nel futuro (prévoyait) e, come logica conseguenza, un’affermazione della volontà lirica che conduca al risveglio dell’ego dal suo torpore e al riscatto della propria esistenza, due atti che s’informano alla pietà, intesa nel senso più pieno della parola, attraverso uno studio profondo della propria condizione umana:

“La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière: il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend. Dès qu’il sait, il doit la cultiver; cela semble simple: en tout cerveau s’accomplit un développement naturel: ...”⁶¹ .

Ma una tale operazione, realizzandosi nella più assoluta intransigenza, conduce al di là dell’umano, all’assoluto disumano fino alla trasformazione dell’ego in veggente:

“Mais il s’agit de faire l’âme monstrueuse: à l’instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage.
Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant”⁶² .

Ora, se alla base della forza vitale che spinge alla visione dell’*inconnu* si trova la “pietà” che l’io poetico deve nutrire verso sé stesso per aspirare alla veggente, l’intransigenza operativa richiede, per la crudeltà del metodo [l’allusione ai *comprachicos*⁶³ è significativa], un’assenza completa di pietà: si arriva così a un’aberrazione totale per cui, in nome di quella pietà che lo spinge al superamento della sua provvisorietà, il Principe (o l’io poetico), la cui anima “*déjà riche plus qu’aucun*” deve annullare ogni pietà verso sé stesso:

“Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême savant”⁶⁴.

Con la seconda sequenza, il Principe diventa il grande criminale che cerca di abolire la presenza del mondo. A. Adam vede, in questa successione di atti distruttivi “l’effort de liberté et d’absolu” (...) “voué à l’échec”, per la presenza della realtà che non può essere elusa⁶⁵. S. Bernard aggiunge che “toutes ces violences conviennent assez bien à Rimbaud “l’enfant de colère”, et à la frénésie de destruction que manifeste par exemple le poème “Qu’est-ce pour nous, mon coeur ...” toutefois, cette destruction est ici *despotique*”⁶⁶. L’analisi delle strutture sembra rivelare piuttosto un iter metodologico impostato sulla dottrina del *voyant* che trasforma il poeta nel “suprême savant”. Il fallimento delle sue operazioni deriva non tanto dal fatto che la realtà non può essere elusa quanto dalla incapacità di valutazione di un mondo in cui si trovano in intima sintesi l’essenza cercata e la parola-idea della nuova lingua. Così, il riprodursi del mondo già esistente dimostra l’inutilità della sua opera perché, come dice G. Nicoletti, “non potendo [il Principe] uscire da un linguaggio se non attraverso quel medesimo linguaggio, “la folla, i tetti d’oro, i begli animali continuavano a esistere”, “le donne riapparvero”, “tutti lo seguivano”⁶⁷.

Nella terza sequenza sopraggiunge l’attimo di riflessione. L’esame sintagmatico enuclea aspetti morfologici e sintattici molto significativi per l’intelligenza del tessuto frastico. Innanzi tutto la presenza del punto esclamativo che dà alla prima articolazione della sequenza una connotazione ambivalente in cui l’esclamazione include una risposta incorporata nella tonalità delle intonazioni affettive: la domanda, presente ma non posta, se esclude una risposta decisionale, esprime un duplice bisogno e quindi un duplice desiderio proposti dai due infiniti *s’extasier* e *se rajeunir*, che, in contrasto, sul piano sintagmatico, con i sintagmi preposizionali loro afferenti, manifestano l’inutilità dell’azione distruttiva e costituiscono, quindi l’indispensabile premessa all’apparizione del Genio. L’ego, infatti riconoscendo nell’opposizione sintagmatica di *s’extasier* e *destruction*, di *se rajeunir* e *cruauté* l’inanità dei suoi atti, medita sull’“ineffable torture”. Si passa così alla seconda articolazione della sequenza, il cui movimento completa nei contenuti semantici il momento di stasi del soggetto agente: nel silenzio consenziente del popolo, nell’assenza di un qualsiasi apporto estero scaturisce il senso di profonda quanto tragica solitudine lirica, resa più cruda dalla coscienza dell’inutilità dei suoi atti operativi. È quindi un ritrovarsi nell’assoluto vuoto interiore senza essersi neppure avvicinato alla visione dell’*inconnu*.

Con la quarta sequenza l'io Principe, dopo essersi sottoposto a tutte le pratiche del "long, immense, raisonné *dérèglement de tous les sens*, si identifica, incontrandosi con il "Génie", nel *Voyant*, ma in *Voyant* che, pur contemplando l'*inconnu*, rimane "affolé", finendo con il perdere, per una mancata operazione poetica, "l'intelligence de ses visions". Il galoppare continuo e senza meta del principe, all'inizio della sequenza, denota un disorientamento dovuto a un esaurimento delle proprie risorse interiori. È il primo segno dell'"affolement" del *Je* ormai maturo per l'incontro dialettico, nell'ambito dell'ego, con un *Autre*, che si pone, nella successiva articolazione, in logica contrapposizione al vuoto agitarsi del Principe, con il Genio, la cui natura poetica, rivelatasi al di là di ogni concezione (*ineffable*) e di ogni mezzo espressivo (*inavouable*) viene ulteriormente definita, con maggior precisione, come "la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même!". Sintagmi quanto mai significativi, i cui contenuti semantici condensano l'annuncio del fallimento poetico per incapacità di recepire il molteplice, di esprimere e di assumere l'indicibile. La sintesi dialettica di *Je-Prince* e di un *Autre-Génie* si realizza quindi non nel raggiungimento di uno stato di veggenza cosciente, ma in un probabile annientamento, con la morte, nella "santé essentielle", per vizio congenito. Un esame comparativo permette di costatare, infatti, che il "Génie" di *Conte* è costituzionalmente identico a quello dell'ultima "illumination", in cui, tuttavia, l'esposizione del suo essere non è in fieri, come in *Conte*, ma in forma realizzata, compiuta: non è definitivo, come in *Conte*, nel suo aspetto generico di "beauté ineffable, inavouable même" ma analizzato minutamente, nei suoi elementi costitutivi, che si coagulano attorno alla componente fondamentale della sua essenza, l'amore, "mesure parfaite" e finalmente "réinventé" (chiaro riferimento a *Une Saison en Enfer* - Vedi cit. supra), "machine" generatrice dell'"abolition de toutes les souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense", concepito non più come la promessa di un bene futuro, ma come realtà esistente nel mondo delle essenze. In *Conte* non si va più in là della visione inconscia. L'estasi cosciente è inconcepibile nella distruzione. Il decesso del Principe "dans son palais, à un âge ordinaire"(5^a sequenza) è significativo. Nella morte non vi è trasumanazione, ma solo annullamento, costatazione di un fallimento dovuto appunto a una non raggiunta perfezione dello stato lirico. Il *Je-Génie* "non può modificare [il poeta] al punto di sovvertire la natura umana di essere pensante, inducendo a concordare una definitiva sortita in un altro territorio mentale"⁶⁸. Potrà solo realizzare l'annientamento totale nel silenzio, ma la visione (6^a sequenza) senza il corrispettivo linguaggio, senza, cioè, "la musique savante" porta alla perdita dell'intelligenza della visione e quindi all'"échec":

"Il [il poeta] arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: ..."⁶⁹.

¹) Cfr. *Après le Déluge*.

²) *Ibid.*

³) *Soleil et Chair* è una delle prime creazioni rimbaldiane, che esprime, tuttavia, alcuni concetti rimasti invariati. Etiemble la cita come esempio del disprezzo che il poeta nutre verso il cristianesimo (Cfr. Etiemble et Y. Gauclère, *Rimbaud*, Gallimard, 1950, pp. 46 - 47). A. Adam, nella sua edizione critica delle opere di Rimbaud (Rimbaud, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 845) vede in questo componimento una spiegazione relativa alla degradazione del primitivo mondo della bellezza e dell'innocenza preesistente, nonché la visione di un avvenire basato sull'amore. È l'unico scritto di Rimbaud in cui appare la parola *Idole*, riferita alla donna archetipo, il che, a mio parere, pone un rapporto abbastanza evidente con *Enfance I*, in cui tutti i personaggi mentali citati sono femminili. Le parole sottolineate sono quelle che io giudico in stretta relazione con *Enfance I*.

⁴) Il simbolismo contenuto nella parola "vaisseaux" trova la sua naturale spiegazione nei "Monitors", nei "voiliers des anses" e negli "horribles pontons" di *Bateau ivre*. Rappresentano, perciò, una componente negativa, poiché corrompono con la loro presenza la purezza delle "vagues".

⁵) Cfr. S. Bernard: "Le premier caractère de l'univers rimbaldien est donc son extraordinaire extension [...]: libéré du temps, de l'espace, de tout ce qui limite, l'esprit poétique peut s'élancer à travers un éther sans bornes, embrasser la planète à la fois dans son étendue et dans son développement - Saisir la beauté sous ses formes les plus inattendues, les plus farouches: ..." (*Le poème en prose*, Nizet, 1978, p. 187).

⁶) In *Soleil et Chair* l'immortale Astarté è definita come "fleur de chair", profumata dalla "vague". Vedi supra, cit.

⁷) Concordo con S. Bernard, quando parla di "impression kaléidoscopique de formes en perpétuelle évolution". (S. Bernard, *Op. cit.* p. 182).

⁸) "Par le groupement des bâtiments en squares, cours et terrasses fermées, on a évincé les cochers. [...] Le haut quartier a des parties inexplicables: un bras de mer, sans bateaux, ..." *Illuminations, Villes II*.

⁹) "L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en face de cette villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponèse, ... [...] ... les fenêtres et les terrasses à présent pleines d'éclairages, de boissons et de brises riches sont ouvertes à l'esprit des voyageurs et des nobles". *Illuminations, Promontoire*.

¹⁰) "Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes". *Ibid., Villes I*; "Un être de beauté de haute taille". *Ibid., Being Beautous*.

A buon diritto, Etiemble, nel confutare J. Rivière che, considerando Rimbaud come "un merveilleux introducteur au christianisme", vede nel "motif de l'excès, de l'énormité, de la monstruosité" un'altra prova d'innocenza, pensa all'influenza baudelairiana. (Etiemble, Y. Gauclère, *op. cit.* pp. 68, 73). Aggiungerò che la dilatazione della visione, "l'accroissement du temps et de l'espace" ha trovato un potenziamento nell'esperienza della droga, ma questo non toglie nulla alla capacità creativa del poeta che non fu un drogato. (Cfr. C. Baudelaire: "Le cerveau et l'organisme sur lesquels opère le haschisch ne donneront que leurs phénomènes ordinaires, individuels, augmentés, il est vrai, quant au nombre et à l'énergie, mais toujours fidèles à leur origine". (*Le poème du haschisch, Le Théâtre de Séraphin*, La Pléiade, 1958, p. 445).

¹¹) "Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, ô journées enfantes." *Illuminations, Jeunesse II*.

¹²) Cfr. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, La Géante*.

¹³) *Derniers Vers, Qu'est-ce pour vous, mon coeur, ...* (v. 22).

¹⁴) *Rimbaud, Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 926.

"Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,

Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marme
Et pour des visions écrasant son oeil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.

Les Poètes de sept ans (vv. 17-21)

¹⁶) *Ibid.* (vv. 1-4; 30)

¹⁷) *Prologue II.*

¹⁸) Cfr.: “Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté; il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui”. *Une Saison en Enfer, Délires I.*

¹⁹) È l'unica volta che Rimbaud usa questo vocabolo.

²⁰) Cfr.: “Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée, à la place d'une usine, [...], des calèches sur les routes du ciel”. *Une Saison en Enfer, Délires II.*

²¹) Rimbaud non dice “un couchant, un pré”, ma “le couchant, le pré”.

²²) Cfr. *Comédie de la Soif, Les Parents* (vv. 1-24).

²³) Cfr. Etiemble, Y. Gauclère, *Op. cit.* p. 77: “Le spectacle de la campagne déserte fortifiait en lui ce sentiment de solitude que venait encore accroître la fatigue. Le paysage décrit dans *Enfance* n'est point “pris de malaise” - comme le veut Rivière - au voisinage de “l'au - delà”; mais il est à suggérer un malaise: celui d'abord qu'on éprouve devant les maisons abandonnées: ... “Ma qui non si tratta di un “malaise” suggerito dal paesaggio, ma vissuto da Rimbaud ed espresso attraverso il paesaggio.

²⁴) P. Valéry, *Le Cimetière marin* (vv. 3-4).

²⁵) Cfr.:

“Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angelus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux”.

Les Corbeaux (vv. 1-6)

²⁶) Meule: a) mola (per arrotare); macina (da mulino);

b) forma (di formaggio);

c) mucchio, catasta; bica, pagliaio.

²⁷) Cfr. S. Bernard, *Op. cit.* p. 203: “Il arrive à Rimbaud [...] de dépouiller tellement la phrase au profit du nom que tous les déterminants disparaissent, et que l'on aboutit à des propositions exclamatives: “Palmes! diamant” (*Angoisse*), “O douceurs, ô monde, ô musique!” (*Barbare*), ou, plus curieusement: “O les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules” qui réussit à suggérer toute l'étendue d'un paysage solitaire par une simple énumération”.

²⁸) G. Nicoletti, *Auto-Nomia delle “Illuminations”*, Micromégas, Gennaio-Aprile 1978, Bulzoni Editore, p. 41.

³⁰) Y. Bonnefoys spiega questa sequenza con la violenza e la frustrazione che il fanciullo ha subito da parte della madre: “Elle semble témoigner celles, je crois, que Mme Rimbaud a infligées à son fils. Elle l'a chassé, par le peu d'amour, du pays où vivre”. (Y. Bonnefoys, *Op. cit.* p. 15). È mio parere, invece, che la frase sia da interpretare in senso lato, al di là del semplice fatto biografico.

³¹) *Une Saison en Enfer, Mauvais Sang.*

³²) Lettera del 15 maggio 1871.

³³) S. Bernard fa giustamente osservare che se Rimbaud moltiplica la sua personalità: “Il faut bien voir toutefois qu'il ne s'agit pas dans le cas de Rimbaud d'une dispersion, d'un anéantissement de l'être dans un monde élargi à l'infini [...]. C'est le monde au contraire que Rimbaud ramène à soi et resserre dans ses poèmes par un puissant effort de synthèse”. (S. Bernard, *Op. cit.* p. 189).

³⁴) *Une Saison en Enfer, Délires I.*

³⁵) *Ibid.*

³⁶) Cfr.: “J’aurais fait, manant, le voyage en terre sainte. “*Ibid. Mauvais Sang.* È ovvio che qui rimane solo l’idea della preghiera e della terra santa, come simbolo di purificazione e mezzo di ascesi, al di là di ogni significato cristiano.

³⁷) Cfr.: “L’amour divin seul octroie les clefs de la science”. *Ibid.*

³⁸) Anche qui, contrariamente a quanto dice Bonnefoys, “Mais s’arrêter met fin à toute illusion. Chez Izambard, il n’y a de nouveau, au bout de quelques jours, que l’ordre maternel de charger la police du rapatriement “sans frais” de Rimbaud. *On ne part pas!* Il n’y a pas de retraite, pas de château, ce ne peut être que la fin du monde en avançant”. (Y. Bonnefoys, *Op. cit.* p. 33) il dato biografico è puramente accessorio.

³⁹) È possibile che Londra abbia suggerito a Rimbaud le immagini di quest’ultima parte di *Enfance V.* Credo però che il dato biografico, analiticamente analizzato, come fa M. Underwood (V. *Rimbaud*, a cura di A. Adam, La Pléiade, 1972, p. 981) non rechi alcun lume alla comprensione dell’opera. Si tratta piuttosto di un paesaggio mentale che riflette momenti poeticamente vissuti da Rimbaud.

⁴⁰) Cfr.: “Dans les villes la boue m’apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine” *Une Saison en Enfer, Mauvais Sang.*

⁴¹) *Feu e azur* hanno per Rimbaud una connotazione positiva. Cfr: *Barbare*: “... les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le coeur terrestre...”; *Mouvement*: “Car de la causerie parmi les appareils, le sang, les fleurs, le feu, les bijoux”; *Phrases*: “... il sonne une cloche de feu rose dans les nuages”. *Azur*: vedi *Enfance I.*

⁴²) Cfr. Etiemble et Y. Gauclère, *Op cit.*, p. 79: “Muré dans son tombeau, comment pourrait-il communiquer avec la “ville monstrueuse” dont les maisons s’implantent” “à une distance énorme au-dessus” de lui?”. Aggiungerò che vi è anche un assoluto rifiuto di subire il contatto con una realtà estranea a ogni valore poetico.

⁴³) Lettera a P. Demeny, 15 maggio 1871.

⁴⁴) Cfr. *Rimbaud*, a cura di S. Bernard, Classiques Garnier, 1960, p. 485.

⁴⁵) *Ibid.*

⁴⁶) “In un “conte”, scrive F. Vernier, nel suo articolo “*Les disfonctionnements des normes du conte dans Candide*, in *Littérature*, n. 1, février 1971, p. 16, ci si aspetta per la natura stessa del genere:

1. Que l’enchaînement des événements soit *donné* comme fantaisiste sans souci de légitimation par la “vraisemblance” que l’on exige dans le roman [...];
2. Une accumulation d’aventures [...] défiant ce qu’il est convenu d’appeler “possible dans la vie”;
3. Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux;
4. Que les “personnages” [...] y soient *donnés* comme conventionnels;
5. Que la fiction y soit exhibée comme telle constamment [...];
6. L’absence délibérée de toute référence à l’Histoire ou à la géographie [...] Le conte “se passe” en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l’atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et “il était une fois”). (*Littérature*, Rimbaud, Larousse, octobre 1973, N. 11, p. 72).

Ora l’analisi di queste norme rivela la natura particolare del “conte” rimbaldiano che supera la formula stessa del genere. La concatenazione dei fatti non è più “fantaisiste”, ma viene legittimata proprio in quanto autenticamente vissuta come realtà poetica. Le vicende che dovrebbero sfidare “ce qu’il est convenu d’appeler “possible dans la vie” escono dalla categoria dell’immaginario e dell’impossibile per entrare non in quella del possibile ma dell’autentico che si realizza nell’elogio lirico. Se, come dice B. Johnson (*La vérité tue: une lecture de Conte*, in *Rimbaud, op. cit.*, p. 72) l’essenziale della formula “C’era una volta” sussiste nell’articolo indeterminativo (Un Prince) e nel-

l'imperfetto del verbo *essere* (était vexé), la convenzionalità dei personaggi, che la Johnson considera sufficientemente indicata dalla maiuscola, viene in gran parte travolta dalla veridicità del loro essere. Donde la logica conseguenza che la finzione non è più tale e che di fronte a un dinamismo dialettico che può realizzarsi solo nell'io poetico qualsiasi riferimento storico e geografico è necessariamente estraneo al testo.

⁴⁷) Più aderenti al testo mi sembrano le interpretazioni di Etiemble e di Y. Gauclère che vedono in *Conte* "l'histoire" di "un échec" (*Rimbaud*, pp. 248-251, Gallimard, 1950) e di A. Adam che, con maggior precisione, afferma che: "... le Prince désigne Rimbaud (...)" e che il personaggio del Genio rappresenta, forse, "cette partie de l'âme de Rimbaud qui avait rêvé d'une sorte d'Eden, au-delà de toute réalité, au-delà aussi de toute loi, un paradis qui devait donner le bonheur absolu". (*Rimbaud*, La Pléiade, 1972, p. 981). Tuttavia, se per Etiemble e Y. Gauclère (Il - Genio - avait rêvé son aventure" e per Adam si tratta di un *rêve*, credo sia lecito affermare che questo *rêve* sia piuttosto un processo dialettico intensamente vissuto e sofferto a livello di essenza, sotto forma di energia lirica pervasa di una presenzialità che constata il suo fallimento poetico.

⁴⁸) Schema delle forme verbali caratterizzanti in *Conte*:

1^a sequenza: imperfetto, imperfetto, imperfetto, pass. rem., imperfetto.

2^a sequenza: pass. rem., pass. rem., pass. rem., pass. rem., pass. rem., imperfetto, pass. rem., pass. rem., imperfetto, imperfetto.

3^a sequenza: presente (acronico), pass. rem., pass. rem..

4^a sequenza: imperfetto, pass. rem., imperfetto, pass. rem., cond. pass., pass. rem..

5^a sequenza: pass. rem., imperfetto, imperfetto.

6^a sequenza: presente (acronico).

⁴⁹) Lettera del 15 maggio 1871.

⁵⁰) Le citazioni dei vari passi tratti dalle due lettere sono soltanto punti di riferimento validi a illuminare dall'interno dell'opera medesima la realtà testuale di *Conte*, là dove esiste una relazione concettuale e lessicale. Per quanto le due lettere siano documenti quanto mai utili all'esegesi rimbaudiana, non rappresentano, a mio parere, un'*ars poetica* compiuta suscettibile di spiegare pienamente gli scritti di Rimbaud.

⁵¹) Lettera del 13 maggio 1871.

⁵²) *Ibid.*

⁵³) Lettera del 15 maggio 1871.

⁵⁴) *Ibid.*

⁵⁵) *Ibid.*

⁵⁶) *Ibid.*

⁵⁷) Lettera del 15 maggio 1871.

⁵⁸) *Une Saison en Enfer, Délires I.*

⁵⁹) Lettera del 15 maggio 1871.

⁶⁰) Lettera del 15 maggio 1871.

⁶¹) *Ibid.*

⁶²) *Ibid.*

⁶³) Cfr. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 1076: "Les comprachicos apparaissent dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869). Ce sont des voleurs d'enfants, qui les mutilent pour en faire des monstres".

⁶⁴) Lettera del 15 maggio 1871.

⁶⁵) Rimbaud, *Oeuvres*, Edition de S. Bernard, Garnier, 1960, p. 486.

⁶⁶) *Ibid.*

⁶⁷) Cfr. Rimbaud, *Una Stagione in Inferno - Illuminazioni*, a cura di G. Nicoletti, Oscar Mondadori, 1979, pp. 30 - 31.

⁶⁸) Cfr. G. Nicoletti, *Op. cit.*, *ibid.*

⁶⁹) Lettera del 15 maggio 1871.

MASSIMO RAVERI

NOTE PER UNO STUDIO ANTROPOLOGICO SUI PARADISI

I paradisi raffigurano in termini spaziali un diverso modo di essere dell'uomo. Sapere 'dove' vanno i morti significa comprendere 'come' sono e 'chi' sono diventati. Sembra quasi vi sia un'ansia di paradisi: la morte assume così un significato positivo dato che una cultura, nel configurare l'aldilà, continua a far vivere i propri defunti, dà loro uno spazio e un tempo, li identifica in una nuova struttura di termini tassonomici e li organizza in gerarchie sociali determinando per essi norme e motivazioni di comportamento. Regola, allo stesso tempo, il tipo di relazione reciproca fra essi e il gruppo di cui non fanno più parte. Inoltre, di fronte ai traumi che il divenire storico e sociale comporta, si riscontra la tendenza culturale a creare proiezioni utopiche, nel futuro come nel passato, di immobilità e perfezione 'paradisiache' e di orrore e disgregazione 'infernali': anche in questo senso i paradisi sono necessari.

Vi è un rapporto diretto fra rappresentazioni collettive e strutture sociali; se queste ultime appaiono, sia a livello sincronico che diacronico, sovrapporsi in un interagire dialettico di norma e devianza, di *patterns* e variabili, così nella stessa cultura, si trovano di solito molteplici concezioni dell'oltretomba che risultano differenti e contraddittorie fra loro e che si ingarbugliano l'una con l'altra. Nella straordinaria e mutevole fantasia di queste visioni, l'analisi antropologica può dare un ordine alla apparente incoerenza individuando le costanti di fondo. Determinato il campo semantico entro cui situare i motivi culturali attinenti ad esso e cioè i riti, i miti, le leggende, l'iconografia del morire, il problema sarà di definire il fenomeno studiato come una relazione tra i suoi termini reali o virtuali, per costruire quindi il quadro delle permutazioni possibili di questi fattori. Solo in un'ultima fase si potrà considerare il sistema nella sua totalità, anche disarmonica, come oggetto generale di analisi.

Su un tema come quello dei paradisi, è possibile procedere ad una comparazione fra le rappresentazioni collettive in culture diverse? Possiamo dire che singoli dati (uno specifico rito, un mito, un motivo grafico) considerati per se stessi e presenti in egual forma in società diverse, siano portatori di significati

uguali e quindi 'universali'? Direi di no. Anche se la prospettiva è tentante, vi è una carenza metodologica non lieve. Infatti, l'approccio della scuola antropologica evoluzionista del primo novecento ha dimostrato a quali travisamenti può portare l'accumulo indiscriminato di somiglianze etnografiche. Come ogni dato ha senso solo se messo in relazione al suo contesto specifico, nel presente socio-economico e storico, così la comparazione fra culture diventa fruttuosa solo se nasce dalla equiparazione di queste relazioni. Un compito veramente problematico per l'antropologo: Evans-Pritchard affermava, in tono provocatorio, che la ragione dell'antropologia come scienza sta nella comparazione ma che questa, purtroppo, è impossibile.

Queste sono prime note di un lavoro in divenire e quindi l'analisi è volutamente limitata ad una sola specifica unità culturale. Il discorso esprime, nella sua forma frammentaria, la necessità ma anche l'esitazione di tracciare le prime linee direttrici, di mettere in luce alcuni punti nodali, di determinare un campo di indagine più sicuro. Il fine, comune alla nuova antropologia, forse utopico come un paradiso, è di dimostrare che Evans-Pritchard aveva torto; del resto, il suo metodo di fare ricerca dimostra che egli stesso ne era convinto.

La morte è il momento di inizio di un cambiamento. Se il simbolismo dello spazio definisce una condizione esistenziale, essa è il punto di passaggio, un 'trapasso' nell'aldilà: si 'entra in una grotta', si 'varca la soglia'. La morte non è solo un fatto fisico ma eminentemente culturale, non assoluto ma relativo poiché diverse culture, in diversi periodi storici, hanno definito in termini differenti il limite che separa i due mondi. L'uomo muore quando 'esala l'ultimo respiro' e con esso l'anima è immaginata uscire dal corpo cui era unita ¹, o quando il cuore si ferma, perché l'anima è associata al cuore come simbolo del centro vitale. Il limite può essere posto prima, per esempio quando l'encefalogramma risulta piatto e, non casualmente, questa tesi suscita reazioni prevalentemente emotive ed è percepita come atea. Ma in un contesto arcaico la soglia è dopo, cioè quando il corpo comincia a putrefarsi ², perché solo la sua disgregazione è il segno di una trasformazione di stato.

I riti funerari segnano la dualità di significato del morire. Da una parte infatti è evidente un simbolismo di separazione, dall'altra un simbolismo di aggregazione ³.

I gesti rituali che sottolineano il distacco, pur nella loro solennità, sono semplici: devono fare percepire immediatamente, nella loro violenza simbolica, ciò che deve essere accettato come irrimediabile.

In Giappone, si 'chiudono' ritualmente al morto gli occhi, le labbra, le orecchie; lo si distende in una camera a parte; lo si chiama per nome una volta, ad alta voce, per rendere più pesante il suo silenzio. Il processo della sua estraniamento dagli altri continua: il giaciglio è circondato di paraventi posti all'ingiù; viene appoggiato sopra il corpo un abito rovesciato; vicino alla testa vi

è una coppa di riso con i bastoncini infilati al contrario. Viene poi rinchiuso nella bara oppure, nella prassi della doppia sepoltura, il corpo è legato e avvolto nel sudario. È seppellito fuori della sua dimora abituale e il corteo funebre lasciando la casa esce da un portale provvisorio perché il morto, voltandosi indietro, non riconosca la soglia consueta. Il motivo di una barriera simbolica è insistente. La tomba è schiacciata sotto una lastra di pietra o coperta di terra o nascosta sotto un mucchio di sassi. Il cadavere è concepito come impuro e il contatto con esso contaminante: i parafernalia funerari, preparati apposta per l'occasione, sono bruciati immediatamente dopo la cerimonia: i famigliari, i presenti, la casa, sono purificati con l'acqua e con il sale ⁴.

Anche un mito riportato nel *Kojiki* e nel *Nihongi* conferma che la separazione di una modalità dall'altra è definitiva. È un episodio importante poiché classifica la morte ed è inserito per opposizione nel processo di creazione dell'universo: centrali sono le figure di Izanami e Izanagi, la coppia di dèi creatori. Izanami muore dando alla luce il dio del fuoco e scende agli inferi. Izanagi scende dietro di lei nella terra dello *yomi* (inferi) per riportarla indietro e completare l'opera di ordinamento del mondo. Ma arriva troppo tardi; lei ha già assaporato il cibo dei morti e tuttavia è disposta a chiedere agli dèi di lasciarla ritornare. La condizione è che lui non la guardi. Izanagi disubbidisce al comando e vede il corpo di lei putrefatto e il viso invaso dai vermi. Izanami lo assale con parole di rabbia dicendo: "Tu hai visto la mia vergogna e la mia nudità. Adesso io voglio vedere la tua". Lui scappa inseguito da creature mostruose che lei gli aizza contro. Finalmente e a stento riesce ad uscire dalla caverna degli inferi e con una pietra ne ostruisce l'accesso. Al di là della barriera gli dèi si confrontano e lui, ancora inorridito e affranto, pronuncia la formula del divorzio. Izanami maledicendolo giura di portare la morte nel mondo dei vivi. Lui raccoglie la sfida: creerà più esseri di quanti lei ne ucciderà ⁵.

Tutto il racconto si incentra nel momento cruciale della disubbidienza: l'errore dello sposo divino è tanto assurdo da apparire come inesorabilmente necessario ⁶. Non valgono consigli o divieti; un vivo non può entrare nel mondo della morte e non "vederne il volto", non conoscerne la natura, non viverne pienamente la realtà. Travalicare i limiti, voler partecipare contemporaneamente a due modalità dell'essere è un'avventura rischiosa e un sogno impossibile. Al fondo della tentazione è l'orrore. L'infrazione determina un sovvertimento completo: prima lui la vede bella ed intatta, dopo lei gli appare brutta e in decomposizione; prima la ama e la desidera, dopo la odia e la respinge; lui la insegue perché vuole riportarla su, ma sarà poi lei ad inseguirlo per tenerlo giù. La strada della discesa è facile, il percorso per la risalita pericoloso; lui, che ha aperto la porta degli inferi nella speranza, ne sbarrerà l'uscita nell'angoscia. Il mondo conosce la morte. Solo quando il dio accetta di separarsi dalla dea, l'ordine culturale è ristabilito ed è un ordine benefico e produttivo. Izanagi serenamente si purifica immergendosi nel fiume celeste e da questo gesto ri-

tuale nascono gli dèi della luce da cui avranno origine gli uomini.

I riti funerari di aggregazione del defunto nel mondo dei morti sono molto più elaborati e si prolungano nel tempo. I significati che sottintendono sono più complessi e talvolta contraddittori. Il processo di trasformazione dell'essere verso una realtà definitiva è lento come la crescita dell'individuo in terra. Così, con puntuale simmetria, riti e simboli mortuari ripetono i riti e i simboli che accompagnano il bambino dal momento della nascita alla pienezza dell'età adulta ⁷. Nello *shintō*, il funerale ricorda il battesimo: il morto, come il bambino, è purificato con l'immersione nell'acqua e con chicchi di sale. In ambedue i casi si recitano i *norito*, formule rituali di esorcismo e liberazione dell'anima. La madre del neonato, come i parenti del morto, sono purificati ⁸. Nel contesto rurale si nasce, come si muore, in un luogo separato e tutto ciò che è servito al parto, o al funerale, è bruciato ⁹. Anche al defunto si attribuisce un nome nuovo, simbolo del suo essere diverso. Come i primi cento giorni di vita del neonato sono considerati i più pericolosi e precari, così i primi cento giorni dalla morte sono quelli che si caratterizzano per la più intensa attività religiosa in favore dell'anima. Davanti all'altare degli antenati lo scomparso viene ricordato, consolato, nutrito con offerte. In questa fase l'intervento della sciamana è sentito come determinante. Altri riti specifici si svolgeranno in occasione del primo anniversario, poi al terzo, al quinto, al settimo, al ventitreesimo e al trentatreesimo anno ¹⁰. Queste sono date altrettanto importanti nella vita del giovane uomo, segnano i momenti del suo integrarsi nei diversi tipi di rapporti sociali: rito della pubertà, della maggiore età, del matrimonio, della nascita dei figli. In una proiezione della struttura gerarchica all'interno del nucleo familiare è più venerato l'antenato maschio come è più seguito il bambino primogenito. A mano a mano che l'anima del defunto si situa, essa viene dimenticata, i riti specifici in suo favore si diradano. Questo fenomeno, come sottolinea Hertz ¹¹, non è da interpretare in senso negativo; esso significa una revisione totale delle relazioni precedenti, un progressivo abbandono dei rapporti sociali personali tra morto e vivi in favore del rafforzarsi delle relazioni, percepite come anonime, del morto con gli altri morti. In questa prospettiva si può interpretare la consuetudine del lutto per i congiunti. È un insieme di obblighi e di interdizioni che contrassegnano lo stato di isolamento di un gruppo rispetto alla società in generale. Per coloro che ne sono colpiti la vita 'normale' subisce una interruzione proporzionale in durata e in rigore al tipo di legame che essi avevano col defunto e alla specifica posizione gerarchica. Si crea così una entità sociale anomala situata fra il mondo dei vivi e quello dei morti, accomunata dalla obbedienza ad un complesso di norme culturali ambigue che impongono loro di vivere e al contempo di agire in modo tale da negare simbolicamente la vita (divieto di risposarsi, segregazione, bando dei divertimenti, maggior rigore nell'etichetta, uso di non-colori quali il bianco o il nero). Questo periodo di li-

minalità che i vivi trascorrono è la simmetrica contropartita del periodo di liminalità del morto nell'oltretomba e l'attenuarsi e il finire del primo corrisponde all'attenuarsi e al finire del secondo. La progressiva integrazione del defunto in nuove relazioni coincide con la graduale rimozione dei divieti ai vivi perché possano riprendere a pieno titolo i rapporti sociali consueti.

Anche le rappresentazioni iconografiche dell'aldilà esprimono una doppia tematica: prima un itinerario da percorrere poi, alla fine del viaggio, un'entrata. All'inizio infatti la geografia del mondo ultraterreno ha caratteristiche tali da prefigurare la necessità di una transizione. Talvolta l'anima percorre la ripida discesa sottoterra verso lo yomi, oppure affronta la salita delle pendici del monte Meru, montagna cosmica del buddhismo¹². Nella tradizione sciamanica, essa cammina in bilico sulle arcate eteree di un arcobaleno¹³. La si immagina trovarsi in luoghi dove è rischioso fermarsi, deserti o distese di ghiacci, mondi di solitudine come il cratere del vulcano spento di Osoresan¹⁴. Per la setta *shugendō* essa deve salire le scale del cielo o arrampicarsi, nella visione dell'asceta, sui rami dell'albero cosmico¹⁵. È traghettata dai demoni al di là del Tachibana, il fiume degli inferi. Nella tradizione culturale del sud del Giappone, il fiume diventa un mare e l'anima sale su una barca che fa vela verso l'isola dei beati nascosta dall'orizzonte¹⁶. Spesso il morto è prigioniero di questo movimento: è rapito dal vento, ghermito da uccelli sacri (gli spiriti guardiani dello sciamano)¹⁷, rapito da esseri mostruosi (i *tengu* dei racconti degli *yamabushi*)¹⁸, trascinato in catene dalle guardie di Enma, il re dei morti. In un racconto popolare, Urashima Tarō è risucchiato in un gorgo al fondo dell'oceano¹⁹.

Finalmente il morto raggiunge una dimensione di completezza, figurata nello spazio come fissa, nel tempo come eterna e percepita come sicura: è il paradiso o l'ade. La visione ora si trasforma. L'anima arriva in una grande pianura, o raggiunge la cima della montagna sacra. La vediamo entrare in un giardino perfetto nella sua bellezza o approdare all'isola felice. Lo sciamano raggiunge l'ultimo cielo.

È ricorrente anche il simbolismo della costruzione umana che dà al concetto di stabilità una maggiore articolazione: si aprono i portali di una città difesa da alte mura in cui è racchiuso il paradiso. Urashima Tarō entra estasiato in uno splendente castello sottomarino. Il paradiso può essere la stanza del trono o un giaciglio su cui riposare ed è il sonno della calma ultima. Se la morte è passaggio, l'uomo in termini culturali, muore una seconda volta.

Nel Giappone antico, e ancor oggi, nell'arcipelago di Okinawa e Amami, questa concezione è messa in rilievo dall'usanza funeraria della doppia sepoltura²⁰. Nella prima tutto simboleggia il provvisorio: il corpo, avvolto in un sudario, è posto sottoterra in una piccola barca; la tavoletta con l'iscrizione del nome postumo e tutti gli altri parafernalia sepolcrali sono di materiale deperibile e lasciati senza cura perché le intemperie li corrodano. Talvolta ho visto che erano stati abbandonati lì le scarpe del morto, un ombrello, una borsa, del

cibo, tristi oggetti di un viaggio in solitudine. Quando la putrefazione del corpo è conclusa lo scheletro viene riesumato, le ossa ripulite e lavate. La seconda sepoltura per contro ha la connotazione del definitivo; le ossa sono incenerite, l'urna è di pietra e ha la forma di una casa; non è più isolata ma, senza nome, è ammonticchiata con le altre intorno ad una statua del Buddha.

L'unico defunto per cui i rapporti sociali coi vivi non si spengono nell'anonimità è l'antenato in linea di discendenza patrilineare e patrilocale diretta con il capofamiglia. Per il nucleo familiare, che è l'unica struttura sociale tendente all'autosmembramento e quindi all'autodistruzione, questo morto assume la doppia funzione di fattore di aggregazione in una dinamica sociale centrifuga e di termine comune di autoidentificazione nella potenziale dispersione e confusione dei rapporti di parentela ²¹ .

I racconti popolari buddhisti del medioevo hanno spesso tramandato la visione del morto che deve affrontare un giudizio sulla sua vita passata. Durante il suo viaggio l'anima è convocata inesorabilmente: "... là c'era un tipaccio dalla barba irsuta, indossava una corazza ed un vestito rosso, alla cintola portava una grande spada e stringeva in mano uno spiedo. Si piantò di fronte a Hirotari e gli disse: 'la corte ti cita a comparire immediatamente!'. Ciò detto lo punzolò con lo spiedo a camminare ..." ²² . Qualche volta si può tentare di corrompere gli sbirri degli inferi ma il re dei morti scoprirà presto l'inganno. Il momento fatidico si avvicina: "... alla fine del sentiero che percorrevamo c'era una discesa. Alla fine di questa mi fermai esitante e vidi davanti a me tre grandi strade. La prima era in piano e larga, la seconda era erbosa, la terza impervia. Al centro del quadrivio vi era il palazzo del re ..." ²³ . Passato il portale, "... nel cortile interno numerosi funzionari erano radunati a corte di giustizia. Tutti al loro posto, alcuni indossavano la divisa di palazzo, altri l'armatura, altri ancora impugnavano la lancia. Alcuni erano intenti a scrivere, altri consultavano dei documenti, esaminando le buone e le cattive azioni commesse [dalle anime] ..." ²⁴ . L'accusato tuttavia non vede il suo giudice: "... davanti a me c'era una costruzione alta e risplendente. La sua luce si irradiava abbagliante tutt'attorno. Ai quattro lati erano sospesi tendaggi di perle. All'interno si trovava una figura di cui non potevo vedere il volto. Una delle guardie corse dentro e disse: 'È qui'. Dall'interno venne una voce: 'Portatemelo davanti'..." ²⁵ . Interrogano il morto e ascoltano anche dei testimoni: "... fu letta ad alta voce un'ordinanza reale poi lo fecero entrare e lo interrogarono chiedendo: 'e tu, riconosci o no la persona che è dietro di te?'. Lui mi guardò. 'Sì' rispose..." ²⁶ . Si ricorre persino all'ordalia: "... Il re Enma, indicando un sentiero in piano disse: 'portatelo per di qua' e gli sbirri del re mi ci condussero, tenendomi stretto fra loro. Alla fine del sentiero c'era un immenso calderone. L'acqua che conteneva lanciava fumi di vapore. Il suo ribollire era come le onde e risuonava come il tuono. Mi afferrarono, io, proprio io, Oshikatsu, e giù mi gettarono

nel calderone, allorquando il calderone si raffreddò e si spaccò e si aperse in quattro pezzi. Tre di loro mi vennero davanti e mi interrogarono: ‘allora, che azione meritoria hai dunque fatto?!...’²⁷. Ma tutto è già scritto sui libri sacri: “... allora tirarono fuori tre tavolette di ferro e, avendo controllato quanto dicevo, videro che era conforme al vero...”²⁸. L’anima tuttavia non è sola. Vedremo oltre quali figure religiose intervengono ad aiutare il morto nel suo difficile cammino verso l’ultima dimora. Nei racconti buddhisti il compito di intercedere per l’anima è affidato al Bodhisattva Jizō. Nell’iconografia egli è l’antitesi di Enma²⁹. Il re degli inferi è un guerriero, Jizō è un monaco. Enma ha l’aspetto feroce, è grande, fa paura; il Bodhisattva è mite, piccolo di statura, impone reverenza. Uno urla, l’altro sussurra. Uno brandisce la spada, l’altro si appoggia al suo bastone da mendicante. Alla lettura dei libri dei peccati, Jizō consulta le scritture sacre della salvezza e, spesso, vince il dibattito: “... allora il piccolo monaco [Jizō], che era vicino alla donna, avanzò verso i giudici e rivolgendosi loro, così perorò: ‘Questa donna è di fede grande e ferma. Nonostante abbia ricevuto fattezze di femmina non ha mai commesso peccato di lussuria. Ora ecco che è citata a comparire in giudizio. Tuttavia penso che convenga rimandarla immediatamente nel mondo dei vivi per permetterle di realizzare ancora la sua disposizione al bene. Cosa ne pensa la corte?’. Il re Enma rispose: ‘non posso che aderire al vostro pensiero!’...”³⁰. Tutti questi racconti non dicono mai espressamente del risultato del giudizio di quei morti che Jizō non ha riportato alla vita. È già previsto e lo si intuisce da alcuni accenni che l’imputato è ‘ucciso immediatamente’: è definitivamente accettato nell’aldilà.

Il viaggio verso il paradiso è descritto spesso come difficile e pericoloso e il morto può essere preso dalla paura e dall’angoscia. “... a quel punto, il cuore turbato e senza più fede, Jōshō non si rendeva più conto di nulla. Con quel poco di lucidità che gli rimaneva si disse: ‘allora è proprio vero che sono morto!’. Mentre continuava a correre e inciampare scendendo nella caverna, un vento violentissimo, insopportabile, si abbatteva su di lui. E allora, con le due mani, si coprì gli occhi...”³¹. Su una strada impervia che non conosce, l’anima corre il rischio di smarrirsi: “...‘Ha perduto’, disse, ‘il suo cammino e non sa più dove va’...”³². Il morto può rimanere perpetuamente prigioniero di una situazione di ambiguità esistenziale. L’oltretomba può dunque avere il limpido rigore di un labirinto. Ogni labirinto infatti è uno spazio isolato dall’ambiente circostante e la linea che ne fa da confine è aperta in un unico punto di entrata. Lo spazio interno è occupato dal numero massimo di vie tortuose. Chi lo guarda dall’alto ne comprende lo schema, chi vi è dentro non può intuire il disegno se non dopo averlo sperimentato. Il percorso non presenta crocevia, quindi non offre possibilità di scelta e porta necessariamente al cen-

tro. Lo schema però è tale da fare apparire la mèta talvolta vicina e subito dopo lontana, e l'ultimo smarrimento è seguito dalla scoperta della soluzione³³. Al centro del labirinto vi è un mostro o il vuoto. Come al centro del paradiso, dio.

L'esperienza religiosa dell'estasi, in tutte le culture in cui si riscontra, assolve ad una funzione di salvezza, non solo perché lo sciamano mette in contatto gli uomini con gli dèi, ma anche perché conduce l'anima del morto agli inferi. Dopo pochi giorni dalla morte di un membro del gruppo, quando ancora l'anima indugia tra i due mondi e incidenti e malattie possono scaturire da una situazione che si considera contaminante, l'esperienza di una *séance* diventa indispensabile. Di notte, circondato dai parenti del defunto, per ore e ore lo sciamano prega, canta, balla e percuote il tamburo con ritmo frenetico. Al momento culminante cade in *trance* e intraprende il suo 'volo mistico' nell'aldilà. Vede l'anima smarrita che si lamenta e la raggiunge, la calma e la convince ad essere guidata da lui. Si incamminano per il sentiero dove i pericoli si moltiplicano ma lui le fa da scudo e la porta, tutta tremante, per mano. Giunti in presenza degli altri morti lui, offrendo dei doni, li prega di accogliere l'anima. Questi rifiutano. Mentre discutono e litigano lui intravede tra quelle larve i parenti più prossimi del defunto e l'affida loro. L'anima allora è accolta. Fiduciosa essa prende congedo dalla sua guida. Lo sciamano ritorna in terra e si risveglia dalla *trance* ³⁴.

Lo sciamano riesce a fare questo grazie alla sua capacità di sperimentare l'estasi, di autoindursi in uno stato ipnotico di dissociazione mentale e padroneggiarlo. È interessante notare che le varie tecniche sciamaniche per acquisire il potere fisico e spirituale di controllo della *trance* ³⁵, sono riflesse, momento per momento, nel simbolismo del viaggio di un morto agli inferi. In questa luce può essere analizzato il processo di iniziazione sciamanica. In un momento della sua vita il futuro esperto dell'estasi cade ammalato e capisce che gli spiriti lo chiamano. Dapprima si ribella, rifiuta, come il moribondo, il suo destino. Ma è inutile. Si chiude allora, solo, in una capanna buia, entra dentro una grotta (l'anima del morto varca simbolicamente la soglia della morte). Da quel momento riduce sempre più il mangiare e il bere (la fame e la sete del morto). Si distacca dalla sua comunità, interrompe le relazioni sociali consuete e comincia a vagabondare per luoghi impervi (l'anima lascia lentamente il mondo dei vivi e cammina per paesaggi sconosciuti). Il futuro sciamano passa lunghi periodi al buio (il morto è spesso immaginato cieco). Riduce drasticamente le ore di sonno, in favore di una veglia fatta di preghiere e meditazione (il morto non conosce riposo). Impara poi ad usare il suo tamburo e a percuoterlo con ritmo ossessivo, a lanciare urla o ripetere nenie di cui talvolta non conosce il significato (l'anima si confronta per la prima volta con i suoni inarticolati, le voci incomprensibili dell'altromondo). Tecnica estatica molto im-

portante è il controllo della respirazione che deve essere a mano a mano ridotta (l'anima è soffocata dai demoni). Il neofita comincia a praticare la sua ascesi in luoghi montagnosi (l'anima comincia a salire il mitico monte Meru). A questo punto dell'iniziazione, l'asceta si costringe a guardare il vuoto, a dominare sensazioni di vertigine e paura. Talvolta viene appeso a testa in giù sopra un burrone (l'anima passa il ponte del cielo, cammina sulla cresta di dirupi scoscesi, è risucchiato dal vuoto sotterraneo). Superata la prova, altre, più difficili, attendono l'iniziando. Deve arrampicarsi a piedi nudi su una scala fatta di lame affilate (l'anima sale una risplendente scalinata celeste). Ma per provocare la *trance* e controllarla, lo sciamano deve anche conoscere e padroneggiare le tecniche di controllo fisico dell'estremo caldo e dell'estremo freddo. Vive dunque incurante delle intemperie; regolarmente, durante il giorno e la notte, si sottopone ad abluzioni rituali di acqua gelida. Spesso, d'inverno, deve entrare nudo sotto l'acqua di una cascata o rimanere immobile nella neve o nel ghiaccio. Sono tecniche che, secondo la tradizione mistica, accrescono la purezza del suo essere, aumentano l'intensità del 'calore mistico' che si sprigiona da lui e rendono più profonda e più limpida la sua visione interiore (è anche il freddo della morte; l'anima nuda rabbrivisce; talvolta vaga per ghiacciai eterni). Anche il fuoco purifica: lo sciamano deve passare a piedi nudi sulle braci ardenti, gettarsi fra le fiamme e attraversarle, deve riuscire a tenere nel palmo della mano un'ascia rovente (le anime dei morti sono sempre associate alle fiamme; i dannati bruciano nel fuoco eterno; anche i beati bruciano del 'fuoco della fede'. Fudōmyōō, la divinità protettrice degli asceti, emette fiamme dal corpo). È vicino ormai il momento cruciale dell'iniziazione. Lo sciamano ha un ultimo istante di orrore: i demoni si impadroniscono di lui, lo gettano in una pozza di acqua bollente e gli strappano a brandelli la carne dal corpo. È spesso una visione su cui lo sciamano si concentra nella sua meditazione, ma talvolta questa si traduce nella pratica rituale di immergersi effettivamente in un calderone di acqua bollente ³⁶ (per il morto si conclude il processo di decomposizione della carne; nell'usanza della doppia sepoltura, lo scheletro viene riesumato, ripulito e bruciato).

Proprio questa esperienza di ascesi e al contempo di morte è l'origine dei suoi straordinari poteri futuri. Lo sciamano rinasce come uomo diverso. I demoni che lo hanno tagliato a pezzi diventano ora i suoi spiriti guardiani. Essi gli ricostruiscono sullo scheletro un corpo totalmente nuovo, dotato di una forza spirituale tale da resistere alle future prove. Ora è libero e la chiarezza della sua visione è totale. Questo asceta che si è sottoposto consciamente all'esperienza della morte, da ora in poi potrà vincere senza paura i pericoli degli inferi, la ferocia dei demoni e l'avidità delle anime. Il carisma religioso che gli deriva dalla capacità di 'morire ogni volta' nella *trance* per accompagnare le anime, non è episodico: è grande quanto il divario che separa la sua anormalità dalla normalità del gruppo. Nella sua qualità di mediatore fra i due mondi è

sempre socialmente un emarginato, in senso positivo o negativo, sia cioè che venga innalzato ai vertici della scala sociale (imperatrici sciamane) sia che venga rifiutato ed espulso ai margini di essa (sciamane vagabonde e fuoricasta).

Non sempre l'esperienza mistica dello sciamano è concepita come 'volo' mistico. Essa infatti presuppone una particolare concezione religiosa del cosmo e del rapporto fra il mondo dei morti, quello degli dèi e quello degli uomini. Due sono i temi cosmogonici fondamentali. Anche se contraddittori fra loro, per la simbologia e la prassi religiosa che comportano, li troviamo spesso compresenti ed intrecciati nella medesima cultura; come, ad esempio, in Giappone ³⁷. Il primo mette in evidenza una struttura verticale in cui prevale un sistema di classificazione piuttosto netta basato su una rigida bipolarità. Il mondo degli dèi è 'sù', 'in alto', 'nei cieli' e il mondo dei morti è 'giù', 'in basso', 'sotto terra' ³⁸. A questa concezione tendono ad essere abbinate connotazioni morali molto forti che finiscono per rendere ambigua la distinzione: 'lassù' diventa il paradiso degli eletti, quindi di alcuni morti che si sono salvati, 'laggiù' all'inferno vanno i peccatori che sono dannati. Chiusi nei loro confini chiaramente stabiliti, questi mondi gravitano ognuno verso un proprio polo centripeto e tendenzialmente non comunicano.

Il sistema perciò porta alla necessità culturale di creare dei mediatori carismatici (sciamani, angeli, demoni, redentori) cui è attribuita la forza soprannaturale di fare da tramite.

Nel secondo tipo di cosmogonia prevale un sistema orizzontale incentrato su due poli soltanto: il mondo dei vivi da una parte e le isole felici al di là del mare o dell'orizzonte dall'altra ³⁹. Il paese dei morti è anche il regno degli dèi. La barriera fra le due realtà dell'essere è fragile. In questo caso la struttura tassonomica è di carattere politetico: è comune trovare in questo contesto una prassi religiosa che progressivamente classifica il morto come antenato divinizzato e infine come divinità vera e propria ⁴⁰. I due mondi sono concepiti come aperti; vi è un solo centro focale ed è il gruppo dei vivi che attira e respinge l'altro. Gli dèi sono immaginati vicini, attivi; i morti tornano e confondono i vivi. L'attenzione iconografica e il simbolismo rituale non si incentrano tanto sulla descrizione dello stato ultimo; le rappresentazioni dell'ade sono vaghe; diventano invece minuziose a proposito dei viaggi da e per il mondo dei vivi e l'interesse principale è il momento in cui sulla terra queste diverse realtà spirituali si possono congiungere. In alcune parti del Giappone, con prevalenza nelle isole del sud, i riti dell'anno nuovo e della mezza estate sono caratterizzati dall'attesa e dall'apparizione di esseri misteriosi che si immagina arrivino dal mare. Durante la cerimonia infatti sopraggiunge una coppia di uomini che indossano maschere mostruose: sono il simbolo degli dèi creatori e degli antenati benefici ⁴¹. Così anche in tutto il resto del paese, a metà agosto, in forma rituale più semplice ma non meno efficace, è festeggiato in ogni casa il ritorno simbolico degli antenati ⁴².

In questo contesto, l'esperienza estatica dello sciamano nella sua funzione di psicopompo, si caratterizza come possessione mistica.

Se le connotazioni di salvezza e dannazione, di felicità e infelicità sono abbinata al paradiso e agli inferi è perché esse sono in rapporto con una opposizione più profonda che definisce le due modalità. In tutte le raffigurazioni possibili, il paradiso è sempre una condizione di aggregazione, di unità, è il paradigma dell'ordine classificatorio adottato nella specifica cultura. L'inferno al contrario è l'epitome della disgregazione, della separazione e della confusione tassonomica. I beati danzano e cantano insieme alle note di una musica celestiale (movimenti e suoni naturali o umani sono organizzati armonicamente). I dannati invece corrono, si spingono, urlano, sempre in balia degli elementi naturali. Nel giardino felice le piante sono perennemente in fiore, hanno sempre frutti (sono immaginate nel loro momento di completezza), sono profumate (attirano), gli animali sono mansueti. Il disordine e l'incompletezza degli inferi si esprimono in visioni di alberi secchi, sterpaglia ed erbacce, di frutti velenosi, di vapori pestilenziali (che respingono). Li popolano creature mostruose le cui forme ambiguamente partecipano del mondo umano, animale e vegetale. Il santo è raffigurato nel suo essere etereo di anima incorruttibile. Il corpo del peccatore è squartato dai demoni e divorato dai vermi. 'Lassù' tutto è luminoso, tutte le distinzioni sono chiare. 'Laggiù' il buio le confonde.

Eppure, proprio per la radicale simmetria di opposizioni, paradisi e inferni si confermano. Lo schema di proiezione reciproca è così rigoroso che l'esistenza dell'uno rende necessaria l'esistenza dell'altro. Comprendere l'uno è comprendere l'altro. Sempre in un racconto medioevale buddhista, vi è un breve passaggio: "...'Tu vuoi sapere' disse 'chi sono: ebbene, sono il re Enma. E colui che voi chiamate il salvatore Jizō, quello sono io'..."⁴³.

Alcuni uomini, pur morendo, non potranno mai varcare la soglia definitiva. Questa loro situazione di ambiguità esistenziale, e non l'inferno, è la vera negazione del paradiso.

Di questa classe di esseri fanno parte i bambini morti. Come in vita non hanno avuto una pienezza di esistenza, così anche nella morte. Non ancora aggregati alla società dei vivi non possono essere inquadrati nella società dei morti. Nella cultura giapponese, l'iconografia che ne rappresenta la condizione ultraterrena è fra le più tristi ed inquietanti⁴⁴. Le loro anime si raccolgono sulla riva sassosa del fiume degli inferi ma non possono salire sulla barca che li porterebbe al di là delle acque. In un'aria senza colori, nel silenzio di una attesa sempre vana, queste larve dai gesti stanchi, giocano. Ognuno di loro ammonticchia sassi in castelli di fantasia. Ma ogni volta i demoni passano e glieli distruggono. Senza lamentarsi, il bambino riprende da capo, sasso per sasso. Forse, quando il castello sarà completo, potrà passare. Se l'anima non può andare oltre, conosce tuttavia la strada per tornare nel mondo da dove era venu-

ta, ma la sua presenza è ora minacciosa e causa sventure. Molte precauzioni rituali sono adottate per difendersene. Questo è il significato dell'usanza tradizionale per cui, nella notte del solstizio d'inverno, i bambini, mascherati da fantasmi o da esseri paurosi, si aggirano per le case del vicinato e bussano alle porte con grida, ululati e minacce. Gli adulti devono stare al gioco e piegarsi al loro volere. Con regali di dolci e monetine li si indurrà ad andarsene ⁴⁵. Non si tratta di una recente imitazione della festa americana di Hallowe'en ma di una antica esigenza culturale comune.

Per simmetria di concezioni culturali il bambino vivo, a sua volta, è più adatto ad entrare in contatto con il mondo degli dèi o il mondo 'altro' da cui proviene. Il pensiero religioso giapponese immagina il bambino come spontaneamente portato ad avere visioni di dio o ad essere posseduto da lui. In molte occasioni il bambino è al centro della cerimonia perché impersona la divinità ⁴⁶. Nelle leggende spesso un neonato viene rapito in cielo ed educato dal dio ⁴⁷. Per caratterizzare esseri celestiali in posizione di liminalità, come gli angeli per esempio, si ricorre alla immagine di un adolescente. Come nel caso dei *gohō*, spiriti protettori nell'empireo mahayanico, messaggeri di salvezza e portatori di conoscenza esoterica ⁴⁸.

Altre anime senza pace sono accomunate, nella cultura giapponese, in un'unica classe di esseri: i *goryōshin*, spiriti in pena, i *gaki*, fantasmi affamati di vita. Amanti perduti in una passione d'amore e di gelosia, eroi sfortunati smarriti nel desiderio di gloria, personaggi in posizione sociale preminente, intenti nelle trame del potere: furono uomini che una morte violenta ed ingiusta 'derubò' della vita. Oppure all'opposto, i *preta* furono uomini tanto anonimi e soli nella vita da essere stati 'derubati' della morte, da non aver avuto cioè nessuno che li seppellisse e curasse i riti in loro favore. L'immaginazione popolare li raffigura fermi nel momento che fu loro fatale; non riescono ad abbandonare il mondo e l'oggetto di tanto bruciante desiderio inappagato. Assillano i vivi per essere ricordati, li perseguitano perché vogliono vendetta, entrano nel corpo delle persone e lo consumano lentamente. Si aggirano inquieti per i luoghi che furono silenziosi testimoni di un "yume no ato", il dopo di un sogno. Già i documenti dell'epoca di Heian (794-1185) ci dicono quanto forte fosse la credenza che queste anime causassero malattie, pestilenze, morte e disastri naturali ⁴⁹. Che questa idea sia tuttora ben radicata nel contesto culturale giapponese, ne è testimonianza la varietà dei riti, collettivi e individuali, di esorcismo che vengono celebrati e la loro frequenza ⁵⁰. Nell'iconografia religiosa, e non, il tema è trattato con assillante ricorrenza.

Se queste anime sono costrette in questo stato ambivalente e ne soffrono, altri uomini invece espressamente lo cercano e alcuni lo ottengono. Si tratta di una esperienza religiosa che ha le sue radici teoriche parte nel taoismo e parte nel buddhismo. Essa consiste nella prassi ascetica di automummificazione durante la vita. I primi casi in Giappone sono documentati a partire dal secolo

dodicesimo, gli ultimi accertati sono dei primi decenni del 1900 ⁵¹. Quando l'asceta ha deciso, si ritira in seclusione totale dentro una grotta di montagna. Continua a praticare le tecniche di meditazione e purificazione comuni a tutte le esperienze mistiche. Tuttavia dà inizio ad un periodo di tre anni di astinenza in cui gradualmente riduce, e alla fine esclude il cibo normale. Prende al contempo a cibarsi dei prodotti degli alberi, come pigne, castagne, foglie, cortecce e resine. Nell'arco di cinque anni riduce progressivamente anche questo tipo di alimentazione, fino ad arrivare al digiuno completo, in cui solo l'acqua è permessa. Si fa allora seppellire quando ancora è vivo. Si pone lui stesso nella bara nella posizione eretta della meditazione. La bara viene chiusa e coperta di terra. È riaperta tre anni dopo. Il corpo è intatto. I monaci lo profumano di incenso, lo vestono di ricchi paramenti sacri, lo racchiudono in un tabernacolo. Posto sopra l'altare del tempio, sarà esposto alla vista dei fedeli in occasioni religiose e sociali importanti. Nella prospettiva culturale giapponese l'auto-mummificato, il *miira*, è un essere né vivo né morto, o meglio, nelle modalità che ha raggiunto, partecipa contemporaneamente alle due realtà. Come un 'corpo incorrotto', un 'corpo vero', 'bodhisattva di carne', 'anima pura sospesa in meditazione', egli è immobile: solo con questo preciso significato è detto 'immortale'.

Se i paradisi sono proiezioni simboliche in una dimensione temporale futura, a questa visione non può mancare il suo doppio, una immagine riflessa nel passato, la perfezione di un prima. I paradisi che furono possono essere rappresentati in due motivi espressivi diversi ma equivalenti. Nel tempo, e avremo il mito dell'età felice dell'oro, degli imperatori saggi ed immortali, della luminosa pace di dèi ed eroi. Oppure nello spazio: la leggenda del paradiso terrestre.

Tutto del paradiso passato ricorda quello futuro: la serenità delle immagini, la completezza dei modi di essere, la bellezza degli elementi naturali, l'armonia delle creature. È un giardino in fiore, un'isola felice, la cima di una montagna, un palazzo dorato, in un luogo ad est, ove sorge il sole ed inizia la vita. Al suo centro vi è un principio creatore, l'albero della vita, la fontana dell'immortalità. Così anche nell'epoca dell'oro una società in pace gravita intorno ad un capo, l'imperatore saggio che crea i colori, le stagioni, le direzioni, gli elementi. Nel mito giapponese è un pilastro sacro intorno a cui gli dèi Izanami e Izanagi danno vita agli dèi. Questo paradiso è immaginato perduto. L'uscita dell'uomo dal paradiso può essere rappresentata in un solo momento drammatico, causato da un errore o dall'infrazione ad un divieto. Nella tradizione giapponese il processo di separazione è lento, ha inizio col primo atto del generare e continua come un processo di discesa degli esseri verso mondi più in basso e caotici poiché nella visione del paradiso primigenio è implicito il concetto che il divenire dell'uomo e la sua storia rappresentano la corruzio-

ne di una modalità intatta. Una fondamentale differenza oppone i due paradisi: il primo è situato ‘nell’altro mondo’, è ‘celeste’, ma è raggiungibile da tutti, il secondo è ‘in questo mondo’, è ‘terrestre’, ma è irraggiungibile. Il primo imperatore cinese (*shi huangdi*) avido di immortalità manda i suoi uomini migliori alla ricerca dell’elisir miracoloso che si trova nelle isole lontane, ma non li vedrà mai tornare indietro. Talvolta il giardino felice non è distante ma è confuso fra altri giardini simili nella forma e l’intrico di simiglianze confonde e difende la realtà. Nelle leggende, alcuni eroi riescono a volte a passare la soglia ma nessuno riesce nell’impresa di carpirne il segreto che è al centro. Spesso un mostro è posto a difesa e sconfigge l’eroe, oppure, con sottile seduzione, lo inganna; in altri racconti l’eroe vince e uccide la belva ma commette poi un errore e smarrisce ciò che ha conquistato.

L’iconografia artistica e il pensiero religioso propongono due possibilità per vedere il paradiso terrestre e sono due contraddizioni. La prima è di non volerlo sperimentare, di passarvi attraverso con ammirata indifferenza senza cedere alla tentazione, quindi di non ‘vederlo veramente’. La seconda è di entrarvi per conoscerlo fino in fondo e lasciarsi tentare quindi e ripetere l’errore, infrangere ancora il divieto e perderlo nuovamente. Perché, se così non fosse, il paradiso terrestre diventerebbe il paradiso celeste e il cerchio si chiuderebbe. “Per questo” scrive lo Pseudo Aristotele “gli uomini muoiono, perché non possono ricongiungere il principio con la fine”⁵².

¹) Matsudaira Narimitsu, “The concept of *tamashii* (soul) in Japan”, in *Studies in Japanese Folklore*, a cura di R. Dorson, Port Washington, Kennikat Press, 1973, pp. 181-197.

²) Vedi la casistica etnografica che direttamente e indirettamente conferma questa concezione, in M.W. de Visser, “Fire and ignes fatui in China and Japan”, *Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin*, XVII, 1914, pp. 1-97.

³) Per una analisi di tipo comparativo sulle due tematiche rituali, vedi A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1981 (prima edizione: *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909), in particolare al capitolo VIII; da confrontare con R. Hertz, “Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort”, *L’Année Sociologique*, Vol. X, 1905-1906, pp. 82 e segg.

⁴) Gli esempi riportati sono tratti da Takeda Choshu, *Sosen sūhai*, Kyoto, Heirakuji shoten, 1961; da R. Smith, *Ancestor Worship in Contemporary Japan*, Stanford, Stanford University Press, 1974; anche dal capitolo VIII di Oto Tokihiko, *Folklore in Japanese Life and Customs*, Tokyo, Kokusai bunka shinkokai, 1963, pp. 63-71.

⁵) L’episodio mitico è stato sunteggiato dal capitolo IX del *Kojiki*, edizione curata da Kurano Kenji e Takeda Yukichi, *Nihon koten bungaku taikai*, 1, Tokyo, Iwanami shoten, 1970 e dal capitolo I, par. 18-24, del *Nihonshoki*, edizione curata da Sakamoto Tarō, Inoue Mitsusada e Ono Susumu, *Nihon koten bungaku taikai*, 67, Tokyo, Iwanami shoten, 1967.

⁶) Per una più elaborata interpretazione di questo mito in chiave strutturalista vedi F. Macé, “Origine de la mort et le voyage dans l’au-delà selon trois séquences mythiques du *Kojiki* et du *Nihonshoki*”, *Cahiers d’Etudes et de Documents sur les Religions du Japon*, I, 1979, pp. 73-113.

- ⁷) Questo parallelismo simbolico è dettagliatamente analizzato in H. Ooms, "A structural analysis of Japanese ancestral rites and beliefs", in *Ancestors*, a cura di W. Newell, Paris, The Hague, Mouton Press, 1976, pp. 61-90.
- ⁸) Oto Tokihiko, *op. cit.*, in particolare al capitolo VI.
- ⁹) Segawa Kiyoko, "Menstrual taboos imposed upon women", in *Studies in Japanese Folklore*, *op. cit.*, pp. 239-250.
- ¹⁰) R. Smith, *op. cit.*, pp. 69 e seguenti.
- ¹¹) R. Hertz, *op. cit.*, pp. 101, 105 e 120.
- ¹²) Hori Ichirō, "Mountains and their importance for the idea of the other world in Japanese folk religion", *History of Religions*, VI, 1, 1966, pp. 1-23.
- ¹³) M. Eliade, *Le Chamanisme et les Techniques Arcaïques de l'Extase*, Paris, Payot, 1961, p. 119; vedi anche R. Pettazzoni, *Religioni del Giappone: lo Shintoismo. La mitologia giapponese secondo il I libro del Kojiki*, Bologna, 1929, p. 42.
- ¹⁴) Sakurai Tokutarō, *Nihon no shamanizumu: minkan fujo no denshō to seitai*, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1974, pp. 149 e segg.
- ¹⁵) Per una trattazione generale della visione cosmologica della setta *shugendō*, vedi Wakamori Tarō, *Shugendōshi kenkyū*, Tokyo, Heibonsha, 1972 e J. Renondau, *Le shugendō: Histoire, Doctrine et Rites des Anachorètes dits Yamabushi*, Paris, Cahiers de la Société Asiatique, XVIII, 1965.
- ¹⁶) Mabuchi Toichi, "Towards the reconstruction of Ryukyuan cosmology", in *Folk Religion and the World View in the Southwestern Pacific*, Tokyo, Keio University Press, 1968.
- ¹⁷) M. Eliade, *op. cit.*, p. 90.
- ¹⁸) Chikiri Mitsutoshi, *Tengu no kenkyū*, Tokyo, Dairoku shobō, 1977, pp. 142 e segg.
- ¹⁹) Sakaguchi Tamotsu, *Urashima setsuwa no kenkyū*, Osaka, Rokkonsha, 1955.
- ²⁰) Mogami Takayoshi, "The double-grave system", in *Studies in Japanese Folklore*, *op. cit.*, pp. 167-180.
- ²¹) H. Ooms, "The religion of the household: a case study of ancestor worship in Japan", *Contemporary Religions in Japan*, 8, 1967, pp. 201-334; ne conferma i dati Yonemura Shoji, "Dōzoku and ancestor worship in Japan", in *Ancestors*, *op. cit.*, pp. 177-203. Per cogliere meglio le variabili rituali in un diverso contesto sociale, vedi Noguchi Takenori, "Mortuary customs and the family-kinship system in Japan and Ryūkyū", in *Folk Cultures of Japan and East Asia, Monumenta Nipponica Monograph*, XXV, Tokyo, Sophia University Press, 1966, pp. 16-36.
- ²²) Dal racconto IX al capitolo III del *Nihon ryōiki*, a cura di Endo Yoshimoto e Kasuga Kazuo, *Nihon koten bungaku taikai*, 70, Tokyo, Iwanami shoten, 1967.
- ²³) Dal racconto XXIII al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*
- ²⁴) Dal racconto XXXV al capitolo XIII del *Konjaku monogatari*, a cura di Yamada Takao, *Nihon koten bungaku taikai*, 22-26, Tokyo, Iwanami shoten, 1971.
- ²⁵) Dal racconto IX al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*
- ²⁶) Dal racconto IX al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*
- ²⁷) Dal racconto XXIII al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*
- ²⁸) Dal racconto XXIII al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*
- ²⁹) I dati sono tratti da uno dei pochi studi sul Bodhisattva Jizō e cioè dall'articolo di M.W. de Visser, "The Bodhisattva Ti-Tsang (Jizō) in China and Japan", *Ostasiatische Zeitschrift*, I parte, Vol. 2, 1913, pp. 179-198; II parte, Vol. 3, 1913, pp. 266-305; III parte, Vol. 4, 1914, pp. 393-401.
- ³⁰) Dal racconto XXIX al capitolo XVII del *Konjaku monogatari*, *op. cit.*
- ³¹) Dal racconto XIX al capitolo XVII del *Konjaku monogatari*, *op. cit.*
- ³²) Dal racconto XXVIII al capitolo XVII del *Konjaku monogatari*, *op. cit.*
- ³³) H. Kern, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- ³⁴) I dati sono tratti da M. Eliade, *op. cit.*, pp. 167, 174, 176, 177, 196, 347, 356. Per le diverse pratiche dell'estasi della sciamana giapponese e per la tipologia rituale che caratterizza la sua

funzione di psicopompo, vedi Sakurai Tokutarō, *op. cit.*; dello stesso autore, altrettanto importante è *Nihon no Shamanizumu: minkan fuzoku no kōzō to kinō*, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1977. Vedi anche Hori Ichirō, *Nihon no shamanizumu*, Tokyo, Kōdansha, 1971, (di questo lavoro è stata pubblicata una versione in inglese ridotta dal titolo "Shamanism in Japan", *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. II, 4, 1975, pp. 231-287). Uno studio di carattere generale è anche stato pubblicato da C. Blacker, *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, London, George Allen and Unwin, 1975. Uno dei più recenti lavori comparativi è stato curato da Sakurai Tokutarō, *Shamanizumu no sekai*, Tokyo, Shunshusha, 1978.

³⁵) Sulle specifiche tecniche di iniziazione estatica in Giappone, ho tratto dati, oltre che dai lavori citati nella nota precedente, anche da Hori Ichirō, "The concept of *Hijiri* (Holy man)", *Nu-men*, V, 1958, pp. 128-232; sulle tecniche mistiche nello *shugendō*, vedi Togawa Anshō, "Haguro *shugen no nyūbu shugyo*", *Shūkyō kenkyū*, 136, 1953, pp. 37-56.

³⁶) C. Blacker e altri autori sostengono che si tratta di una visione mistica. Tuttavia, nel 1979 durante il mio *fieldwork* in Giappone ho avuto modo di assistere e prendere documentazione fotografica di vari riti di immersione dell'asceta nell'acqua bollente. Di questo dò un resoconto più dettagliato nell'articolo "Lotte e gare rituali come tecniche di conoscenza nella cultura giapponese", *Annali di Ca' Foscari*, XX, 3, 1981, (Serie Orientale 12)

³⁷) Una sintesi interpretativa originale che non perde di vista lo sviluppo storico delle varie concezioni cosmogoniche si trova in Hori Ichirō, *Waga kuni minkan shinkōshi no kenkyū*, 2 volumi, Tokyo, Sōgensha, 1953.

³⁸) Matsudaira Narimitsu, "La cosmologie Japonaise telle que la suggère l'observation des fêtes", *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Série, Tome IV, 2, 1955; vedi anche C. Ouwehand, *Namazu-e and their Themes: An Interpretative Approach to Some Aspects of Japanese Folk Religion*, Leiden, E.J. Brill, 1964, pp. 85 e segg.

³⁹) Origuchi Shinobu, "Kokubungaku no hassei" in *Origuchi Shinobu zenshū*, Vol. I, Tokyo, Chūōkōronsha, 1966; dello stesso autore vedi "Tokoyo oyobi marebito", *Minzoku*, IV, 2, pp. 1-62.

⁴⁰) J. Kreiner, "Some problems of folk religion in the southwest island", in *Folk Religion and World View in the Southwestern Pacific*, *op. cit.*, pp. 101-118.

⁴¹) Per quanto riguarda il sud del Giappone, questi riti sono dettagliatamente documentati in *Matsuri to geinō no tabi: Kyūshū, Okinawa*, a cura di Misumi Haruo e Hagiwara Hidesaburō, Tokyo, Gyōsei, 1978. Per una analisi di questo stesso tipo di rito nel nord, vedi Yamamoto Yoshiko, *The namahage*, Philadelphia, I.S.H.I. Publications, 1978.

⁴²) È la ricorrenza dell'*obon*. Vedi R. Smith, *op. cit.*; un approccio storico caratterizza invece l'articolo di J.J.L. Duyvendak, "The Buddhistic festival of All Souls in China and Japan", *Acta Orientalia*, V, 1, pp. 39-48.

⁴³) Dal racconto IX al capitolo III del *Nihon ryōiki*, *op. cit.*

⁴⁴) I dati sono tratti da *Muenbotoke*, a cura della Seigo minzoku gakkai, Seigo shuppansha, 1960.

⁴⁵) Hori Ichirō, "Mysterious visitors from the harvest to the new year", in *Studies in Japanese Folklore*, *op. cit.*, pp. 76-103.

⁴⁶) Hori Ichirō, "Hitotsu-mono: a human symbol of the *shinto kami*", in *Myths and Symbols: Studies in Honor of Mircea Eliade*, a cura di J. Kitagawa e C. Long, Chicago, University of Chicago Press, 1969, pp. 291-308.

⁴⁷) C. Blacker, "Supernatural abductions in Japanese folklore", *Asian Folklore Studies*, XXVI, 1967, pp. 112-147.

⁴⁸) C. Blacker, "The divine boy in Japanese buddhism", *Asian Folklore Studies*, XXII, 1963, pp. 77-88.

⁴⁹) J. Tubielewicz, *Superstitions, Magic and Mantic Practices in the Heian Period*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980.

⁵⁰) Tra i riti di esorcismo più elaborati sono gli *Hana matsuri* che si celebrano nella zona montagnosa della provincia di Aichi; vedi Hayakawa Kotarō, *Hana matsuri*, Minzoku mingei sho n. 2, Tokyo, Iwasaki bijutsusha, 1968. Altrettanto importanti i *daikagura* invernali; vedi il volume *Kagura*, a cura della Geinōshikenkyūkai, Tokyo, Heibonsha, 1969. Per quanto riguarda l'esorcismo individuale, C. Blacker ne dà una vivida descrizione nel capitolo XV di *The Catalpa Bow*, op. cit., pp. 298-316.

⁵¹) Molto precisa è la documentazione etnografica riportata in *Nihon miira no kenkyū*, a cura del Nihon miira no kenkyū gurupu, Tokyo, Heibonsha, 1969, e in Andō Kōsei, *Miira shinkō no kenkyū*, Tokyo, Yamato shobō, 1961. Vedi anche Hori Ichirō, "Self-mummified buddha in Japan", *History of Religions*, 1, 2, 1961, pp. 222-242, e P. Demiéville, "Momies d'Extrême Orient", in *Choix d'Etudes Sinologiques*, Leiden, E.J. Brill, 1973, pp. 144-169.

⁵²) Frammento 916a 33, in *I Presocratici: frammenti e testimonianze*, introduzione, traduzione e note di A. Pasquinelli, Torino, Einaudi, 1980, p. 114.

MARIO L. TOGNI

I JOURNALS DI HERMAN MELVILLE

1

I due viaggi che Melville compì in Europa nel 1849-50 e nel 1856-57 furono registrati in due rispettivi diari ¹ le cui annotazioni ci permettono di rintracciare alcuni dei rapporti che intercorrono tra i due viaggi e il pensiero e l'opera seguenti, oltre a rappresentare, per il loro carattere estemporaneo e non sempre sorvegliato, un mezzo per cogliere aspetti interessanti della personalità di Melville ².

Per una comprensione dei due diari, considerati anche di per sé, al di fuori del loro rapporto con l'opera seguente, è opportuno situare più precisamente i due viaggi nella vita e nell'opera di Melville. Il primo fatto che si pone in evidenza è che le date dei due diari racchiudono il periodo forse più critico, più sofferto, più ricco di esiti artistici problematici e maturi: 1849-1857.

Alla vigilia della partenza per l'Europa nel 1849 ³ Melville aveva alle spalle il successo fulmineo e fecondo di *Typee* (pubblicato nel 1846) e *Omoo* (p. 1847); ma anche il fallimento di *Mardi* (p. 1849), che lo aveva colto alla sprovvista, anche per il balzo intellettuale che esso rappresentava nei confronti delle opere precedenti. Gli anni 1847 e 1848 erano stati fondamentalmente sereni, all'inizio del 1849 era nato il figlio Malcolm: ma le ristrettezze economiche e l'insuccesso di *Mardi* lo avevano costretto a scrivere, spesso in condizioni esterne difficili, due opere che Melville giudicava francamente "mere potboilers", cioè *Redburn* e *White Jacket* (il primo pubblicato nell'estate del 1849) ⁴. Egli non era esattamente lo scrittore già al culmine del successo alla soglia dei trent'anni, con una discreta base di tranquillità interiore e prospettive dorate per gli anni a venire, come viene talvolta definito a quest'epoca.

L'ansia di conoscere, di vivere nuove esperienze, con una carica fondamentale di entusiasmo, però, ci sono: questa partenza per l'Europa è quasi un rinnovare la prima esperienza marinara quando, ventenne, s'imbarcò per Liverpool sul *St. Lawrence* (1839). Ci sono anche motivi più concreti che lo

spingono a intraprendere il viaggio: egli intendeva vendere personalmente il manoscritto di *White Jacket* a un editore inglese (il fratello Gansevoort, che aveva fatto pubblicare in Inghilterra *Typee*, vi era morto nel 1846); il viaggio gli avrebbe fornito nuovo materiale: benché solo in germe, c'era il progetto di scrivere la storia di Israel Potter, per la quale era necessaria un'ambientazione europea e quindi una conoscenza diretta dei luoghi rappresentabili. L'assenza dall'America durerà circa quattro mesi.

2

Sbarcato a New York il 1° febbraio 1850, Melville trovò che *Redburn* e *White Jacket* avevano avuto un buon successo, sia di critica sia di pubblico. Aveva con sé un nuovo bagaglio di esperienze ed uno altrettanto concreto di libri da leggere ⁵ - e aveva davanti a sé il periodo cruciale della sua vita.

Negli anni che seguirono conobbe Hawthorne e ne divenne amico, oltre che, relativamente, vicino di casa (nel 1850 si era trasferito con la famiglia nella fattoria di Arrowhead a Pittsfield, Mass.). Fu un periodo di studi intensi e di scoperte culturali, accompagnato da un'altrettanto intensa attività letteraria che avrebbe dovuto fruttare economicamente, in quei difficili anni, e che invece non rese. Fu un periodo di tuffi profondi e arditi e paurosi ai limiti della conoscenza, di lotte impari con il problema del Male, di Dio, del Fato. Le opere di questo periodo, in cui riversa più coraggiosamente il suo mondo interiore, gli allontanarono definitivamente il pubblico contemporaneo. *Moby Dick* (p. 1851), *Pierre* (p. 1852), *Israel Potter* (p. 1855), *The Piazza Tales* (p. 1856) e *The Confidence Man* (terminato nel 1856) mostrano l'approssimarsi dell'inaridimento della volontà di lottare, della resa amara di fronte al vuoto nell'universo, nella mente e nel cuore umano. *Billy Budd* è ancora lontano.

Se i bisogni e le ambizioni della famiglia lo spingevano a scrivere qualcosa di commerciabile, egli al tempo stesso cercava di non rinunciare a scrivere ciò che gli premeva dentro: questo compromesso non poteva essere che penoso per Melville ⁶ .

L'idea di un secondo viaggio in Europa e nel Vicino Oriente, già vago progetto discusso con entusiasmo con gli amici a bordo del *Southampton* nel 1849, nacque dalle precarie condizioni fisiche e psichiche in cui versava, le quali avevano raggiunto un punto critico già nel 1853 ⁷ . La vendita di una parte della proprietà di Arrowhead e un prestito concessogli dal suocero gli permisero di attuare il viaggio. Scopo quasi "terapeutico" del viaggio: ma al di sotto delle sue condizioni c'era la posizione morale e intellettuale cui Melville era arrivato, lo scetticismo e la disillusione che forse cercavano nel Levante qualcosa di più del pittoresco.

Il primo *Journal* si presenta nella forma simile a tanti contemporanei diari del *Grand Tour*: soprattutto cronache dei fatti avvenuti, cioè documento preciso e minuzioso di un'esperienza. Le annotazioni sono pressoché quotidiane e descrivono pedestremente gli avvenimenti della giornata: minuzie come prezzi, nomi di caffè, note come "No events today", non vengono tralasciate. Questo atteggiamento controllato, quasi sottintendesse un lettore, una certa ufficialità dell'atto, viene reso più sciolto dal tono generale e dal linguaggio, estemporaneo e discorsivo. Gli avvenimenti della giornata vengono riordinati, rimuginati in una conversazione con se stesso, che smussa certe impressioni e dà forse un andamento più uniforme alla narrazione. Rimane l'immagine netta del viaggiatore che medita in solitudine e quasi incasella i fatti del giorno, con distacco meticoloso ma insieme quella consapevolezza vivace di chi sa che sta ancora vivendo la sua giornata.

Quasi tutto il *Journal* si sviluppa su due toni fondamentali: uno brioso, pieno di entusiasmo, di spirito di avventura, di desiderio di scoperta, che mostra Melville, nel suo verdissimo cappotto, marinaio e scrittore insieme, tutto proteso verso la sua esperienza europea; il secondo è nostalgico, di chi sente la solitudine di uno straniero in un ambiente diverso e si ripiega verso il proprio mondo familiare - Melville con il cuore gonfio di tenerezza per il bimbo appena nato ⁸ e per la moglie, tutto colmo di struggente desiderio di ritrovarsi a casa, a quattromila miglia dalla stanzetta d'albergo in cui sta scrivendo ⁹. Ma non ci sono lunghi periodi di solitudine, specialmente a Londra. Melville sembra fare amicizia con notevole facilità ¹⁰ e di conseguenza la vita mondana di questo periodo è vivacissima: agli incontri con persone importanti seguono ricevimenti che si alternano a serate a teatro, a lunghe conversazioni nei caffè eleganti. Tocchi di humour leggero, spesso irriverenti nei confronti della società inglese ¹¹, l'uso frequente di aggettivi/avverbi che denotano una particolare partecipazione ("famously", "gloriously", "capital", "beautifully", "amazingly", etc.) sono indicativi dello stato d'animo di Melville di fronte all'esperienza europea.

Melville s'imbarca sul *Southampton* l'11 ottobre e ritorna a New York il 1° febbraio 1850; poiché le note del viaggio di ritorno sono scarsissime, abbiamo annotazioni di viaggi e soggiorni che si possono suddividere in quattro parti, seguendo cronologicamente gli spostamenti di Melville: viaggio verso l'Inghilterra, primo soggiorno a Londra, viaggio nel Continente, secondo soggiorno a Londra.

"Was up betimes, & aloft, to recall the old emotions of being at the mast-head" ¹²: in tutta questa prima parte del diario è molto forte la presenza dell'uomo di mare. Si vede nel suo agire, in piccole annotazioni di vita marinara, in cui sembra che Melville, da vecchio lupo di mare, quasi guardi con bonaria

condiscendenza al capitano e all'equipaggio che si affanna attorno alla nave; si vede soprattutto nelle costanti annotazioni sulle condizioni del tempo. C'è una doppia coscienza, quella di sentirsi intimamente un marinaio (l'uomo/esperienza che si pone in rapporto diretto con gli elementi), e quella di trovarsi ad essere un uomo importante (lo scrittore affermato): accanto al riemergere di emozioni provate al primo viaggio di mare, dieci anni prima, quand'era marinaio sul *Saint Lawrence*, c'è la constatazione di essere la sola persona a bordo cui è stato concesso l'onore di avere una cabina tutta per sé; accanto alle lunghe ore di osservazione del mare c'è la solleticante scoperta che una signora a bordo legge ostentatamente una copia di *Omoo*. E lo schietto orgoglio per la sua nuova posizione non è neanche malcelato: “*then a sailor, now H.M. author of “Peedee” “Hullabaloo” & “Pog-bog”*”¹³. Durante la traversata c'è un senso di rilassamento, un abbandonarsi alle cose intorno a sé, un graduale diventare sempre più passivo e ricettivo (lo stesso avverrà nel 1859, in navigazione nel Mediterraneo, diretto a Costantinopoli).

Nasce qui l'amicizia con Adler, spesso nominato nel diario¹⁴, con cui s'immerge in lunghe discussioni metafisiche, e progetta un viaggio lungo il Danubio fino a Istanbul (che realizzerà in parte nel viaggio in Europa nel 1859). Un fatto interessante, che verrà poi usato in *Moby-Dick*¹⁵, è il tentativo di salvataggio di un passeggero caduto in mare, in cui Melville si dimostra la mano più attiva ed esperta. C'è una descrizione precisa della scomparsa e alcune annotazioni interessanti (“None seemed very anxious to save him”), con sapore già amaro.

Il primo soggiorno londinese fu denso di contatti sociali e di entusiastiche esplorazioni. Una parte di esso, puntualmente registrata, è dedicata ai tentativi di cercare un editore per *White Jacket*. Sono note che rivelano il passare dalla speranza alla delusione alla stanchezza. Ma fu spesso proprio attraverso qualcuno degli editori conosciuti che Melville poté essere introdotto nell'alta società londinese. Accettare in invito significava per Melville approfittare di un'occasione per studiare la vita inglese: i resoconti dei ricevimenti cui partecipò lo rivelano tutto teso a conoscere un ambiente così nuovo, eppure così ossessivamente presente, per la sua assenza, nella mente americana. Non mancano le reazioni, alla Yankee, si direbbe, ma fanno pensare a Mark Twain, al formalismo compassato che non s'incrina per intere serate, la sensazione che tutto quel volteggiare a banchetti e teatri nasconda il vuoto¹⁶. Lunghe passeggiate riempivano talvolta la sua giornata, quasi a testimonianza della sua qualità di osservatore non fagocitato dal nuovo ambiente, in compagnia di qualcuno dei passeggeri del *Southampton* con cui aveva riallacciato i rapporti, o specialmente con l'amico Adler. Talvolta, come spesso annota in tono di sfida, una serata passata a discutere con Adler di metafisica, e con una birra, valeva più di un ricevimento offerto da un anfitrione della nobiltà.

Alcuni fatti che lo colpirono in modo particolare ritornarono qualche anno dopo nelle sue opere ¹⁷ : così, per esempio, da un'impressione avuta in un dato momento in un punto di Londra nacque la descrizione del London Bridge in *Israel Potter* nel capitolo "The City of Dis" ¹⁸ . E ancora, quando assiste alla distribuzione degli avanzi del banchetto per la festa del Lord Mayor, annota: "A good thing might be made of this" ¹⁹ : nel 1854 se ne ricorderà per "Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs".

Sfumata la possibilità di compiere un più lungo viaggio nel Continente, con possibilità economiche ridotte per non aver trovato un editore al suo manoscritto, Melville non rinuncia a un sia pur limitato tour in Europa: e sceglie Parigi, Bruxelles, la Renania inferiore.

Benché a Parigi mostri la stessa vivacità e curiosità che traspaiono dal diario londinese, il tono delle annotazioni si fa più stanco, più depresso ²⁰ ; sembra quasi un po' indifferente ai luoghi che visita o che vorrebbe visitare, più solo e già con il desiderio irrefrenabile di tornare a casa. Talvolta, all'affacciarsi di un nuovo lembo d'Europa, l'entusiasmo si bilancia con la nostalgia; questa gli rimane dentro, nel fondo, ma non frena la sua ansia di scoprire una terra nuova ²¹ . Altrove Melville sembra sentirsi già a casa, già tutto americano, con una punta di orgoglio per le cose del proprio Paese: "but the river Rhine is not the Hudson" ²² . Sempre in Germania, raccontando di essere stato imbrogliato successivamente da un ragazzo e da una ragazza, lascia scoprire piccole preoccupazioni economiche unite a una profonda amarezza per aver visto la sua fiducia abilmente sfruttata dai due giovani.

Il brano che segue, scritto a Londra il 16 dicembre, poco prima di partire, dà un'idea del tono che caratterizza il secondo soggiorno londinese; accanto al desiderio impellente di tornare a casa, acuito dalle lettere che riceveva, c'è ancora l'ansia di conoscere qualcosa di più, quasi il rimpianto di essere alla fine del viaggio e avere ancora tanto da vedere:

It is now 3 pm I have a fire made & am smoking a cigar. Would that One I know were here. Would that the little One too were here. I am in a very painful state of uncertainty. I am all eagerness to get home - I ought to be home - my absence occasions uneasiness in a quarter where I most beseech heaven to grant repose - yet here I have before me an open prospect to get some curious ideas of a style of life, which in all probability I shall never have again - I should much like to know what the highest English aristocracy really & practically is. And the Duke of Rutland's cordial invitation to visit him at his Castle furnishes me with just the thing I want. If I do not go, I am confident that here - after I shall upbraid myself for neglecting such an opportunity of procuring "material". And Allan & others account me for a ninny. I would not debate the matter a moment, were it not at least three whole weeks must elapse ere I start for Belvoir Castle. Three weeks! If I only could but get over *them* ! And if the two images would only *down* for the space of time. - I must

light a second cigar & resolve it over again ²³ .

Comunque, nemmeno il secondo sigaro lo convinse a rimanere: l'accordo commerciale per la vendita del suo libro era andato in porto, e, dopo essersi concesso un soprabito nuovo e un taglio di capelli, Melville acquista i regali per la famiglia, saluta le sue stanze e s'imbarca. Poche note sporadiche vengono buttate giù durante il lungo viaggio di ritorno (25 dicembre - 1 febbraio). Probabilmente Melville era immerso nella lettura dei numerosi libri acquistati, la cui lista è inclusa nel diario. Si tratta per lo più di opere letterarie inglesi, dagli elisabettiani ai contemporanei, da quanto risulta dalle note, sembrano averlo interessato in questo periodo *Anastasius* e le *Confessions of an Opium Eater*. Per le *Confessions* ebbe note entusiastiche nel diario: "A wonderful thing that book" ²⁴ e "A most wondrous book" ²⁵ . Del primo libro acquistò una seconda copia dopo che la prima, comperata a Parigi, gli fu confiscata alla dogana di Dover (perché ritenuta immorale): di questo si ricorderà sette anni dopo, a Costantinopoli, in una breve nota, ma sembra anche che ve ne sia un influsso in *Moby Dick* nella rappresentazione dell'amicizia tra Queequeg e Ishmael (v. *Anastasius* e *Anagnosti* che fanno amicizia in carcere) ²⁶ .

La parte più importante del viaggio sembra essere il soggiorno londinese: la visita nel Continente dà l'impressione di essere una corsa frettolosa, quasi d'obbligo, per spingersi "un poco più in là". All'opposto, nel secondo *Journal*, la parte più notevole è di gran lunga quella che riguarda il viaggio nel Mediterraneo (Italia, Grecia, Palestina, Egitto, Costantinopoli): per i due soggiorni inglesi mancano addirittura annotazioni di visite e viaggi che, per la loro importanza, si suppone avrebbero senza dubbio dovuto spingere Melville a lasciarne un resoconto.

4

Alcune delle caratteristiche principali del secondo *Journal* si pongono anche come differenze rispetto al primo. La forma, anzitutto, è completamente sciolta, varia, adattata all'occasione, all'intensità dell'emozione, allo stato d'animo e allo stato di salute di Melville. Non ci sono annotazioni regolari e quotidiane, né vere e proprie relazioni dei fatti del giorno. La funzione del *Journal* appare sempre più quella di registrare una traccia personale di quest'esperienza intesa organicamente. L'espressione va dalla pura e semplice annotazione di parole isolate, slegate, talvolta cariche d'impressioni momentanee, alla trattazione ampia di un fatto, approfondita in una personale meditazione metafisica. Più spesso si tratta di schizzi d'impressioni, di brevi intense immagini, di pensieri, annotati senza tener conto della sintassi, spesso con un'ortografia approssimata e con un massimo di compressione. Il tono che s'intravede dietro quasi tutto il *Journal* rivela uno stato di depressione, di scetticismo, che condiziona

e trascolora ogni paesaggio. Come ha notato il curatore Horsford ²⁷, nel diario persiste lo stesso tono con cui è stato scritto *The Confidence Man*. Questo emerge specialmente nelle note di paesaggio, o in commenti su persone, o folle indigene; annotazioni sulla sterilità, l'aridità, lo squallore del paesaggio ricorrono con grande frequenza, predominando su ogni altro tipo di descrizione, e così immagini di morte, di cimiteri, di prigionieri, di delitti.

Traspare da tutto il diario la solitudine, intima ma anche fisica, in cui visse Melville in quel periodo. Non c'è traccia di ricevimenti, compagnie, inviti, come nel primo *Journal*. Anche quando Melville incontra vecchi amici, viene sempre sottolineata una certa solitudine interiore, un certo distacco. Sembra morto lo humour leggero del viaggio precedente: ha ceduto il posto a un'ironia tagliente, dolorosa, amarissima, rivolta quasi sempre, al di là del motivo occasionale, verso l'Essere Umano.

È evidente dovunque la maggiore ricchezza di interessi rispetto al primo diario. In un itinerario per molti versi tipico dell'Ottocento (Inghilterra, Italia, Mediterraneo Orientale), l'esperienza del viaggiatore tendeva a essere polarizzata, quasi incanalata in vie tradizionali, consacrate dal Baedeker (o, meno anacronisticamente, dal Murray di Londra): ma un vivo interesse umano per la persona comune, per il nativo, un'incessante indagine filosofica e teologica, un interesse molto personale per l'arte, il pittoresco, una curiosa attenzione all'agricoltura, fanno dimenticare gli echi delle Guide e ampliano l'orizzonte di questo *Journal* rispetto al primo.

Il viaggio dura circa sette mesi (11 ottobre 1856 - 20 maggio 1857); sbarcato a Glasgow (26 ottobre), dopo un giro di circa due settimane in Scozia e in Inghilterra, s'imbarca a Liverpool per il Mediterraneo, visita varie isole egee, Istanbul, la Palestina, l'Egitto, torna in Grecia; da Messina risale l'Italia, fermandosi nelle maggiori città, e torna in Inghilterra attraverso la Svizzera, la Germania, l'Olanda.

Le note della traversata atlantica sono brevissime; dei ventitré giorni che intercorrono tra lo sbarco a Glasgow e il successivo imbarco a Liverpool circa dieci giorni di seguito mancano di ogni annotazione. Ma l'elemento più interessante di questa parte del soggiorno è l'incontro con Hawthorne, che Melville aveva visto l'ultima volta nel 1853, quando Hawthorne era stato nominato console degli Stati Uniti a Liverpool. Un raffronto delle annotazioni dei rispettivi diari circa un loro incontro mette a fuoco la situazione di Melville; dice Hawthorne:

... We took a pretty long walk together, and sat down in a hollow among the sand hills (sheltering ourselves from the high, cool wind) and smoked a cigar. Melville, as he always does, began to reason on Providence and futurity, and of everything that lies beyond human ken, and informed me that he had "pretty much made up his mind to be annihilated"; but still he does not seem to rest in that anticipation; and, I think, will never rest until he gets hold of a

definite belief. It is strange how he persists - and has persisted ever since I knew him, and probably long before - in wandering to-and-fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential; he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us ²⁸ .

Melville è più conciso, più scabro, sembra tocchi appena le cose; pure, ogni parola è pregna di significato:

An agreeable day. Took a long walk by the sea. Sands & grass. Wild & desolate. A strong wind. Good talk. In the evening Stout & Fox & Geese-Julian grown into a fine lad, Una taller than her mother. Mrs. Hawthorne not in good health. Mr. H. stayed home for me ²⁹ .

A Hawthorne viene affidato il manoscritto di *The Confidence Man*, per trovargli un editore: ma come cosa di poca importanza, non personale. Il contratto di pubblicazione verrà stipulato da Hawthorne il 20 marzo 1857.

“Mate came out with straw hat - Shirt sleeves - Threw open coat.- Such weather as one might have in Paradise. ... Like sailing on a lake” ³⁰ . Così viene annotato l’ingresso nel Mediterraneo. Non solo nell’atmosfera si nota un miglioramento: c’è un lieve schiudersi anche dell’animo di Melville, e qualche tocco qua e là rivela un sollevarsi del tono; così, ad esempio, i passi cominciano ad essere più lunghi, più organici, non solo monconi o frasi asintattiche. Si tratta di un aprirsi di più al mondo esterno, ai suoi stimoli, non di un mutare dello stato profondo di depressione e scetticismo: benché l’interesse vada risvegliandosi via via che il viaggio procede, ci saranno ancora momenti di manifesta, profonda prostrazione e amara meditazione.

Negli spostamenti tra Grecia, Turchia, Palestina ed Egitto, Melville incrocia varie volte le isole egee, e ne sottolinea con insistenza impressionante l’aspetto arido e sterile. Dalle brevi immagini, dalle similitudini, traspare la visione che Melville ha della vita, del mondo, degli uomini. C’è un ripetere di aggettivi che martellano la stessa immagine: *sterile, dry, barren, bleak, dreary, rocky, naked, worn, meagre, poor, solitary*; un insistere su immagini di cimiteri, di povertà. Di Sira abbiamo una descrizione toccante: “The houses seemed clinging round its (i.e. the hill’s) top, as if desperate for security, like shipwrecked men about a rock beaten by billows” ³¹ . Melville paragona queste isole a quelle conosciute anni addietro nei mari del Sud: “Contrast between the Greek isles & those of the Polynesian archipelago. The latter are fresh as at their first creation. The former are meagre, like life after enthusiasm is gone” ³² . Da qui nasceranno le poesie “The Archipelago” e “Syra”, pubblicate in *Timo-leon* ³³ .

Dopo “antechambers of seas & lakes, & corridors of glorious straits” ³⁴ , ecco Costantinopoli: “the serenity & beauty of summer without heat” ³⁵ , ma

anche “so gloomy & grimy seems as if a suicide hung from every rafter within.- No open space - no square or parks. You suffocate for room”³⁶. Colpisce durante il suo soggiorno qui la sua paura, la sensazione di pericolo, di essere chiuso dentro, braccato: “terrible place to be robbed or murdered in”³⁷; il continuo insistere su *crowds* acuisce il senso d’isolamento e solitudine. Le descrizioni si fanno più accurate, più minuziose, più lunghe.

La visita alle Piramidi, pur breve, suscitò in Melville profonda emozione. L’urgenza delle impressioni si rivela nel manoscritto del *Journal* anche dalla scrittura (come nota il curatore del diario), un tipo particolare di scrittura nervosa, illeggibile, compressa. Come avviene in questi passi. Da una parte c’è un senso di stupore, confinante più con un vago timore che con l’ammirazione: “Nothing in Nature gives such idea of vastness”³⁸; “It is ... the sense of immensity that is stirred”³⁹; e ancora: “Might have been created with the Creation”⁴⁰. Dall’altra traspare un profondo quanto incontrollabile terrore: “A feeling of awe and terror came over me” e poi: “Horrible place for assassination”⁴¹. Gomito a gomito stanno riflessioni teologiche, quasi intuizioni che sembra nascano nell’attimo stesso in cui il suo occhio percepisce i tre colossi cinerei:

I shudder at the idea of ancient Egyptians. It was in these pyramids that was conceived the idea of Jehovah. Terrible mixture of the cunning and awful. Moses learned in all the lore of the Egyptians. The idea of Jehovah was born here⁴².

... But for no holy purpose was the pyramid founded⁴³.

Più avanti annota, con un simbolismo che pare voler allacciare tutta la propria esperienza: “Grass near the pyramids, but will not touch them. Desert more fearful to look at than the ocean”⁴⁴; mentre gli aggettivi *incomprehensible* e *awful*, lapidario commento, paiono avvicinare le Piramidi alla Balena Bianca.

Il soggiorno in Palestina (Giaffa, Gerusalemme, Mar Morto) segna uno dei momenti di più profonda depressione in tutto il *Journal*. Ritorna straripante la coscienza dell’aridità, della sterilità: “Barrenness of Judea: rubbish, / bones of rocks / mere refuse & rubbish of creation”⁴⁵. La visione di pietre, di distese di pietre morte, così frequente nel deserto, sembra ossessionarlo più volte. Trova Gerusalemme “oppressive & unwholesome”, e da questa atmosfera si lascia permeare passivamente.

Ma l’elemento che informa tutto il diario palestinese è la sua reazione di fronte ai luoghi sacri. Forse in fondo la visita alla Palestina era un pellegrinaggio, una ricerca/verifica della fede al luogo d’origine. Ma la realtà è amara: tutto testimonia dell’“indifference of Nature & Man to all that makes the spot sacred to the Christian”⁴⁶. Il Sacro Sepolcro è muto, c’è solo calca e afa: “All glitter & nothing gold. A sickening cheat”⁴⁷. È un’indifferenza cosmica, non solo umana, non solo di persone di fede diversa: “... and on Olivet every morning the sun indifferently ascends over the chapel of the Ascension”⁴⁸

Quando si tratta di commentare l'opera dell'uomo per mantenere viva la sorgente di fede a Gerusalemme, Melville si fa più ironico, più amaro. Le guide locali non sembrano avere neppure il problema di mantenere una parvenza di rispetto per i luoghi sacri: "Here is the stone Christ leaned against, & here is the English Hotel" ⁴⁹. I religiosi, i missionari giungono a vendere biglietti per il Paradiso, con tanto di numero e fila; ma anche quando c'è in loro sincerità d'impegno (Melville ne conobbe personalmente alcuni durante il suo soggiorno), la conclusione è amara, e va al di là del fatto in sé: "The whole thing is half melancholy, half farcical - like all the rest of the world" ⁵⁰. Un sapore amaro in bocca, sapore d'acqua del Mar Morto, sembra essere tutto ciò che la Terra Santa può offrire oggi al pellegrino, o almeno al pellegrino Melville: "smarting bitter of the water, - carried the bitter in my mouth all day - bitterness of life - thought of all bitter things - Bitter is to be poor & bitter, to be reviled, & Oh bitter are these waters of death, thought I.-" ⁵¹.

Il soggiorno italiano, di circa due mesi (13 febbraio - 14 aprile), è il più lungo in uno stesso Paese. C'è un rilassarsi, un abbandonarsi all'ambiente più dolce, un sollevarsi, seppure lieve, dello spirito. L'arrivo in Sicilia, a Messina (13 febbraio), è segnato da una rappresentazione del *Macbeth* e da "walks" (che parve gustare particolarmente, come un marinaio a terra dopo un lungo viaggio). Di qui proseguì la penetrazione lungo la Penisola: Napoli ("smelt the city"), di cui lo colpì la gaiezza, la spensieratezza, quasi l'incoscienza, e la cui personalità individuò nelle molte botteghe del lotto con annesso altarino illuminato dedicato alla Vergine col Bambino ... Notò il contrasto tra la presenza del Vesuvio, come fonte di distruzione, e il vigore, la felicità della natura e della vita umana che vi crescono accanto, contrasto che commenta con due annotazioni che sembrano scostarsi l'una dall'altra. All'osservazione distaccata, ma con un'appendice più personale e amara, qual è: "Apt representation of that heedlessness, benignly ordained, of man which prevents him one generation from learning from the past" ⁵², fa da contrappunto l'altra, che rivela un ammorbidirsi del rigore del giudizio, quasi un partecipare a questa millenaria accettazione: "'Let us eat, drink & be merry, for tomorrow we die'. Such seems the lesson learned by the Neapolitans from this scenery" ⁵³. Roma, al contrario, è un'esperienza più dura: "Rome fell flat on me - Oppressively flat" ⁵⁴, e più avanti, "No place where lonely man will feel more lonely than in Rome (or Jerusalem)" ⁵⁵. Qui fu colpito da un'irritazione agli occhi che gli impedì di uscire dalla propria camera per alcuni giorni (il soggiorno romano durerà quasi un mese); non mancò tuttavia di completare la puntuale visita alle bellezze artistiche della città. Annotò soprattutto impressioni di quadri, compresa l'immancabile Beatrice Cenci ⁵⁶; le annotazioni più interessanti riguardano la scultura, soprattutto classica (interesse, questo, già destato in Grecia): un busto di Tiberio ("A look of sickly evil, ... Great brain overrefinement. Solitude.-") ⁵⁷, il Gladiatore Morente ("Shows that humanity existed amid the barbarians of

the Roman time, as it now among Christian barbarians")⁵⁸. Tre volte viene menzionato Antinoo: soltanto come nome evocativo, in termini personali, o come constatazione di un invisibile legame ("... within a stone's throw of Antinous"⁵⁹), o come semplice giudizio estetico, tra gli altri annotati: "Antinous, beautiful"⁶⁰. Di Antinoo, come di Beatrice Cenci, leggendaria nella curiosità dei viaggiatori americani, acquisterà una copia.

Di Firenze e Venezia lascia note che riguardano soprattutto contatti con persone (o personaggi) del luogo: a Firenze, "at dinner table accosted by singular young man who speaks 6 or 8 languages. He presented me with a flower, and talked like one to whom the world was delightful. May it prove so"⁶¹. Questo esemplare di fauna locale pare riapparire, invecchiato e maturato, sotto le spoglie di Antonio, a Venezia, del quale Melville riporta queste parole: "When rich, plenty compliment. ... Now Antonio no money, Antonio no compliment. ... Antonio go shake yourself. You know dat Sir, dat to de rich man, de poor man hab always de bad smell? You know dat Sir? (For Con. Man) Yes, Antonio, I am not unaware of that"⁶². Ma l'atmosfera languida della città, pur non intaccando l'amarezza incancellabile che queste parole tradiscono - ma in tono sostenuto, quasi per antica accettazione -, affascinò Melville, che si abbandonò alla corrente in quei giorni d'aprile ma già quasi estivi: tra "fair Venetians", che "float about in full bloom like pond lilies"⁶³, (egli annota di sé) "floating about philosophizing with Antonio the Merry"⁶⁴. Quest'atmosfera di serenità liquida, dolce ma inarrestabile, viene notata con insistenza: "Rather be in Venice on rainy day, than in any other capital on fine one"⁶⁵ scrisse, e il tono delle sue pagine veneziane conferma queste parole. Si susseguono annotazioni che indicano la partecipazione all'ambiente intorno a sé, un'osservazione quasi passiva che acquieta l'insistenza della meditazione metafisica, come si vede per esempio nelle annotazioni che riguardano Piazza S. Marco: "No place like St. M.s. Square for enjoyment. Public ballroom - no hours"⁶⁶, "The charm of the square. The snug little breakfast there"⁶⁷, "Sat in a chair by the arcade at Mindel's some time in the sun, looking at the flags, the sun, & the church"⁶⁸. L'annotazione "(For Con. Man)" che collega Antonio all'ultimo libro di Melville sembra riapparire al di sotto dell'impressione che Melville ebbe davanti a Leonardo a Milano: "Significance of Last Supper. The joys of the banquet soon depart. ... - men so false - the glow of sociability is so evanescent, selfishness so lasting."⁶⁹. Il personaggio di Antonio ritorna in un breve appunto nelle ultime pagine del *Journal*, dove sono riportate alcune sue parole, quasi un commento al succedersi di chiari e scuri nel viaggio di Melville, metafora dell'esistenza: "The pain lie among the pleasures like sand in rice, not only bad in themselves, but spoiling the good". Accanto a questo commento amaro sulla visita milanese, ci sono note ricorrenti sulla fertilità del suolo e la bontà della coltivazione (così dirà anche attraversando il Piemonte). Da questo punto le note si diradano, c'è un affrettarsi verso la conclusione del

viaggio. Da Solieure (Basilea) proseguirà per un tratto con Henry A. Smythe, mercante, banchiere e poi impiegato alla dogana di New York, attraverso cui Melville riuscirà a ottenere dal governo il posto alla dogana.

Il viaggio tocca brevemente l'Olanda (una sorta di riconoscimento di una delle Patrie d'origine, come quando paragona Haarlem alla "colonie" di Albany) e poi, ultima tappa, l'Inghilterra, dove, a Oxford, mostra ancora un ritorno di entusiasmo: "It was here I first confessed with gratitude my mother land, & hailed with pride" ⁷⁰. Prima della partenza da Liverpool (6 maggio) visita ancora Hawthorne (da cui aveva lasciato il proprio bagaglio; ma Hawthorne questa volta non fa menzione della visita di Melville). Sbarca a New York il 19. Una delle ultime note, un'aggiunta slegata dal ricordo del viaggio e proiettata nel futuro, presuppone un'utilizzazione del diario a fini letterari ("Frescoes of travel by Three Brothers - Poet, Painter, and Idler") ⁷¹. Non servirà come titolo d'un commento di viaggi, bensì sarà il titolo originale di *Clarel*.

5

Le prime pagine e le ultime si chiudono quasi su uno stesso tono: sonno-lento, distaccato, con annotazioni sporadiche, senza partecipazione attiva. Racchiudono il nucleo centrale, caratterizzato da un progressivo risvegliarsi di interessi e da tracce profonde di amaro scetticismo, che emergono dovunque. Anche quando l'interesse è desto, manca in questo secondo *Journal* lo slancio entusiastico verso il nuovo che troviamo nel primo. Alle radici qualcosa sembra essere morto. C'è qui però una serie di annotazioni di tipi, che non è semplice descrizione di persone incontrate, ma una vivida raccolta di ritratti schizzati con profonda comprensione, con intuizione esperta, magari con due sole parole.

Il *Journal* porta vistosi segni di riletture e aggiunte (ad es. "for note", "begin here"), il curatore Horsford nota l'uso di tre diversi tipi di penne e matite. Come accennato sopra, un titolo buttato giù nelle ultime pagine pare sottintendere un'idea per una revisione del diario in forma di memorie di viaggio; sembra lontana l'idea di abbandonare la narrativa. Melville attinse invece alle memorie di questo viaggio per il materiale che usò nelle conferenze che diede tra il 1857 e il 1860 (specialmente per "Statuary in Rome" e "Travelling"). Al secondo *Journal* è però legata soprattutto una gran parte della produzione poetica seguente, dalle singole composizioni in *Timoleon* - che rispecchiano soprattutto le esperienze di viaggio in Italia e in Grecia - al poemetto *Clarel*, che si basa invece sui ricordi palestinesi ⁷².

Melville fa un uso flessibile e personale dei *Journals*: le annotazioni sono talvolta da taccuino pro-memoria ("N.B. Cap. T. has not yet accounted for the piastres") ⁷³, che includono registrazioni di prezzi, nomi da ricordare, titoli di

libri; la maggioranza è composta da relazioni più o meno pedestri di fatti (lo sono di più nel primo *Journal*, mentre di rado si ha un fedele resoconto di un avvenimento nel secondo *Journal*), registrazioni di impressioni di luoghi, persone, opere d'arte, che servano da "memoria" e possano venire rielaborate (vedi aggiunte con penne diverse nel secondo *Journal*) e usate per fini letterari. La visione dell'Europa e del Vicino Oriente che traspare da queste relazioni, pur ampia e approfondita (fu forse la lunga pratica di mare che permise a Melville di vedere un numero così notevole di cose nel Mediterraneo orientale, in un tempo relativamente breve, servendosi di innumerevoli passaggi su svariate imbarcazioni?) ci appare pur sempre un dato che riguarda Melville uomo e scrittore. L'oggetto non fa che gettare luce sullo scrittore che ce lo porge, ne è troppo pregno. Il cammino di questi due viaggi non ci porta di volta in volta oltre l'orizzonte a scoprire nuove terre, ma al contrario si dimostra, pagina dopo pagina, un approfondimento abbastanza esplicito del pensiero di Melville dagli ultimi anni '40 in poi. La rinuncia a un'estensione del viaggio e del soggiorno in Europa nel primo *Journal* è un segno della tendenza a ritornare sui propri passi, ad escludere una ricerca di esperienze nuove a favore di un approfondimento del proprio mondo. Già nel primo *Journal*, a parte ragioni biografiche ed emotive pur evidenti, il passaggio dalle quotidiane relazioni degli avvenimenti a un colloquio più intimo, con se stesso, e rivolto alla propria vita e alla famiglia in America, è indice di questa tendenza. Nel secondo *Journal* il ripiegarsi su se stesso e sugli stessi motivi di amara meditazione diviene una caratteristica organica. Nella struttura stessa della frase c'è il ripetersi di uno stesso schema: all'immagine, o all'annotazione di un fatto, segue il commento personale, in cui il primo elemento perde ogni valore indipendente ed è ridotto a metafora, esempio della costante riprova della giustezza della visione di Melville. A esempi riportati sopra qua e là, per altri scopi, infiniti se ne possono aggiungere: alla descrizione di una grotta presso il Lago d'Averno Melville fa seguire questo commento: "Surely man is a strange animal. Diving into the bowels of the earth rather than building up towards the sky. How clear an indication that he sought darkness rather than light" ⁷⁴ . Rare le immagini che si mantengono allo stato di descrizione, senza la presenza formale di una metafora: "Passed Olympus glittering at top with ice. When is far astern, its snow line showed in the moonlight like a strip of white cloud" ⁷⁵ .

Il dato dell'esperienza (il viaggio, il mondo) è ridotto a metafora del mondo interiore. Forse qui si spiega il ritornare sulle note con risultati sproporzionati. Dice Hillway: "The voyage may well have been a quest of faith" ⁷⁶ , Lewis Mumford parla di "'mood of humility and indifference to outward things", di tentativo di "erect within himself a fortress", di cercare "Christ's kingdom in the territory that had known his presence, instead of plying himself with books and spiritual intermediaries..." ⁷⁷ : questo è forse il senso dei *Journals*, e soprattutto del secondo: le due (donchisciottesche) sortite nel mondo

alla ricerca del nuovo, di spiegazioni, di verifiche (di una via d'uscita?), si concludono senza successo. Non è più il tempo dei lunghi viaggi nei mari del Sud, dalle cui acque la rete della mente di Melville trasse ricca pesca; le tessere del mosaico melvilliano paiono non poter più provenire che dallo scavo della propria meditazione, ormai rivolta verso il silenzio.

¹) *Journal of a Visit to London and the Continent, by Herman Melville. 1849-1850*. Ed. Eleanor Melville Metcalf, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948.

Journal of a visit to Europe and the Levant, Oct. 11, 1856 - May 6, 1857. By Herman Melville. Ed. Howard C. Horsford, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1955.

Nelle note, i riferimenti ai due diari saranno, rispettivamente, *Journal I* e *Journal II*.

²) Per quanto riguarda il rapporto esperienze di viaggio / opere, cfr. *Redburn* (in cui appaiono le esperienze della prima traversata atlantica, del 1839); tracce della visita ai parenti di Galena, II, nel 1840, si trovano in *The Confidence Man; Typee, Omoo, Mardi, White Jacket, Moby-Dick* rispecchiano in varia misura e con diversa intensità di elaborazione il periodo più propriamente marinaro della vita di Melville, cioè gli anni dal 1841 al 1844.

³) I dati biografici si basano su: Leon Howard, *Herman Melville: A Biography*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1951; e: Tyrus Hillway, *Herman Melville*, New Haven, Conn., College and University Press, 1963; lo sfondo biografico è sempre comunque dato dal fondamentale: Jay Leyda, *The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville. 1819-1891*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1951.

⁴) Cfr. la lettera di Melville a Hawthorne (1° giugno 1851): "... I am so pulled hither & thither by circumstances. The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man ought always to compose, - that, I fear, can seldom be mine. Dollars damn me; and the malicious Devil is forever grinning in upon me, holding the door ajar. My dear Sir, a presentiment is on me, - I shall at last be worn out & perish, like an old nutmeg-grater, grated to pieces by the constant attrition of the wood, that is, the nut-meg. What I feel most moved to write, that is banned, - it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches".

J. Leyda, *op. cit.*, p. 414.

⁵) La lista dei libri acquistati da Melville nel suo soggiorno europeo (specialmente a Londra e a Parigi, ma anche in Germania) comprende:

Ben Jonson, Davenant, Beaumont & Fletcher, Hudibras, Boswell's Jonson, Th. Browne, 3 co. of Mardi, 2 co. of Redburn, Guide Book for France, Guide Book for Germany, Knight's London, Lavater, Rousseau Confessions, Castle of Otranto, 2 Plays of Shakespeare, Ch. Lamb's Works, Final Memorial of Lamb, Guzman, Chatterton, Old Map of London, Anastasius, Caleb Williams, Vathek, Corinne, Frandestein, Aristocracy of England, Marlowe's Plays, Autobiography of Goethe, Letters from Italy, Confessions of an Opium Eater, Telemachus, Anastasius, Views of Paris, Lays and Legends of the Rhine, Up the Rhine, Panorama of the Rhine. Questo elenco è la copia di quello steso, evidentemente ad uso personale, di Melville, e include anche guide turistiche e probabilmente raccolte di stampe.

⁶) V. nota ⁴.

⁷) Due testimonianze contemporanee, quella del Giudice Lemuel Shaw, il suocero, e quella, più acuta, dell'amico Hawthorne, ci danno quest'immagine di Melville in questo periodo:

"I suppose you have been informed by some of the family how very ill, Herman has been. It is manifest to me from Elizabeth's (i.e. Melville's wife) letters, that she has felt great anxiety about him. When he is deeply engaged in one of his literary works, he confines him to hard studies: many hours in the day, with little or no exercise, and this especially in winter for a great many days

together. He probably overworks himself and brings on sever nervous affections. He has been advised strongly to break off this labour for some time, and take a voyage or a journey, and endeavour to recruit..." (Dalla lettera di Lemuel Shaw al figlio Samuel, datata Boston, 1 settembre 1856; in J. Leyda, *op. cit.*, p. 521).

Hawthorne delinea un ritratto più preciso ed essenziale:

"Melville has not been well, of late; he has been affected with neuralgic complaints in his head and limbs, and no doubt has suffered from too constant literary occupation, pursued without too much success, latterly; and his writings, for a long while past, have indicated a morbid state of mind. ... I do not wonder that he found it necessary to take an airing through the world, after so many years of toilsome pen-labor and domestic life, following upon so wild and adventurous a youth as his was". (in Nathaniel Hawthorne, *The English Notebooks*, ed. by Randall Stewart, New York, Russell & Russell Inc., 1962, p. 432).

Leon Howard, il biografo di Melville, puntualizza così questo momento:

"His skepticism had developed into cynicism, and, as a bystanding wiseacre, he had written the first part of his unpublished book (i.e. *The Confidence Man*) from a point of view which portrayed all faith as folly. But in the second part he had shown himself to be skeptical of his own cynicism. He had no intellectual vantage point from which he could view life consistently, either as a tragedy or as a comedy. As a writer and as a human being, he needed some sort of conviction in which to take refuge from his own moods; and he may have hoped, ironically enough, that whatever his trip might do for his health it might in some way restore his confidence". (In L. Howard, *op. cit.*, p. 237).

⁸) Malcolm, nato il 16 febbraio 1849, si suicidò l'11 settembre 1867.

⁹) "Opposite was the frowning fortress - & some 4000 miles away was America & Lizzie - Tomorrow I am *homeward-bound!* Hurrah & three cheers!". *Journal I*, p. 65.

¹⁰) Vedi "Introduction" al *Journal II*.

¹¹) "But his wife! Such a sour, scrawny scare scum was never seen till she first saw herself in the glass", *Journal II*, p. 40.

¹²) *Journal I*, p. 4.

¹³) *Ib.*, p. 18.

¹⁴) Cfr. l'annotazione riguardante Adler: "...accepts the Scriptures as divine, & yet leaves himself free to enquire into Nature", *Journal I*, p. 22. George Adler (1821-1868), studioso di origine tedesca, presentato a Melville dal comune amico Duyckink, all'imbarco.

¹⁵) Quando Queequeg sulla nave che lo porta a Nantucket salva un passeggero; e ancora nella descrizione di Pip e del suo salvataggio.

¹⁶) "At dinner the stiffness, formality, & coldness of the party was wonderful - I felt like knocking all their heads together". *Journal I*, p. 44. E ancora, più avanti: "Oh conventionalism, what a ninny thou art, to be sure". *ib.*, p. 45.

¹⁷) Vedi E. Melville Metcalf, nella sua introduzione al *Journal I*.

¹⁸) "While on one of the Bridges, the thought struck me again that a fine thing might be written about a Blue Monday in November London - a city of Dis (Dante's) - clouds of smoke - the damned", *Journal I*, p. 25.

¹⁹) *ib.*, p. 26.

²⁰) Nonostante l'assidua compagnia di G. Adler.

²¹) "I feel homesick to be sure - being all alone with not a soul to talk to - but then the Rhine is before me, & I must on", *ib.*, p. 63.

²²) *ib.*, p. 66.

²³) *ib.*, pp. 72-73.

²⁴) *ib.*, p. 80.

²⁵) *ib.*, p. 81.

²⁶) Notato da E. M. Metcalf, nell'introduzione al *Journal I*.

²⁷) Howard C. Horsford nell'introduzione al *Journal II*.

²⁸) N. Hawthorne, *op. cit.*, pp 432-33. Vedi anche sopra: "A week ago last Monday, Herman Melville came to see me at the Consulate, looking much as he used to do (a little paler, and perhaps a little sadder), in a rough outside coat, and with his characteristic gravity and reserve of manner. ... I felt rather awkward at first; because this is the first time I have met him since my ineffectual attempt to get him a consulate appointment from General Pierce. However, I failed only for real lack of power to serve him; so there was no reason to be ashamed, and we soon found ourselves on pretty much our former terms of sociability and confidence", *ib.*, p. 432. Di una visita compiuta insieme a Chester non v'è traccia nel diario di Melville. Hawthorne ne lascia invece un lungo resoconto, prevalentemente descrittivo. Esso è seguito da ulteriori, interessanti annotazioni su Melville:

"I saw him (i.e. Melville) again on Monday... . He said that he already felt much better than in America; but observed that he did not anticipate much pleasure in his rambles, for that the spirit of adventure is gone out of him. He certainly is much overshadowed since I saw him last; but I hope he will brighten as he goes onward. He sailed from Liverpool on a steamer on Tuesday, leaving his trunk behind him at my consulate, and taking only a carpet-bag to hold all his travelling-gear. This is the next best thing to going naked; and as he wears his beard and moustache, and so he needs no dressing-case -- nothing but a tooth-brush -- I do not know a more independent personage. He learned his travelling habits by drifting about, all over the South Sea, with no other clothes or equipage than a red flannel shirt and a pair of duck trowsers. Yet we seldom see men of less criticizable manners than he". *ib.*, p. 436.

²⁹) *Journal II*, p. 63.

³⁰) *ib.*, p. 65.

³¹) *ib.*, p. 109.

³²) *ib.*, p. 111.

³³) Come nota Horsford (ed., *op. cit.*)

³⁴) *Journal II*, p. 76. E ancora: "Magic effect of the lifting up of the fog disclosing such a City as Constan.ple", *ib.*, p. 77.

³⁵) *ib.*, p. 84.

³⁶) *ib.*, p. 85.

³⁷) *ib.*, p. 82; quasi un silenzioso grido d'aiuto senza risposta: "If one could but get *up* aloft, it would be easy to see one's way out", *ib.*, p. 79.

³⁸) *ib.*, p. 117.

³⁹) *ib.*, p. 123.

⁴⁰) *ib.*, p. 119.

⁴¹) *ib.*, p. 117 (entrambe le citazioni).

⁴²) *ib.*

⁴³) *ib.*, p. 124.

⁴⁴) *ib.*, p. 119.

⁴⁵) *ib.*, p. 137.

⁴⁶) *ib.*, p. 142.

⁴⁷) *ib.*, p. 149.

⁴⁸) *ib.*, p. 142.

⁴⁹) *ib.*, p. 149.

⁵⁰) *ib.*, p. 159.

⁵¹) *ib.*, p. 136.

⁵²) *ib.*, p. 187.

⁵³) *ib.*, p. 188.

- ⁵⁴) *ib.*, p. 190.
⁵⁵) *ib.*, p. 192.
⁵⁶) *ib.*, p. 207.
⁵⁷) *ib.*, p. 191.
⁵⁸) *ib.*.
⁵⁹) *ib.*.
⁶⁰) *ib.*.
⁶¹) *ib.*, p. 219.
⁶²) *ib.*, p. 235.
⁶³) *ib.*, p. 232.
⁶⁴) *ib.*, p. 236.
⁶⁵) *ib.*, p. 235.
⁶⁶) *ib.*, p. 228.
⁶⁷) *ib.*, p. 232.
⁶⁸) *ib.*.
⁶⁹) *ib.*, p. 238. Per quanto riguarda la connessione con *The Confidence Man* v. Howard C. Horsford, "Evidence of Melville's Plans for a Sequel to *The Confidence Man*", *American Literature*, XXIV, 1952, pp. 85-89.
⁷⁰) *ib.*, p. 259.
⁷¹) *ib.*, p. 262.
⁷²) Raccolte poetiche di Melville, pubblicate privatamente: *Battle-Pieces* (1866), *Clarel* (1876), *John Marr* (1888), *Timoleon* (1891). *Collected Poems*, ed. Howard P. Vincent, Chicago, Packard & Co., Hendricks House, 1947.
⁷³) *Journal II*, p. 76.
⁷⁴) *ib.*, p. 186.
⁷⁵) *ib.*, p. 74.
⁷⁶) Tyrus Hillway, *Herman Melville*, New Haven, Conn., College & University Press, 1963, p. 54.
⁷⁷) Lewis Mumford, *Herman Melville - A Story of His Life & Vision*. New York & Burlingame, Harcourt-Brace & World inc., 1962, p. 180 (tutte le citazioni).

Bibliografia

- Journal of a Visit to London and the Continent, by Herman Melville. 1849-1850*, ed. Eleanor Melville Metcalf, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948.
- Journal of a Visit to Europe and the Levant. Oct. 11, 1856 - May 6, 1857*, ed. Howard C. Horsford, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1955.
- Nathaniel Hawthorne, *The English Notebooks*, ed. Randall Stewart, New York, Russell & Russell Inc., 1962.
- Leon Howard, *Herman Melville: a Biography. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951.*
- Jay Leyda, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville*, New York, Harcourt-Brace & Co., 1961.

NOTE E RASSEGNE

COSTANTINO DI PAOLA

NULLA DIES SINE LINEA. CONSIDERAZIONI SU JURIJ OLEŠA.

Compresi allora che quell'uomo era l'anima del silenzio, che le sue spalle erano incurvate dalla gravezza delle stelle spente, che senza esserne cosciente egli aveva riunito in sé il grido delle gru e il fiorire delle erbe nell'ultima notte di primavera.

Compresi allora che la notte si sarebbe spenta e insieme sarebbe caduto il frammento d'universo ove quell'uomo era nato, aveva camminato e respirato.

(Dal poema *L'ultima notte* di Eduard Bagritskij, poeta odessita)

Scalzo, con un vecchio giubbotto imbottito, nella fresca purezza di un mattino, Jurij Oleša passò vicino ad un muro semidiroccato. D'intorno un prato, qualche albero, un cardo, e l'ombra del muro più netta del muro stesso. Nel muro c'era un arco, una stretta apertura con la parte superiore arcuata. Oleša si avvicinò a quell'arco, vide una soglia e davanti ad essa alcuni gradini e un verde straordinario... Era la giovinezza che per un attimo era tornata a ricordagli che un tempo erano vissuti, felici, in un mondo spaventoso, e che quella felicità non fu una colpa.

Nel misterioso mondo della fanciullezza, ricomposto e rivisto nei suoi colori e nelle sue forme attraverso il magico caleidoscopio del tempo, incauta e caparbia s'aggira la lanterna di Jurij Oleša, figlio di Karol Olesza, nobile polacco, dissipatore affascinante e velleitario.

Nel magico caleidoscopio reminiscenze e sensazioni si materializzano in una scrittura che rincorre stupita una filigrana di decalcomanie animate, un mondo capace di roteare nell'obiettivo madreperlaceo di un indifferente botto-

ne di mutanda, ma che può anche riflettersi, incuriosito, in uno specchio: “Una volta, mentre mi cambiavo la camicia, mi vidi nello specchio e improvvisamente mi sembrò di cogliere una somiglianza sorprendente tra me e mio padre. In realtà questa somiglianza non esiste. Mi tornò in mente la camera da letto dei miei genitori e me stesso, bambino, mentre osservavo mio padre che si cambiava la camicia. Mi faceva pietà. Egli non poteva più essere bello, famoso: era ormai un uomo fatto, finito, e che non poteva più essere altro che quello che era. Questo pensavo io, compassionandolo e inorgogliendo dentro di me della mia superiorità. Adesso avevo invece riconosciuto in me mio padre. Era una somiglianza di forme... no, era qualcos'altro: era una somiglianza, per così dire, sessuale: come se ad un tratto avessi sentito in me, nella mia sostanza, il seme di mio padre. Era come se qualcuno mi avesse detto:

“sei bell'e fatto. Sei finito. Non avverrà più niente”.

“La mia giovinezza non l'ho perduta. Non devo pensare al suo ritorno, perchè sono un artista. Ma ogni artista può scrivere solo ciò che è in grado di scrivere”.

Dall'intervento di Jurij Oleša al Primo Congresso degli scrittori sovietici).

Tom-vir-lirli! Tom-vir-lirli! Tom-vir-lirli! Allegre scampanavano le campane dell'arruffato campanaro della piccola chiesa moscovita. Tom era il rintocco del campanone, del grande paiolo, Vir-lirli quello dei piattini.

“Tom Virilirli era penetrato in me in una delle splendide mattine che ho incontrato sotto questo tetto. La frase musicale si era trasformata in una, formata da parole. Mi ero fatto un'immagine viva di questo Tom.

Tom Virilirli, sorridendo, e premendosi il cuore con la mano, guarda la città e cerca i contorni noti dalle vignette della sua infanzia. Il giovane ha il sacco in spalla.

Egli farà tutto.

È l'incarnazione dell'alterigia della gioventù, dei sogni orgogliosi vagheggiati in segreto”.

In una splendida mattina del 1927, lasciate tra le pagine di “Krasnaja Nov' ” le sue spoglie di Burattino, lo sguardo disincantato e il sorriso appena velato dalla sottile ironia della finzione, Tom Virilirli si mise in viaggio alla scoperta di un mondo appena nato lasciando i suoi compagni di racconto, orgogliosi ermafroditi incapaci di trasformarsi in fantasia romantica, a dilaniarsi nell'invidia e nella superbia, tra salsicce sprizzanti sugo e Ofelie vendicatrici.

Metafora di una ricerca che avrebbe dovuto ricacciare nello stesso sottosuolo i Kavalero e gli Andrej Babičev, pseudonimo di una vocazione fiduciosa di scoprire autentiche identità dissolvendo sosia e proiezioni, Tom Virilirli si farà invece metafora del silenzio, e cadenerà con livida puntualità la vicenda

umana del suo inventore. E a lui consegnerà infine, deluso e impotente, le pagine del proprio diario, “testimonianza spietata - come ha scritto Vittorio Strada - di un conato tenace di narrazione, ricerca ansiosa dell’antica felicità di sintesi immaginativa”, meditazione di un uomo ridotto a guardare la storia e i fermenti della sua terra da dietro le vetrate di un caffè di Mosca.

“Ragazzo! - gridano non si sa bene a chi, e anch’io mi volto a guardare.

Mi volterò, ora, quando grideranno: “Vecchio!”?

No, non mi volterò. Non voglio? No, è che in fondo è una sorpresa che sia successo così presto...

Ma è successo davvero?

- Vecchio! Ehi, vecchio!

No, non sono io, non può essere.

- Vecchio!

No, non mi volto. Non può essere che sia successo così presto.

- Vecchio! Ma guarda un po’ che sciocco ... non si volta! Ma sono io, la morte!”

L’artista era già morto, ucciso molti anni prima dal personaggio del suo romanzo. Era rimasto l’uomo, il “re degli gnomi”, la grossa testa riconoscibile dietro la vetrata del caffè “Nazionale”, il pensiero puntato lontano a recuperare nella mortale indifferenza e nella martellante monotonia di una eco, parole scivolote via da sotto un guanciale giallo...: “Esiste una cosa sola: il tempo. La ferrea logica, come si suol dire, della storia. Ma la storia e il tempo sono la stessa cosa. La storia è il sosia del tempo. Io dico che il sentimento più importante dell’uomo deve essere la comprensione del tempo...” Ed altre parole s’intrecciano a queste, e provengono anch’esse dal remoto 1927: “Allora, per la prima volta, sentii il rombo del tempo. I tempi volavano sopra di me. Inghiottivo lacrime di entusiasmo. Decisi di diventare famoso, affinché un giorno un mio sosia di cera, pieno di quel rombo dei secoli che solo a pochi è dato di sentire, facesse anche lui bella mostra di sè in un cubo verdastro...”

In sintonia col suo tempo Jurij Oleša visse soltanto quanto durò la composizione del romanzo *Invidia*. Poi si trascinò per strade disadatte nella perenne ricerca di se stesso, di parole e immagini che facessero uscire lui, invecchiato per la prima volta, dall’“insensata attesa del passaporto per un paese che non esiste nello spazio ma nel tempo, nel passato, nella giovinezza”.

Per ricomporre la propria identità Oleša si mette sul volto una maschera nella speranza che il tempo e la storia ne forgino le fattezze, deturpandola in ghigni cagneschi o illuminandola col sorriso di una ritrovata sintonia, una maschera che comunque lo tenga lontano dalle inquietanti carezze di una fredda mano di specchio. E la tragedia di Oleša si consuma implacabile dietro quella maschera, che si fa specchio essa stessa, uno specchio nel quale il tempo proietta finzioni che si compongono in una balenante parodia di realtà vissute,

un gioco crudele tra un mondo che ringiovanisce e un uomo che cerca disperatamente una mediazione attraverso la quale ricostruire il suo passato e rinnovare così la vita.

Non un giorno senza una riga è una inquietante riflessione, la lucida convinzione di Oleša che il tempo gli sarebbe bastato appena, forse, per salvare le proprie parole, ed è insieme il tentativo di convincere se stesso che quanto andava scrivendo era il risultato di un rapporto coerente comunque stabilitosi tra la sua sfera psicologica e il tempo: “Anche se scrivo senza finire, almeno scrivo! Almeno è una certa letteratura, forse, anche unica nel suo significato: forse, un tipo psicologico come me, e in un tempo storico come quello di adesso, non può nemmeno scrivere diversamente, e se scrive e fino ad un certo punto sa scrivere, allora che scriva, sia pure così...”

Ricordi, sensazioni, profumi, immagini, persone, luoghi, tutto è recuperato da una memoria ormai stanca, da una penna che, come ha scritto M. Čudakova, sembra che ad ogni riga inciampi e strappi la carta. È la stessa vita di Oleša che ne esce spezzata, frammentata, incoerente. È la meticolosa ricostruzione di un fallimento, il tentativo di dare dignità di scrittura ad un lungo silenzio, di sondare i significati più remoti di una lontana rinuncia ricercandone i percorsi tra le complesse trame del tempo. E seguendo con attenzione lo snodarsi di questi percorsi si coglie nei frammenti di *Non un giorno senza una riga* il segno di uno smarrimento che si fa entropia distruttiva, una rassegnazione impotente, un ampliarsi smisurato della coscienza individuale che vuole cogliere nel futuro la metafora di una cupa storia di emarginazione.

La lettura di *Non un giorno senza una riga* insinua sensazioni strane per il continuo flusso di coscienza che l'attraversa e che fa convergere ogni suo elemento, reale e psicologico, verso quella “terra invisibile” dove tutto può essere riscoperto e contemplato, dove una artificiosa lievitazione di significati ricupera remote presunzioni e porge, implacabile, l'illusione di una ritrovata capacità d'inventare.

“Oleša - ha scritto A. Belinkov - ritorna all'elementare, al primigenio, a ciò che l'uomo esegue quando organizza il materiale per un'opera artistica e si prepara a diventare un artista, oppure quando artista non è più”.

Giorno dopo giorno, riga dopo riga, la ricerca della terra invisibile si trasforma nell'ansia di ritrovare la trasparenza del fanciullo che scopriva il mondo con occhi stupiti e che stupiva per la sua capacità di inventare. A volte questa ricerca s'interrompe in pause di orgogliosa lucidità: “Chiunque sia, non ho dubbi che è un personaggio che ha della forza quello che vive in me, un atleta, o piuttosto un frammento d'atleta, un tronco senza braccia nè gambe che si rigira pesantemente dentro il mio corpo facendo soffrire entrambi, me e lui. A volte mi riesce di sentirlo parlare, io ripeto, e la gente pensa che io sia intelligente. Mi ascolta Pasternak, ascolta me, autore di non più di duecento pagine di prosa. E il volto gli si colora, gli occhi gli brillano! È quel genio, la

statua frantumata che si agita dentro di me, suo involucro casuale, formando con esso il risultato di un incantesimo strano e terribile, il dettaglio di un mito, del quale potrò comprendere una cosa sola: la mia morte”.

La morte è ovunque, nel silenzio poetico, nell’incapacità di comunicare, nel paesaggio circostante, nei volti senza fattezze che sfilano per le vie di Mosca, silenziosi come ombre dantesche, e nello stupore del fanciullo che si guarda allo specchio e vi scopre l’immagine riflessa di un vecchio:

“Salve, chi sei?

- Ma non vedi che sei tu?

- Non è vero.

A volte mi metto anche a ridere. E quello nello specchio ride. Rido fino alle lacrime. E quello nello specchio piange...”.

Nella disarmonia del sottosuolo, dietro la nebbia verdastra del passato, nel fluire dei ricordi, tra volti e fisionomie sbiadite, tra profumi e suoni percepiti e fissati chissà quando, chiude il cerchio di una vicenda comune l’immagine inquietante del padre, arrogante e miserabile, quasi ad indicare una strada che egli stesso non aveva saputo percorrere, l’invidia di chi ha fallito, quell’invidia che, come ha scritto A. Gladkov, “non è negazione, al contrario, è un riconoscimento di tipo particolare, il più doloroso dei riconoscimenti, il riconoscimento legato all’amara impossibilità di possedere ciò che si desidera e si riconosce”.

Oggi, 30 luglio 1955, comincio a scrivere la storia del mio tempo.

(Da Non un giorno senza una riga di Jurij Oleša)

Costantino Di Paola

RAYMOND FEDERMAN

ON POSTMODERNISM & THE AVANT-GARDE

Nel dibattito sul “postmodernismo” che si è acceso in Italia nel corso del 1981, ci è sembrato interessante pubblicare una recente intervista (1981) a Raymond Federman, uno degli scrittori postmoderni che, significativamente, ha sempre affiancato l’attività critica a quella creativa.

Raymond Federman è nato in Francia nel 1928, ma si è trasferito in America nel 1947: in America insegna, vive e lavora. Ha scritto in francese e in inglese. In francese fu scritto il suo primo romanzo, *Amer Eldorado* (Paris, Editions Stock, 1974), dove è narrata la “scoperta” di un’America, reale e immaginaria insieme, da parte di un G.I. in licenza. Altri romanzi di Federman sono *Double or Nothing*, *The Voice in the Closet*, e *The Twofold Vibration*, in corso di stampa (primavera 1982).

Lo sperimentalismo linguistico di Federman, legato anche a sperimentazioni tipografiche, compare, oltre che nei romanzi, nelle poesie (si veda *Me Too*).

L’attività critica di Federman riguarda la letteratura (in particolare Beckett, si veda *Journey to Chaos*, 1963), ma anche il cinema. Tra i saggi più noti, che hanno avuto un’ampia circolazione, si vedano “Imagination as Plagiarism”, “What are Experimental Novels and Why are there so Many Left Unread?”, “The Self in Fiction”, “Surfiction”. Ha curato l’antologia *Surfiction* (Chicago, Swallow Press, 1974) ed è a sua volta rappresentato in alcune delle antologie postmoderne più significative, quale ad esempio *Breakthrough Fictioneers* (a/c R. Kostelanetz, Something Else Press, 1973). Scrive regolarmente per riviste quali *Partisan Review*, *Descant*, e *American Book Review*, per la quale fa parte della redazione.

(R. Mamoli Zorzi)

Because my work as a fiction writer has been declared Postmodern, because my work has been proclaimed, acclaimed, labelled, and even at times accused of being Postmodern, I am often asked to state what I think of Postmodernism, and since my work as a fiction writer has also been declared, proclaimed, acclaimed, labelled avant-garde, and recently presented in a volume entitled *THE AVANT-GARDE TODAY* (edited by Charles Russell, University of Illinois Press, 1981), I am also often asked to state what I think the relations between Postmodernism and the Avant-garde are.

Quite frankly, I am suspicious of the term Postmodernism, and yet I recognize the necessity of such a term. However, if by Postmodernism we simply mean what comes logically, chronologically, and historically, after Modernism (especially in literary activities), then I am not interested in Postmodernism nor am I a Postmodern writer, because I do not believe in logical chronology, I do not believe that time moves only in one direction (there is as much value in “premembering” as there is in “remembering”, or in making nonsense as there is in making sense -- it’s merely a question of direction), nor do I accept the idea that history is continuous and coherent. I rather believe, in fact, that history is a fiction (dream) already told (dreamt) and cancelled (destroyed), particularly in the Western world which, for centuries, has been seeking a form of delusion (agony?) worthy of its past.

But if by Postmodernism we mean that which goes beyond the limits and limitations of Modernism, and as such expands the artistic possibilities of Modernism while undermining, challenging, and even cancelling its aesthetic, then I am a Postmodern writer, for in this sense, one can say that Postmodernism also means Avant-garde, that is to say it describes an activity which always stands (functions) ahead (outside) of the norm, which constantly projects itself beyond itself. Or to put it in different terms: a work of art (of fiction, especially) becomes avant-garde when one recognizes that its substance corresponds to language and play, and not to a pre-determined cultural or historical context. In an avant-garde (postmodern) work of fiction, language propagates, disseminates, and therefore everything in it signifies at once -- that is to say, neither before nor after. Consequently, since the possibility of speculating on a “real” origin (or a “true” destination) of the text fades away, for lack of any guarantee of validity, the work of fiction itself begins to serve as an origin (and of course as an end too) for itself. In other words, the moment one calls a work of art “avant-garde”, it acquires an anteriority (and a posteriority) within itself for the origin of its existence, however aleatory or playful it may be, which does not mean, of course, that one can, or should, understand where the work comes from or where it is going, but it gives that work a chance to be speculated upon. What more can one ask of a work of fiction? Give a work of art a

name -- a label -- and immediately it begins to think itself in control of its destiny. And that too is true of Postmodernism: give a certain artistic or intellectual activity a name, and immediately it demands to be defined in terms of that name, and as such acquires a post-destiny, a postmodern destiny. Therefore, all postmodern works of art are Avant-garde.

Is there a relation between “deconstruction” and Postmodern Fiction? Certainly. But first let us define what is meant by “deconstruction”, or rather Deconstructivism.

Deconstructivism: a way of undermining all humanist assumptions about the relationship between author and reader, literature and life. If one agrees with this definition, then Deconstructivism as such argues that all writing is reducible to an arbitrary sequence of linguistic signs or words whose meanings have no relationship to the author’s intention or to the world outside the text. To some extent, this is also true of a Postmodern work of fiction. But of course it depends on how the work is perceived. From a “deconstructivist” point of view *Madame Bovary* is not a novel about adultery nor does it dramatize the tragedy of the female condition as understood by a man named Flaubert. Instead, it is an impersonal skein of linguistic codes and conventions whose interpretation is open to anyone who cares to “deconstruct” the text and “complete” it by creating something totally different -- in this sense, even a piece of criticism is in itself a new work of art. And why not? It is always a matter of perception.

All works of literature can be viewed from two perspectives: constructively or deconstructively, or to borrow two useful terms from Roland Barthes, they can be viewed as “studium” or as “punctum”. The *studium* approach to a work of art determines its cultural, and even its social context: the *studium* is the source of the viewer/reader’s usually mild, polite interest in a text, the same sort of vague, casual, irresponsible interest one takes in certain people, clothes, objects, various forms of entertainment which one finds to be “all right”. In other words: an interest without excitement. The *punctum* approach breaks through this complacency of response, thus provoking a more intense and personal (subjective) reaction in the reader. Moreover, the *studium* sends the reader back to the predictable reference, back to the referential terms which made the work of fiction possible, but in which the reader, in fact, has little interest. The *punctum*, on the contrary, locks the reader into the text and gives him both a sense of excitement and discovery, but also a sense of discomfort and anxiety. The *studium* gives satisfaction for recognizing what one already knows -- the comfort of easy recognition; the *punctum* represents the encounter with the unknown, with the unpredictable -- it is the agony of unrecognition.

In this sense, Deconstructivism is not a new term; it merely indicates a shift of perception. However, for most people the term has a negative (nihilistic) meaning. After all to deconstruct is to “undo”, to break done, to demolish.

But Deconstructivism can also be viewed positively, if one considers that the creative act (in art at least) is always deconstructive: art does not “really” create reality, it does not even imitate nature (reality?) -- in spite of Aristotle and all the neo-post-pseudo-Aristotelians. Art always *de*-constructs our idea of reality, and as such both Postmodernism and Deconstructivism share a common view of the *reality* of a thing or of an event: they both seem to suggest that reality as such has never really interested anyone, it is and has always been a form of disenchantment; what makes reality fascinating at times is the imaginary catastrophe which hides behind it. The postmodern writer and the deconstructivist know this and exploit it, whereas the traditional (realist or naturalist) writers tend to ignore it willfully, and this is why Postmodernists and Deconstructivists must seek and avoid precision (and totalization) simultaneously, or rather must seek the discomfort and violence of the *punctum* rather than the comfort and security of the *studium*.

One always asks: does Postmodernism have any future? No, and yes, since by its very nature and definition it exists and performs in the future -- in the *Post*-(contemporary). In fact, one should not speak any longer of Post-modern fiction, but of Post-future fiction. But leaving aside these linguistic games, perhaps it is time to discard such terms as Past, Present, Future, and replace these with Before, Now, After, with the understanding that the *now* is no longer a fixed point in time (the present, or our present), but a moment in constant movement in relation to what “happens” before and what “happens” after.

In this sense, the term Postmodernism may indeed disappear, though the ideas and innovations of Postmodernism may continue to have validity. After all, isn't it the fate of all *Isms* to be already obsolete the moment they are articulated. Nazism, Fascism, Communism, and all the other *Isms* of history were based on a retroactive ideology or aesthetic, and whatever is retroactive can inspire itself only of an obscurity and a violence already nostalgic when it happens. All *Isms* are retrogressive scenarios of power and of death already played out at the very moment when they appear in history. And that is also the fate of Postmodernism which is, in the last resort, the sign of an eternal simulation of a decaying internal power, the sign of what has been, of what has already passed. So you see, that is why Post-modern fiction is such a fraudulent, and yet necessary, historic retroversion. But of course, it all depends on how one perceives it!

ANTONINA PABA

OPPOSIZIONI SEMANTICO-FORMALI IN *HOMBRE*,
DI BLAS DE OTERO

Il primo libro di versi di Blas de Otero, *Angel Fieramente Humano*, (*AFH*), che l'ha annoverato tra i maggiori poeti spagnoli del dopoguerra, risale al 1950. I versi di Rubén Darío "Yo no soy un poeta de mayorías pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas", che aprono il volume, anticipano e riassumono quella che sarà la poetica e nello stesso tempo la traiettoria evolutiva dell'opera blasoteriana.

AFH si presenta come un corpus di testi estremamente omogenei, scritti intorno ad un unico tema: la constatazione, ed il conseguente rifiuto, del non-senso della vita, che fu dramma dell'essere individuale prima, e dell'uomo sociale poi. Tale vuoto teleologico produce una richiesta di giustificazione diretta a un'entità trascendentale che, quanto più da lui è bramata e invocata, tanto più a lui permane muta e nascosta. La tensione provocata da un simile stato di impotenza cognitiva, unitamente alla coscienza della mortalità e della fugacità, persino dell'amore, pregnano a livello semantico la maggior parte dei testi.

Il sonetto qui preso in esame fa parte della sezione centrale del libro ¹ della quale, mutuandone il titolo, è divenuto emblema.

La trasparenza semantica del testo costituisce un tratto, secondo me, estendibile all'intera produzione poetica di Blas de Otero. Questo aspetto, se da un lato accentua l'immediatezza comunicativa dei testi, dall'altro mette in ombra la tecnica sviluppatissima del livello fonico-ritmico.

Nell'analisi che segue, pur accordando priorità all'aspetto semantico del testo, si è cercato di correlare i dati emersi al corrispondente livello del significante cercandovi conferma e sostegno all'interpretazione data o, nel caso di uno sviluppo autonomo di esso, eventuale smentita ².

- | | |
|---|---|
| 1 Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte, | A |
| 2 al borde del abismo, estoy clamando | B |
| 3 a Dios. Y su silencio, retumbando, | B |
| 4 ahoga mi voz en el vacío inerte. | A |

5 Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte	A
6 despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo	B
7 oírás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando	B
8 solo. Arañando sombras para verte.	A
9 Alzo la mano, y tú me la cercenas.	C
10 Abro los ojos: me los sajas vivos.	D
11 Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.	C
12 Esto es ser hombre horror a manos llenas.	C
13 Ser - y no ser - eternos, fugitivos.	D
14 ¡ Ángel con grandes alas de cadenas!	C

(Hombre) ³

La prima quartina introduce il tema della morte come enigma insondabile, come soglia fra la vita terrena e un'“altra” vita, mera ipotesi e, in modo implicito, anche speranza. Questa incognita determina uno stato di tensione estrema, esasperata (“Luchando” v. 1) che si attua al “borde del abismo” (v. 2), sintagma questo, il cui semema “abismo” è correlato a “vacío inerte” (v. 4), entrambi uniti dal sema *annullamento* appartenente a “muerte” (v. 1).

Dal problema sul senso della morte nasce la domanda, o meglio l'urlo, del soggetto, urlo condannato a restare senza risposta e, perciò, a generare ulteriore tensione e drammaticità. Questa condizione di lotta è evidenziata e, in un secondo momento, acuita tramite precise opposizioni semantiche:

yo vs Dios

- “estoy clamando” v. 2 / “su silencio” v. 3
“mi voz” v. 4 / “ahoga” v. 4
- lo stesso processo antitetico si dà a proposito di
“silencio” v. 3 / “retumbando” v. 3
- le metafore sottolineano questo contrasto sia attraverso il processo di concretizzazione dell'astratto (“Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte” v. 1) sia attraverso il processo di animazione dell'inanimato (“su silencio, retumbando/ahoga” vv. 3-4)
- i predicati verbali sono tutti veicolo di azione e, per tre di loro, il tempo verbale esprime azione duratura (gerundio) ⁴.

Nella seconda quartina troviamo gli stessi temi. La *vocatio* a Dio è ora più diretta ed esplicita (“Oh Dios” v. 5) ed anche più drammatica in quanto resta inascoltata. I procedimenti contrastivi, in ambito semantico, sono analoghi, vale a dire: *voce vs silenzio, yo vs Dios*:

“si he de morir, quiero tenerte / despierto”	vv. 5-6 / ---
“no sé cuándo / oirás mi voz”	vv. 6-7 / ---
“estoy hablando / solo”.	vv. 7-8 / ---

All’assenza di Dio, l’io poetante oppone una maggior presenza della propria corporalità, tramite - soprattutto - il senso della vista, riproponendo in questa metafora il procedimento prima segnalato della concretizzazione dell’astratto:

“estoy [...] / [...]. Arañando sombras para verte” v. 8.

Noto, inoltre, che ai semi *voce vs silenzio* si aggiungono qui i semi *oscurità vs luce*.

Nella prima terzina viene reintrodotta la stessa domanda, tramite nuovi elementi di metaforica fisicità, da parte del soggetto che esprime i sensi del tatto e del gusto rispettivamente in:

“Alzo la mano” v. 9

“Sed tengo” v. 11

oltre all’iterazione del senso della vista in

“Abro los ojos” v. 10.

Si produce qui un’intensificazione del senso originata non solo dal particolare tipo di metafora (approccio sensoriale a questioni metafisiche) ma anche dalla sistematica enumerazione degli organi di senso, che ripropongono di volta in volta, con veicoli semantici differenziati ma complementari, lo stesso tipo di istanza.

Ma all’intensificarsi dell’elemento fisico-corporale del soggetto, segue la materializzazione delle torture inflitte dal silenzio divino (“cercenas”, “sajas vivos”, “sal se vuelven tus arenas”, vv. 9-10-11). Finalmente Dio si è manifestato, anche se per eliminare fisicamente e violentemente la mano, gli occhi e la bocca che chiedono.

Tutto questo conduce, nella terzina finale, alla definizione metonimica dell’uomo (“horror a manos llenas” v. 12) e della sua condizione d’estraneità (“ser -y no ser- ...” v. 13), di nuovo espressa in termini antitetici ma, per la prima volta, astratti: “[...] eternos, fugitivos [...]”. Condizione ribadita con la metafora - che chiude il sonetto - “Ángel con grandes alas de cadenas”, anche questa poggiante su antitesi: *leggerezza vs pesantezza, libertà vs schiavitù, movimento vs immobilità*.

Si tratta dunque del dramma della coscienza, totalmente interiore, qui manifestato attraverso un lessico che è tutto materialità e movimento.

Per quanto riguarda il versante del significante, si può notare una cospicua presenza di procedimenti stilistici e ritmico-sintattici. Rimandando a un secondo momento l'esame dettagliato del materiale fonico, analizzo ora un ricorso ritmico-sintattico peculiare alla poesia di Blas de Otero.

Parallelamente, o meglio in contrasto, con la scansione ritmica lenta e frammentata imposta dalle numerose pause all'interno del verso (eccedenza dei segni d'interpunzione), si produce alla fine di esso una accelerazione della lettura causata dall'*enjambement*. L'interruzione che si ha in seno a una unità semantico-sintattica, introduce con un solo segno due direzioni di senso, che ne vengono esaltate:

“al borde del abismo estoy clamando” v. 2

“estoy clamando / a Dios”. vv. 2-3

Il v. 2 potrebbe essere considerato semanticamente concluso; tuttavia, la sospensione della voce in fine di verso crea un'attesa che il *rejet* nel verso successivo soddisfa, conferendo al sintagma “a Dios” un sovrappiù di semanticità⁵.

Lo stesso arricchimento di senso si produce negli altri casi in cui si verifica lo stesso fenomeno:

“Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte / despierto”⁶ vv. 5-6

“[...], no sé cuándo / oirás mi voz” vv. 6-7

“[...] Estoy hablando / solo”. vv. 7-8

Ad ogni *rejet* fa seguito una pausa piuttosto intensa nella lettura e, in due casi, per riallacciare il discorso si ricorre alla congiunzione “y”.

Fino a questo punto la varietà dell'andamento ritmico rinforza lo stato agonico del soggetto poetante, che ancora attende una risposta. Dalla constatazione del silenzio di Dio, nasce un sentimento di disperazione e subentra l'abbandono della volontà di lotta, unitamente al riconoscimento della crudeltà divina, resi attraverso forme sintattiche che si ripetono ora parallelisticamente e circoscritte nell'ambito dei versi, i quali, privi ormai di inarcature, risultano immuni da simile forma di tensione⁷.

Quanto detto risulta in particolar modo nella prima terzina, dove il parallelismo fra i primi due versi è totale:

“Alzo la mano, y tú me la cercenas”. v. 9

“Abro los ojos, me los sajas vivos”. v. 10

mentre nel terzo verso si produce un'inversione tra verbo e sostantivo:

“Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas”. v. 11

Quest'ultima variante, che potrebbe apparire un elemento fuorviante, trova invece piena coerenza a livello metrico.

L'analisi del sistema metrico, infatti, ha fatto emergere quale andamento delle due quartine, il seguente:

v. 1 giambico
v. 2 giambico
v. 3 giambico
v. 4 saffico

v. 5 giambico
v. 6 giambico
v. 7 giambico
v. 8 saffico

Da questo risulta che nel v. 4 l'accento, spostandosi dalla sesta alla quinta sillaba, produce una sistole che va a rinforzare semanticamente il lessema "voz", sottolineato anche dalla allitterazione che si stabilisce col lessema seguente "vacío", col quale ha relazione a livello semantico. Lo stesso fenomeno si ripete nell'*incipit* del v. 8.

A partire da questo verso il ritmo del sonetto cambia completamente. Tutto il peso del verso è ora affidato alla prima sillaba. Tale sforzo è evidente in misura maggiore nel v. 11 ("Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas") dove l'inversione prima sottolineata fra il predicato e il sintagma nominale provoca quasi un arresto del ritmo, a causa dell'accento su un monosillabo. Il lessema "sed" risulta quindi vocalmente isolato nella scansione ritmica e contrapposto al sintagma tonico successivo "sal"⁸.

A livello più propriamente fonico - mi riferisco a quei principali effetti di senso supplementari, creati dalla presenza massiccia di rime (oltre a quelle in clausola ve ne sono a chiasmo e interne al verso), assonanze, allitterazioni, disseminazioni di suoni aspri, ecc. - si rileva in questo testo la stessa bipolarità già emersa dall'analisi semantico-ritmica.

I lessemi-chiave appaiono equamente distribuiti fra la vocale /o/ ("Dios", "voz", "noche", "sombras", "ojos", "hombre", "horror") e quelle aperte, di segno positivo, /a/ ed /e/ ("muerte", "silencio", "sed", "sal", "ángel", "alas", "cadenas")⁹. I lessemi e i sintagmi contenenti queste ultime acquistano, però, maggiore risonanza in quanto, oltre a costituire le rime in clausola (ad eccezione di "vivos": "fugitivos"), compaiono anche all'inizio o all'interno del verso, creando una trama di echi. È quanto succede alle seguenti unità: "Luchando" (v. 1): "clamando" (v. 2): "retumbando" (v. 3): "cuándo" (v. 6): "hablando" (v. 7): "arañando" (v. 8).

Si noti come, salvo nel v. 6, siano tutti dei predicati verbali¹⁰, che rinsaldano in questo modo i legami esistenti a livello semantico¹¹: esprimono, infatti, tutti, situazioni conflittuali fra l'io e Dio, l'io e la morte.

L'eco della rima B si ripercuote, inoltre, in tutto il testo grazie all'assonanza presente nei sintagmi: "AhOga", "AlzO", "mAnO", "AbrO", "mAnOs", "Al bOrde", "A DiOs", "AnOche".

Ancor più lampante comunque è il peso che il fonema /a/ assume a partire dalla prima terzina. È emerso, infatti, a livello ritmico, il nuovo percorso che ha origine dal v. 9, verso in cui l'accento tonico cade sulla prima sillaba; fenomeno che si reitera nel verso successivo, rispettivamente:

“Alzo la mano, y tú me la cercenas”

“Abro los ojos, me los sajas vivos”

e nell’ultimo verso del sonetto, dove si assiste anche ad una disseminazione del fonema /a/:

“iAngel con grAndes AIAs de cAdenAs!”

Inoltre, esso compare spesso in sede di prerima:

“[...] pArA verte” v. 8

“[...] sAjAs vivos” v. 10

“[...] AIAs de cadenas” v. 14

e, seppure in posizione atona, in altri sintagmi fra i quali si stabiliscono delle rime grafiche:

“clAmAndo”: “hAbIAndo”: “ArAñAndo”.

Il dittongo /ie/, presente nelle unità

“[...]” si hE [...], quiEro [...] / despIErto”. vv. 5-6

assolve il ruolo di tramite fra le vocali anteriori, aperte, non cupe, e la vocale /i/, presente in alcuni lessemi rilevanti in ambito semantico (“abIsmo” v. 2, “vacfo” v. 4, “morIr” v. 5, “vIvos” v. 10, “fugItIvos” v. 13).

L’ultima vocale /u/, dittongata, compare (sempre in posizione atona) all’interno di alcuni lessemi, nella prima quartina:

“[...] cUErpo a cUErpo, con la mUErte” v. 1

L’iterazione del fonema segna un percorso di senso che investe, e si conclude, nel predicato verbale

“[...] retumbando” v. 3

con il quale stabilisce un nesso semantico in virtù della presenza, al suo interno, di un lessema correlato metonimicamente:

“re [TUMBA] ndo”.

Se a livello vocalico, dunque, si è verificata una condensazione di senso attorno a fonemi anteriori, di valenza aperta, veicoli di contenuti negativi, per quanto riguarda le consonanti (spesso all’interno dello stesso lessema), occorre rilevare che il fenomeno è di natura oppositiva in rapporto al significato, in quanto suoni aspri, prodotti da determinate consonanti o gruppi consonantici, vanno a sostegno della dominante isotopia negativa del testo. La vibrante continua /r/ ¹² è presente in modo cospicuo, spesso accostata alle dentali o alle bilabiali:

“cueRpo”, “mueRte”, “boRde”, “ReTumbando”, “ineRte”, “moRiR”, “quieRo”, “TeneRte”, “DespieRto”, “oiRás”, “aRañando”, “somBRas”, “paRa”, “veRte”, “ceRcenas”, “aBro”, “aRenas”, “homBRE”, “hoRRoR”, “seR”, “eTeRnos”, “gRandes”.

Stesso risultato producono i gruppi consonantici formati dalle dentali precedute dalla nasale /n/:

“luchaNdo”, “clamaNdo”, “retumbaNdo”, “cuáNdo”, “hablaNdo”, “arañaNdo”, “graNdes”.

In conclusione, si può affermare che, globalmente, l'aspetto fonico-ritmico del significante conferma le opposizioni che le varie antitesi avevano espresso a livello semantico.

Antonina Paba

¹) *AFH* si compone di tre sezioni: "Desamor" (svalutazione dell'amore terreno rispetto a quello eterno), "Hombre" (stato agonico dell'uomo alla ricerca di una risposta che giustifichi la propria esistenza) e, infine, "Poderoso silencio" che, come dichiarato dal titolo stesso, è l'assenza di Dio. Quest'ultima costituirà il viraggio verso la presa di coscienza di una condizione non più individuale ma comune all'intera umanità e verso soluzioni più terrene che, facendo appello alla solidarietà sociale, riescano finalmente a far accettare l'umana condizione e, soprattutto la morte come finitezza, con la conseguente scomparsa dell'entità divina in qualsiasi sua accezione.

²) Fra i contributi critici sulla poesia di Blas de Otero, sono pochi quelli che hanno per oggetto l'aspetto formale di essa. In particolare, meritano di essere ricordati: Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Ediciones Anaya, Salamanca, 1955; Carlos Bousoño, "Un ensayo de estilística explicativa", in *Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 69-84; G. Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi Editore, Torino, 1975, pp. 51-52; 60-63; ed infine, Erminia Macola Cingano, *Segni in gabbia*, in "Strumenti Critici" 1979, n° 39-40, pp. 362-384.

³) Ho utilizzato in questa sede l'edizione *Angel Fieramente Humano - Redoble de conciencia*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 41.

⁴) E. Alarcos Llorach ha sottolineato l'uso frequente nella poesia di Blas de Otero di perifrasi composte da *ir+gerundio* "haciendo así que el proceso sea captado no como aspecto resultante - y parado, sin energías -, sino como estado de gestación en que operan, están operando y bullendo fuerzas, pues sabido es como el gerundio nos presenta la acción verbal en su aspecto puramente durativo" in E. Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, op. cit., p. 79.

⁵) "[...] l'incompletezza sintattica che si riscontra nell'*enjambement* causa un'intonazione *ascendente* della voce anziché la comune intonazione finale *discendente*. Quest'inflexione più alta serve al tempo stesso a porre maggior enfasi sulla parola che ha parte nell'*enjambement*"; Viktor Zirmunskij, *L'enjambement* in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, 1972, p. 189.

⁶) La presenza dell'attributo *despierto* suscita una certa meraviglia vuoi perché inatteso vuoi perché conferisce (come già nel v. 1 con *muerte*) corporeità a Dio.

⁷) Anche le forti cesure evidenziano questa nuova condizione di staticità prodotta dal *desengaño*.

⁸) La figura dell'allitterazione sottolinea ancora una volta il legame metonimico fra i due lessemi.

⁹) Da una rapida analisi statistica operata sul testo queste risultano essere, tuttavia, preponderanti.

¹⁰) Rime, cioè, "grammaticali", generalmente considerate sintomo di uno stile versificatorio facile. Cfr. Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, 1976, p. 75.

¹¹) La rima, infatti, implica un rapporto di significato tra le unità rimanti, come ha rilevato Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966, p. 204.

¹²) Sulle metafore fonetiche e sui messaggi affidati ai fonemi cfr. Ivan Fonagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, in AA.VV., *Problèmes du langage*, Gallimard, Parigi, 1966, p. 78.

SUSANNA REGAZZONI

L'AMORE E LA SOLITUDINE NELL'UNIVERSO NARRATIVO
DI ESTHER TUSQUETS

L'influenza della Guerra Civile, che per tanti anni è stata presente nella letteratura spagnola, è ormai lontana ed ha lasciato il posto ad una letteratura composita, ancora in formazione. In quest'ultima decade di crisi e di ricerca artistica, che mostra rapidi processi di trasformazione, possono essere fatte soltanto delle osservazioni generali.

Elemento importante è il clima politico, che dapprima ostacola l'apertura innovativa e in un secondo tempo si apre a una più moderata transizione. Pur nell'impossibilità di trasformazione rivoluzionarie, il cambio storico si indirizza verso una forma democratica di rottura, venendo ad essere più o meno specchio dell'evoluzione politica in quel momento. Unica definizione possibile è quella di graduale rottura, processo tuttora in corso e difficile da circoscrivere, ma da cui emerge chiara fin d'ora una nuova generazione di scrittrici non soggetta al pesante condizionamento dovuto al franchismo e alla sua epoca.

Esther Tusquets, che fa parte di questa nuova generazione, fra le molte caratteristiche in comune con le altre scrittrici, ha quella di riuscire a rendere la nuova dimensione della donna spagnola trattando di quel settore definitivo "privato" in contrapposizione al politico o al sociale, campi al contrario notevolmente presenti nel romanzo postbellico.

Altro aspetto importante in questo gruppo di scrittrici (oltre alla E. Tusquets possiamo citare Rosa Motero e Montserrat Roig) connesso al presente è l'assunzione emotiva di ogni esperienza, la conflittualità delle relazioni affettive, l'accettazione della solitudine, la gelosia, la paura della vecchiaia, etc...

Credo che nelle ultime parole resti sospeso un termine, femminismo, troppo discusso e pieno di polemiche per poter essere citato serenamente. Ritengo comunque che il movimento delle donne abbia avuto la forza di diventare una componente sociale di incidenza tale nella realtà odierna, anche spagnola, da riuscire a far ridiscutere, a modificare, se non a cambiare radicalmente, i rapporti interpersonali, sociali, politici.

Per quanto riguarda E. T. essa non si professa femminista ma riconosce dei lati positivi in questo movimento:

(...) lo que me han revelado es que ser mujer es algo muy grave, por todo lo que la condiciona, te condiciona. Antes eran condiciones biológicas, fisiológicas. Ahora se trata de todo un montaje que la perjudica. Es sumamente difícil vivir cuando se sale del conformismo bajo el que has estado dominada”¹.

L'opera di E.T. è costituita da un ciclo di tre romanzi, il cui tema dominante è l'amore, come l'autrice stessa afferma in un'intervista a Victor Claudín: “(...) ha tratado de explicar los sucedáneos del amor...”².

Il sentimento amoroso è contrapposto costantemente alla solitudine, binomio che fin dall'inizio è presente nell'intera opera, e che solo in *Varada tras el último naufragio*, viene accettato serenamente da Elia, la protagonista, padrona ormai di un più maturo equilibrio interiore.

Fin dalla prima pubblicazione, nel volume *El mismo mar de todos los veranos*, l'universo narrativo di E.T. riecheggia di motivi autobiografici³ e si ispira all'ambiente di una città borghese come Barcellona.

Altra caratteristica comune ai tre libri è l'inconsistenza della trama, tesa quasi esclusivamente a focalizzare il personaggio centrale, Elia, tramite uno stile che diviene più importante della trama, la quale presenta la frammentarietà delle situazioni, considerate dei pretesti, dei punti di partenza per i giochi fantasiosi dell'A.

In *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista, dopo un coraggioso tentativo di fuga dal labirinto della vita, fallisce miseramente nell'incapacità di affrontare le conseguenze della scelta compiuta. L'epilogo della storia ha un risvolto pessimistico che si concretizza nella catarsi di Elia immersa in una solitudine angosciosa, “(...) este vacío sin fondo en el que ha naufragado mi vida”⁴.

Elementi quotidiani, quali: il sapore di una marmellata di fragole o l'incontro con una madre perfetta nella sua fredda eleganza, che costituiscono l'infanzia; un tradimento crudele e permanente, e il rimpianto per un'isola lontana, che segnano la giovinezza, determinano la debolezza di una donna di quarant'anni che non ha la forza di rompere la gabbia dorata in cui è rinchiusa autodefinendosi: “(...) papel grotesco de una mujer oficial de un pigmeo supuestamente importante...”⁵, componenti di una lucida e disperata accusa a una classe sociale ben delineata, quella borghese, “gentes chata y mezquinas”⁶ imponente e triste esaltazione di un mondo femminile che attraverso uno sguardo minuzioso analizza un microcosmo di frustrazioni e di angoscia⁷. L'unica evasione possibile alla amarezza di un mondo avverso è data per la protagonista dall'amore. Le pagine che E.T. dedica a quello che sarà un'occasionale incontro fra due donne in un mondo che vanifica le speranze di qualsiasi tipo di scelta diversa, fanno parte di una raffinata letteratura erotica con ampiezza di

approccio, da quello tenero e lirico a quello ironico, a quello di toni veristi, come si può verificare nei seguenti esempi: “(...) saboreo en tu honor, tiernísima sirena de senos adolescentes y hermosa cala casi piernas, un helado de sabores que en el fondo no me gustan”⁸, “(...) y una vagina húmeda y cerrada, paulatinamente un poco menos húmeda y un poco más cerrada a medida que van pasando los años... que a fuerza de ser ignorada es como si no existiera y que grita tan fuerte desde esta casi no existencia que su aullido silencioso puede desquiciar el universo...”⁹.

La capacità della scrittrice di fornire questi contenuti manipolando un linguaggio allusivo e metaforico ma al tempo stesso preciso, referenziale contribuisce a creare una scrittura femminile sempre più ricca di sfumature nella sua autonomia ideologica dal mondo maschile.

I ricordi, che sembrano giungere da una preesistenza, hanno vitalità propria e incontrollabile. Attraverso di essi l'infanzia si prolunga, così come la giovinezza alla quale la protagonista costantemente ritorna per sfuggire allo spettro della solitudine che incombe su tutta la trilogia, tanto che neppure l'amore con l'amica le permetterà di sottrarsi all'isolamento: “(...) hasta el punto de que su amiga desaparece. La soledad no se rompe si no ilusoriamente y por no mucho tiempo, el laberinto continúa cerrado impidiendo cualquier infiltración de fuera”¹⁰.

Attraverso l'instancabile operare della memoria e l'uso di un linguaggio barocco costruito con dilazioni di concetti e giustaposizioni di figure e personaggi numerati gli uni accanto agli altri, l'A. rende vitali degli esseri convertiti in burattini da una società nemica e capaci solo di annullarsi a vicenda e vivere nella noia assoluta.

Sottolinea il critico Pedro Altares: “La originalidad de E.T. no está en que logre dar forma literaria a una historia trivial, sino en recrear una atmósfera tan ambigua y profunda, y al tiempo cierta, como de la mariposa alrededor de la llama. No hay otra posibilidad para ser libre que acabar con la vela”¹¹.

Il linguaggio barocco trascina il lettore e si rivela un mezzo di lenta e crudele introspezione dei personaggi, come ben interpreta L. Suñem: “La Tusquets sabe muy bien que en el lenguaje radica el principio y el fin de su historia, y ahí tal vez sea donde mejor puede apreciarse esa voluntad de la autora para hacer, ante que otra cosa una obra de arte”¹².

Il lasciare e il riprendere diversi argomenti cifrati in parole chiave che sono delle costanti, rivela la presenza di pensieri ossessivi che tornano continuamente alla luce nelle forme dianzi spiegate.

Una di queste costanti si verifica nel continuo riandare al mondo familiare, e nell'estraneità a questo, sentimento che ritorna spesso in tutta la trilogia. L'incapacità di sentirsi amata in questo universo fatto essenzialmente di donne, madri e figlie, viene così espresso: “(...) como puede pensar que ocurriría, como puede imaginar una reacción, ya no maternal, sino al menos humana... para

que yo no me sintiera tan sola en mi vieja madriguera”¹³ ; “(...) por aquella madre distinta, tan de esta ciudad y sin embargo como extranjera, una madre burlona y combativa, de risa fácil y de manos blancas...”¹⁴ ; “(...) una madre, un marido y una hija que me lanzan su amor al abismo, un amor benévolo que no me encuentra nunca en mis subterráneos...”¹⁵ .

Altra ossessione ricorrente della protagonista si concretizza nel costante desiderio di fuga, che si esaurisce nell’impotenza e nella sconfitta della sua volontà. “(...) de mi imposible escapada en la nave de los argonautas, de mi imposible abandono del laberinto letal...”¹⁶ ; “(...) porque no existe ya para mí -y no existe quizás porque yo elijo minuto a minuto cierta tarde de primavera, ... la menor posibilidad de aprender a volar...”¹⁷ .

Il secondo romanzo *El amor es un juego solitario*, ambientato nella Barcellona dei nostri giorni, presenta con maggior profondità d’analisi gli stessi personaggi del precedente testo, privati, in questo caso, di quegli elementi fantastici che li caratterizzavano. Come sempre, l’aspetto autobiografico continua ad avere uno spazio predominante in quanto l’autrice è costantemente in ciò che scrive¹⁸ , anche se la sua attenzione si riparte nei tre personaggi principali, di cui Ricardo è la figura nuova. “Elia (...) la mujer rica y hermosa, con mucho de niña malcriada y ni siquiera propiamente inteligente, Ricardo (...) el arquitecto todo mente constructor de sabias historias improbables y simétricas, el gran maestro de ceremonias, el hábil tiritero..., y Clara, la muchacha enamorada, que sólo es esto, un prototipo, un clisé, tan impersonal en el fondo, tan genérico, la muchacha que ama en una entrega total e irrazonable, en una entrega definitiva y sin exigencias.”...¹⁹ .

L’amore, sentimento sempre alla ribalta, in *El amor es un juego solitario*, senza speranza fin dall’inizio, è soltanto un gioco sensuale, un tentativo di evadere dalla noia e dalla solitudine. “¿ Qué sugestión no aceptaría Elia con tal de escapar por unas horas al hastío, al terrible fastidio que le causa su propia imagen, siempre asustada de los espejos...?”²⁰ .

Il romanzo inizia presentando le componenti decadenti, libertine e sofisticate di un triangolo amoroso tra Elia, Ricardo e Clara. Elia si lascia trascinare nel gioco da Ricardo, giovane poeta ambizioso che fa dell’amore un mezzo per avanzare nella scala sociale; Clara è apparentemente vittima innocente dei due amanti, che sottostà ai loro voleri perchè innamorata di Elia.

Un linguaggio carico di sensualità, portatore di inquietudini ci introduce nella storia della protagonista, proveniente dallo stesso ambiente di *El mismo mar de todos los veranos*. Elia “(...) pasa las mañanas y parte de las tardes en la cama, desnuda, en un alcoba blanca y rosa, viendo cómo se deslizan sobre su cuerpo las rayas paralelas de la luz que filtran por las rendijas de la persiana...”²¹ e l’ossigeno che le permette di continuare a vivere è dato, ancora una volta, dall’amore, non l’amore assoluto e totalitario del primo libro della trilogia, ma l’amore “(...) que es capaz de sacarla a flote, de arrastrarla quizás hacia

la vida, a través de mares de indiferencia y pereza y sordo aburrimiento”²², inteso come forte emozione capace di infrangere la piattezza della sua “non-esistenza”. Così la storia si esaurisce nell’appuntamento programmato, pregno di paure e miserie di queste tre creature.

I personaggi si usano scandalosamente a vicenda, e come ha testimoniato in varie interviste, l’autrice ha voluto di proposito presentare figure immorali per esprimere un giudizio severo su di una classe di “gente enana que pasó muchos años de ser una raza niña a ser una raza vieja, pero sin crecer ni madurar jamás”²³.

El amor es un juego solitario implica il triangolo amoroso all’interno di una realtà meschina, ormai lontana dall’atmosfera mitologica del precedente libro. Non quindi amore, ma, al contrario, mancanza d’amore caratterizza i personaggi, che vivono in solitudine la loro vicenda, frustrando qualsiasi tentativo di comunicazione, come scrive Carlota Marval: “Elia se complace en llevar a la realidad sus sueños íntimos ligados a los deseos sexuales, en una especie de monólogo. Clara obra por inercia, se deja vivir. Y Ricardo es primero el joven inmaduro y tímido y luego dueño de una fuerza posesiva que instintivamente conduce al juego heterosexual donde el amor no será jamás el estímulo que en verdad una...”²⁴. I protagonisti della storia ad ogni azione, avvenimento e sensazione esprimono il loro punto di vista. L’opera è costruita da capitoli senza numerazione separati da una spaziatura che segna il cambio di narratore. Per esempio alla fine della storia c’è l’episodio d’amore a tre, culmine ed epigono del libro; da cui si spiega il titolo, l’amore è soltanto un gioco, che esclude la comunicazione e dove ognuno lo vive a modo proprio. Riporto a seguito le interpretazioni dei tre personaggi. Ricardo: “(...) y a Ricardo le fastidian ahora infinitamente estas voces, el farfullar confuso de Clara..., y le fastidian sobre todo las palabras afectadas de Elia..., estropeando ella con sus palabras vanas y pedantes esta exquisita escena de interior, toda forrada en terciopelo y en moqueta rosa, entre espejos y cuadros y porcelana, y ellos tres desnudos en la cama grande, las dos mujeres y él...”²⁵ Clara invece vive la stessa scena con queste impressioni: “(...) piensa Clara mientras Ricardo la desnuda a ella, a Clara - y Clara le deja hacer inerte -, entre palabras grotescas y terribles, palabras que pretenden ser apasionadas y que la matan de bochorno y miedo, pero que le parecen al mismo tiempo tan ridículas, y se pregunta en qué libraco de los que esconde a su mamá de cera las habrá aprendido este muchaco flaco y desmañado, de pelo grasiento y largo que se le pega a la nuca, de ojos turbios de mejillas y sienes cubiertos de granos...”²⁶. Infine Elia: “(...) sabe que ... atrapados en una partida contra sí mismos o contra el diablo, qué más da, porque los juegos como éste sólo terminan cuando los participantes dejan de entrontrar en ellos cualquier tipo de compensación o gusto”²⁷, ... “y seguirán así los tres unidos, haciéndose algunas veces felices, haciéndose otras todo el daño, hasta que cese la magia y termine el juego...”²⁸.

Il romanzo è interamente scritto in terza persona e al presente. Strutturato in segmenti, dove i protagonisti della storia, Elia, Ricardo e Clara intervengono separatamente ad ogni momento del racconto. Se A stà per Elia. B per Clara e C per Ricardo si nota che l'ordine di apparizione è asistematico in modo da tener sempre desta l'attenzione del lettore. I vari interventi nell'ordine d'apparizione si strutturano in questo modo:

- A ... piensa Elia ...
- A ... Elia cree ...
- C ... Ricardo sabe ...
- A ... Elia piensa ...
- B ... Clara tiene la sensación ...
- C ... imagina Ricardo ...
- B ... Clara se sobresalta ...

e nell'ultima scena le tre sequenze B/C/A riassumono i tre punti di vista. Da questo schema si nota la preponderanza degli interventi di Elia, la quale conclude la storia nell'ultimo segmento.

Elia "La sola, la que ha sido exiliada del devenir del tiempo"²⁸, ha smesso di ricercare un palliativo alla solitudine, alla sete d'amore, e il lungo monologo che costituisce *Varada tras el último naufragio* si costruisce su un lucido esame della propria esistenza. Dopo aver tentato di "rescatar fragmentos de un pasado"²⁹ e in seguito aver rotto "con método, y sin ira todos los rastros de su vida anterior"³⁰, avviene la catarsi e l'accettazione di se stessi.

Questo terzo libro della trilogia è un inventario finale e complementare dei precedenti romanzi. Ognuno è rimesso violentemente di fronte a se stesso, di fronte alle proprie responsabilità. Ciò che affascina è il sottile processo di registrazione della realtà, della presa di coscienza, di pensieri, in cui ognuno è solo. Infatti i capitoli sono soliloqui basati su flussi di ricordi di ciascuno degli attori della vicenda. Nomi e situazioni sono gli stessi del precedente romanzo, ma accanto a Elia ora c'è Eva, donna estremamente vitale che funge da doppio di Elia. Nonostante la sua forte personalità e il suo ardire essa non ha il coraggio di superare concretamente gli schemi sociali, come in teoria ha professato più volte, e continua a credere nel matrimonio, visto come ancora di salvezza a una solitudine che non è in grado di affrontare, umiliandosi per ottenere il ritorno del marito. Elia, al contrario, sceglie la solitudine amara, ma rispettosa della propria dignità di vita. Significativa è questa frase che chiude il processo di emancipazione: "He pasado el término de múltiples naufragios, he recobrado el tiempo"³¹ con cui la protagonista sintetizza la scelta finale.

Per molti versi questo romanzo, come già è stato detto, completa e definisce la trilogia; infatti nel primo, argomento principale è l'eroticismo, in cui la protagonista è rinchiusa; nel secondo la pratica del sesso, che ha dimensione di realtà quotidiana, è ricerca di fuga dalla noia. Infine, in quest'ultimo, si crea l'atto di coscienza in cui il gioco deve coincidere con la realtà e la vita stessa³².

Il processo di maturazione della donna avviene gradualmente e progressivamente attraverso la trilogia; infatti, il primo è il romanzo dell'adolescente, che si dà totalmente; il secondo è il racconto di una donna matura, che cerca una soluzione alla noia totale che invade la sua esistenza; il terzo, infine, che per alcuni versi è il più teorico, chiude il cerchio e le possibilità di scelta della protagonista, che finalmente riesce ad accettarsi.

Il libro è una lucida e coinvolgente meditazione sull'amore e il disamore sempre tenuto in equilibrio sui toni dell'ironia in contrapposizione al sentimentalismo latente.

Varada tras el último naufragio ripropone temi già collaudati dall'A.: il passare del tempo, l'abbandono, la paura della solitudine, e soprattutto l'amore, esaminato da diverse angolazioni: protezione, possesso, condiscendenza o passione, e mille altre sfumature. Esso segna o determina irrevocabilmente la vita di queste creature, che sembrano quasi immobili, unico respiro vitale il pensiero, o meglio ancora l'essere pensate da altri.

L'indagine sentimentale è motivo principale in questa parte finale della trilogia e a questo proposito L. Suñen scrive: "Muy pocas veces se puede acceder a una escritura tan de lo sensible, que ha renunciado desde el primer momento a un fin y a un principio para centrarse en la búsqueda del pasado y en la intuición temerosa del futuro, a través de un presente imposible"³³.

La riflessione sulla solitudine e sull'amore si sviluppa in profondità attraverso l'immaginazione che elabora pochi dati suscettibili di cambiamento forniti dalle storie dei personaggi. La contrapposizione fra amore e solitudine che l'A. presenta fin dal primo romanzo qui viene risolta nell'accettazione di entrambe.

La Tusquets, già apprezzata editrice, con questa impresa letteraria iniziata con il primo romanzo, *El mismo mar de todos los veranos*, centrata sul problematico riflettere intorno alla complessità di un carattere femminile, ha acquisito, come rilevato da Giuseppe Bellini, una dimensione, rivelandosi scrittrice di notevole livello³⁴.

Susanna Regazzoni

E.T. (Barcellona, 1936) ha frequentato la facoltà di Lettere dell'Università di Barcellona e Madrid. Dal 1960 dirige la casa editrice Lumen. Comincia a scrivere tardi e soltanto nel 1978 pubblica il suo primo romanzo: *El mismo mar de todos los veranos* (Barcelona, Lumen, 1978), nell'anno seguente esce il secondo romanzo: *El amor es un juego solitario* (Barcelona, Lumen, 1979) e nel 1980 scrive il libro che completa la trilogia: *Varada tras el último naufragio* (Barcelona, Lumen, 1980). Vive a Barcellona dove svolge la sua attività. In Italia sono stati pubblicati due dei suoi romanzi: *Lo stesso mare di tutte le estati* (Milano, Tartaruga, 1979) e *Arenata dopo l'ultimo naufragio* (Milano, Feltrinelli, 1981).

¹) Ana Moix, *La fermentación de la primavera*, "Camp de L'Arpa", enero 1980, p. 57.

- 2) Victor Claudín, *E.T.: Conquista de la felicidad*, “Camp de L’Arpa”, enero 1980, p. 48.
- 3) V. *ibid*, p. 47.
- 4) Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, op. cit., p. 133.
- 5) V. *ibid*, p. 211.
- 6) V. *ibid*, p. 191.
- 7) E. Cobo, *E.T. entre fantasmas*, “Cuadernos Hispanoamericano”, junio 1979, 348, p. 718.
- 8) Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, op. cit., p. 98.
- 9) V. *ibid*, p. 99.
- 10) Pedro Altares, *La mariposa y la llama*, “El País”, domingo 28 de mayo de 1978, p. 17.
- 11) V. *ibid*, p. 17.
- 12) Luis Suñen, *El mito en el espejo*, “Insula”, septiembre 1978, 380, p. 5.
- 13) E.T., *El mismo mar de todos los veranos*, op. cit., p. 22.
- 14) V. *ibid*, p. 14.
- 15) V. *ibid*, p. 122-123.
- 16) V. *ibid*, p. 76.
- 17) V. *ibid*, p. 227-228.
- 18) Victor Claudín, *E.T.: conquista de la felicidad*, op. cit., p. 48.
- 19) E. Tusquets, *El amor es un juego solitario*, op. cit., p. 134.
- 20) V. *ibid*, p. 134.
- 21) V. *ibid*, p. 18.
- 22) V. *ibid*, p. 23.
- 23) V. *ibid*, p. 127.
- 24) Carlota Marval, *El universo erotico de E.T.*, “Nueva Estafeta”, marzo 1981, 28, p. 73.
- 25) E.T., *El amor es un juego solitario*, op. cit., p. 123.
- 26) V. *ibid*, p. 128.
- 27) V. *ibid*, p. 148.
- 28) V. *ibid*, p. 149.
- 28) V. *ibid*, p. 13.
- 29) V. *ibid*, p. 15.
- 30) V. *ibid*, p. 27.
- 31) V. *ibid*, p. 109.
- 32) Carlota Marval, *El universo erotico de E.T.*, op. cit., 28, p. 74.
- 33) L. Suñen, *Varada tras el último naufragio*, “El País”, domingo 24 de agosto de 1980, p. 17.
- 34) Giuseppe Bellini, rec. a E. Tusquets *Lo stesso mare di tutte le estati*, op. cit. in “Rassegna Iberistica”, 7, maggio 1980, p. 43.

DANIELA RIZZI

PER IL CENTENARIO DI ALEKSANDR BLOK

1.

A proposito del destino della sua eredità letteraria, scriveva Blok subito dopo la rivoluzione: “Quando sarò morto, che soltanto si trovino mani capaci di trasmettere nel modo migliore i frutti del mio lavoro a coloro che ne hanno bisogno”¹. Passata l'ondata di manifestazioni organizzate in Unione Sovietica in occasione del primo centenario della nascita, queste parole del poeta sembrano suggerire una riflessione d'ordine critico e metodologico sulla collocazione che l'opera blokiana ha trovato all'interno della cultura sovietica. Insomma, per usare la metafora di Blok, le mani che hanno lavorato attorno alla sua opera hanno fatto affiorare i tratti di un'immagine qua e là ancora mal delineata o li hanno invece, almeno in parte, plasmati in forme grossolane?

La prima cosa che colpisce, in questo centenario, sono le proporzioni. Enorme il numero di iniziative, tale da stupire anche chi sia avvezzo alle forme spettacolari, per noi così inusitate, che talvolta assume la vita letteraria in Unione Sovietica. Si sono svolte conferenze e serate di lettura in ogni organizzazione di lavoro, ogni biblioteca ha allestito una mostra letteraria, un numero speciale è stato dedicato al centenario da quasi tutte le riviste culturali, ma anche dai quotidiani e dai rotocalchi di maggior diffusione. Al “Bol'soj teatr” di Mosca, alla presenza di alti esponenti politici, si è celebrata una commemorazione solenne. Agli angoli delle strade si vendevano cartoline con l'immagine del poeta e dischi con registrazioni d'epoca. Per una conoscenza diretta dei luoghi blokiani, si potevano seguire a Leningrado speciali escursioni, che si concludevano con la visita al museo memoriale, aperto anch'esso in occasione del centenario nell'ultimo appartamento in cui il poeta visse e morì. In tutto ciò colpisce la monotonia del linguaggio celebrativo, che sembra, almeno nelle sue occasioni più ufficiali, disporre di pochi slogans e di qualche citazione accuratamente isolata dai testi per descrivere uno dei fenomeni poetici meno facilmente schematizzabili del '900 russo. Quali sono gli aspetti su cui insiste questa riscoperta della personalità artistica di Blok, oggi in atto in Unione Sovietica?

L'accento cade soprattutto sul carattere nazionale della poesia blokiana (si citano dovunque i versi del ciclo *Na pole Kulikovom*), sulle tracce di realismo, che si vorrebbero presenti fin dalle prime raccolte, sulla passione rivoluzionaria con cui il poeta presentì e accolse l'ottobre. Per chi conosca i toni e i modi della ripresa degli studi blokiani in URSS, dalla metà degli anni '50 in poi, questi argomenti non sono nuovi. In quel tempo, purché si tornasse a parlare di un periodo tanto importante nella storia letteraria russa, il simbolismo, confinato in epoca sovietica nella zona non ufficiale della cultura, purché si riprendesse a pubblicarne i testi, era accettabile qualche concessione ai parametri dei censori. Così Blok (come Brjusov prima di lui, assai più in sordina) veniva fatto uscire dalla zona d'ombra chiamata "modernismo" e riceveva dignità d'appartenenza alla letteratura sovietica, allentando i propri legami col movimento simbolista, assumendo anzi i connotati quasi eroici di chi, sperimentata in gioventù una via fallace, abbia poi saputo riscattarsene.

Oggi il fenomeno è diverso. Questo centenario ha decretato la canonizzazione vera e propria di una figura nella quale l'ideologia dominante crede di riconoscere caratteristiche a sé affini. Occorre notare che il processo cui è stata sottoposta l'opera blokiana non è parte di una riabilitazione generale del simbolismo russo. I testi simbolisti sono certo più reperibili di un tempo (anche se le nuove edizioni, grazie alle consuetudini peculiari del mercato editoriale sovietico, restano ugualmente lontane dal grande pubblico), gli archivi sono più accessibili, l'avversione al modernismo si è fatta meno ostinata. Tuttavia la critica letteraria sovietica non ha finora espresso studi globali apprezzabili sulla scuola simbolista. Anzi, i suoi teorici maggiori, quali Ivanov² e Belyj, attendono ancora l'opera di bibliografi e studiosi d'archivio, in grado di approntare gli strumenti necessari ad ogni indagine di serio impegno critico.

Che cosa dunque ha dato adito alla creazione di questo nuovo mito letterario? Se infatti il fenomeno Blok reca evidenti tracce di manipolazione - procedimento abituale in una società nella quale fatti di natura artistica vengono misurati con un metro ideologico - è anche vero che il poeta della Bellissima Dama non sarebbe stato spogliato della sua fama simbolista e fatto assurgere a vate nazionale, senza che la sua opera offrisse per qualche verso lo spunto per farlo. Pensiamo soprattutto all'ostilità, più volte da Blok dichiarata, verso l'estetismo amorale di certa arte di inizio secolo, con la conseguente condanna di alcuni aspetti del modernismo, ed al richiamo ad una tradizione russa etica e letteraria, percepita come antitesi positiva di quella europea occidentale.

La cultura sovietica ufficiale, non scevra di elementi nazionalisti e slavofili, ha voluto attribuire a questi ed altri temi la consistenza di vere prese di posizione ideologiche. È quindi iniziato il gioco del contendere a colpi di citazioni l'appartenenza di Blok al simbolismo. La lettura delle sue opere, tolta dal terreno di un dibattito estetico e letterario, è servita per cercare sempre nuove conferme all'immagine che del poeta si andava delineando. E, una volta negato

lo spessore simbolico delle immagini blokiane, non è stato difficile far suonare le sue metafore come slogan rivoluzionari, assimilare un nazionalismo di stampo filosofico ad un più concreto e retorico patriottismo, e così via.

Un tentativo, insomma, di creare un secondo Majakovskij, con un po' di rivoluzione in meno, forse, ma tanto rispetto della tradizione in più.

2.

Alla trionfalità delle celebrazioni ha fatto riscontro una produzione assai cospicua di articoli, pubblicazioni, saggi. Gran parte di essi è destinata a riempire le pagine delle future bibliografie, senza tuttavia presentare un vero interesse critico. Pertanto, in questa ricognizione tra i lavori editi in URSS in occasione del centenario, cercheremo di esaminare i contributi che a nostro avviso recano un effettivo apporto alla conoscenza dell'opera blokiana, tralasciando quelli puramente agiografici.

Per attenersi a tale criterio non metterò conto spendere molte parole sui numerosi convegni, organizzati un po' dovunque.

Al "Puškinskij dom" di Leningrado - assenti gli specialisti più noti, V.I. Orlov e D.E. Maksimov - si sono svolte tre giornate di conferenze. Aperto, in presenza di un pubblico assai scarso, da una serie di interventi piuttosto mediocri, il convegno ha avuto qualche momento di vivacità ed interesse con le relazioni di Zara Minc e L. Rosenbljum, che hanno anticipato i contenuti del 92° tomo della serie "Literaturnoe nasledstvo", interamente dedicato a Blok, di cui diremo in seguito. La Minc (moglie di Jurij Lotman ed oggi uno dei maggiori studiosi del poeta) è poi intervenuta alla conferenza tenutasi all'Università di Leningrado con una relazione (si tratta anche qui dell'unica di spicco) sui rapporti tra Blok e il simbolismo russo.

Anche a Mosca non sono mancate le commemorazioni, ospitate dall'Università e da vari altri istituti. Quasi dovunque si è badato a non scostarsi dall'intonazione ufficiale del centenario, con poche concessioni all'originalità. Non sono tuttavia mancati interventi interessanti. All'"Institut mirovoj literatury", ad esempio, abbiamo ascoltato la personalissima interpretazione in chiave simbolica che A. Duganov ha proposto del poema *Dvenadcat'* (solitamente, come si sa, acclamato come l'espressione più matura dell'entusiasmo rivoluzionario del poeta). Un'altra collaboratrice dell'Istituto, Dina Magomedova, tra i più interessanti giovani specialisti che si occupano di Blok, ha poi illustrato la presenza di elementi pitagorico-platonici in alcuni motivi cardinali del mondo poetico blokiano, quali l'idea di Anima del mondo prigioniera, la concezione della musica, il tema dell'eterno ritorno³. Da ricordare inoltre, a Mosca, la bella mostra su Blok allestita al "Literaturnyj muzej", in cui sono stati esposti materiali riguardanti il poeta, provenienti dai fondi del museo stesso.

Il gruppo di studiosi che si raccoglie intorno a Jurij Lotman, all'Università

di Tartu, e che da circa un ventennio ne ha fatto un centro di studi blokiani particolarmente vivace e fecondo, ha invece voluto ricordare il centesimo anniversario della nascita del poeta con la consueta indipendenza dai dettami del potere ufficiale. A Tartu, in questa occasione, non si è perciò rinnovata la tradizione dei convegni blokiani, tenutisi nel 1964, nel 1972 e nel 1975. A questa "riunione di cattedra allargata", come la definisce la terminologia burocratica, ha preso parte un numero assai ristretto di persone legate tra loro dai vincoli di una lunga collaborazione. Sono intervenuti Zara Minc, con un bilancio degli ultimi vent'anni di studi blokiani, e Jurij Lotman, che ha voluto in questa sede rendere omaggio ad un altro grande poeta e teorico simbolista, Andrej Belyj, il cui centenario della nascita, coinciso con quello di Blok, è stato altrove del tutto ignorato. Anche gli altri relatori hanno scelto temi poco studiati dalla critica ufficiale, quali i rapporti tra Blok ed altri esponenti del modernismo russo. Su quest'argomento sono intervenuti G. Levinton (Blok e Mandelštam), Igor' Smirnov (Blok e Pasternak) e Roman Timenčik (Blok e l'acmeismo).

3.

Il frutto forse più cospicuo di questo centenario è stata la divulgazione di testi del poeta e sul poeta ignoti al pubblico o diventati difficilmente reperibili. Ciò non è piccola cosa, se si considera che una delle forme di censura è anche quella di ostacolare la lettura diretta dei testi e magari far conoscere autori ed opere solo tramite l'interpretazione che ne viene data.

Dopo l'edizione in otto volumi uscita tra il 1960 e il 1963, ormai diventata in Unione Sovietica rara merce di scambio sul mercato nero dei libri, appare oggi una nuova edizione delle opere di Blok, in sei volumi. Preparata dalla sezione leningradese della casa editrice "Chudožestvennaja Literatura", a cura di quel veterano di studi blokiani che è Vladimir Orlov, quest'edizione è condotta sulla falsariga della precedente. Si tratta di un'opera destinata al grande pubblico (ha una tiratura di 300.000 copie) più che a servire agli studiosi come strumento di consultazione. Tra i membri del comitato di redazione figurano infatti non tanto specialisti del ramo, quanto letterati di regime, quali A. Surkov e M. Dudin, autore quest'ultimo dell'articolo introduttivo. I primi due volumi pubblicati comprendono tutte le poesie editate dall'autore stesso e circa quaranta testi non inclusi dal poeta nelle sue raccolte. Le composizioni sono disposte in ordine cronologico, fatta eccezione per i cicli poetici a struttura più compatta, quali *Snežnaja maska*, *Pljaski smerti* ed altri. L'edizione è corredata da una cronologia della vita e delle opere dell'autore, da un indice alfabetico delle poesie, che segnala anche i dati della prima pubblicazione, e da un ampio commentario.

Sicuramente destinata ad entrare nella storia delle edizioni blokiane e a diventare la base dei prossimi studi sul poeta è invece l'edizione completa acca-

demica in quindici volumi, che l'“Institut mirovoj literatury” di Mosca sta approntando in collaborazione con il “Puškinskij dom” di Leningrado. Inizierà ad uscire nel 1985 e sarà la più accurata tra quelle finora apparse. Il lavoro, coordinato questa volta da G.P. Berdnikov, di Mosca, prende le mosse da un'accurata verifica dei testi poetici stessi con gli originali. Sarà ripercorsa la storia della composizione e delle varie pubblicazioni di ogni testo: verranno perciò prodotte tutte le varianti conosciute ed ogni notizia biografica atta a favorire la ricostruzione dei luoghi blokiani più controversi. Si procederà in particolare ad una nuova e più attenta lettura dei diari e dei taccuini del poeta, che si ritiene possano contenere accenni ed informazioni sull'iter compositivo dell'opera poetica, sfuggite ai curatori delle edizioni precedenti. Rispetto a quest'ultime, inoltre, l'edizione accademica arricchirà il volume delle prose e quello delle lettere di nuovi materiali d'archivio. Dunque, se qualche novità potrà venire da questa edizione, sarà principalmente sul terreno testuale. L'aspetto principale del problema, per un autore come Blok, che smise di comporre versi alcuni anni prima di morire e di cui ben poco uscì postumo, non sembra però essere la ricostruzione della variante definitiva di singole composizioni. Più importante per la conoscenza dell'opera blokiana è invece l'indagine rivolta alla genesi e alla storia dei testi, come partizioni dell'intera opera poetica. Alla divisione in cicli delle liriche presiedono in Blok criteri peculiari e rigorosi, finalizzati alla costruzione di quell'unico testo che il poeta considerava la sua opera poetica. A proposito dei suoi versi, scriveva Blok, nella prefazione all'edizione del 1911: “... molti di essi, presi a sé, sono privi di valore; ma ogni poesia è indispensabile per formare un capitolo; alcuni capitoli costituiscono un libro; ogni libro è parte della trilogia, che può essere chiamata «romanzo in versi»”⁴. È noto, poi, che Blok pubblicò cinque diverse edizioni del primo volume di versi, ciascuna delle quali reca modifiche sostanziali nella composizione dei cicli e delle liriche, ripensamenti, correzioni. Seguendo quali criteri il poeta arrivava a licenziare la stesura definitiva di un testo? Che cosa influiva sulle sue scelte? È evidente che rispondere a tali domande non implica solo la conoscenza di circostanze biografiche, ma richiede soprattutto la ricostruzione della poetica blokiana nelle sue varie fasi. Il taglio interpretativo che si darà all'intera opera del poeta avrà quindi grande peso sui risultati di questo lavoro, enorme e in buona parte ancora da svolgere, che avrebbe forse richiesto tempi più lunghi e la partecipazione degli specialisti più autorevoli (Z. Minc, Orlov, Maksimov), assenti invece dal comitato di redazione⁵.

4.

A Leningrado, al n. 57 di Ulica Dekabristov (un tempo *Oficerskaja*), nell'ultima dimora del poeta c'è oggi un museo memoriale. Il secondo piano dell'edificio è occupato dall'esposizione di fotografie, autografi, prime edizioni.

Due piani più in alto, l'appartamento dove visse Blok è ricostruito con arredi d'epoca, poiché quasi nulla di veramente appartenuto al poeta è stato conservato. Per entrare nel mondo dei referenti poetici blokiani bisognerà inoltre percorrere le periferie industriali di inizio secolo, cercare tra le geometrie ordinate della città le altre case dove il poeta visse, aggirarsi lungo la Neva attorno agli alloggi militari in cui egli trascorse la giovinezza.

Alla conoscenza della vita pubblica e privata di Blok dà un grosso contributo la letteratura memorialistica, vasta e di notevole interesse, che il centenario ha sottratto all'oblio. I due volumi di ricordi ⁶, curati da Vl. Orlov, sono la prima opera del genere dedicata a Blok ⁷. Raccolgono gran parte degli scritti dei contemporanei sul poeta, alcuni dei quali inediti, gli altri disseminati per lo più su riviste dell'epoca o pubblicati in edizioni oramai irrimediabilmente. Riuniti insieme, questi testi tracciano un ampio quadro dell'ambiente umano, familiare ed artistico da cui il poeta fu circondato. Le testimonianze più importanti in questo senso sono quelle contenute nel primo volume, relative cioè al periodo prerivoluzionario. Marija Beketova, zia e prima biografa del poeta, si sofferma sui rapporti di Blok con la madre. Il legame tra i due, come si sa, fu strettissimo e assai forte fu l'influenza esercitata dalla famiglia materna sul poeta. Le memorie di Ljubov' Dmitrevna Mendeleeva, moglie di Blok, sono invece una lettura per molti versi deludente. Incompiute e pubblicate qui integralmente per la prima volta, sono in sostanza una lunga autodifesa del proprio comportamento in varie circostanze della vita con il marito. Com'è noto ⁸, i rapporti tra i due furono assai complessi e tormentosi. Volitiva, anticonformista, dotata di forte senso d'indipendenza, Ljubov' Dmitrevna appare anche qui, come in molti episodi della sua biografia, animata dal desiderio di far emergere la propria personalità, di non restare nell'ombra di quella del marito. Tali sentimenti le ispirarono, non molto prima di morire, questi frammenti di memorie, che dicono sul poeta molto meno di quanto ci si aspetterebbe. Accanto ai ricordi dei familiari, nel primo volume troviamo quelli di molti tra i componenti l'ambiente letterario del quale Blok faceva parte.

Sergej Solov'ev, Petr Percov, Sergej Gorodeckij e Georgij Čulkov tracciano, in pagine brevi ma intense, non tanto una cronaca dei loro rapporti con Blok, quanto un quadro d'insieme sulla vita dei gruppi modernisti all'inizio del secolo. I luoghi sono i salotti pietroburghesi dei Merežkovskij, di Sologub, di Ivanov, quello moscovita dei Solov'ev. Vi si dibattono temi mistici e religiosi, discussioni escatologiche si alternano a raffinate dispute estetiche. I poeti recitano versi. Fino a che, con l'avvicinarsi di una nuova epoca, "le «celle» decadenti e le «società segrete», sotto la spinta degli avvenimenti esterni, dovettero perdere il proprio carattere chiuso, cospiratorio" ⁹.

Fu con insofferenza verso l'atmosfera esoterica di tali riunioni che Blok, intorno al 1905, cominciò ad allontanarsi da questo ambiente. Pur restando - è bene ricordarlo - legato sempre da vincoli assai stretti ai letterati del circolo

simbolista, il poeta ruppe con i Merežkovskij, allentò i rapporti con Čulkov e Ivanov. Una crisi profonda incrinò il suo sodalizio con Belyj. Di Belyj questo primo volume presenta quel nucleo originario di memorie, apparse subito dopo la morte di Blok, che poi a distanza d'anni l'autore avrebbe ampliato in una vasta narrazione su avvenimenti e protagonisti di un'intera epoca¹⁰. La parte più affascinante del racconto è certamente quella relativa al primo periodo della conoscenza tra i due poeti: l'ardente ammirazione provata da Belyj per i versi di Blok, diffusi a Mosca manoscritti tra un ristretto gruppo di lettori già negli ultimi anni del secolo scorso; i contatti epistolari e il formarsi di una profonda consonanza ideale e spirituale; infine il primo incontro, avvenuto a Mosca nel gennaio 1904. La cronaca dei rapporti tra i due dopo il 1905 è un susseguirsi di malintesi, riconciliazioni, nuove rotture, che non riuscirono ad annullare il legame, ma lo resero assai meno confidenziale. Belyj espresse più volte il proprio rimpianto per "il Blok del 1904, un Blok indimenticabile, irripetibile, sempre presente, per la verità, in tutti i Blok successivi, ma appena visibile dietro di essi, come dietro le pieghe di un pesante e bellissimo mantello di broccato, ora verde-viola, ora grigio-purpureo, ora giallo-nero"¹¹.

Di notevole interesse sono anche i ricordi dell'attrice Valentina Verigina. Sebbene il suo ritratto di un Blok mondano e ciarliero sia forse un po' forzato e superficiale, la Verigina descrive con straordinaria vivezza l'ambiente teatrale Pietroburghese, raccolto attorno a Vera Kommissarževskaja, le prime messinscene mejerchol'diane, le rappresentazioni di *Balagančik*. Si tratta del periodo estetizzante della vita del poeta, il periodo di *Snežnaja maska*, frutto di quella commistione tra arte e vita che per lui acquistò i tratti di una proiezione del sistema simbolico poetico nella realtà.

Assai vicino a Blok negli ultimi anni di vita fu inoltre l'editore Samuil A-ljanskij. I suoi "incontri con Blok", già noti al lettore sovietico grazie all'edizione del 1967, sono una cronaca ampia ed attenta delle attività del poeta nel periodo postrivoluzionario: la collaborazione alla casa editrice "Alkonost" e al settore teatrale del Narkompros; la composizione dei *Dodici* e la prima pubblicazione del poema; le ultime apparizioni pubbliche e, infine, la malattia e la morte¹².

Un'altra preziosa fonte di documentazione sono i quattro volumi della serie "Literaturnoe Nasledstvo"¹³ dedicati al poeta, dei quali solo i primi due sono usciti finora. La vastità del disegno di quest'opera, frutto di una lunga ricognizione negli archivi conservati in Unione Sovietica, ne fa uno strumento di informazione anche su altre significative personalità letterarie del tempo, sul gusto e sul clima culturale di quell'ambiente. Se infatti una parte dell'opera consta della pubblicazione di nuovi inediti blokiani (composizioni infantili, autografi di poesie giovanili, annotazioni e dediche sui libri dati in dono, un saggio su Tolstoj), l'intero secondo volume è dedicato alla corrispondenza, qui per la prima volta pubblicata integralmente, con i letterati contemporanei¹⁴. Di

particolare interesse sono le lettere di Gorodeckij a Blok (sono purtroppo andate perdute quelle di Blok a Gorodeckij), il carteggio con Remizov, Pjast e Ivanov-Razumnik, al centro dei quali stanno scambi d'opinione su questioni estetiche e sociali, riflessioni sui temi fondamentali del pensiero blokiano - la missione del poeta, il destino dell'intelligencija -, giudizi su singole opere ed avvenimenti. Escluse all'ultimo momento dalla pubblicazione, le lettere di Nikolaj Kljuev a Blok (prima dell'intervento della censura ne è comparso qualche brano sulla "Literaturnaja gazeta" n° 48, 26/11/1980) riguardano i rapporti tra intellettuali e masse popolari, problema assai sentito da Blok nel periodo immediatamente seguente la rivoluzione del 1905.

L'apparato critico di queste pubblicazioni è vasto ed accurato. Le note introduttive ai carteggi sono spesso veri e propri saggi sulle figure dei corrispondenti del poeta ed una ricostruzione filologica dei loro legami personali e ideali. Anche i materiali del terzo volume, dedicato alle valutazioni su Blok contenute negli epistolari, nei diari e nelle poesie dei contemporanei, contribuiranno a fornire gli strumenti per una giusta collocazione del poeta nel panorama culturale del suo tempo.

Per un'informazione sistematica sulla vita di Blok occorrerà invece rivolgersi a lavori biografici in senso più stretto. Tra i testi che la letteratura sul poeta annovera ¹⁵, la recente monografia di Vladimir Orlov è sicuramente il contributo più ampio e dettagliato ¹⁶. Cinquant'anni di studi sulla figura del poeta (i primi lavori di Orlov risalgono agli anni '30) non lasciano dubbi sulla completezza e attendibilità delle notizie. Tuttavia non si comprende perché l'autore non abbia ritenuto necessario citare le fonti, né dotare il libro dei necessari riferimenti bibliografici. Questa mancanza non è giustificata nemmeno dal tipo di esposizione scelto, una narrazione dal taglio piuttosto personale, inframezzata da giudizi su singoli eventi e personaggi. Dal punto di vista interpretativo, inoltre, questo libro non aggiunge nulla ai precedenti lavori di Orlov, fedele com'è al modello di studi blokiani inaugurato negli anni '50.

Blok a Mosca è invece il tema di un'altro lavoro sulla vita del poeta fino al 1905. L'autore, Stanislav Lesnevskij, descrive l'infanzia e l'adolescenza del poeta, passate per lunghi periodi a Šachmatovo, nei dintorni di Mosca. Di particolare interesse i capitoli riguardanti A. Beketov, nonno materno del poeta, e quelli dedicati alla prima visita a Mosca, avvenuta ormai dopo il matrimonio ¹⁷.

5.

Il centenario ha dunque dato un notevole impulso alla pubblicazione di materiali non solo sul poeta, ma su tutta la letteratura del primo novecento ¹⁸. Ma quel è oggi lo stato degli studi su Blok?

Da uno sguardo d'insieme alla critica sul poeta degli ultimi venticinque anni appare evidente come la maggior parte dei lavori dedichi uno spazio assai

marginale ai legami di Blok col simbolismo. Non potendoli ignorare, poiché troppo evidenti, molti critici hanno però cercato di ridurli a pura polemica, negando qualsiasi sostanziale affinità¹⁹. Tale punto di vista si compendia nell'affermazione, secondo la quale “bisogna parlare non tanto di influenza del decadentismo, quanto del suo superamento”²⁰ nella poesia di Blok. Il suo valore artistico è quindi stato cercato e rintracciato, lontano da suggestioni simboliste, soprattutto nell'opera matura, in cui si è voluta vedere una netta frattura con gli inizi. È evidente che un simile approccio critico, privilegiando l'aspetto ideologico della ricerca ed antepoendolo alla lettura dei testi, ha portato ad un notevole impoverimento dell'indagine sulla poetica blokiana, sul suo divenire, sul modificarsi delle forme artistiche. Ed anche quando, come L. Dolgoplov in uno studio di alcuni anni fa, si arriva ad affermare che “proprio nell'opera di Blok (...) la poesia simbolista raggiunse i suoi risultati più alti”²¹, si tende poi ugualmente a sottolineare la transitorietà dell'episodio simbolista in Blok e la sua minor importanza rispetto ad altri momenti²².

Questa tendenza critica, pur prevalente, non è però l'unica in Unione Sovietica²³. La scuola di Tartu, nota per gli studi semiotici sviluppatasi agli inizi degli anni '60, ha prodotto una serie di notevoli lavori su Blok, apparsi su tre *Blokovskie sborniki* sinora pubblicati²⁴ (il quarto, programmato in occasione del centenario, aspetta ancora l'imprimatur delle autorità accademiche) e sui “Trudy po slavjanskoj filologii” dell'Università di Tartu. L'attenzione degli studiosi del gruppo si è rivolta soprattutto all'analisi stilistica e formale dell'opera blokiana, nel tentativo di individuarne le caratteristiche strutturali e di metterne in luce le particolarità compositive. Zara Minc si è dedicata soprattutto all'analisi della lirica blokiana²⁵ come un unico testo dotato di proprie leggi interne, di costanti concettuali ed espressive. In particolare l'autrice ha illustrato come il processo di formazione dei simboli in Blok resti legato agli stessi modelli grammaticali e di senso per tutto l'arco della sua attività poetica²⁶.

Altri studi notevoli sono quelli di Lidija Ginzburg²⁷, che ha indagato, sulla linea dei classici lavori di V. Žirmunskij²⁸, gli aspetti innovativi e tradizionali della metafora in Blok; e quelli di P.A. Rudnev, dedicatosi allo studio strutturale della metrica nell'opera del poeta²⁹. Sulla prosa ha invece scritto pagine penetranti D.E. Maksimov, fin dagli anni '30 studioso appassionato di simbolismo, da sempre sotto il segno di notevole originalità e indipendenza di giudizio. Collaboratore delle pubblicazioni di Tartu, Maksimov è autore di numerosi saggi dedicati a Blok, raccolti nel 1975 in un volume dal titolo *Poezija i proza A. Bloka*³⁰. Il libro ha il pregio di rompere finalmente con l'abusato schema compositivo (“la vita e l'opera”) degli studi sul poeta e di contraddire alcuni luoghi comuni della critica sovietica sull'argomento. Maksimov illumina in prospettiva del tutto nuova il problema dell'iter artistico di Blok, sottolineandone la continuità. L'evoluzione del poeta può essere raffigurata come il susseguirsi di una serie di “quadri del mondo” simbolici, al centro dei quali c'è

un'immagine che incarna la rappresentazione del "principio del mondo" fondamentale. Per il primo Blok, ad esempio, tale "principio" era impersonato nell'Eterno Femminino, sostituito poi, nel periodo della prima rivoluzione russa, dalla "stichija"³¹. Assai affine a quello della poesia, secondo Maksimov, è il sistema estetico della prosa blokiana, da sempre considerata una specie di appendice della poesia. Come quest'ultima viene organizzata in temi, soggetti lirici, "zone liriche" dalla correlazione di "simboli-miti" (che Maksimov chiama "integratori poetici"), così la prosa si struttura non attorno ad immagini, ma a "simboli-categorie", quali, per citare solo i più importanti, "natura", "caos", "Russia", "ironia", "musica", "cultura" e "civiltà"³². Maksimov, inoltre, orientato sulla tradizione di B.A. Larin, V.V. Vinogradov, G.O. Vinokur, pone il problema dello studio della lingua nella prosa di Blok come fenomeno estetico a sé stante, come tipo particolare di arte verbale che chiama "critica poetica".

Tuttavia nemmeno nelle pubblicazioni di Tartu i rapporti di Blok con il simbolismo hanno trovato una trattazione sistematica. A colmare questa lacuna paradossale compare oggi, nel già citato 92° tomo della serie "Literaturnoe Nasledstvo", un saggio di Zara Minc dedicato appunto a quest'argomento³³. Il lavoro non pretende di esaurire un tema così complesso, ma si limita a dare una prima impostazione al problema. L'autrice parte da una breve ricognizione per l'intero territorio del simbolismo russo, enunciando soltanto le questioni teoriche salienti che caratterizzarono il dibattito estetico all'interno della scuola simbolista: tradizioni platoniche e romantiche, panestetismo, influsso di Wagner e Nietzsche, il misticismo di Vl. Solov'ev, le componenti mitopoietiche. Il saggio prende quindi in esame l'itinerario poetico di Blok nelle sue tappe fondamentali. La Minc insiste sulla non linearità e sulle contraddizioni di tale sviluppo, ribadendo l'inconsistenza critica di un Blok strenuo oppositore del modernismo, anche per quanto riguarda il periodo postrivoluzionario. Il distacco del poeta dal simbolismo si configura in sostanza, secondo l'autrice, come "un allontanarsi dall'utopia mistico-estetica di Solov'ev"³⁴ dopo il 1903, e come il manifestarsi di una sensibilità ad influssi e problemi estranei alla scuola simbolista, ma non perciò inconciliabili con i suoi metodi. Il realismo russo del XIX sec. ispirò a Blok l'attenzione per il quotidiano (*Vol'nye mysli*); nei concetti di "civilizacija" e "kul'tura"³⁵ sono riconoscibili tradizioni russoiane e tolstoiane. Per Blok, inoltre, il problema etico non è risolvibile nell'individualismo e nell'estetismo (pur non ricevendo nel pensiero del poeta una chiara soluzione) e il rapporto arte-vita non si riconduce ad una identità pura e semplice, ma implica un'azione diretta dell'arte sulla realtà, sulla storia³⁶. Ma vi sono - rileva la Minc - nella concezione blokiana del mondo alcuni presupposti teorici fondamentali, acquisiti ed elaborati nei primi anni dell'attività poetica, che conservarono sempre la propria validità e che il poeta sentì come una forma di coerenza con se stesso "attraverso (...) tutte le infedeltà"³⁷: la rappresentazio-

ne platonica della duplicità del mondo, la percezione simbolica di ogni avvenimento reale, l'idea del bello (o dell'"eterno femminile") come fondamento dell'essere, la credenza in un ideale poetico oggettivo, transindividuale, come unico valore e nell'intuizione come unica possibile forma di conoscenza degli "altri mondi" ³⁸ .

La Minc qui accenna appena ad un argomento che aveva trattato altrove e che, forse sotto l'influsso degli studi sul mito che la scuola di Tartu ha prodotto negli ultimi anni, ha attirato l'attenzione anche di altri studiosi, tra cui Maksimov. Si tratta della funzione del mito nella letteratura simbolista ³⁹ . Per il simbolismo il mito ha lo stesso spessore ontologico di ogni realtà e di qualunque altro oggetto di rappresentazione artistica; non è un gioco della fantasia (come poteva essere per il romanticismo), ma un'altra "natura naturata" ⁴⁰ . Così, i testi "neomitologici" assumono solitamente come primo livello espressivo la contemporaneità (ciò accade, ad esempio, in *Serebrjanyj golub'*, *Peterburg*, *Pervoe svidanie* di Belyj, *Melkij bes* di Sologub, nella lirica blokiana del "terzo libro") o la storia (*Christos i antichrist* di Merežkovskij). I riferimenti al mito presenti in questo primo livello mettono in relazione ciò che viene raffigurato con il mito stesso, che in tal modo funziona come "lingua", "codice", chiave al senso segreto di ciò che accade ⁴¹ .

Il mito poetico diventa dunque - scrive Maksimov - "una seconda realtà modellizzante, costruita con l'aiuto della fantasia dell'autore, (...) dietro la quale può esserci un contenuto che in qualche modo si riferisce alla storia reale" ⁴² . Per quanto riguarda Blok, Maksimov indica tre aspetti del principio mitopoetico nell'opera del poeta: elementi legati a sistemi mitologici, religiosi e filosofici antichi, e in parte al folclore; figure e soggetti della letteratura e dell'arte moderna, presi nel loro significato universale e metastorico (quali il Demone lermontoviano-vrubeliano, Amleto, Karmen, i personaggi della commedia dell'arte, ecc.); soggetti fantastici e leggendari, immagini di esseri misteriosi, creazione della fantasia dell'autore ⁴³ .

6.

La figura di Blok esce dunque da questo centenario per un verso arricchita dalla conoscenza dei nuovi materiali pubblicati ⁴⁴ . Setacciati gli archivi, si può dire che non resti nulla ormai di inedito, ad eccezione di alcune note di poco conto, che verranno incluse nell'edizione accademica. D'altra parte, però, l'ingresso di Blok nell'olimpo della letteratura sovietica, ormai definitivo, ha significato un impoverimento del suo messaggio poetico, svuotato dei suoi contenuti autentici. Né gli sforzi di alcuni studiosi per restituire Blok a se stesso sembrano destinati ad avere più spazio di quello, modesto, che hanno avuto in questi anni.

Se dunque gli ulteriori studi su Blok sembrano destinati a svolgersi, come

su binari paralleli, lungo le vie indicate dalla critica ufficiale e dagli ultimi lavori di Maksimov e della Minc, invece la fortuna del simbolismo russo nel suo complesso appare assai più incerta. Irriducibile com'è agli schemi precostituiti dalla critica sovietica, non riuscirà forse ad occupare il posto che gli compete nella letteratura russa.

Ci sembra comunque che alcuni dei lavori esaminati pongano le basi per uno studio metodologicamente serio di altri protagonisti del simbolismo e dei legami, sinora poco approfonditi, con le correnti simboliste europee.

Daniela Rizzi

¹) Blok, A.A., *Sobranie sočinenij v 8 tomach*, M.-L. 1960-63, vol. VI, p. 7.

²) L'unico scritto di rilievo su Ivanov tra quelli apparsi negli ultimi anni è la prefazione di S.S. Averincev a: Vjač. Ivanov, *Stichotvorenija i poetry*, L. 1978.

³) Magomedova, D.M., *Blok i antičnost' (k postanovke voprosa)*, in "Vestnik Moskovskogo Universiteta", ser. 9 Filologija, 1980, N° 6, p. 42-49.

⁴) Blok, *op. cit.*, Vol. I, p. 559.

⁵) Sono inoltre uscite alcune edizioni parziali, tra cui: Blok, A.A., *Teatr*, M.-L. 1980; *Blok o literature*, M. 1980; *Blok ob iskusstve*, M. 1980; *Desjat' poetičeskich knig*, M. 1980.

⁶) *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, 2 t., M. 1980.

⁷) Assai più ridotte e frammentarie sono altre due raccolte, uscite negli anni che seguirono la morte del poeta: *A.A. Blok v vospominanijach sovremennikov i ego pis'mach*, M. 1924, a cura di N.S. Ašukin; e *Sud'ba Bloka*, L. 1930, a cura di O. Nemerovskaja e C. Vol'pe.

⁸) Sull'argomento si veda: Vl. Orlov, *Istorija odnoj ljubvi*, in: Vl. Orlov, *Puti i sud'by. Literaturnye očerki*, L. 1971 2ª ed., pp. 507-743, e soprattutto l'89° volume della collana "Literaturnoe Nasledstvo", *Aleksandr Blok. Pis'ma k žene*, M. 1978, contenente il carteggio tra Blok e la moglie.

⁹) *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, 1° vol., p. 353.

¹⁰) Belyj rielaborò infatti il testo originario in tre volumi di memorie: *Na rubeže dvuch stoletij* (1930), *Načalo veka* (1933) e *Meždu dvuch revolucij* (1934).

¹¹) *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, vol. I, p. 248.

¹²) Di minor interesse le altre testimonianze su Blok, molte delle quali inedite, apparse su alcune riviste letterarie: "Neva", N° 11, 1980 (scritti di P. Percov, Nadezda Čulkova ed altri); "Literaturnoe obozrenie" N° 11, 1980 (ricordi di K. Bal'mont), ed altre.

¹³) *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*, "Literaturnoe Nasledstvo", tom 92, v 4 knigach, M. 1980.

¹⁴) Per una rassegna globale dell'epistolario blokiano si veda: A. Blok, *Perepiska. Vyp.I, Pis'ma Bloka*, M. 1975; *Vyp.II, Pis'ma k Bloku*, M. 1979, annotirovannyj katalog pod redakciej Vl. Orlova.

¹⁵) Tra i testi biografici di carattere generale ricordiamo: Beketova, M.A., *Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk*, Pb. 1922; Libedinskaja, L.B., *Žizn' i stichi*, M. 1969; Turkov, A., *Aleksandr Blok*, M. 1969.

¹⁶) Orlov, Vl., *Gamajun*, L. 1978, 2ª ed. 1980.

¹⁷) Lesnevskij, S.S., *Put', otkrytyj vzoram. Moskovskaja zemlja i žizn' Al. Bloka*, M. 1980.

¹⁸) Per tutti gli anni '70 un grosso contributo in questo senso è venuto da *Ežëgodniki rukopisnogo otdela Puškinskogo doma*, in cui sono stati pubblicati documenti e materiali d'archivio riguardanti la storia del simbolismo e in generale dell'avanguardia russa.

¹⁹) Seguono questa linea: Orlov, Vl. *Aleksandr Blok. Očerki tvorčestva*, M. 1956; Timofeev, L.I., *Tvorčestvo Al. Bloka*, M. 1963; Vengrov, N., *Put' Al. Bloka*, M. 1963; Solov'ev, B., *Poet i ego podvig*, M. 1965; Gorelov, A.E., *Groza nad solov'inym sadom*, L. 1970; Fedorov, A.V., *Aleksandr Blok i dramaturgija ego vremeni*, L. 1972. Si leggano inoltre i capitoli su Blok, scritti da B.V. Mičhajlovskij e E.B. Tager in: *Russkaja literatura konca XIX - načala XX veka*, M. 1971 e 1972. Interamente dedicato ai rapporti di Blok col simbolismo, ma con il solo intento di negarne la consistenza, è il libro di Mašbic-Verov, I, *Russkij simvolizm i put' Aleksandra Bloka*, Kujbyšev 1969.

²⁰) Orlov, Vl. *Sny i jav'*, in "Literaturnoe Nasledstvo", t. 89, M. 1978, p. 14.

²¹) Dolgopolov, L.K., *Poemy Bloka i russkaja poema konca XIX-nacala XX vekov*, M.-L. 1964, p. 73.

²²) Dolgopolov, L.K., *Aleksandr Blok. Ličnost' i tvorčestva*, L. 1978, 2^a ed. 1980. Lo studioso è inoltre autore di un saggio su *I dodici: Poema Al. Bloka "Dvenadcat' "*, L. 1979, e di una raccolta di saggi di notevole interesse sulla letteratura russa a cavallo del secolo: *Na rubeže vekov*, L. 1977, contenente, tra l'altro, uno studio su Blok e Tjutcev.

²³) Nella critica occidentale, invece, l'interpretazione di Blok in chiave esclusivamente simbolista non ha finora trovato oppositori. Si veda: C.M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London 1943; F.D. Reeve, *Aleksandr Blok. Between image and idea*, New York 1962; S. Bonneau, *L'univers poétique d'Alexandre Blok*, Paris 1946; A.M. Ripellino, *Storia di Blok*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968.

²⁴) I tre *Blokovskie sborniki* sono stati pubblicati a Tartu rispettivamente nel 1964, 1972 e 1979. Nel 1975 sono inoltre stati pubblicati gli atti di un convegno sul poeta, tenutosi a Tartu in quell'anno: *Tezisy I vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka"*.

²⁵) La Minc è autrice di quattro volumetti sulla lirica di Blok, usciti a Tartu sotto il titolo di *Lirika Al. Bloka* rispettivamente nel 1965, 1969, 1973 e 1974. Ha pubblicato inoltre: *Struktura "chudožestvennogo prostranstva" v lirike Bloka*, in "Učenyje zapiski Tartušskogo Gosudarstvennogo Universiteta", vyp. 251, Tartu 1970; *Blok i Gogol'*, in *Blokovskij sbornik I*, Tartu 1964; *Blok i Puškin*, "Uč.zap. TGU", vyp. 306, T. 1973; *Blok i Tolstoj*, "Uč. zap. TGU", vyp. 119, T. 1962; *K genezisu komičeskogo u Bloka (Vl. Solov'ev i A. Blok)*, "Uč. zap. TGU" vyp. 266, T. 1971; *Funkcija reminiscencij v poetike Bloka*, "Uč. zap. TGU" vyp. 308, T. 1978; *Poetičeskij ideal molodogo Bloka*, in *Blokovskij sbornik I*, T. 1964.

²⁶) La Minc ritorna sull'argomento anche in un recente articolo: *Simvol u A. Bloka* in: AA.VV., *V mire Bloka*, M. 1981, pp. 172-208.

²⁷) Ginzburg, L. Ja., *O lirike*, L. 1974 (1^a ed. 1964), capitolo *Nasledie i otkrytija*.

²⁸) Žirmunskij, V.M., *Iz istorii teksta stichotvorenij A. Bloka*, e *Poetika Al. Blok* in *Teorija literatury. Poetika. Stilistika*, L. 1977.

²⁹) Rudnev, P.A., *Metrika Al. Bloka. Avtoreferat kandidatskoj diskussii*, Tartu 1969; *O stiche dramy A. Bloka "Roza i krest"*, "Uč. zap. TGU", vyp. 251, T. 1970.

³⁰) Maksimov, D.E., *Poezija i proza A. Bloka*, L. 1975. Una seconda edizione del libro è uscita in occasione del centenario.

³¹) Maksimov, *op. cit.*, p. 49, p. 59 e segg.

³²) Maksimov, *op. cit.*, p. 329 e segg.

³³) Minc, Z.G., *Blok i russkij simvolizm*, in "Literaturnoe nasledstvo", t. 92^a, libro 1^o, pp. 98-172.

³⁴) Minc, *op. cit.*, p. 124.

³⁵) Minc, *op. cit.*, p. 132-133.

³⁶) Minc, *op. cit.*, p. 150.

³⁷) Blok, *op. cit.*, vol. VIII, p. 201.

³⁸) Minc, *op. cit.*, p. 136.

³⁹) Sono dedicati a questo tema i seguenti articoli: Lavrov, A.V., *Mifotvorčestvo "argonavtov"*, in AA.VV., *Mif - Fol'klor - Literatura*, L. 1978; Grigor'ev, A.L., *Mify v poezii i proze russkich*

simvolistov, in AA.VV. *Literatura i mifologija* L. 1975; Maksimov, D.E., *O mifopoetičeskom naca-
le v lirike Bloka*, in *Blokovskij sbornik III*, Tartu 1979; ivi, Minc Z.G., *O nekotorych "neomifologi-
českich" tekstach v tvorčestve russkich simvolistov*. In generale sul mito nella letteratura del '900 si
veda: Meletinskij, E.M., *Poetika mifa*, M. 1976, e Losev, A.F., *Problema simvola i realističeskoe
iskusstvo*, M. 1976 (pp. 280 e segg).

⁴⁰) Minc, *op. cit.*, p. 91-92.

⁴¹) Minc, *op. cit.*, p. 92-93.

⁴²) Maksimov, *op. cit.*, p. 6.

⁴³) Maksimov, *op. cit.*, p. 21-22.

⁴⁴) Un altro prezioso strumento ad uso degli studiosi, approntato per questo centenario, è l'in-
dice bibliografico le indicazioni su tutti i lavori di Blok e su Blok: *Russkie sovietskie pisateli. Poety.
Bibliografičeskij ukazatel'*, t. 3, č. 2. M. 1980.

EVGHENIJ VAGHIN

SULL'“UTOPIA” DOSTOEVSKIANA

I libri di due autori russi, recentemente pubblicati in italiano, ci offrono l'occasione per tornare a discutere un importante problema spesso affrontato dagli studiosi di Dostoevskij, ma che sempre si pone a ogni serio lettore dei romanzi di questo geniale artista e pensatore. È il problema della *fede* di Dostoevskij, della specificità del suo cristianesimo, della possibilità di una 'proiezione' di questo cristianesimo sulla realtà sociale.

Il primo libro contiene gli articoli (raccolti per la prima volta in volume, e finora inediti in italiano) di un filosofo e pedagogista già noto in Italia, *Sergio Hessen*, un profugo dalla Russia. Il titolo è: *Il bene e il male in Dostoevskij. A cura di Italo Carlo Angle*, Roma, ed. Armando, 1980.

Il secondo libro è una nuova edizione dei celebri articoli su Dost del famoso filosofo russo *Vl. Solov'ev*, sincero amico dello scrittore. L'editrice è La casa di Matriona, di Milano ¹. A suo tempo questi furono fatti conoscere ai lettori italiani dall'eminente slavista Ettore Lo Gatto sulle pagine della rivista "Bilychnis" ², ma quel fascicolo è oggi quasi introvabile, ed era necessaria una nuova edizione. I "discorsi" di Solov'ev sono stati tradotti da Lucio Dal Santo, della Università Cattolica di Milano, curatore, con un superlativo commento, del prezioso volume "*Dostoevskij inedito*" di recente edizione ³. La prefazione dello stesso Dal Santo ai "discorsi" è un'indagine esemplare e, tra l'altro, vale a integrare uno dei principali scritti di Hessen.

Prima di entrare nel merito del problema vorrei fare un po' di storia degli studi sulle idee religiose di Dost e dell'atteggiamento di alcuni studiosi verso il "cristianesimo di Dostoevskij".

Sappiamo che negli ultimi anni della sua vita Dost godette di meritata fama non solo come artista, ma anche come 'maestro di vita', seguendo in ciò un'antica tradizione della letteratura russa, che esige dallo scrittore speciali virtù di ordine spirituale e 'civile'. (Il poeta radicale Nekrasov, rivolgendosi ai suoi confratelli letterati, esclamò: "Poeta puoi anche non esserlo, ma cittadino lo deve essere sempre"). A differenza del suo grande contemporaneo Leone Tolstoj, che fu pensatore religioso originale e tenne un atteggiamento critico

verso la Chiesa, Dost espresse una spiritualità russa di tipo più tradizionale, sostanzialmente ecclesiale. Non è casuale che i suoi funerali si trasformarono quasi in una cerimonia religiosa ufficiale. Tuttavia anche Dost non fu accettato subito, né senza riserve, da parte delle autorità ecclesiastiche. Ad esempio K. Leont'ev, rappresentante della rigida ortodossia di tipo bizantino, parlò di un "cristianesimo all'acqua di rose" nell'autore dei Fratelli Karamazov, rimproverandogli di eccessivo entusiasmo per le idee progressiste.

La peculiare ricchezza delle idee di Dostoevskij e del suo mondo spirituale fu scoperta, agli inizi del nostro secolo, dai portatori della "nuova coscienza religiosa": D. Merežkovskij, V. Rozavov, e dopo di loro da N. Berdjaev, S. Bulgakov, L. Šestov, Vjač. Ivanov. Tutti questi eminenti pensatori russi furono appassionati ammiratori e discepoli di Dost (come anche di Vl. Solov'ev); le loro concezioni filosofiche e teologiche si formarono sotto il diretto influsso delle sue rivelazioni, la loro viva fede assimilò i 'dubbi sconfitti' degli eroi di Dost.

Tolstoj e Dostoevskij di D. Merežkovskij, *La leggenda del Grande Inquisitore. Saggio interpretativo* di Rozanov, *Dostoevskij e Nietzsche* di Šestov, *Ivan Karamazov come tipo filosofico* di S. Bulgakov, *Dostoevskij e il romanzo-tragedia* di Vjac. Ivanov, *La concezione di Dostoevskij* di Berdjaev: questi sono alcuni fondamentali lavori di pensatori russi dell'inizio del secolo, lavori che sono ancora oggi di primaria importanza per penetrare nel mondo religioso del grande scrittore. Importanza ancor maggiore se si pensa che molti di questi pensatori, come lo stesso Dost, durante la loro giovinezza subirono il fascino di idee radicali (nel loro caso idee marxiste) abbandonando poi le dottrine rivoluzionarie per una visione spiritualistica e religiosa.

La maggior parte di questi autori dovette abbandonare la Russia, dopo la rivoluzione comunista; in Occidente essi si dedicarono alla grande impresa di far conoscere la tradizione spirituale russa, e lo fecero anzitutto commentando Dostoevskij.

Tra gli altri emigrati russi che scrissero su Dost dobbiamo ricordare i nomi di K. Močulskij e V. Zenkovskij (autore di una fondamentale *Storia della filosofia russa*), N. Losskij (autore del libro *Dostoevskij e la sua visione cristiana del mondo*), P. Evdokimov, ben noto in Italia, autore di *Gogol e Dostoevskij*. Possiamo senz'altro aggiungere Sergio Hessen, con i suoi saggi *La tragedia del bene nei Fratelli Karamazov, La tragedia del male: il significato filosofico della figura di Stavrogin* ed altri.

In Russia, divenuta dopo il 1917 il "paese senza nome" URSS, nei primi anni dopo la rivoluzione si potevano ancora scrivere e pubblicare dei lavori su Dost come pensatore religioso. A questo problema furono dedicate, tra l'altro, le acute indagini di L. Karsavin (*Dostoevskij e il mondo cattolico*) e di S. Askol'dov (*Il significato etico-religioso di Dostoevskij*): due filosofi che perirono poi nei lager staliniani.

In seguito, tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta apparvero ancora preziosi lavori sulla poetica, sui caratteri formali dell'arte romanzesca di Dost: L. Grossman, A. Dolinin, M. Bachtin. Tuttavia la sua visione del mondo, le sue idee religiose non furono più oggetto di serie indagini: vigeva un tacito divieto. Durante tutto il periodo del terrore staliniano Dost fu semplicemente uno scrittore proibito. Una 'parziale riabilitazione' si ebbe nel periodo del 'disgelo' ideologico, nel 1956, allorché ripresero ad apparire articoli e libri su di lui. Alcune ricerche di studiosi sovietici degli ultimi anni sono certo importanti - soprattutto nel campo dell'analisi critica dei testi - tuttavia non danno quasi nessun contributo alla conoscenza del mondo ideale dello scrittore, quando non deformano apertamente la sua visione cristiana delle cose. Questa visione è stata definita "mendace schema filosofico-religioso" (D. Zaslavskij) o "soggettivismo reazionario" (V. Ermilov), nel 1956. In seguito lo scrittore è stato definito "libero pensatore religioso", si è parlato di una sua "religione umanizzata" (N. Pruckov). Nel 1981 si è potuto leggere che "all'etica di Dost è estranea e persino ostile una corretta concezione religiosa sull'espiazione dei peccati" (L. Rozenblium) ⁴.

Alcuni filosofi e teologi occidentali spesso sono stati condizionati, nei loro giudizi, dalla appartenenza confessionale. Allo scrittore russo sono state rivolte accuse non pienamente giustificate, dando luogo così ad alcuni malintesi. Ecco cosa leggiamo nella "Enciclopedia cattolica" (1950, vol. IV, pp. 1896-97), sotto il paragrafo "Dostoevskij dal punto di vista cattolico":

"Personalmente Dostoevskij aveva una fede profonda e sentiva intimamente Cristo. Vedeva Cristo al centro di tutto il mondo ("cristo-centrismo"). Cristo per lui è tutto amore, mansuetudine, mitezza, libertà; esclude da Cristo, come dalla Chiesa, tutto ciò che è autoritario e giuridico. Nel mistero della Redenzione egli mette in rilievo esclusivamente l'esempio di Cristo e la sua influenza rigenerativa psicologicamente cosciente (passando sotto silenzio la parte oggettiva). Il cristianesimo di D. è unilaterale, troppo ideale, astratto e non privo di un certo accento sentimentale. Vi sono tracce di paganesimo (p. es., il culto della terra madre). Il suo cristianesimo è decisamente nazionale ("Dio russo", Cristo russo"), e manca di universalità. Nonostante gli sforzi compiuti, D. non è riuscito a trovare l'equilibrio tra la vera ortodossia russa ed il vero cristianesimo universale, tra il messianismo russo e il riconoscimento della vocazione cristiana di tutti i popoli".

È veramente un giudizio troppo severo. D'altronde bisogna dire che anche allora certo non tutti i cattolici condividevano questi giudizi preconcepiuti. Romano Guardini, nel suo ottimo libro *Il mondo religioso di Dostoevskij*, dopo aver esposto la *Leggenda del Grande Inquisitore* così ebbe a scrivere:

"A chi ama la Chiesa (cattolica) anche le cieche e ingiuste deformazioni dell'autore del poema non impediranno di riconoscere quanta parte di dolorosa verità possa esservi in queste accuse"; e ancora: "Tuttavia noi abbiamo un'opi-

nione troppo alta di Dostoevskij per credere che questo straordinario psicologo abbia potuto offrirci, anche se fosse stata la sua intenzione, nient'altro che un brano polemico. Se poi l'avesse voluto, ci appelleremmo dal polemistista al creatore, persuasi che sotto il contrasto delle idee si celino strati più profondi dell'essere e agiscano forze più profonde dell'istinto, dell'anima e del sentimento religioso”⁵.

Il poeta e critico russo Vjač. Ivanov, cattolico convertito, che trascorse in Italia gli ultimi anni di vita, è uno dei migliori conoscitori di Dost, di cui ha analizzato profondamente le concezioni religiose⁶. In uno dei suoi saggi, recentemente ricordato dal prof. Lo Gatto, Ivanov evidenzia i caratteri peculiari della spiritualità russa, che univa Dost a Puškin come al popolo russo:

“Si può dire che Puškin ha raggiunto non solo uno stato permanente di disposizione religiosa, ma pure una certa solidità della fede propriamente cristiana. Ed è un tratto caratteristico di codesta religiosità che la realtà di Dio si rivelava al Nostro massimamente mediante la realtà per lui accertata della vita santa, in cui si attua l'unione reale con Dio, - una vita riservata agli eletti, la quale invidiava nostalgicamente pur sentendosi troppo debole per poterla imitare. Questa fede nell'opera dei santi invisibili, salvatrice del mondo peccaminoso, Puškin la condivideva col suo popolo, il che attesta, d'accordo con le asserzioni di Dostoevskij, che l'indole del poeta era profondamente radicata nell'anima nazionale”⁷.

Non è mia intenzione di dare, qui, nemmeno un rapido sguardo alla letteratura critica *occidentale* dedicata al cristianesimo di Dostoevskij. Voglio solo rilevare che, a partire dagli anni Trenta, una libera discussione del problema è stata possibile solo in Occidente, e a questa discussione hanno partecipato tanto gli studiosi occidentali quanto quelli, viventi in Occidente, di origine russa. Il contributo di questi ultimi spesso è stato molto importante e soprattutto *stimolante*, come testimonia appunto il libro di S. Hessen, che è stato altamente apprezzato sulla stampa italiana. In esso è di particolare interesse il capitolo su “La lotta dell'utopia e dell'autonomia del bene nel pensiero di Dostoevskij e Solov'ev”. Questi due scrittori, infatti, acquistano oggi una rinnovata attualità proprio dal punto di vista del loro *cristianesimo sociale*.

Per l'Occidente cristiano la dottrina sociale della Chiesa è un qualcosa di ben definito, almeno dopo la formulazione che ricevette con la *Rerum Novarum*, per non parlare degli importanti contributi apportativi dai documenti degli ultimi papi: Giovanni XXIII, Paolo VI e l'attuale Giovanni Paolo II.

La Chiesa Ortodossa è sempre stata cauta nell'accogliere i tentativi tendenti a una proiezione sociale del cristianesimo, e questa prudenza non era certo senza ragione: in Russia questi tentativi all'inizio presero la forma di un socialismo cristiano. Così fu ad esempio nel giovane S. Bulgakov, e poi anche in N. Berdjaev e G. Fedotov, che, simpatizzando per il socialismo, nei loro scritti adoperavano spesso il termine “cristianesimo sociale”. In questa pro-

spettiva diventa attualissimo il problema della eredità di V. Solov'ev e di F. Dostoevskij.

Si noti che questa visione del mondo cristiana, che oggi per noi è inseparabile dal nome di Dostoevskij, fu il risultato di una lunga e faticosa evoluzione spirituale. Poco tempo prima di morire egli ebbe a scrivere: "Certuni stupidamente mi punzecchiano parlando di una mia fede in Dio che sarebbe ignorante e retrograda. Questi citrulli non hanno mai sognato una negazione di Dio tanto folle qual è nella Leggenda del Grande Inquisitore, cui fa da risposta tutto il romanzo. La mia fede in Dio non è affatto quella di uno sciocco o di un fanatico!"⁸. A una simile fede in Dio, che gli permetteva di mettere in bocca ai suoi personaggi argomentazioni ateistiche di forza inaudita, Dostoevskij non arrivò tanto presto. È noto che in gioventù egli partecipò a un circolo rivoluzionario, subì l'influsso delle idee socialiste, in particolare quelle dei socialisti utopistici francesi, i cui libri circolavano in Russia negli anni Quaranta: Fourier, Leroux, Lamennais, George Sand. Un eccellente conoscitore del giovane Dost, V.L. Komarovič, dice che "il socialismo di Dostoevskij degli anni '40 non fu altro che una sorta di cristianesimo"⁹, mentre altri scrittori parlano di un "socialismo cristiano" nel giovane scrittore. È evidente che la tentazione del socialismo era allora fortissima, e le malcerte convinzioni cristiane del Dost di allora non ressero a quella tentazione...

Tanto più drastiche e impulsive appaiono oggi le sue affermazioni antisocialiste del periodo immediatamente successivo alla reclusione nella galera siberiana: con esse si aprì la sua lunga e ostinata battaglia alle idee del socialismo come dottrina totalitaria. Nel suo diario personale del 1863-64 (lavorava allora alle "Memorie del sottosuolo") Dostoevskij annota: "Il socialismo si fonda sul disprezzo per l'umanità (spirito del gregge)"¹⁰. La sua partecipazione al circolo rivoluzionario viene da lui stesso valutata severamente come prodotto di "romanticismo" e di "entusiasmo per lo spirito del gregge"¹¹.

Nel suo articolo incompiuto "Socialismo e cristianesimo" (1864-65) Dost afferma che alla frattura radicale formatasi nella civiltà europea "corrisponde una parallela frattura della personalità". Il risultato ne è la perdita della fede in Dio, che Dost collega, senza mezzi termini, con "lo sviluppo della coscienza individuale" e "la negazione delle idee e delle leggi naturali"¹².

A tale conclusione Dost arrivò come risultato del suo primo viaggio all'estero, di cui parlò nelle *Osservazioni invernali su impressioni estive*¹³. Nella natura stessa della civiltà occidentale - come egli la sentiva e concepiva - troviamo "la personalità che si ribella ed esige". Nel capitolo "Vaal" e nella nota descrizione del "Palazzo di cristallo" - all'esposizione mondiale di Londra - che rappresenta per lui "una colossale decorazione", Dost parla dello "spirito possente che l'ha creato", e che gli appare come espressione-limite del principio individuale. Quest'opera lo fa "inorridire" per "quelli tra cui vive e regna questo spirito di orgoglio". "Di questa grandiosità, di questo titanico orgoglio

che domina l'uomo, di questa solenne compiuta creazione dello spirito, spesso resta attonita proprio l'anima affamata, la quale si placa, si svuota... e comincia a credere che per tutto è così, e che così deve essere". In questa descrizione, che confusamente percorre la *Leggenda del Grande Inquisitore*, inequivocabilmente si parla dell'anima anticristiana, quale è portata in sé dalla "civilizzazione". Non a caso un po' oltre, giudicando gli slogan della rivoluzione francese, Dost sostiene che la *fraternità* "fino ad ora costituisce una notevole pietra di inciampo in Occidente". Proprio perché "nella natura occidentale la fraternità non si rivela come disponibilità, ma si rivela principio individuale, principio di isolamento". Questo principio individuale, secondo Dost, ha portato al socialismo, tipico prodotto della civiltà occidentale. Egli contrappone questo principio individuale, egoistico, isolazionista alla *fraternità*, principio veramente cristiano, "principio fraterno d'amore".

La polemica con le ideologie di sinistra, nel Dost degli anni Sessanta e Settanta, non è semplicemente un "rifiuto del proprio passato" ¹⁴, come riteneva L. Šestov, quasi un tentativo di giustificazione. La negazione del socialismo totalitario da parte di Dost è strettamente legata al rafforzamento delle sue convinzioni cristiane. Mentre da giovane aveva vissuto sulla base di orientamenti religiosi di impronta spiccatamente intellettuale, dopo l'esperienza della "casa dei morti" - in cui aveva conosciuto sulla propria pelle la realtà della sofferenza - Dost approda a una fede ecclesiale. La sua incessante polemica volta a confutare la dottrina atea del socialismo (poiché, secondo lui, il socialismo è appunto un ateismo, una "formula dell'ateismo") viene a legarsi direttamente con le sue più mature convinzioni cristiane.

"Tutto dipende dall'accettare o meno Cristo come ideale definitivo del mondo, cioè dalla fede cristiana" ¹⁵, scrive nei suoi appunti personali. Queste parole sono una specie di filo conduttore che ci aiuta a capire un po' tutta l'opera di Dost. Nel suo *Diario di uno scrittore* dell'anno 1877 egli descriverà così la sua trascorsa adesione al "socialismo cristiano": "... Alla metà del secolo in cui viviamo alcuni di noi non disdegnarono di abbracciare il socialismo francese e senza la minima perplessità lo accolsero quale soluzione definitiva del principio di unità fra tutti gli uomini, cioè come realizzazione del nostro sogno più bello... In altre parole noi accettammo come realizzazione dei nostri scopi ciò che in realtà era il vertice dell'egoismo, il vertice della disumanità, il vertice della stupidità e della confusione in campo economico, il vertice dell'ingiuria alla natura umana, il vertice della umiliazione di ogni libertà" ¹⁶. Pare strano che queste parole siano state scritte più di cento anni fa...

Per l'autore dei *Demòni*, dei *Fratelli Karamazov* e del *Diario di uno scrittore* il "socialismo francese è un'idea fallace e perversa". La falsità di quella idea sta nel fatto che "il socialismo pretende di essere una rivoluzione dei destini umani che faccia a meno di Cristo e faccia a meno di Dio" ¹⁷. Questa società "non secondo Cristo" genera soltanto il "formicaio", simbolo di un'agglo-

merazione totalitaria di individui senz'anima, trasformati in robot, in macchine biologiche.

Dost indicò profeticamente anche il *contenuto* di quel “nuovo spirito”, quello “spirito perverso” di cui egli prevede il trionfo: “Badate che questo spirito perverso porta con sé una fede appassionata, esso non agisce solo mediante la morsa della negazione, ma anche mediante la seduzione delle più positive promesse: esso porta con sé una nuova fede anticristiana, porta alla società, per così dire, nuovi principi morali...”¹⁸. Questo tema fu genialmente sviluppato da V. Solov'ev nella sua ultima opera, il *Breve racconto sull'Anticristo*.

Sappiamo che secondo l'ultimo Dostoevskij il socialismo era geneticamente legato al cattolicesimo, cosicché spesso la sua radicale confutazione dei socialisti fu accompagnata da un'aspra polemica anticattolica. Se vogliamo definire queste sue tarde concezioni come ‘utopia’, essa è comunque di spirito molto diverso dalla utopia di Solov'ev. Il cristianesimo sociale di Dost fu uno sviluppo delle sue concezioni monarchiche, cosa che vale anche per un altro notevole pensatore russo, a lui contemporaneo, N. Fedorov.

Nell'articolo citato Hessen espone con molta precisione ciò che egli chiama “idea utopica” di Dostoevskij:

“In opposizione alla via occidentale dell'autorità, dell'individualismo e del diritto, l'idea russa della conciliazione è una concezione slava conservata in seno all'Ortodossia. La sua essenza è l'amore, forza solo spirituale, l'amore che unisce gli uomini in maniera organica ed intima, che non segue una norma generale, ma si adatta alle singole circostanze, non ricorre all'autorità, ma si rivolge alla libera volontà dell'individuo. La fraternità nell'amore è la Chiesa, quale unione puramente spirituale instaurata sulla terra da Cristo.

L'ideale cristiano trasfigurerà così sia lo Stato, sia il diritto di proprietà che nel corso del divenire storico si sono realizzati in Russia sotto la forma dell'autocrazia e della proprietà terriera. Non si tratta di attuare riforme esteriori, partendo da principi giuridici astratti e razionali, ma di trasformare ab intra le forme della vita sociale, di insufflarvi lo spirito di Cristo, l'amore (...).

Allora la terza via e la via della verità che non consiste nell'abbassare la Chiesa fino al livello dello Stato, ma nell'innalzare lo Stato fino all'altezza della Chiesa. Per rendere perfetto sia lo Stato che la proprietà, non occorre dare ad essi come fondamento il principio europeo della giustizia razionale, che pone una distinzione tra “i miei diritti e i tuoi diritti”: occorre invece che tutto sia pervaso dallo spirito d'amore, occorre che la proprietà e lo Stato siano subordinati all'idea di Cristo.

Un miglioramento reale, non illusorio delle istituzioni si effettua solo se si consegue codesta teocratizzazione della vita, codesta trasformazione della società e dello Stato nella Chiesa. La monarchia assoluta e la proprietà contadina del *mir* (comunità) sono i punti di partenza di questa evoluzione: l'autocrazia si è avviata su questa strada liberando i servi della gleba assieme alla terra e la-

sciando ad essi la proprietà del *mir*. Nella liberazione dei contadini con le loro terre, la concezione popolare e cristiana dello Stato e della proprietà ha trionfato sulla concezione borghese, che è una concezione di classe, fondata su formule giuridiche”. (pp. 76 - 77) (...) “Dostoevskij riteneva che l’abolizione della servitù della gleba dovesse essere seguita dalla concessione di una maggiore fiducia da parte del Governo al popolo che avrebbe dovuto partecipare all’organizzazione dello Stato. In questa sua opinione Dostoevskij non divergeva dal pensiero della maggior parte della società russa.

Ma, diversamente dai liberali, Dostoevskij era assai lontano dal concepire questo segno di fiducia nel popolo sotto la forma di una costituzione quale coronamento del processo di riforme. La libertà civile, “la più completa, più completa che in qualsiasi parte del mondo, più completa che in Europa o anche negli Stati Uniti, non sarà promulgata in virtù di una legge, ma sarà edificata sull’amore filiale del popolo per il proprio Zar, considerato come un padre”. Questa organica sfiducia nella costituzione era condivisa da N. Fedorov, nel suo libro *Filosofia della causa comune*.

Nella esposizione delle idee di Dost, del suo ideale sociale, lo Hessen è di una esattezza e onestà esemplari. Però egli definisce tutto ciò col termine “idea utopica”, pur ritenendo che nei *Fratelli Karamazov* vi sia un superamento “dell’utopismo della libera teocrazia” di matrice slavofila. Questo carattere “utopistico” delle concezioni sociali di Dost - la irrealizzabilità, illusorietà dei suoi ideali - secondo Hessen è dimostrato dal fatto che “la storia di questi ultimi anni ha certamente confermato la massima parte delle previsioni espresse profeticamente dal grande scrittore; ma questa storia ha anche smentito le speranze che gli erano più care...” (p. 80). Ciò fu scritto nel 1931, a 50 anni dalla morte di Dostoevskij.

Per Hessen “l’essenza di ogni utopia, e in particolare dell’utopia della libera teocrazia, consiste nella confusione tra l’assoluto e il relativo, nella concezione dell’assoluto quale stadio finale di uno sviluppo temporale, completamento di un processo storico che si svolge sullo stesso piano orizzontale della vita storica” (p. 89). Lo stesso Dost, egli dice, nei *Fratelli Karamazov* ha definito “con ammirevole profondità di pensiero la funzione dell’Anticristo in ogni utopia, sia teocratica, sia comunista” (p. 92), e precisa che si parla del “comunismo ateo” e della “teocrazia cattolica”.

Dost poteva permettersi di dedurre il socialismo dal cattolicesimo, mettendoli su uno stesso piano; noi in questo non lo possiamo seguire, per noi il comunismo ateo non può affatto stare alla pari con qualsivoglia tipo di concezione religiosa. Nasce qui allora la questione se sia legittimo usare il termine di “utopia cristiana”.

Ogni utopia, continua Hessen, inserendo l’assoluto nel piano del relativo, lo delimita, “gli attribuisce caratteri contingenti presi in prestito dalla sfera dell’esistenza temporale” (p. 90). Ogni utopia, ponendo il suo ideale, la sua

“formula” come definitiva, le dà un carattere “assoluto”, ma normalmente evita di confrontarsi con un Assoluto in senso religioso. Tutte le utopie hanno sempre dichiarato di negare *questo* Assoluto, hanno sempre cercato di sostituire l’ordine divino delle cose con un ordine terreno, umano.

Una delle prime “utopie”, che ha dato anche il nome a questo tipo di progettazione sociale, è quella di Thomas More; Igor Šafarevič ne dà questo giudizio: “Se consideriamo More come un martire che diede la vita per gli ideali della Chiesa cattolica, l’*Utopia* stupisce per la sua lontananza da questi. Oltre alle affioranti simpatie per una visione del mondo edonistica e una religione vagamente teistica, vi possiamo trovare anche veri e propri attacchi, sia pure mascherati, contro il cristianesimo e il Papa”¹⁹. La stessa direzione anticristiana è ancora più avvertibile della “utopia” successiva, la *Città del Sole* di Tommaso Campanella. Šafarevič osserva che “in tutta l’opera di Campanella affiorano note d’ostilità sia verso il cristianesimo che verso la Chiesa cattolica, con uno spirito molto vicino a quello delle sette eretiche. Queste annotazioni si presentano sotto forma di allusioni” (p. 122).

Non è affatto casuale che le utopie successive, nei secoli XVII e XVIII, abbiano già l’aspetto di attraenti romanzi *socialisti*; esse rientrano organicamente nell’alveo della sviluppantesi letteratura di propaganda socialista. Il socialismo utopistico da cui fu contagiato il giovane Dost non era apertamente ateo e, anzi, veniva inteso da molti come “soluzione ultima dell’unità fra gli uomini”, in uno spirito che si voleva cristiano: si confondeva, però, Cristo col suo contrario.

L’espressione “veleno dell’utopia”, usata da Hessen, è molto esatta se si riferisce alla utopia socialista che attrasse il giovane Dost. Invero l’essenza del socialismo sta nella sua radicale estraneità alla visione cristiana del mondo, nella sua opposizione militante alle concezioni cristiane sulla vita futura. Questa tesi è stata brillantemente argomentata da Šafarevič nel suo libro sul socialismo che abbiamo citato.

Ne consegue che l’espressione “utopismo cristiano, utopia cristiana” è contraddittoria in se stessa: l’utopia non può essere cristiana, e il cristianesimo - l’insegnamento della Chiesa - non ha nulla in comune con le utopie.

Leggiamo nel libro di Hessen, anche qui molto preciso; parlando del Grande Inquisitore egli osserva che ogni utopismo è sotto un “segno di disgrazia”:

“Il suo ottimismo razionalistico che gli permette di accettare il male come fase ineluttabile dell’armonia finale, mette ancor meglio in luce il carattere triste, ombroso, severo della sua concezione, carattere comune a ogni utopia. Che è ottimistica, ma senza gioia, come può esserlo una concezione nata da una coscienza infelice. La gioia è invece la vita del concreto, nella pienezza del momento individuale, laddove ogni utopia sacrifica il concreto all’astratto, il presente al futuro, il reale all’immaginario. L’utopia non crede alla forza benefica

del bene, non si apre alla libertà umana, che sostituisce con la forza meccanica di una costrizione esterna. Nega l'autonomia del bene e della libertà umana, la nega perché non ha fede: è un ateismo della volontà e del cuore, ben diverso, come dimostra con tanta profondità Dostoevskij, dall'ateismo della ragione. Dall'ateismo del cuore deriva l'usurpazione dell'assoluto, cioè la sostituzione del relativo con l'assoluto, e il dispotismo, che è l'assorbimento da parte di un falso assoluto di tutte le sfere della cultura: questi sono i vizi intrinseci dell'utopismo" (pp. 94-95).

Una tipica utopia, che incontriamo nel mondo artistico di Dost, è il famoso progetto esposto da Šigalev nei *Demòni*: degno coronamento della lunga serie di utopie socialiste, iniziate da More e Campanella. Šigalev propone un "paradiso terreno" ("né un altro può esistere sulla terra"), cioè quel paradiso che avrebbero voluto descrivere tutti gli utopisti precedenti, definiti da Šigalev "sognatori, favolisti e sciocchi". Lo scrittore fa appunto la parodia del socialismo utopistico, portando le sue asserzioni fino alle estreme conseguenze logiche. "Partendo da una illimitata libertà, lo pervengo a un illimitato dispotismo": questa è la formula di Šigalev e la formula di ogni utopia, anticristiana per sua natura.

Questa negazione da parte di Dost di simili "progetti" non ha solo un carattere sentimentale; come si è cercato di argomentare, essa ha un fondamento nella sua concezione cristiana. Alla utopia disumana, negatrice della dignità e della libertà umane dei socialisti atei Dost contrappone la *speranza* del cristiano credente, la cui fede è fattore attivo non solo dell'esistenza personale, ma della vita sociale nel suo complesso.

Questo significato della fede è messo in evidenza in uno dei suoi "discorsi" da VI. Solov'ev, che definì Dost "chiaroveggente anticipatore" di un vero cristianesimo. Le parole di Solov'ev, che mostrano il caratteristico approccio russo a questi problemi, meritano di essere riportate per esteso:

"Per lui il Cristo non fu soltanto un fatto appartenente al passato, un miracolo lontano e inaccessibile alla mente. Se si guarda così alla figura di Cristo, si può facilmente ridurLo a un'immagine morta, davanti alla quale si piega il capo in chiesa nei giorni festivi, ma per la quale non c'è posto nella vita. Allora tutto il cristianesimo si apparta tra le pareti d'un tempio e scade a puro rito e a recita di mere formule di preghiera, mentre la vita attiva rimane a tutti gli effetti non cristiana. Una simile Chiesa esteriore contiene pur sempre la vera fede, ma questa fede è tanto debole che basta appena per i fugaci momenti festivi. È questo il cristianesimo del culto esterno. Ed esso deve esistere, cronologicamente, prima di tutto, poiché sulla terra la forma esteriore precede il contenuto interiore; ma esso non può bastare. C'è un altro aspetto o grado del cristianesimo, dove esso non si appaga del servizio liturgico, ma vuole guidare la vita attiva dell'uomo. Esso esce allora dal tempio e va ad abitare nelle dimore degli uomini. Il suo dominio è la vita interiore individuale. Qui il Cristo appare

come l'ideale morale supremo, e la religione si attua nella moralità personale. C'è anche in questo cristianesimo la vera fede, ma anche qui essa è pur sempre debole, basta soltanto per la vita *personale*. È questo un cristianesimo *domestico*. Esso deve esserci; ma nemmeno esso è sufficiente. Esso infatti lascia in disparte il mondo comune a tutti gli uomini, le attività sociali civili e internazionali: tutte queste cose esso trascura e abbandona in balia dei principî cattivi e anticristiani. Ma se il cristianesimo contiene la verità assoluta e suprema, esso deve essere un'altra cosa. L'autentico cristianesimo non può essere soltanto domestico o soltanto ristretto al culto: dev'essere *ecumenico*, deve diffondersi su tutta l'umanità e su tutte le attività umane. E se il Cristo è realmente l'incarnazione della Verità, egli non deve dunque restare soltanto una immagine sacra, né soltanto un ideale personale: noi dobbiamo riconoscerlo come un principio storico-universale, come il fondamento vivo e la pietra angolare della Chiesa umano-universale. Tutte le azioni e le relazioni umane, di tutti e dappertutto, debbono essere, in guisa definitiva, governate dallo stesso principio morale che noi riveriamo nei templi e che riconosciamo nella nostra vita familiare: dal principio cioè dell'amore, del libero accordo e dell'unione fraterna.

Questo cristianesimo universale, appunto, fu professato e annunciato da Dostoevskij". (pp. 60-61).

È questo cristianesimo *universale* che si svela all'attento lettore dei suoi romanzi, sia esso cattolico od ortodosso, credente o agnostico...

Vorrei infine suggerire una considerazione sulla quale mi pare che finora nessuno studioso di Dostoevskij si sia soffermato: leggendo e riflettendo nel merito dei problemi trattati nei suoi romanzi, il lettore contemporaneo ha spesso la sensazione che le idee enunciate gli siano già familiari, gli pare di averle incontrate già. Parlo soprattutto del lettore occidentale, cattolico. Infatti le "idee familiari" sono quelle della dottrina sociale cristiana, quali furono espresse già nella *Rerum Novarum* di Leone XIII.

Gli ultimi anni della vita di Dost sono quelli in cui maturano significativi cambiamenti nella Chiesa di Roma, esprimendosi anzitutto nella formulazione della dottrina sociale contenuta in quella enciclica. Promulgata dieci anni dopo la morte dello scrittore - nel 1891 - essa costituì punto di partenza di un ampio movimento religioso-sociale che valicò i limiti confessionali. Nonostante l'aspra critica espressa da Dost verso alcune tendenze della politica della Curia Romana del suo tempo, *in profondità* il suo pensiero si muoveva nella stessa direzione: solo così possiamo spiegarci la sorprendente coincidenza non solo dello spirito complessivo, ma di singole formulazioni dell'enciclica "*Rerum Novarum*" con enunciazioni appartenenti all'autore dei "*Fratelli Karamazov*".

Non è un caso che nei libri dei teologi (e non solo teologi) che in seguito hanno divulgato e commentato la dottrina sociale della Chiesa spesso appaia il nome di Dostoevskij. Ricorderò solo i nomi di Jacques Maritain e di Gabriel Marcel.

Non sarà infine inutile osservare che quei pensatori russi all'inizio del XX secolo, i quali spesero non poche energie per elaborare un cristianesimo sociale nella sua forma russa - parlo di N. Berdjajev, S. Bulgakov, S. Frank e altri -, subirono tutti un forte influsso delle idee di Dostoevskij. Questi pensatori, tra l'altro, mostrano una apertura verso la Chiesa Cattolica molto maggiore di quanto non fosse nel secolo scorso. Possiamo insomma dire con sicurezza che proprio F.M. Dostoevskij si colloca alla radice di un cristianesimo sociale russo, argomentato nel corso delle dure polemiche con i sostenitori della dottrina del socialismo ateo.

Evghenij Vaghin

¹) Vladimir Solov'ev. Dostoevskij. Prefazione e traduzione di Lucio Dal Santo. Coop. ed. La casa di Matriona, Milano, 1981.

²) Tre discorsi in memoria di F. Dostoevskij. Traduzione di Ettore Lo Gatto, "Bilychnis", Roma, 1923.

³) Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini 1860-1881, Valsecchi, Firenze, 1980.

⁴) L.M. Rozenblium. Tvorceskie dnevniki Dostoevskogo. Mosca, 1981, p. 147.

⁵) R. Guardini. Il mondo religioso di Dostoevskij. Brescia, Morcelliana, 1951, pp. 115, 116.

⁷) V. Ivanov. Gli aspetti del Bello e del Bene nella poesia di Puškin. - "Alessandro Puškin nel centenario della morte". A cura di E. Lo Gatto. Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1937, p. 42.

⁸) Biografia, pis'ma i zametki iz zapisnoj knizki F.M. Dostoevskogo, Sankt-Peterburg, 1883, p. 368-369.

⁹) V. Komarovič. "Mirovaja garmonija" Dostoevskogo - "Atenej" - I, Petrograd, 1924, p. 121.

¹⁰) Neizdannij Dostoevskij ("Literaturnoe nasledstvo", vol 83), Moskva 1971, p. 176.

¹¹) F.M. Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij, vol. I, Leningrad, 1972, p. 432.

¹²) Dostoevskij inedito..., p. 125.

¹³) Qui e in seguito traduco dal vol. 5: F.M. Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij (Leningrad, 1973), p. 68.

¹⁴) Lev Šestov. Dostoevskij i Nitzsche. Sankt-Peterburg, 1903, p. 53.

¹⁵) Neizdannij Dostoevskij..., p. 174.

¹⁶) F.M. Dostoevskij. Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach, Sankt-Peterburg, 1886, vol. V, p. 446.

¹⁷) ib., pp. 523 e 514.

¹⁸) ib., p. 245.

¹⁹) Igor Šafarevič, Il socialismo come fenomeno storico mondiale, Coop. ed. La casa di Matriona, Milano, 1980, pp. 115-116.

RECENSIONI

Sacvan Bercovitch (Ed.), *The American Puritan Imagination*, Essays in Reevaluation, Cambridge University Press, 1974. Pp. 16.

Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, The University of Wisconsin Press, 1978. Pp. xvi+239.

Il progresso degli studi letterari coloniali ha ricevuto un salutare impulso dal recente interesse della critica per le prospettive interdisciplinari. I risultati raggiunti dalle scienze moderne quali la sociologia, la psicologia e l'antropologia, assicurano alla critica moderna un fondamento scientifico. Questo ha permesso di penetrare nella dinamica e nei meccanismi del processo creativo alla base del linguaggio puritano. Inoltre, dalla convergenza delle varie prospettive scientifiche, è emersa una visione più ampia e rigorosa della cultura coloniale. Di là dalle apparenti contraddizioni essa permette di vedere "la Gestalt" come "the overall coherence of American Puritanism" e di considerare la società puritana come una struttura, "un essere totale, concreto e connesso". Queste nuove prospettive critiche trovano nell'opera di Sacvan Bercovitch un contributo rilevante e autorevole.

Nel presentare la raccolta di saggi *The American Puritan Imagination*, egli rileva la prima spinta verso il rinnovamento degli studi coloniali quando la critica americana si orientò al libero esame delle strutture proprie dell'opera letteraria, in rapporto con altre forme di espressione umana. Questo avvenne una volta superata la frattura tra formalismo e storicismo. Da questa apertura la prosa e la poesia del primo New England - gli innumerevoli sermoni, giornali, geremiadi, agiografie e autobiografie - si offrirono come un laboratorio per indagare, con il fondamento concreto dei testi, il rapporto sincronico fra struttura e percezione e quello più vasto fra struttura e storia.

Una prima penetrazione dei modelli immaginativi ed estetici delle opere puritane portò alla rivalutazione di poeti come Edward Taylor e Ann Bradstreet. E in questo nuovo contesto è emersa la ricchezza e la vivacità creativa

di tutto il pensiero puritano. Aperti anche nell'esperienza quotidiana alla connotazione simbolica e metaforica di ogni fenomeno e di ogni attività, i puritani, afferma Bercovitch, "conceived of reality as a system of linked analogies, interlacing every strand of recorded experience, ancient and modern, scientific and humanistic no less than theological. And within that system, they understood their own enterprise, the 'momentous errand' they never wearied of describing, as part of the cosmic drama of redemption (*The American Puritan Imagination*, p. 5).

La costante adesione alle supreme realtà mitiche, che si riflette nel loro linguaggio, ha dischiuso alla critica quell'interazione fra linguaggio e società, tra mito e storia, che è alla base dell'ultimo lavoro di Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*. Questa prima indagine sul ruolo significativo del mito, ha definito l'origine e gli scopi della colonia puritana nel nuovo continente ed il processo di americanizzazione, iniziato con la leggenda dei *founding fathers*, consolidato con la *Great Migration* e culminato con la *War of Independence*. In questa continuità Bercovitch sviluppa un itinerario teso alla ricerca dell'identità individuale e nazionale americana. Come egli stesso annota: "what first attracted me to the study of the jeremiad was my astonishment, as a Canadian immigrant, at learning about the prophetic history of America... Of a country that, despite its arbitrary territorial limits, could read its destiny in its landscape, and a population that, despite its bewildering mixture of race and creed, could believe in something called an American mission, and could invest that patent fiction with all the emotional, spiritual, and intellectual appeal of a religious quest" (*The American Jeremiad*, p. 11).

Egli costruisce la sua analisi inseguendo la nascita e lo sviluppo della geremiade attraverso due secoli di storia, alla ricerca dell'elemento originario e unificatore, del modello esemplare sepolto nel profondo individuale e nella tradizione. In questo andare all'indietro per penetrare nell'antica identità coglie i nessi e i legami del mito con la psicologia del profondo.

Attenendosi all'indagine sincronica, ovvero all'analisi feconda dell'ordinamento paradigmatico implicito in ogni espressione linguistica, Bercovitch ha rilevato nella geremiade una serie di elementi unificatori, un insieme di forze che in modo permanente e universale hanno operato nella sua struttura: leggi generali cui possono ricondursi tutti i particolari fenomeni della storia.

Come un profeta che predice ha reinterpretato la geremiade collocandola nella sua dinamica temporale, mutevole, ed allo stesso tempo rilevandone i fattori durevoli, continui e universali. Il suo studio, concepito come una sovrastruttura fondata su una serie di descrizioni sincroniche successive, realizza una sintesi di poetica storica e storia linguistica: "The American Jeremiad was born in an effort to impose metaphor upon reality. It was nourished by an imagination at once defiant of history and profoundly attuned to the historical forces that were shaping the community" (*The American Jeremiad*, p. 62). E

in questa doppia capacità, essa rivela una struttura bipolare, nella quale le similitudini metaforiche prevalgono sulle positività contigue, in un tentativo di fondere il sacro e il profano, il fatto e l'ideale, il fisico e lo spirituale. Questo predominio del processo metaforico risulta evidente nelle scuole romantiche e simboliche, come Jakobson ha rilevato. Svela la tensione costante di superare i limiti della contingenza umana e della precarietà individuale, per rivolgersi al tipico e al generale. Fonde, in una nuova visione del mondo, il passato biblico con il momento presente; lo identifica con la realtà fisica e sociale.

In questa compenetrazione di umano e di religioso è da ricercarsi tutta la vitalità e l'energia immaginativa che ha sostenuto l'avventura, l'"errand into the wilderness" dei padri fondatori e della grande migrazione "which effectively transported all the archetypes of biblical and classical antiquity to the tiny, barren American strand" (*The American Puritan Imagination*, p. 10).

Era la consapevolezza vaga e sublime di ripetere l'atto archetipo della creazione e di operare il miracolo, momento per momento, dell'esistenza nuda; di cogliere l'essenza, la divina fonte di tutta l'esistenza. Essa identificava l'essere col divenire caricando la "wilderness" di una luce interiore e palpitante; fondeva la transitorietà dell'"errand" con la vita eterna e la perpetua deperibilità della vita umana con la purezza e infinità di Dio; conciliava "our imperfect 'horological' time with the 'chronometrical' time of heaven - God's permanent and universal Truth, with 'relative, worldly, human truths'" (*The American Jeremiad*, p. 28).

Attraverso questa "visione sacramentale della realtà", il mondo non è più una massa opaca di oggetti messi insieme dal caso, ma un cosmo vivente, unitario e articolato, infinito nel suo significato, aperto alla conoscenza oscura che "tutto è in tutto e che tutto è effettivamente ciascuno".

Così per i puritani la percezione del mondo si identifica con la Rivelazione: la natura, le cose e gli avvenimenti, investiti di una particolare qualità divina, sono segni, illustrazioni concrete delle parole bibliche. Come afferma Bercovitch, "contrary to general opinion, the Puritans neither hated nor feared their environment. By promise, they believed, the land belonged to them before they belonged to the land, and they took possession accordingly, first by imposing their own image upon it, and then by seeing themselves reflected back in the image they had imposed. The wilderness garden became their mirror of prophecy" (*The American Jeremiad*, p. 162). Il loro rapporto tra letteratura e testo sacro è tentativo di ricerca di paradigmi indefiniti. Paradigmi già pronti, esistenti nell'"altro mondo" della tradizione religiosa e dell'esperienza mistica e visionaria. Sono le immagini plastiche e figurative del mondo archetipo, create dall'immaginazione divina e sepolte nell'inconscio collettivo e agli antipodi della psiche individuale. Come ad esempio le metafore del giardino e dell'esodo, le visioni dell'Eden e i frammenti della Nuova Gerusalemme, luminosi e splendenti; schemi viventi il cui significato manifesta le qualità essenziali del-

l'universo e la cui "espressione" rivela una "configurazione di forze" che investe il mondo fisico e il mondo mentale, le forze individuali e le forze operanti in tutto l'universo.

Attingendo alla psicologia della Gestalt, Rudolf Arnheim ha messo in evidenza questa attiva presenza di forze che danno sostanza all'opera d'arte: "la percezione dell'espressione adempie alla sua missione spirituale soltanto se in essa sperimentiamo qualcosa di più della risonanza dei nostri stessi sentimenti. Essa ci consente di renderci conto che le forze vive dentro di noi non sono che esempi individuali delle stesse forze che agiscono in tutto l'universo. In tal modo siamo messi in condizione di avvertire il nostro posto entro la globale e intima unità di quel tutto" (R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 360). L'immersione in questo mondo unitario e mistico, di dignità umana e di libertà originaria ci restituisce un nuovo equilibrio umanistico, dove l'elemento religioso si situa in una posizione centrale. Così la visione del mondo puritano diventa il modello esemplare che stabilì il contesto per il nuovo mondo e la terra americana diventa "a sort of cultural no-man's land", un regno libero e inesplorato dove tutte le norme possono essere sfidate.

La germeriade inizia allora un cammino che dalle remote basi mitologiche la porterà ad inserirsi lentamente nel tempo storico e concreto, accompagnando la crescita e lo sviluppo della cultura della middle-class americana. Un lungo cammino maturato con la rivoluzione e che ha confermato la geremiade "national ritual". E come "ritual of consensus" ha sostituito la connotazione di "errand" con quella di "manifest destiny". La visione della frontiera non fu soltanto un richiamo all'estensione territoriale, ma uno stimolo fecondo di rigenerazione perenne e fantastica attraverso il quale la mente si apriva in direzione di lontananze sempre più vaghe e indefinite, verso l'"American sublime". Mentre i puritani avevano cercato correlazioni tra il loro ambiente e le sacre scritture, i romantici Jacksoniani lessero le promesse bibliche nella natura stessa. "The Alleghenies, the prairies, the Hudson and Missisipi rivers became their Book of Revelation. 'Never before', David Huntington has observed, 'had the landscape painter known such urgency. He had, for the first time in the world, been asked to paint the myth of human destiny'" (*The American Jeremiad*, p. 164).

Così la forza visionaria e l'energia immaginativa, che ha sostenuto l'avventura dei padri fondatori, resterà in eredità alla cultura americana per vivificare e rinnovare, di là dalle morte astrazioni, tutto il mondo creativo e poetico dell'ottocento; per reinventare metafore sempre più vaste e proiettare il sogno americano nel futuro.

Sogno allora come metafora ultima e totale, come desiderio e speranza di ripetere l'atto primario, il gesto archetipo della creazione; di modellare l'iniziativa e l'esperienza umana nella terra americana ai grandi disegni mitici e divini. L'ultimo e il più grande dei sogni umani che, iniziato con il sermone di

John Winthrop a bordo della nave “Arbella” nell’oceano atlantico nel 1630, illumina anche tutta la lunga tradizione della geremiade nella letteratura americana sino a Nathaniel Hawthorne. È la geremiade di Dimmesdale, in *The Scarlet Letter*, a concludere l’analisi di Bercovitch.

Anna Secco

A. Cantarini, *Lineamenti di fonologia slava*, Brescia, La Scuola, 1979, pp. VIII - 205, Lire 8.000.

Come si legge nella "Presentazione" scritta da F.V. Mareš (pp. VII - VIII) e nella "Premessa" scritta dall'Autore (pp. 1-3) il contenuto del libro è duplice: da un lato esso è destinato a chi studia le lingue slave, dall'altro l'Autore intende pubblicare le sue ricerche personali. L'opera è l'esposizione dello sviluppo fonologico dello slavo dall'indoeuropeo alle lingue slave contemporanee. L'"Introduzione" (pp. 5 - 25) dedicata ai "Popoli slavi e le loro lingue" fornisce le notizie preliminari e l'"Appendice" (pp. 193 - 201) contiene un utile "Piccolo lessico dei termini linguistici". Con questo libro si rende un grande servizio ai nostri studenti per i quali, se si eccettua l'opera di N. Radovich, *Profilo di linguistica slava*, I - III, Napoli 1969, non esistono praticamente trattazioni accessibili, scritte in italiano, di linguistica slava. La materia viene esposta dall'A. con criteri strutturali: i singoli fenomeni fonetici sono visti nella loro evoluzione come parti di un sistema. Sarebbe stato desiderabile che questa attenzione prestata al sistema si fosse tradotta anche praticamente in una serie di tabelle dei sistemi fonologici delle varie lingue slave o almeno delle più importanti, ma esse mancano totalmente. Un altro merito del libro è di fare oggetto di indagine lingue slave poco note in Italia, per esempio il serbo lusaziano, il bianco russo, il macedone, ecc.

La trattazione spazia in un ambito cronologico vastissimo, ma l'accento è posto sul periodo relativamente più recente. Se infatti, seguendo il Van Wijk, dividiamo la (pre) storia dello slavo in due periodi, ne risulta che il periodo più antico si estende fino al V - VI secolo d. C. Prima di questa data lo slavo è una specie di baltico con qualche influsso iranico. Vi sono conservati i dittonghi indoeuropei, si hanno **ir*, **ur*, **il*, **ul*, **im*, **um*, **in*, **un* dagli ie. **r̥*, **l̥*, **m̥*, **ŋ̥*, sillabe chiuse, ecc. A partire dal VI secolo, periodo che non a caso coincide con l'espansione degli Slavi, avvengono i mutamenti caratteristici dello slavo: la sillaba aperta, la seconda e terza palatalizzazione delle velari, ecc. (mentre la prima palatalizzazione è già probabilmente avvenuta nel primo periodo per l'influsso iranico, come sostenuto dal Pisani). Su questo secondo pe-

riodo il Cantarini si diffonde ampiamente. I fenomeni linguistici avvenuti nel primo periodo sono sí trattati, ma solo per accenni e sparsi qua e là, mentre a mio parere, un'esposizione organica della storia fonologica dello slavo avrebbe tratto grande vantaggio da un trattamento sistematico anche di questo primo periodo. Al vocalismo del primo periodo è parzialmente dedicato il cap. I (pp. 26 - 36) nel quale però è omissa lo *šva*. Il trattamento delle sonanti **ŋ*, **ŋ* bisogna cercarlo a p. 45 e a p. 70 e quello di **r* e **l* a p. 92, il processo *satem*, è accennato a p. 62 e a p. 167, la desaspirazione delle aspirate a p. 165 e 173.

L'Autore insiste molto sulla sillaba aperta fino a farne una specie di dogma, ma non va dimenticato che la tendenza verso la sillaba aperta non è stata così generale da eliminare completamente dallo slavo le sillabe chiuse: oltre ai casi citati dall'A. (pp. 89 sg. e p. 91) di sillabe chiuse a settentrione dell'area linguistica slava col gruppo *Tart* conservato (polabo, dialetti polacchi nord-occidentali, ecc.) e a mezzogiorno, per es. i paleosl. *aldii* "nave", *alkati* "aver fame", il bulg. *alné* "camoscio", ecc., abbiamo sillabe chiuse anche nella conservazione delle vocali nasali nelle lingue lechitiche e in alcuni dialetti macedoni. Di fronte alle vocali nasali conservate il Cantarini si domanda se le vocali nasali del protoslavo fossero del tipo puro o impuro. Evidentemente pure, è la sua risposta (p. 76), perché solo in questo modo esse sarebbero conformi alla legge della sillaba aperta. Dopo che la legge della sillaba aperta ebbe cessato di operare, si sarebbero create in alcune lingue slave vocali nasali impure per lo scivolamento dell'elemento nasale al di là della vocale, venendo in tal modo a ricrearsi una situazione simile all'originale. Ma "ritorni" o "risanamenti" nei quali per mezzo di spostamenti appositi si dimostra una tesi determinata *a priori* sono in genere poco convincenti. A me pare che l'impostazione vada rovesciata e che si debba convenire col Martinet (cito dall'edizione italiana: A. Martinet, *Economia dei mutamenti fonetici*, Torino 1968, pp. 321 sg.) che parte delle lingue slave ebbe, conformemente con la legge della sillaba aperta, vocali nasali pure: qui è avvenuta la denasalizzazione. Altrove, in violazione della sillaba aperta, si sono conservate vocali nasali impure, che proprio perché impure non si sono denasalizzate. Anche la spiegazione che l'A. dà (pp. 92 sgg.) dell'esito dei gruppi protoslavi **ir*, **ür*, **il*, **ül* da ie. **r*, **l* non mi convince. Egli suppone che ci sia stato l'inserimento di una vocale non fonologica dopo la liquida, sempre in omaggio al principio della sillaba aperta, e che questa vocale sia poi caduta nello slavo orientale, ricreando la situazione originaria di vocale + liquida. Di nuovo ha ragione, a parer mio il Martinet, *loc. cit.*, che nello slavo orientale la sillaba chiusa originaria (**ir*, **ür*, ecc.) si sia conservata: il russo *čěrnij* ha ancor oggi la stessa sequenza di vocale più liquida che è attestata nel pruss. ant. *kirsnan* "nero". Niente ci prova che tra le due forme ci sia stato un qualcosa come **čir̃n-* poi scomparso. La seconda pleofonia (ma in molti casi deve trattarsi semplicemente di un fatto grafico) indica che la tendenza verso la sillaba aperta si era fatta sentire in questi gruppi anche nello slavo orientale, ma essa vi giunse così indebolita che non riuscì a soppiantare,

se non in casi sporadici, la sillaba chiusa. Siamo di fronte a fenomeni coerenti: le sillabe chiuse sono conservate in aree laterali o a settentrione dell'area linguistica slava. Evidentemente la legge della sillaba aperta ha agito con intensità maggiore nell'area centro-meridionale.

A p. 33 si legge: “Trasformazioni avvennero anche nel gruppo delle vocali basse: dalla *e [presumo indeuropea M.E.] si ebbe e con timbro uguale all'originario”. Si può pensare che l'e slavo odierno abbia in generale un timbro uguale all'originario, ma questo non è la continuazione diretta dello stadio protoslavo. L'ie. *e in epoca preistorica ha subito in slavo un'apertura (parallela a quella di ie. *ē > sl. ě) che l'ha portato ad assumere una pronuncia vicina a quella di a come mostrano i prestiti prorussi in finnico: finn. *pätsi* “stufa” < russo *peč'i*, finn. *läsiä* “giacere” < russo *ležati*, ecc. L'apertura è stata provocata, io penso, da correnti provenienti da mezzogiorno, con ogni verosimiglianza dall'area iranica, le stesse che hanno causato l'apertura di *o, facendolo confondere con *a. Questa tendenza ha raggiunto anche il baltico: il lit. *lėdas* “ghiaccio” è pronunciato anche *liādas* e il prussiano antico ha *ladis* e in lituano abbiamo oscillazioni come *ašvā/ešvā* “cavalla” (lat. *equa*), *āš/ėš* “io” (lat. *ego*) e in prussiano antico spesso a sta per e. Verso la fine dell'epoca protoslava assistiamo a un nuovo restringimento di questo *e apertissimo e la cosa vale anche per *ē e per *a che diventa o (in questi casi non si può parlare di “ritorni”, perché lo stadio intermedio ci è testimoniato in vari modi, dai prestiti in finnico e indirettamente dal baltico, ecc.). R. Aitzetmüller, *WdSl.*, 10 (1965), pp. 1 sgg., 203 sgg. e in *Altbulgarische Grammatik*, Friburgo in B. 1978, pp. 8 sgg., considera questa *Wiederverengung* come la terza legge che domina lo sviluppo dello slavo, accanto alla legge della sillaba aperta e alla palatalizzazione delle velari. L'Aitzetmüller non si pronuncia sulle cause della richiusura. Conto di ritornare su questo argomento per darne la mia interpretazione. Per queste ragioni lo schema di p. 34 del libro del Cantarini, che riassume lo sviluppo del vocalismo protoslavo, è troppo sommario e non rende giustizia alla complessità dei fenomeni che stanno sotto.

E ora alcune osservazioni particolari. A p. 41 si tratta della trasformazione dei gruppi *tl*, *dl* in *kl*, *gl* in baltico. Avrei menzionato l'analogo mutamento che si è verificato in italiano: lat. *vetulus* > **vetlus* > *veclus* (l'*Appendix Probi* ammonisce: *vetulus* non *veclus*) > ital. *vecchio*, lat. *mentula* > ital. *minchia*, ecc. A p. 46 è oggetto di indagine la monottongazione dei dittonghi: ie. **ai* > sl. *ě₂*, ecc. Anche lo sl. *ī₂* come risultato della monottongazione dell'ie. **ei* è caratterizzato dall'esponente ₂ (anche a p. 48). Se la notazione con ₁ o ₂ che si incontra accanto a *ī* e *ě* ha lo scopo di indicarci che queste vocali sono rispettivamente la continuazione di lunghe indoeuropee o di dittonghi, allora lo scrivere *ī₂* < **ei* è giustificato. Ma se essa serve invece come espediente pratico per avvertire che *ī₁*, *ě₁* provocano la prima palatalizzazione mentre *ī₂*, *ě₂* pro-

vocano la seconda palatalizzazione, $\bar{i} < *ei$ va segnato \bar{i}_1 perché esso provoca la prima palatalizzazione, per es. nello sl. *čínŭ* < ie. **k^weino-* (cfr. in apofonia, l'ie. **k^woin-* che dà lo sl. *cěna* con la seconda palatalizzazione). A p. 57 era necessario menzionare che la terza palatalizzazione sorge solo dopo $\epsilon < in$, ma non dopo $\epsilon < en$. P. 80: si ha l'impressione che il protosl. **Qgry* “gli Ungheresi” derivi dal lat. *Hungari* invece che dal turco *on gur* “dieci pali, dieci stirpi”. P. 89: il polabo *brōdā* “barba” non è un prestito dal ted. *Bart*, ma una parola indigena slava, apparentata col ted. *Bart* e col lat. *barba*. P. 100: a proposito della pronuncia del russo *pěrvyj* “primo” (invece di **p'orvyj* che ci aspetteremmo) va notato che ancora sul monumento a Pietro il Grande a Pietroburgo (il “cavaliere di bronzo”) c'è scritto PETRU PER'VOMU con *r'* molle. È questa allora probabilmente la causa del mancato passaggio di *e* a *o*, piuttosto che il carattere dotto del numerale ordinale, anche se in genere è vero che gli ordinali sono piú dotti dei cardinali: cfr. l'ital. *decimo* di fronte al cardinale *dieci*. A p. 155 l'osservazione che /i/ e /y/ sono in ucraino due fonemi indipendenti, senza una spiegazione dei motivi che hanno portato a questo stato di cose, risulta incomprensibile. A p. 194 si legge: “... il fonema /s/ in ital. si realizza come sonoro [z] in posizione intervocalica...”. Sarebbe stato meglio precisare che ciò avviene per esempio nell'italiano parlato nell'Italia settentrionale, perché nell'italiano letterario esistono parole che si distinguono unicamente per l'opposizione di /s/, /z/, per es. *fuso* (con /s/) “strumento per filare” e *fuso* (con /z/) participio passato di *fondere*, *chiese* (con /s/) passato remoto di *chiedere* da *chiese* (con /z/) plurale di *chiesa*.

Numerosi, purtroppo, gli errori di stampa. Eccone alcuni: p. 33, riga 13 dal basso: finn. *määre*, leggi *määrä*; p. 35, riga 12: *u > y*, leggi $\bar{u} > y$; p. 39, riga 16: *zasupati*, leggi *zasūpati*; p. 53, riga 17 *svetja*, leggi *světja*; p. 59, riga 7 dal basso: *otice*, leggi *otiče*; p. 62, riga 12 dal basso: *vlūsve*, leggi *vlüşve*; p. 79, riga 4 dal basso: BRUCKNER, *Slownik ... języka*, leggi: BRÜCKNER, *Slownik ... języka*; *ibidem*, riga 2 dal basso: *bodo*, leggi: *bōdō*; *ibidem*, ultima riga: *lambano*, leggi *lambánō*; p. 82, riga 5: **vlk^wos*, leggi **wlk^wos*; *ibidem*, riga 15: *-et > -e* (due volte), leggi *-et > -e*; stessa riga: *-ot > -o*, leggi *-ot > -o*; p. 105, riga 4 dal basso: molle, leggi duro; p. 137, riga 2 dal basso e riga 5 dal basso: vocale, leggi consonante; p. 153, ultima riga: *česet*, leggi: *češet*.

La recensione è diventata lunga, ma il libro del Cantarini ha stimolato alla discussione e al confronto. In alcuni casi non sono d'accordo coll'Autore, ma ciò non toglie nulla al valore della sua opera, che giudico positivamente. Confido che in una prossima edizione siano corrette le inesattezze e gli errori di stampa, il che renderà il libro di ancor maggiore utilità per i nostri studenti universitarii.

Mario Enrietti

Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, Mexico, Siglo XX, 1979.

Alejo Carpentier, un romanziere che ha scoperto la propria vocazione a quarantacinque anni, negli ultimi tempi aveva preso l'abitudine di scrivere due romanzi alla volta, uno dei quali era una specie di scherzo, di divertimento, qualcosa che serviva a rallentare la tensione della creazione. Era successo con *El recurso del método* e *Concierto Barroco*; si è ripetuto con *La consagración de la Primavera* e *El arpa y la sombra*. Curiosamente, però, alla prova della lettura, proprio le opere che sembravano secondarie o minori hanno riscosso più successo delle loro sorelle maggiori. *Il ricorso del metodo* - la storia di un dittatore - dovette competere con *L'autunno del patriarca* di García Márquez e con il bellissimo *Yo el Supremo* del paraguaiano Roa Bastos, mentre il *Concierto barroco* nel veneziano Ospedale della Pietà, con gli acuti della tromba di Louis Armstrong fra il corno di Cattarina, la viola di Lucietta e il violino di Pierina, ha deliziato più di un lettore anche grazie all'"effetto sorpresa" provocato dalla discrezione con cui il *Concierto* è apparso sul mercato. La stessa storia sembra ripetersi con *La consagración de la Primavera*, circa seicento pagine di un denso itinerario nel mondo culturale e politico, fra Europa e Cuba, dagli anni '20 agli anni '60, che è stata giudicata perfino "noiosa" da alcuni lettori intransigenti. Al contrario, non vi è chi non accenni ad un sorriso o che non scoppi in una risata franca, nel leggere la storia della dibattuta canonizzazione di Cristoforo Colombo. Questo è, infatti, quanto si narra in *L'arpa e l'ombra*; ma dietro questo pretesto scherzoso c'è tutta la preoccupazione di Carpentier per il tempo e per la storia; per i rapporti fra il Vecchio e il Nuovo Mondo; c'è il suo impegno a rivelare amabilmente gli inganni della tradizione.

Papa Mastai Ferretti ha urgente bisogno di un santo universale, capace di riunire la devozione dell'Europa e dell'America, e trova nella figura del navigatore genovese gli attributi necessari; ma Carpentier fa parlare, maliziosamente, Cristoforo Colombo dal suo letto di agonia nella fredda e piovosa Valladolid. Ridotto ad un sarcofago, all'immagine funeraria di sé stesso, colui che ha inaugurato l'Era Moderna si abbandona ad una confessione - estrema autocoscienza - spietatamente sincera. Colombo rivela tutti i trucchi e gli inganni di cui si è servito, a volte con spiritoso cinismo, a volte con commovente sentimentalismo. Solo di una cosa egli è certo: della trascendenza della sua impresa,

al di là degli interessi economici o dei giochi di potere cui sono obbligati i monarchi d'Europa, prima fra tutti Isabella di Castiglia, sua amante, sua non dimenticata "Columba".

Ma di fronte al Tribunale Ecclesiastico, morto ormai il Papa Mastai, Colombo, ridotto a fantasma nevrotico di sé stesso, assisterà ad un verdetto di condanna in mezzo ad una gazzarra indecorosa fra sostenitori e detrattori, da cui emerge la verità più amara: esaltato o esecrato per quella virtù o per quel vizio, la sua sete di sapere, la sua immensa curiosità, la sua dedizione a un progetto per l'umanità, tutto il senso della sua "scoperta", restano nell'ombra. Amareggiato dalla storia, dalla manipolazione e dall'uso della sua visionaria lucidità, si perderà fra il labirinto delle colonne di San Pietro, tornerà fra le ombre.

L'arpa e l'ombra è l'ultimo romanzo di Carpentier; già ammalato di cancro, lo scrittore è riuscito ancora a divertirsi e a divertirci con una interpretazione originale e rigorosa della Scoperta del Nuovo Mondo; con il suo romanzo, infatti, ci offre una lettura personale, dalla parte dell'America, ma estremamente filologica, dotta e colta. Carpentier ha sottolineato ciò che della storia gli interessava rilevare e lo ha fatto con un garbo encomiabile, senza risentimenti o esagerazioni; ci ha, però, voluto far sapere di stare dalla parte degli "indios" tremanti di freddo, falsamente agghindati e gettati ai piedi dei Re Cattolici sul tappeto scarlatto della Cattedrale di Barcellona.

Tutto giocato sui toni dell'ironia più amabile, l'ultimo romanzo di Carpentier è ora pubblicato in italiano dagli Editori Riuniti che hanno "ereditato" da Longanesi l'impegno di far conoscere in Italia le più recenti opere dello scrittore scomparso.

Alessandra Riccio

Lewis Carroll, *Viaggio in Russia. Alice nel bagaglio del reverendo Dodgson*. Traduzione di Lia Guerra con un saggio di Tomaso Kemeny e dodici disegni di Luciana Morpurgo. L'Erba Voglio, Milano, 1980.

Le ragioni di una predilezione culturale sono sempre misteriose; la fruizione letteraria è essenzialmente un momento d'incontro e di presa di posizione: leggere un autore, seguirne gli sviluppi di opera in opera, significa, implicitamente, fare una analisi di sé, raffrontare la propria immagine con quelle che emergono dai testi e lì misurarvi i risultati del proprio pensare il mondo. Se l'autore in questione è Lewis Carroll, allora la predilezione accenna senz'altro alla preferenza per uno sperimentalismo in cui l'automaticità della parola infantile ha lo stesso campo d'azione della parola poetica - quello della lettera del significante -; il nonsenso rinvia ai percorsi inconsci di un senso che non può essere mai completamente espresso, mentre le parodie - di fatti della vita o della letteratura dell'epoca - anticipano gli esperimenti con cui la prima avanguardia sconvolse l'ordine gerarchico della rappresentazione del mondo borghese. Visto in questa luce Lewis Carroll assume una veste che non gli è consueta; anziché un eccentrico accademico di Oxford che riservava ad un *nom de plume* la rivelazione della sua passione segreta per le bambine e il piacere per lo stravolgimento di quelle regole logico-linguistiche a cui si mostrava così ossequioso nella vita di tutti i giorni, egli ci apparirebbe un autore in cui la ricerca della letterarietà, come linguaggio, come procedimento, come tecnica, diviene prominente.

L'intento di Carroll è senz'altro quello di rappresentare un universo infantile ad uso e divertimento dei bambini, ma i percorsi di tale rappresentazione non sono quelli consueti alla moralistica produzione vittoriana per l'infanzia. Così le storie carrolliane, i poemi paradossali o nonsensical, gli acrostici o i problemi di logica per bambini, tardivamente, a mio avviso, balzano fuori dal dominio esclusivo della letteratura infantile e sono restituiti agli interrogativi della ricerca critica.

Credo che l'interesse per l'opera carrolliana, accanto a quelle misteriose ragioni intrinseche cui si accennava sopra, significhi l'affermazione di un metodo critico che rapporta l'originalità del "senso" carrolliano ad una più ampia analisi di segni culturali. Tomaso Kemeny ha una lunga consuetudine con la

maggior produzione di Carroll, di cui si é occupato in traduzioni e saggi; ora egli ci propone un'opera considerata secondaria, quel *Russian Journal* ritagliato dai più generali *Diaries* e pubblicato separatamente in America, in cui Carroll fedelmente racconta le tappe e le impressioni del viaggio che fece in quel paese nel 1867.

L'edizione italiana del diario é rivolta ad un pubblico più vasto di quello delle riviste specializzate ed il critico si preoccupa di arricchire la sua analisi di utili dati informativi a guida del lettore; così il *Diario Russo* viene presentato nel più generale contesto dei *Diaries*, riportato alla voga e alle caratteristiche dei resoconti di viaggi così frequenti nella letteratura inglese; poi l'analisi del genere diaristico si sposta alla problematica carrolliana e confluisce nella interpretazione del testo specifico. In questo ambito la lettura di Kemeny - molto acutamente, a mio avviso - tende a mettere in risalto nella struttura normativa prevista da un diario, un secondo tracciato, irregolare e deviante, simile a quello della maggiore produzione carrolliana. Più che riprodurre una semplice documentazione di fatti esterni, il diario - ci avverte Kemeny - tesse quotidianamente il filo di una trama specialissima: "La Russia di Carroll, l'Europa che attraversa nel viaggio di andata e ritorno é uno spazio ricondotto alle abitudini paradossali dell'autore" (p. 93). Sulla nave del viaggio, fra le folle dei luoghi visitati da Dodgson, ricompare la bambina Alice, oggetto dell'amore di Carroll, immagine contemplata e rifratta, ma anche concreto segno di scrittura, personaggio di una storia che non si esaurisce mai. Alice é sempre nel bagaglio del reverendo Dodgson, come ci suggerisce Kemeny. Così la scrittura diaristica viene sezionata alla ricerca degli stessi interrogativi che punteggiano l'opera di Carroll: il suo alternarsi con il noioso Dodgson, l'enigma del referente bambina, comune a tutte le opere, l'irrompere del meraviglioso e del nonsenso a scardinare le regole delle realtà. Su questa via Kemeny scopre che nel *Diario Russo*, la divisione ordinata degli avvenimenti - viaggio di andata 12 luglio - 26 luglio, permanenza in Russia 27 luglio - 26 agosto; viaggio di ritorno 27 agosto - 13 settembre, può essere continuamente divisa e suddivisa al suo interno proprio perché l'attenzione puntigliosa al dettaglio, "la passione del collezionista ... esalta la qualità delle singole esperienze solo se le si può articolare in serie che diano l'illusione dell'inesauribilità" (p. 111). La vera numerazione non é quella progressiva del calendario, ma quella che avviene "per 'motivi' ricorrenti che dissolvono appunto, la linearità istituzionale nell'oscillazione della scrittura, che distribuisce i 'motivi' paralleli in serie, imponendo alla lettura un secondo tracciato, se vogliamo, a causa della forza dell'anafora, per immagini alla rovescia" (p. 113). In una prima serie la scrittura diaristica diviene il luogo dell'immagine distaccata - quella della bambina, come si diceva - , ripetuta con la stessa tecnica della riproduzione fotografica. L'annotazione diaristica é in questo caso procedimento affine alla fotografia, perché, come fa l'obiettivo, essa decreta la cancellazione della memoria involontaria, la dissoluzione della

intensità dell'immagine per il fatto di riproporla continuamente. La serie che sovrapponendosi a tutte le altre, le rende possibili, è quella dei giochi linguistici, favoriti dall'estraneità dell'autore alla lingua russa, in cui le divaricazioni della referenza, per divergenza, o con le modalità della copia, producono quell'idioletto nonsense in cui "il mondo possibile del diario tende a mutarsi in un mondo solamente nominabile" (p. 115). Con tali premesse, più che uno scorrere banale da un giorno all'altro, come ci era sembrato finora, la lettura del *Diario Russo*, prevede l'addentrarsi in un intricato labirinto, costruito esclusivamente su quel sottile divario che si crea fra gli eventi e la loro selezionata annotazione. Pur sottile e a volte un poco sopravvalutato, quel divario esiste e permette l'infiltrarsi del paradosso, il travestimento del reale, le metamorfosi del meraviglioso, "quella scrittura fantasmatica sotterranea esplicitata dal lettore, attività che la pagina scritta pare ostacolare e appunto allo stesso tempo prescrivere" (p. 96).

Per il lettore italiano, l'edizione del *Diario Russo* ha il valore di una scoperta perché egli può ritrovarvi, con l'aiuto della buona traduzione e dell'interpretazione critica, gli aspetti originali dell'opera carrolliana, spesso ritenuti soltanto un bell'esempio di eccentricità anglosassone.

Anna Rosa Scrittori

Georges Dumézil, *Storie degli Sciti*, Rizzoli, Milano 1980, pp. 384.

Punte “trilobate” di frecce scitiche sono infisse ancor oggi, assicura Tamar Talbot Rice (*Gli Sciti*, Il Saggiatore, Milano 1969, 3ª ed.), fra le pietre delle “mura di alcuni antichi fortificati”, in Armenia. Ma, soprattutto, possediamo il celeberrimo libro IV delle *Storie* di Erodoto; ci resta l’“oro degli Sciti”; e, infine, vive nelle montagne del Caucaso un popolo di mezzo milioni di individui, gli Osseti, che - depositari di un idioma iranico scisso nei due dialetti iron e igor - paiono aver ereditato dagli Alani (gli Ałwank' delle cronache armene), oltre alla lingua, una robusta scheggia della civiltà o, quanto meno, dell'universo mitico che fu degli Sciti (e dei Sarmati, vicini orientali e poi successori degli Sciti).

È proprio sul filo di un'assidua spola tra Scizia e Ossezia che si dipana il bel libro di Georges Dumézil (amorosamente curato dall'iranista Giuliano Boccali), con lo screziato mosaico dei suoi ventinove capitoli-variazioni. Com'è facile intuire, per chi abbia una qualche dimestichezza con le ricerche caucasologiche di Dumézil, tutte queste *Storie degli Sciti* girano intorno all'epos dei Narti, una vera etnia di personaggi fantastici, le cui leggende (lo studioso francese ne ha messo a punto una scelta molto suggestiva, tradotta anche in italiano da tempo, e ristampata ora nei “Tascabili Bompiani”: *Il libro degli eroi*, Milano 1976) “provengono dal mondo di credenze, semi-religione, semi-folklore”, nel quale erano immersi, gli Osseti, ancora “all'inizio del XX secolo”. E dall'Ossezia il “ciclo nartico” è straripato in terra circassa, abkhassa, cecena. Anzi, proprio qui si sono conservate talvolta leggende ormai scomparse presso gli Osseti.

Erodoto riferisce, ad esempio, una tradizione scitica secondo la quale nelle terre iperboree, “nella regione estrema del continente”, è impossibile “vedere e procedere oltre” a causa delle piume che gremiscono l'aria e la terra. E il viaggiatore greco è persuaso che quelle piume altro non siano che fiocchi di neve. Ma ecco che un testo folclorico abkhasso, raccolto una quindicina d'anni or sono, narra di una neve di “fiocchi d'ovatta” che Dio fece cadere sui C'an - un mitico popolo di nani insediato fra le cime dell'Abkhasia - per punirli della loro tracotanza: una folgore, incendiando quell’“arido” tappeto d'ovatta che ricopriva la terra, incenerì tutto, “salvo le pietre”. E Dumézil crede che si possa

stabilire un preciso nesso tra queste due “false nevi”, ugualmente “ostili all’uomo”: “qui le alte montagne” dell’Abkhasia, “un tempo fertili e abitate, sono state rese deserte da una punizione, la ‘neve d’ovatta...’; là il Grande Nord è, da sempre, reso inabitabile da una fatalità, la ‘neve di piume’”. Dunque, avremmo di fronte un analogo mito sull’“origine dell’inabitabile”; e la versione abkhasa lascia il dubbio che a Erodoto, nel suo facile (troppo facile!) razionalismo, sia sfuggito il nucleo più “drammatico” e importante della versione scitica originaria (dopotutto, le piume non sono meno infiammabili dell’ovatta, e lo stesso Erodoto accenna al sacro terrore che lo scoppio improvviso di un temporale incuteva negli Sciti, durante gli otto mesi del loro “inverno”...).

Per questo suo libro Dumézil è ricorso spessissimo, naturalmente, a edizioni russe e sovietiche delle saghe dei Narti, e non manca di citare le indagini di studiosi russi e sovietici sull’argomento. Egli però non affronta mai il terreno dei possibili rapporti slavo-scitici, benché indugi, ad esempio, sui tratti che accomunano il Narte Batraz all’eroe mitico irlandese Cúchulainn (e il nome *Batraz* sembra, fra l’altro, avere la stessa derivazione, turca o mongola, della voce *bogatyr*, che designa l’“eroe” per eccellenza dell’epos tradizionale russo). A rendere cauto Dumézil è anche, di certo, l’assenza, presso gli Slavi, di quell’“ideologia delle tre funzioni” - sapere-potere magico-religioso, “forza fisica (soprattutto, guerriera), prosperità economica” - che impronterebbe di sé la cultura sociale indeuropea. E, per limitarsi a un fenomeno che concerne la “seconda funzione”, indagata da Dumézil in uno dei suoi libri più felici (*Ventura e sventura del guerriero*, Rosenberg & Sellier, Torino 1974), riesce difficile non attribuire all’influenza variaga (vichinga) un istituto come la *družina* (la “compagnia” del principe nella Russia medievale), così simile al *comitatus* degli antichi Germani ¹.

Assai più spericolatamente di Dumézil, la Talbot Rice è incline a rinvenire indizi dell’eredità scitica addirittura nell’aspetto e nel “temperamento” dei “contadini russi prerivoluzionari”. La studiosa inglese, nata a Pietroburgo, forse continuava ad avvertire il fascino dello “scitismo”, un movimento di pensiero che, specie in letteratura, godette di una certa fortuna nella Russia degli anni a cavallo della Rivoluzione. Fu però un movimento che aveva ben poco di “scientifico”; e uno dei letterati che vi aderirono, Aleksandr Blok, non era di sicuro pensando ai guerrieri dai tratti mongolici scoperti nelle tombe scitiche dell’Altaj, che esaltava - nel suo poemetto *Skify* - gli Sciti dagli “occhi avidi e sgembi”: costoro, per lui, erano soltanto il simbolo di una Russia “asiatica”, barbara” e sterminata, contrapposta alla “civile”, “borghese” Europa...

Ma, per la verità, nemmeno il rigore di Dumézil sembra a tutta prova. L’idea di un legame così prodigiosamente stretto fra la Scizia dei tempi di Erodoto e l’Ossezia moderna non può non suscitare qualche perplessità. E, del resto, si tratta di un’“audacia investigativa” comune anche agli ossetologi più apprezzati da Dumézil. C’è fra essi - ed è il primo degli “amici caucasici” a cui va la

dedica delle sue *Storie* - l'Osseta Vasilij I. Abaev (Abajty Vaso), linguista ed etnografo di indubbi meriti. Il quale tuttavia (tanto per fare un caso) afferma che "l'ambito di diffusione del γ (*h*) slavo coincide perfettamente (se si accantonano per ora il ceco e lo slovacco) con l'ambito della toponomastica scitica, dell'Archeologia scitica e delle influenze scitiche nella Russia del Sud". Senonché l'isoglossa slava γ (*h*) < *g* riguarda, oltre all'ucraino, ai dialetti russi meridionali e bielorusso, lo slovacco, il ceco, l'alto lusaziano e i dialetti sloveni occidentali, e ne esistono tracce nei dialetti russi del Centro e del Nord, fino alle sponde del Mar Bianco, nonché nella parlata medievale di Novgorod: aree linguistiche in gran parte ben lontane, come si vede, dall'antico dominio degli Sciti (e dei Sarmati) e dall'orizzonte dei possibili sostrati della loro cultura.

Remo Faccani

¹) Nei testi della Russia kieviana, l'incarnazione più completa della *fonction guerrière* - i cui attributi, secondo Dumézil (cfr., in particolare, il già citato *Ventura e sventura del guerriero*, ed anche, per esempio, il saggio di Pierre Vidal-Naquet *Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese*, in *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di Marcel Detienne, Laterza, Bari 1975), erano il *furor*, la *celeritas*, la *lýssa*, il *ménos* - ce l'offre probabilmente Svjatoslav, che resse Kiev dal 962 al 972, fu (annota Pierre Pascal nella sua *Histoire de la Russie des origines à 1917*, P.U.F., Paris 1949, 2ª ed.) "le premier prince de Kiev à porter un nom slave", ma rimase per tutta la sua breve vita "un Viking farouche", e così viene descritto dalle cronache russe, all'anno 964: "Una volta cresciuto e fattosi uomo, il principe Svjatoslav incominciò a raccogliere attorno a sé dei guerrieri, prodi e numerosi, e spostandosi con la leggerezza di un ghepardo intraprese molte guerre. Negli spostamenti, non si portava dietro carriaggi, né pentole, ché non faceva bollire la carne: la mangiava - fosse di cavallo, di animale selvatico o di bue - tagliandola a fette sottili e arrostandola sulle braci; e non aveva tenda, ma stendeva (per terra) una gualdrappa (usando) la sella a mo' di capezzale; e lo stesso facevano tutti quanti i suoi guerrieri. E nelle contrade (vicine) egli mandava a dire: "Sto per muovere contro di voi..." " (*Knjazju Svjatoslavu v"zrast"šju i v"zmuzavšju, nača voi sovкупljati mnogi i chrabry, i leg"ko chodja, aki pardus", vojny mnogi tvorjaše. Chodja voz" po sebě ne vozjaše, ni kot'la, ni mjas" varja, no potonku izrėzav" koninu li, zvěrinu li ili govjadinu na uglech ispek" jadžaše, ni šatra imjaše, no pod"klad" postlav" i sėdlo v golovach"; tako že i pročii voi ego vsi bjachu. I posylaše k" stranam", glagolja: 'Chočju na vy iti'..." [Povest' vremennyh let, a cura di V.P. Adrianova-Peretc e D.S. Lichačev, vol. I, Moskva-Leningrad 1950, p. 46]).*

Arthur Koester, *La tredicesima tribù. L'impero dei Cazari e la sua eredità*, Edizioni di Comunità, Milano 1980.

Sulla copertina del libro di Arthur Koestler è riprodotta un'antica miniatura russa. E non per niente, ché fu il gran principe di Kiev, Svjatoslav, a provocare nel 965 la fine dell'impero cazaro: il "kaganato" che si estendeva dal Caucaso al Volga, si consolidò verso il VII secolo ed ebbe come capitale prima (forse) la città di Balangiar alle pendici settentrionali del Caucaso, poi Samandar sulla costa occidentale del Mar Caspio e, infine, Itil alla foce del Volga, con un avamposto sul basso Don (la fortezza di Sarkel, che le fonti russe chiamano *Bëla Vëža*, "Torre Bianca")¹.

Nell'anno 965 "Svjatoslav mosse alla volta dei Cazari. Saputo di ciò, i Cazari gli vennero incontro con (alla testa) il loro principe, il kagan; e si affrontarono, e nella battaglia Svjatoslav ebbe la meglio sui Cazari, e prese la loro città, Bëla Vëža ...". Così narrano le cronache russe. La mia traduzione però si discosta leggermente da quella che ci dà Koestler (a pagina 39 della *Tredicesima tribù*), e anche la mia interpretazione di questo racconto s'allontana un po' dalla sua. Koestler afferma che nelle cronache russe "non è mai citata la distruzione di Itil". Senonché l'ultima frase del racconto - premesso che la voce *grad*"/*gorod*" adoperata dal cronista vale, in russo antico, sia "città" che "fortificazione, castello" - potrebb'esser letta: "...prese la loro città (capitale e) Bëla Vëža..."². Né si può escludere in modo tassativo che *Bëla Vëža*, qui, rifletta semplicemente uno dei nomi con cui è designata la capitale cazara nelle fonti arabe: *al-Baydā'*, "la Bianca". Sta di fatto che parecchie di queste fonti danno Itil saccheggiata dai russi (*al-rūs*) intorno al 965. Dovremmo allora dedurne che la flotta di Svjatoslav, anziché discendere il Dnepr fino al Mar Nero e risalire poi il Don fino a Sarkel (come suppone Koestler), risalì da Kiev la Desnà, affluente di sinistra del Dnepr; raggiunse quindi l'Okà e, da lì, il Volga, discendendolo fino a Itil (e Sarkel non sarebbe stata presa che in un secondo tempo)...

Si sa poi che l'impero cazaro, a partire forse dagli inizi del IX secolo, fu retto da una diarchia, con un *kağan* trasformato in re sacro, in "nullità divina" (come lo definisce Koestler), e con un suo luogotenente, il *bek*, incaricato di "comandare e rifornire l'esercito, condurre gli affari di Stato e fare la guerra".

Nelle fonti arabe però i due titoli sono spesso confusi e scambiati; e dinanzi all'espressione delle cronache russe "...il loro principe, il kagan...", Koestler non si fa domande: dà evidentemente per scontato che si tratti di un *kagan* = *bek*. Ma il geografo persiano Iṣṭakhrī, vissuto nel X secolo, riferisce che nei momenti di pericolo grave per la Cazaria il *kagan* era portato fuori dalla sua residenza, nella parte occidentale di Itil, e messo alla testa dell'esercito, poiché non c'era "turco o altro infedele delle contrade vicine" che, scorgendolo, non si ritirasse per evitar di battersi contro di lui, a causa del sacro terrore che incuteva. La minacciosa avanzata del pagano Svjatoslav poteva ben giustificare un ultimo, disperato ricorso a questo stratagemma!...

La sconfitta del 965, sostiene Koestler, "segnò la fine dell'impero cazaro, ma non dello Stato cazaro"; e così fu, sembra. La Cazaria, a quanto pare, sopravvisse, anche se decaduta al rango di tributaria delle potenze confinanti; e a lungo, probabilmente, continuarono ad "abbondarvi", come annotava nel X secolo il geografo Muqaddasī, "pecore, miele ed ebrei". Una parte dei Cazari infatti, a cominciare da un nucleo della loro classe egemone, intorno al 740 s'era convertita a "una forma primitiva o rudimentale di giudaismo, fondato solamente sulla Bibbia", e nonostante gli sforzi compiuti dal re Obadiah, verso l'anno 800, per introdurre in Cazaria il "giudaismo 'rabbinico' ortodosso", questo non dovette affermarvisi che in maniera assai diseguale, se mai vi si affermò davvero ³. Inoltre, gli ebrei cazari adottarono - accanto alla scrittura runica, in uso fin dal VII-VIII secolo presso i Turchi dello Enisej e dell'Orkhon - la scrittura quadrata ebraica. Che i Cazari se ne servissero lo testimonia esplicitamente l'autore arabo del *Fihrist*, una sorta di bibliografia universale compilata nel 987-988; e c'è qualche motivo di credere che proprio grazie ai Cazari siano passati nell'alfabeto cirillico (e glagolitico) i caratteri ebraici *šin* e *šade* (*tzadé*), dal primo dei quali, com'è noto, derivò la lettera *ša* /š/, mentre due diverse varianti del secondo diedero luogo alle lettere *cy* /c/ e *červī* /č/ ⁴.

Una prova indiretta della presenza cazaro-giudaica sui territori controllati dalla Russia kieviana, in pieno secolo XI, è forse dato coglierla pure in un testo russo del tutto ignorato da Koestler: il *Sermone della legge e della grazia* (*Slovo o zakone i blagodati*), attribuito a Ilarion (monaco e, successivamente, primo metropolita indigeno di Kiev, e primo fautore, a quanto sembra, di una chiesa russa autocefala), che l'avrebbe composto fra il 1037 e il 1050. Nel *Sermone* viene mossa alla legge mosaica, dal punto di vista cristiano, una critica così dura e serrata da far nascere il sospetto che avesse anche un obiettivo preciso, concreto: il giudaismo cazaro, appunto. E a ragion veduta, parrebbe, il *Sermone* celebra il "grande kagan [*velikiyi kagan*'] della nostra terra [russa]" Vladimir, primo gran principe cristiano di Kiev, e nomina il "pio kagan [*blagověrnnyi kagan*'] Jaroslav, gran principe regnante, figlio e successore di Vladimir; mentre un graffito russo poco più tardi, che dovrebbe riferirsi a un figlio e successore di Jaroslav, impetra da un muro della kieviana cattedrale di S. So-

fia: “Salva, o Signore, il nostro kagan [*S''pasi, Gi, kag(a)na našego*]”⁵. È un po' come se si volesse sancire espressamente un passaggio di poteri (politici e “carismatici”) dalla capitale cazara del Volga alla capitale russa del Dnepr (Kiev, diremmo, come “seconda Itil”).

Ma tutto questo tocca solo aspetti particolari del saggio di Koestler, il quale - sulla scorta delle “esigue fonti disponibili” e dei lavori di specialisti come Bury, Zeki Validi Togan, Marquart, Dunlop - si sforza di ripercorrere e ricostruire tutta l'incerta storia della civiltà cazara, fino alla sua enigmatica eclissi. A guidare Koestler è la persuasione che i Cazari vadano affiancati - ulteriore popolosa tribù - alle dodici tribù di Giuda. E nessuno, certo, negherebbe che i karaiti (karaimi) dell'Europa orientale, - di lingua turca e di religione ebraica - siano (o siano stati) i possibili discendenti di dispersi gruppi cazari. Lascia però francamente perplessi la tesi (non poi così nuova!) che “la maggioranza degli Ebrei dell'Europa orientale - e dunque degli Ebrei del mondo - ” sia “di origine turco-cazara piuttosto che semitica” (e gli Ebrei dei nostri giorni, a sentir Koestler, non avrebbero in comune “alcuna tradizione culturale”, ma soltanto “certe abitudini e modelli di comportamento, derivati per eredità sociale dall'esperienza traumatica del ghetto e da una fede religiosa che per la maggior parte essi non praticano, o in cui non credono, la quale nondimeno conferisce loro uno status pseudo-nazionale”. È, a ben guardare, una tesi interessante soprattutto per i nessi che la ricollegano al “sistema” ideologico koestleriano: attraverso di essa (lo rileva giustamente Bruno Segre nell'*Introduzione*) lo scrittore vuol riproporre, una volta di più, la drammatica ambivalenza della “propria identità di ‘ebreo non ebreo’ ”, già espressa e teorizzata in altri suoi libri, con sofferto, polemico slancio.

Occorre aggiungere che il saggio di Koestler non è immune da approssimazioni e inesattezze. A pagina 143, per esempio, i Ciudi (la *čud'* delle fonti russe), etnia di indubbio ceppo finnico, dalla quale proverrebbero gli Estoni, i Vepsi, gl'Izori ecc., sono messi nel novero dei “popoli slavi” della Russia centro-settentrionale. Fra le tracce della longevità di un sostrato cazaro-giudaico, a pagina 209 Koestler - nella scia di A.N. Poliak - ricorda il termine ebraico *ba'al 'agalah* (letteralmente, “padrone di carro”) che, a suo dire, designa il “tipico carro a cavalli” impiegato dagli Ebrei degli *shtetl* e “venne accolto in russo come *balagula*”. Ora, la voce *balagula* è sconosciuta al russo antico e medio, e - assieme alla sua variante *balagol* - è attestata in epoca moderna, col valore sia di “carrozza” che di “vetturino”, solo nel dialetto di Smolensk, sul margine occidentale della Grande Russia; è invece ben presente nei dialetti della Bielorussia, dell'Ucraina e della Polonia, dove, con ogni probabilità, è stato lo yiddish a diffonderla.

Remo Faccani

¹) Tra i nomi con cui essa viene indicata nelle fonti bizantine c'è appunto quello di *Leukon Oikēma*, assegnatole dal cronista Teofane.

²) Una lettura, del resto, autorizzata da alcuni autorevoli manoscritti delle stesse cronache: per esempio dal codice Lavrent'evskij e dalla Cronaca Prima di Novgorod secondo il codice Komis-ionnyj, dove si legge, "... i grad" ich" i Bělu Věžu vzja ..." (vd., per esempio, M. I. Artamonov, *Istorija chazar*, Leningrad 1962, p. 427; I. G. Dobrodomov, *Ètimologija, kontekst, značenie*, in *Voprosy slovoobrazovanija i leksikologii drevnerusskogo jazyka*, Moskva 1974, p. 284; cfr. anche l'edizione della *Povest' vremennyh let*, a cura di V.P. Adrianova-Peretc e D.S. Lichačev, vol. I, Moskva-Leningrad 1950, p. 47: qui però, nel solco delle vecchie edizioni delle cronache russe, il titolo *kagan* viene inteso come un nome proprio: "... s" knjazem" svoim" Kaganom"...").

³) Dobrodomov, a pag. 283 dell'articolo già citato, osserva: "I cazaròlogi [*chazarovedy*] non hanno prestato attenzione al fatto che il titolo del re sacro cazaro ..., il quale professava il giudaismo, poté affermarsi con questo significato, alquanto diverso da quello originario", anche grazie all'"influenza del termine semitico *kahən* 'sacerdote' (ebr. ant.)". Perlomeno, si vorrebbe ricordare allo studioso sovietico che già nel 1851, sulle pagine dei *Mémoires présentés à l'Académie Impériale des Sciences de St.-Petersbourg* (vol. V), M.A. Kazem-Beg aveva sostenuto "a theory that it [ossia il titolo *kagan*] was connected with Hebrew *kōhēn* 'priest' "; mentre parecchi sono stati i tentativi di spiegare quel titolo "from Hebrew *hākhām* 'wise' " (D.M. Dunlop, *The History of the Jewish Khazars*, New York 1967, 2ª ed., p. 114). Quindi, l'idea di una "reinterpretazione" cazaro-giudaica del turco *kagan*, sulla base dell'ebraico *kōhēn* (o *hākhām*), circolava da tempo, se non altro in forma implicita.

⁴) Cfr., ad esempio, V.A. Istrin, *1100 let slavjanskoj azbuki*, Moskva 1963, p. 63.

⁵) Vd., per esempio, S.A. Vysockij, *Drevnerusskie nadpisi Sofii Kievskoj*, vol. I, Kiev 1966, p. 49. Il graffito è inciso ai bordi di un affresco, sotto l'immagine di S. Nicola; e Vysockij ne deduce che il *kagan* russo in questione fosse Svjatoslav Jaroslavič, che resse Kiev dal 1073 al 1076, e fu il solo dei figli di Jaroslav (il Saggio) a fregiarsi del nome cristiano di Nikolaj (Nikola).

Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 1980, pp. 984.

La ristampa integrale della splendida opera che il Ramusio, uomo di cultura e uomo pubblico veneziano, redasse a metà del Cinquecento - *Navigazioni e viaggi* - è ormai al terzo dei sei volumi previsti, a cura tutti di Marica Milanese. E se i due precedenti si rapprendevano essenzialmente intorno a “navigazioni” e a rotte marine, questo è occupato più che mai da “viaggi”, da percorsi terrestri (e, armandoci di buona volontà, possiamo anche seguirne gl’itinerari su un paio di carte geografiche “mute” - proprio così! - che l’editore moderno ha posto in appendice ai testi ramusiani). Sono viaggi, poi, che hanno in comune il fatto di irradiarsi, come osservava già l’antologista cinquecentesco, in quella parte dell’Eurasia che giace, rispetto al Mediterraneo, “verso levante e greco-tramontana”.

Così, c’imbattiamo subito in una versione del “libro di messer Marco Polo”, per la quale il Ramusio attinse a un “manoscritto antichissimo” da lui scoperto nella biblioteca di una famiglia veneziana, e che appare, ancor oggi, tutt’altro che privo di interesse. Vengono quindi una mezza dozzina di relazioni assai più concise, ma in compenso assai meno note. Hethum di Corico (Hayton Armeno), vissuto a cavallo del 1300, abbozza una “Storia dei Tartari”; il vicentino Giovan Maria Angiolello, sullo scorcio del secolo XV, narra “Vita e fatti del signor Ussuncassano”, ossia del *beg* turco Uzun Hasan, sovrano, nella seconda metà del Quattrocento, di un regno che si stendeva fra Asia Centrale, Persia e Mesopotamia; un anonimo mercante di Venezia, agli inizi del Cinquecento, racconta di un suo “viaggio in Persia” (o, meglio, nelle province occidentali dell’impero sawanide). Altri due “viaggi in Persia” li dobbiamo a due veneziani illustri, Giosafat Barbaro e Ambrogio Contarini, che si soffermano in particolare sulle loro missioni diplomatiche presso Uzun Hasan, come ambasciatori della Serenissima.

Le relazioni del Barbaro e del Contarini, che si trovano giusto a metà volume, al suo “giro di boa” (per restare tra le metafore viatorie), introducono alla tematica russa. Questa è rappresentata da una lettera “intorno le cose di Moscovia”, che l’olandese Albert Pigghe di Kampen (Alberto Campense) scrisse fra il 1523 e il 1525, indirizzandola a papa Clemente VII, e da una “lettera

sulla Moscovia” dello storico comasco Paolo Giovio, che la vergò al principio del secolo XVI, sulla scorta di notizie venute in suo possesso alla corte papale di quel medesimo Clemente VII (a fornirglielo era stato il russo Dmitrij Gerasimov, ambasciatore a Roma del gran principe moscovita Vasilij III nell'estate del 1525).

Ma il “piatto forte”, a tale riguardo, ci viene dai “Commentari della Moscovia e della Russia” di Sigmund von Herberstein (Sigismondo di Herberstein, come lo chiama il Ramusio), che chiudono il volume, ponendosi così in simmetria col libro di Marco Polo. In essi il barone e diplomatico austriaco non solo riversa i dati che erano frutto di due soggiorni in Russia per incarico degli Asburgo, compiuti nel 1516 e nel 1526, ma tenta anche di delineare una succinta storia politica di quelle terre ricorrendo a fonti cronachistiche locali.

Per chi legge, il trapasso dal libro di Marco Polo alle relazioni quattrocentesche consente pure di cogliere la distanza culturale che separa l'uno dalle altre. Prescindendo dalle situazioni concrete in cui i testi nacquero e dai fini che si proponevano, è facile vedere come nel libro poliano, ancora legato per molti versi alla civiltà del Medioevo, venga dato conto in primo luogo di ciò ch'è ricco di valore simbolico, specie quando son messe a fuoco le vicende del protagonista; mentre i viaggiatori del Rinascimento sanno essere prodighi di minuzie sugli aspetti nobili, importanti e singolari della loro esperienza, non più che su quelli “bassi” e feriali. Il Contarini, ad esempio, riferisce di penurie e malattie, di cibi rozzi, di alloggi scomodi, di miserabili giacigli, di notti invernali all'addiaccio nei boschi russi e lituani. Inoltre si assiste, soprattutto nello Herberstein, al maturare di una riflessione sulla Russia e al formarsi di un'immagine della Russia che avrebbe avuto un lungo séguito, alterno e inquietante (come dimostra Dieter Groh in un suo bel saggio apparso vent'anni fa e da poco tradotto in italiano: *La Russia e l'autocoscienza d'Europa*, Torino, Einaudi, 1980).

La Milanese ha corredato i testi ramusiani di folte, ricche presentazioni e di abbondanti, utili note. Queste ultime, però, si rivelano talvolta inesatte o imprecise. Per esempio, il Contarini accenna a un bosco della Giogiana [=Georgia] nel quale aveva saputo che “vi era una gran chiesa”, con un'immagine miracolosa della Madonna, “e vi stanziano più di quaranta caloiri” (p. 593); e la curatrice intende *caloiri* come “preti ortodossi”. Non di preti invece si tratta, bensì di “monaci” ortodossi (cfr. il greco bizantino *kalógeros*, donde il russo antico *kaloger"/kaluger*). Sempre il Contarini scrive (p. 606) che durante un banchetto alla corte del re Pangrati (Bagrat IV) di Georgia, “Mangiato che s'ebbe, si misero a far *sdraviza* con alcuni bicchieri grappolosi mezzo braccio lunghi: e quelli che bevevano più vino erano più stimati fra loro”; e la curatrice glossa *sdraviza* come “baldoria”. In realtà *zdrávica* è voce, un po' solenne, del russo anche moderno, col significato di “brindisi alla salute di un commensale, di un ospite” (e la sua presenza già nella relazione del Contarini

ha un peso non trascurabile sotto il profilo storico-linguistico): alla tavola di re Pangrati, dunque, “ci si scambiò dei brindisi”; che poi brindare così robustamente equivalesse a “far baldoria”, a far gozzoviglia, è un altro discorso ¹.

Fra le “nazioni che sono intorno alla Moscovia”, Albert Pigge di Kampen elenca (pp. 645, 651) i *Perusrani* (o *Pezorani*) e i *Vahulsrani* (o *Ussararani*); e la curatrice identifica i *Perusrani* con i *Permjaki*, intendendo, evidentemente, i *Permiani*, ossia la *Perm'* delle fonti russe, i *Permii* del Giovio, cioè gli antenati dei *Komi* odierni (il nome *Permjaki* è tardo e non designa che uno dei due nuclei etnici in cui, a partire dal secolo XVI-XVII, è suddivisa la popolazione ugrofinnica dei *Komi*: l'altro nucleo è quello dei *Sirieni*). La variante *Pezorani*, tuttavia, sembra adombrare non tanto i *Permiani* in generale, ma piuttosto la *Pečera/Pečora* delle fonti russe, i *Pecerri* del Giovio, ossia le tribù permiane stanziato nel bacino del fiume omonimo.

A proposito del nome etnico-geografico *Rus'* (da cui *Russia*), la curatrice afferma (p. 707) che esso “è di origine iraniana [*sic*]: fu portato da una tribù di Alani, che lo trasmisero alla tribù slava degli Anty; e, dal secolo VIII, dagli Svedesi insediati nella zona di Kiev. Il nome *Rus'* divenne sinonimo di kieviano, e si estese a tutti gli Slavi sudditi del principato di Kiev”. Senonché l'etimologia di gran lunga più fondata e plausibile è quella che fa derivare *Rus'* dal nome finnico della Svezia, *Ruotsi* (o, meglio, da una sua variante con *-ss-* al posto di *-ts-*, sostituzione che si riscontra ancor oggi in dialetti finnici dell'antico territorio di frontiera russo-svedese). A sua volta, *Ruotsi* proviene da una forma scandinava che significa ‘navigatori’, e gli Svedesi avrebbero dunque portato con sé questo nome-epiteto nella loro discesa verso il Sud della Russia. (È indicativo che a *Ruotsi* - ma indipendentemente da *Rus'*, ciò che proverebbe la diffusione del nome finnico - siano ricondotti anche gli equivalenti di ‘russo’ nelle lingue e nei dialetti permiani della Russia nord-orientale: *roč'/roč'/ru'č'*).

Osserva lo Herberstein (p. 707) che “li Germani ... tutti costoro quali usano la lingua sclavonica [=slava] Wendani, Windeni, Windischi indifferentemente gli chiamano”; e la curatrice annota: “Wends, i Veneti o Venedi di Plinio, Tacito e Tolomeo. Era il nome usato dai popoli non slavi per designare gli Slavi” (più esattamente, gli Slavi nel loro insieme e singoli nuclei slavi). Per la verità, lasciando in disparte i *Venedi/Veneti/Ouenédai* ecc. dell'Europa nord-orientale menzionati nelle fonti antiche, e il cui rapporto con gli Slavi storici non è ben chiaro, designazioni di quel genere le troviamo in ambito germanico (dove però non compare la forma *Wends*, ma compaiono, ad esempio, le forme tedesche *Wenden/Winden*, *wendisch/windisch*, assai vicine a quelle ricordate dallo Herberstein) e presso i cosiddetti Finni del Baltico (cfr. il finlandese *Venäjä* ‘Russia’, l'estone *vene/venelane* ‘Russi’, il vepso *Véna* ‘Russia’ ecc.).

Scriva Herberstein (p. 834) che i tartari “hanno molto a sdegno e vituperio esser chiamati e nominati Turchi, ma vogliono essere chiamati Besermani”; e

la curatrice annota: “Dal tedesco *Bessermänner*, ‘uomini migliori’”. Così, in effetti, sembrava credere lo Herberstein; si tratta però di una falsa etimologia: il russo antico e medio *besermene/besermjane/besurmene* (singolare, *besermenin’/besermen’/besermjanin’/besurmenin’*) significa ‘musulmani’ ed ha la stessa origine di questa parola nostra (l’iniziale *b-* al posto di *m-* è presente anche in varie forme turche, ed è sicuramente attraverso una o alcune di loro che quel nome dev’essere entrato nella lingua russa).

Descrivendo il viaggio per mare di un’ambasceria russa che il “granduca” (gran principe) di Moscovia e ormai “signore di tutta la Russia”, Ivan III, aveva mandato nel 1496 al re danese, suo alleato contro la Svezia, lo Herberstein - sulla scorta del racconto che gliene aveva fatto Grigorij Istoma, capo e interprete dell’ambasceria - ci informa (p. 871) che i Russi, “lasciata la terra delli Lappi [=Lapponi] e fatta navigazione d’ottanta miglia, arrivarono alla regione Nortpoden [=Norrboten], sottoposta al re di Svezia. Questa provincia li Ruteni [=Russi] Kaienskasmela, e li popoli Kaieni chiamano”. E la curatrice sembra persuasa che a quei due nomi corrispondano rispettivamente la Scandinavia e gli Scandinavi (p. 953). Ora, premesso che le fonti russe inseriscono i Kajani (*Kajane*) in liste di popoli del Nord quasi tutti ugrofinnici (Ižori, Ciudi, Vepsi, Lapponi ecc.), non c’è dubbio che la *Kajanska(ja) zemlja*, la “Terra dei Kajani”, fosse una regione della Finlandia: quella dove passava, già nella prima metà del secolo XIV, la linea di confine tra il regno di Svezia e la repubblica di Novgorod (e dove, ai nostri giorni, sorge la città di Kajaani). In base al trattato di Orechov, concluso il 12 agosto 1323, questa linea partiva dalla Sestreja (oggi Sestra, un fiume a nord-ovest di Leningrado, che sbocca nel Golfo di Finlandia) e raggiungeva il “Mar dei Kajani [*Kajano more*], ossia la costa nord-orientale dell’odierno Golfo di Botnia. Del resto, le truppe inviate da Ivan III, proprio nel 1496, “a sottomettere i Kajani [*voevati Kajan’*]” (così si precisa nelle Cronache), riuscirono a conquistare i bacini di una serie di fiumi (Kem’, Ovluj, Sigovaja ecc.) che hanno conservato fino ad oggi i loro nomi, Kemujoki, Oulujoki, Siikajoki (come si sa, *joki* in finlandese significa ‘fiume’), e che sfociano nella parte nord-orientale di quel golfo. (La campagna militare dovette svolgersi nello stesso periodo in cui l’ambasceria, diretta in Danimarca, solcava il Mar Glaciale; e furono, anzi, le ostilità russo-svedesi a imporre una rotta così fortunosa: di qui l’inevitabile accenno di Grigorij al teatro delle operazioni belliche, la “Terra dei Kajani”, situata per altro a ridosso del Nortpoden [=Norrboten], e il comprensibile errore dello Herberstein nel far tutt’uno delle due regioni).

Di regola, poi, la curatrice glossa le numerose parole russe riportate dallo Herberstein in trascrizioni più o meno imperfette, con la nota: “Dal russo ...”; e fa seguire la forma russa moderna, mentre, com’è ovvio, la sola forma a cui rinviare poteva essere quella del periodo in cui lo Herberstein visitò la Russia e, più in generale, quella medio-russa. Così - per limitarci a un esempio - lo

Herberstein osserva (p. 850): "... questo in lor lingua [i Ruteni = Russi] chiamano *boranetz*, cioè agnello..."; e la curatrice spiega: "Dal russo *baranec*, diminutivo di *baran*, 'agnello' ", trascurando il fatto che al russo moderno *baran* 'montone' corrispondono in russo antico e medio *baran*" e *boran*": donde i diminutivi (medio-russi) *baranec*" e *boranec*", dei quali *boranec*" risulta, anzi, documentato per primo, a datare dallo scorcio del Cinquecento², ossia in epoca posteriore di vari decenni a quella in cui lo Herberstein ebbe modo di registrarlo.

Certi punti del volume, perlomeno nelle pagine dedicate alla Russia, meritavano forse una spiegazione. Per esempio, lo Herberstein, nel dare indicazione sul valore dei segni alfabetici russi, scrive (p. 706): "G, li Ruteni [=Russi], fuori del costume degli altri Schiavoni [=Slavi], per h aspirazione, secondo l'usanza dei Boemi, proferiscono, e quando vogliono scrivere Iugra e Wolga, proferiscono Iuhra, Wolha, etc.". E non è senz'importanza che il barone austriaco dia come "norma", già nella Mosca dei primi del Cinquecento, quella pronuncia fricativa [ɣ] di *g* penetrata nella Moscovia dal Sud ed espunta dal russo letterario nel corso del XIX secolo.

"Li Mosci" (ossia i Moscoviti), scrive lo Herberstein (p. 707), sostengono che "la Russia anticamente essere stata chiamata Rosseia, come a dire gente dispersa over dissipata, come il nome dimostra, perciocché Rosseia in lingua rutenica [=russa] significa disseminazione, dispersione...". Quella accolta dal barone austriaco è, naturalmente, un'etimologia popolare (o dotta) ripresa, in seguito da Marcin Bielski e, qualche decennio più tardi, da Alessandro Guagnini, nella sua *Sarmatiae Europaeae descriptio* ("Quidem eos a fusco gentis colore Russos dici autumnant, alii a disseminatione seu dispersione, *Rozsieia* enim Slavis disseminationem significat..."): in realtà, il nome *Ros(s)jeja* è una variante di *Ros(s)ija*, pronunciato così "d'après la règle phonétique du dialecte grand-russe qui veut que tout *i* devant yod se prononce *e*" (A.V. Soloviev, *Le nom byzantin de la Russie*, 's-Gravenhage 1957, p. 26).

"Li giovani, a parimenti li putti", scrive sempre lo Herberstein (p. 779), "nelli giorni festivi in un certo luogo grande e celebre della città [Mosca], dove possono essere veduti e uditi da molti, sogliono adunarsi; e ivi, con certo cifigliare e altri segni, s'accennano uno a l'altro, e subito chiamati corrono là, e con le mani azzuffandosi, con le pugna cominciano la guerra, e da poi con li piedi, e con grandissimo impeto la faccia, la gola, il petto, il ventre e le cosce e le gambe percuotono...". "Questa sorte di combattere", egli spiega, "è stata ritrovata acciò che li giovani s'usino a sofferire le battiture e le percosse d'ogni sorte". Ebbene, paiono esistere valide ragioni per assegnare a questi combattimenti - fra giovani appartenenti quasi di sicuro a rioni diversi della città - una più o meno offuscata origine rituale.

Scriva lo Herberstein (p. 783) che gli "abitatori ... delle ville", in Russia, "per sei giorni della settimana servono al suo signore, e il settimo giorno è

concesso loro per facende sue; hanno dalli suoi patroni alcuni campi privati e alcuni prati, delli quali vivono, ma tutte l'altre cose sono delli loro patroni. Oltre di questo, sono in miserissima condizione, perciocché li loro beni sono esposti alla preda de' nobili, e parimente delli soldati, dalli quali eziandio per ignominia e scorno cristiani, ovvero uominucci negri sono chiamati". "Cristiano", qui, corrisponde, come annota la Milanese, al russo (moderno) *krest'janin*, cioè 'contadino', o, piuttosto, al russo antico e medio *kr'st'janin* / *krest'janin* / *kr(e)stianin* / *kr(e)stijanin* / *krestijanin* ecc., che significava appunto 'cristiano' ed anche, a partire dal secolo XIV-XV, 'contadino'. Quanto all'espressione "uominucci negri", essa ricalca evidentemente le forme antico- e medio-russe *čern'* o, meglio, *č'rnii/č'rnyi ljudi* (e simili) 'popolo minuto, folla, moltitudine, servi della gleba' (letteralmente, 'gente nera, uomini neri'), che trovano a loro volta un singolare riscontro (tipologico?) nelle forme paleoturche *qara* (letteralmente, 'nero, neri') e *qara bodun* (letteralmente, 'popolo nero, sudditi neri') adoperate, col valore di 'plebe, popolo minuto, sudditi, folla, massa della popolazione', già nelle iscrizioni runiche del VII-VIII secolo³.

Scrive lo Herberstein (pp. 810-811), parlando di Novgorod la Grande (la "gran Nowogardia"), ormai privata della sua indipendenza e annessa al principato di Mosca: "Mentre che già era in fiore e nella sua potestà, aveva il suo dominio amplissimo, e in cinque parti diviso, delle quali ciascuna parte ... delle cose pubbliche al magistrato ordinario e competente riferiva...: e non era lecito a nissuno, in nissuna cosa, ad alcun altro magistrato della medesima città ricorrere se non al suo". Qui lo Herberstein ha in mente le *pjatinj*, i cinque distretti autonomi nei quali era ripartito il territorio novgorodiano, ma con un'implicita allusione, sembrerebbe, ai cinque rioni autonomi (*koncy*), alle cinque "contrade" della città di Novgorod (che lo Herberstein, forse, non era in grado di distinguere dalle *pjatinj*).

Ancora lo Herberstein osserva (p. 828) che le popolazioni ugrofinniche dei territori nord-orientali "il verno usano *artach*, come in molti luoghi della Russia, per far viaggio: sono certe gallozze, o ver scarpe di legno, di lunghezza quasi di sei palmi, li quali, poste nelli piedi, sono portate con gran prestezza". Evidentemente, si tratta degli sci: *r'ty/rty* in russo medio (*rty*, singolare *rta*, nei dialetti russi moderni); e quel misterioso *artach* non è che una resa approssimativa del costrutto *na r(")tach(")* "sugli sci"⁴. Del resto, non sarebbe la prima volta che lo Herberstein cita una parola russa in un caso obliquo, anziché al nominativo⁵.

"Li Cicassi abitatori del Boristeno [=Dnepr] sono ruteni [=russi], diversi da quelli li quali vi ho detto di sopra abitare appresso il mare nelli monti", riferisce lo Herbestein (p. 856). (Egli li contrappone ai Circassi, "o vero Cichi", [p. 851] del Caucaso nord-occidentale). Abbastanza tautologicamente, la Milanese definisce (p. 939) i Circassi del Boristene "abitanti di Čerkassy", città che nei testi ramusiani è chiamata Cercas, Circas, Circass. In realtà, nel Cinque-Sei-

cento, e anche più tardi, la designazione di “Circassi di Russia” (o, magari, “Circassi di Zaporoz’ė”) indicava semplicemente gli *Ucraini*, e in specie gli *Ucraini del Dnepr*, i futuri Zaporoghi (che poi l’identità di etnonimi celasse un legame storico - una qualche immigrazione di antenati degli odierni Adyghė e Kabardini dalle pendici del Caucaso alle rive del Basso Dnepr - non è cosa da escludere).

Questi ed altri possibili rilievi non intaccano, tuttavia, la qualità di un lavoro che resta assai pregevole. È perfettamente comprensibile che, impegnata su parecchi fronti culturali e linguistici, la Milanese non abbia sempre dominato la sua materia con la stessa identica scioltezza. Eppoi, come dimenticare che dobbiamo anche alla sua preziosa mediazione il raro piacere di quest’affascinante, “immobile” viaggio attraverso i viaggi del Ramusio?

Remo Faccani

¹) *Zdravica* è una forma slavo-ecclesiastica (il Miklosich del *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum*, Vindebonae 1862-65, ristampa anastatica Aalen 1963, p. 223, la traduce *propinatio*, rinviando a un codice trecentesco dell’Amartolo slavo) ignota ai repertori lessicografici del russo antico e medio, ivi compreso il fasc. 5 dello *Slovar’ russkogo jazyka XI-XVII vv.*, a cura di N.B. Bachilina, G.A. Bogatova, V.Ja. Derjagin e altri, Moskva 1978, comprendente i lemmi da *E* a *ZINUTIE*. (Le fonti medio-russe conoscono però l’espressione *zazdravnaja čaša*, nel senso di ‘coppa, tazza per brindare’ e di ‘brindisi’, attestata a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento). Vieni da chiedersi allora se, ai tempi del Contarini, *zdravica* non fosse ormai una sorta di parola “internazionale” (un po’, diciamo, come il latino *prosit*), penetrata fin in Georgia, o se piuttosto non circolasse già in Moscovia e qui fosse diventata familiare al Contarini, durante i mesi ch’egli vi trascorse (l’autunno del 1476 e parte del successivo inverno), dopo le peripezie caucasiche dell’estate-autunno 1475 (più tardi, in patria, al momento di fare la storia del suo viaggio, il Veneziano potrebbe aver esteso involontariamente l’ambito di diffusione di quel termine).

²) Cfr. il già citato *Slovar’ russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 1, a cura di N.B. Bachilina, G.A. Bogatova, E.N. Prokopovič e altri, Moskva 1975, p. 72.

³) La parola *čern’*, col significato di cui s’è detto, è attestata la prima volta, a quanto sembra, nella *Novgorodskaja pervaja letopis’*, all’anno 6712=1204 (vd. I.I. Sreznevskij, *Materialy dlja slovarja drevnerusskago jazyka*, vol. III, Sankt-Peterburg 1903, ristampa anastatica Graz 1956, col. 1563; cfr. anche l’*Ėtimologičeskij slovar’ slavjanskich jazykov*, a cura di O.N. Trubačev, fasc. 4, Moskva 1977, p. 157). Esiste però un uso di *č’rn’/č’rnyj* (e delle sue varianti) nel senso di ‘relativo a un tributo’ e ‘soggetto a tributo’, del quale rinveniamo già una traccia, probabilmente, nel “testatico di una (pelle di) martora nera [*dan’ po černè kunè*]” che nell’anno 6391=883, a detta dei cronisti russi, Oleg impose ai sottomessi Drevliani.

⁴) Le fonti russo-medie (a partire se non altro dal *protopop* Avvakum) e il russo moderno conoscono il vocabolo *narta* (usato per solito al plurale), nel senso di ‘slitta trainata da cani o renne’. Secondo A.V. Isačenko (*Herbersteiniana II. Herbersteins Moskowiterbuch und seine Bedeutung für die russische historische Lexikographie*, “*Zeitschrift für Slavistik*”, 2, 1957, pp. 504-505), la forma *Ariach* del testo latino dei “Commentari” (1549), riprodotta dal Ramusio - così come la forma *Ar-tachn* della versione tedesca curata dallo stesso Herberstein (1557) - “ist offenbar falsche Dekompo-

sition bzw. haplogogische Verkürzung von *na nartach* (vgl. in *Artach, an Artachn*)". Che *na nartach*(") avesse dato, per aplogia, *na rtach*("), già ebbe a sostenerlo J. Kalima (e altri dopo di lui), come ricorda pure Isačenko. Ma la questione resta incerta: si potrebbe pensare, naturalmente, a qualche incontro, e incrocio, tra un'originaria forma slava (russa) del genere *rta/rtj* e forme ugro-finniche del tipo del mordvino erza *nurdo* e mordvino mokša *nurda*, del komi *nart/nòrt*, del saami (lappone) di Kola *nart* - tutte col significato di 'slitta'... Ciò che mi sembra indubbio (e importante), è che l'espressione fissata, anche se imprecisamente, dallo Herberstein sia quella "aplogica": *na rtach*.

⁵) Per esempio, egli osserva (p. 736): "Il quale ornamento [ossia 'l'ornamento ducale, chiamato in lor lingua barma'] ... era coperto di certo coprimento di seta, il quale essi *schirnikoiu* chiamano ...". Ora, *schirnikoiu* sta per *širin*(")koju (caso strumentale corrispondente a un nominativo *širin*(")ka): è come se il vocabolo fosse stato tolto di peso da una tipica frase russa retta da un verbo di denominazione.

Joseph Roth, *Viaggio in Russia*, tr. di A. Casalegno, Milano, Adelphi, 1981, pp. 171.

“L'altra estate a Mosca ben difficilmente si trovavano film russi ... quattro volte su cinque mi toccava sorbirmi un altro prodotto di Hollywood. In cinema pieni a metà vedevo la gente singhiozzare su Baby Peggy amata dal suo cameriere giapponese mentre i suoi genitori litigavano e commettevano adulterio. E me ne andavo indignatissimo di dover constatare che perfino una rivoluzione sociale non riuscisse a mettere al bando certi film o a mutare il sentimentalismo del pubblico”. “Perché i film americani oggi dominano, inondano, sovrappaffano, saturano i cinematografi russi. Clara Kimball Young ha a Mosca un cinematografo interamente dedicato a lei. Nell'Arbat, il centro dei quartieri operai della capitale russa, un nuovo edificio celebra le glorie di Douglas Fairbanks con lettere luminose alte un metro. Nei principali ritrovi operai e in una dozzina di altri luoghi, Mary Pickford tiene il campo. ... È abbastanza deprimente...”.

A esprimersi così non è lo Joseph Roth autore di questo libro, colui che nel 1926 aveva *preceduto tutti* nel vedere e raccontare il pianeta Unione Sovietica *con chiarezza* (per riprendere la presentazione editoriale), bensì due giornalisti americani, nell'estate del 1925¹, anno in cui tutte le vecchie sale cinematografiche erano tornate ad aprirsi, in parte grazie all'intervento della NEP. Magari, se Roth fosse stato al corrente del fatto che gli utili provenienti dalla gestione delle sale cinematografiche e dal noleggio di film stranieri aiutavano a rendere possibile la produzione di opere sovietiche come la *Corazzata Potëmkin*, e che il denaro guadagnato dalle vendite discontinue di pellicole sovietiche all'estero veniva utilizzato per l'acquisto di attrezzature e pellicola vergine, non si sarebbe stupito troppo di trovare nel cuore della rivoluzione quei “fantasmi” della cultura o sottocultura tradizionale dell'Occidente che gli facevano osservare: “Che fanno questi russi, ci mandano la *Corazzata Potëmkin* e si fanno spedire in cambio ... i più vecchi film drammatici d'Europa e d'America...? Bello scambio! Saremmo *noi* i rivoluzionari e *loro* i borghesucci?” (p. 28).

Già in uno dei primi articoli da Mosca dello scrittore austriaco affiora un giudizio sulla Russia rivoluzionaria che si svilupperà nelle sue corrispondenze

successive e che verrà espresso in modo circostanziato nell'abbozzo di conferenza ricavato dalle impressioni di viaggio intitolato: "Sull'imborghesimento della rivoluzione russa?". Nei suoi appunti, comunque gustosi anche nell'efficace traduzione, si vengono delineando via via due tipi di borghesi, oltre a quelli sopravvissuti al ciclone del '17, che si aggirano come spettri dentro l'Unione Sovietica e fuori: sono i nuovi borghesi, nati dalla rivoluzione, e i rivoluzionari imborghesiti, prodotto della sostanza borghese dell'edificazione socialista.

Sui primi, gli uomini della NEP, il corrispondente della "Frankfurter Zeitung" si sofferma spesso, descrivendoli con penna sagace e dedicando ad essi anche un articolo particolare: "Il borghese risorto". Ma non è, forse, proprio questa ossessione fobica nei confronti dell'individuo piccolo-borghese atteggiamento comune a tutta l'*intelligencija* russa dopo la rivoluzione? Se in quel tempo, definito da Pasternak "il più ambiguo e il più falso dei periodi sovietici"², prosperavano masnade di speculatori, avventurieri e trafficanti, e sulle ribalte comparivano melodrammi svenevoli e commedie sdolciate, il *nepman* e i suoi gusti triviali erano il bersaglio preferito degli scrittori dell'epoca e gli spunti da lui offerti al cinema, al teatro e alla narrativa erano moltissimi. Gran parte degli intellettuali paventava allora che il costume della NEP soffocasse le conquiste dell'Ottobre, poiché esso attentava con la sua bavosa grettezza a ogni aspetto della cultura e della vita; e non è nemmeno difficile cogliere un certo pessimismo sulla possibilità di eliminare per sempre una tale zizzania. Si insinua nelle opere di Fajkò, di Oleša, di Erdman, di Kopkov, di Zoščenko, come del resto in quelle di Bulgakov e di Majakovskij, la visione di una società in lotta continua contro questa "muffa" sempre rinascente, secondo un'immagine usata da Zamjatin nel 1924³. Addirittura un Gor'kij confessò "in quei giorni" a C. Malaparte che "in seno alla rivoluzione si era formata una 'élite' di profittatori, una specie di nuova borghesia, la cui sola ambizione era di arricchirsi, e di godersi la vita. Non era una novità per me, lo sapevano tutti..."⁴. Tutti quanto mai 'chiaroveggenti', insomma, sia gli ospiti stranieri sia i più diretti interessati.

Anche le osservazioni sull'altro genere di borghesi, riflesso e incarnazione dello sviluppo ideologico sovietico, non rappresentano una *novità*, una primizia rispetto alle analisi dei pensatori russi o europeo-occidentali degli Anni Venti. Nel 1923 Gobetti aveva dato la sua ben nota valutazione della nuova realtà sorta in Russia dopo il crollo dello zarismo: "La nuova minoranza di governo si è affermata in Russia, creando, nell'aspettazione comunista, i presupposti di una civiltà capitalista. L'ironia della storia è che i primi interessi borghesi, dopo tanti discorsi di civiltà mistica e disinteressata, si siano creati in Russia in nome del marxismo"⁵. Solo qualche anno più tardi 'Roth il rosso' giungeva a conclusioni analoghe, ma con valutazioni più negative, più scoraggiate, forse perché era, lui, non un liberale, ma appunto un 'rosso', con tutte le

illusioni del caso: “Che la storia del mondo si riveli una beffa è qualcosa che si sperimenta di rado. Ebbene, questo è proprio un caso in cui la beffa della storia è palese ... In Russia, appunto, il marxismo si presenta soltanto come una componente della civiltà borghese-europea ... La rivoluzione russa non è affatto una rivoluzione proletaria, come pensano i suoi rappresentanti. È una rivoluzione borghese” (pp. 11 e 13).

Tali considerazioni facevano seguito alla sua manifestazione di rammarico di fronte al fatto che l'ideologia che aveva ispirato la rivoluzione rendesse tutti gli uomini piccolo-borghesi e che tutta la vita pubblica, la politica, la cultura, l'arte fossero in gran parte preda di uno “spirito piccolo-borghese da mezze maniche”. Costatazioni lucide, se si vuole; ma come accusare i russi di aver coltivato le illusioni dell'ospite deluso?

Quanto Trockij sosteneva, all'interno del dibattito sulla cultura proletaria che proprio in quegli anni era tanto acceso tra gli scrittori russi, e cioè che “la cultura proletaria non solo non c'è, ma neppure ci sarà”⁶, perché mentre la borghesia era giunta al potere con la sua cultura, il proletariato vi giungeva solo con un bisogno acuto di impadronirsi di quella cultura da cui era stato escluso, poteva mettere in guardia non solo chi credesse di fare arte proletaria, ma anche chi, come Roth, intravedesse il progressivo imborghesimento della vita culturale sovietica. Solo che bisognerebbe decidere se ciò sia un ‘bene’ o un ‘male’ (in Trockij il termine “borghese” ha, in questo contesto, un valore positivo, mentre per Roth si identifica inesorabilmente con il “cattivo gusto”), o in altre parole affrontare con serenità il problema, non tanto della cultura di massa ineluttabilmente ‘scadente’, quanto della democraticità o meno della ‘dimensione borghese’ come dimensione psicologica.

D'altro canto, molto sorprendentemente, Roth non sembra prestare attenzione alla produzione artistica di *buon gusto* di quegli anni così ricchi e stimolanti. Mentre a Leningrado, nel nono anniversario della rivoluzione, venivano proiettati più di settanta film sovietici nei cinema e nei circoli cittadini, l'intellettuale austriaco non menziona neanche le opere più interessanti uscite durante il suo soggiorno nell'Unione, che erano, per citarne solo alcune, *La madre* di V. Pudovkin (11 ottobre 1926), *Secondo la legge (Dura lex)* di L. Kulešov (3 dicembre 1926), *La sesta parte del mondo* di Dz. Vertov (31 dicembre 1926), *La caduta della dinastia dei Romanov* di E. Šub (11 marzo 1927), *Terza meščanskaja (L'amore a tre)* di A. Room (15 marzo 1927). Né egli si sofferma se non in modo stranamente frettoloso e con sufficienza, per quanto concerne il teatro, sulle regie di un Mejerchol'd, che il 9 dicembre 1926 metteva in scena *Il revisore* di Gogol'. Il 5 ottobre 1926, c'era poi stata la prima de *I giorni dei Turbin* di Bulgakov, con la direzione artistica di Stanislavskij; mentre le prime di *Desire Under the Elms* di O' Neill e *Le jour et la nuit* di Lecocq, con la regia di Tairov, risalgono rispettivamente all'11 novembre e al 18 dicembre del 1926.

Più significativo pare a Roth, tanto per il cinema quanto per il teatro, mettere in rilievo la *penetrazione* (e l'equivoco, forse, sta proprio in questo scambio fra penetrazione e continuazione) dell'ideologia borghese in una rivoluzione che voleva essere qualche cosa di più di una rivoluzione antizarista. Ed eccolo raccontare: "In un teatro di Mosca ho visto un dramma brutto, rozzo e di cattivo gusto, che però mi è parso molto istruttivo. È intitolato *Jevgraf, iskatel' priklučenij* ... il suo intento [dell'autore] è di mostrare che gli eroi, se non vogliono fare un brutta fine, devono decidersi a diventare dei borghesi" (pp. 110 e 111). Così, nemmeno l'attività del *Goset* di Mosca diretto da A. Granovskij, che nel 1920 gli aveva ispirato tanto entusiasmo ("ce théâtre est un autre monde ... Les normes que j'apportais avec moi sont contredites par lui" ⁷), trova spazio nelle sue corrispondenze, anche se il 9 gennaio 1927 il pubblico moscovita poteva assistere al nuovo lavoro del teatro ebraico, una "operetta eccentrica" tratta da *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche* di J. Romains.

Leggiamo, invece, nelle pagine del taccuino di viaggio di Roth, del suo disagio nelle platee per la scomodità delle seggiole ("Con orrore sincero penso al teatro del celebre Mejerchol'd - mi riferisco allo spazio riservato agli spettatori" (p. 159)) e della sua depressione nelle strade di Mosca per il loro grigiore: "C'è molta povera gente, vestita a casaccio. da questa gente emana una grande serietà, opprimente nella sua piattezza, patetica nella sua miseria" (p. 66). Osservazioni queste che fanno da contrappunto ai suoi giudizi politici sulla realtà sovietica. Là dove, per esempio, definisce Aleksandra Kollontaj "banale" e critica il nuovo costume sessuale in Russia, riscontra: "È reazionario, in virtù della parificazione, trasformare la donna in un essere neutro; mentre sarebbe rivoluzionario, rispettandola, consentirle di essere femminile. È reazionario renderla soltanto libera - sarebbe rivoluzionario renderla libera e bella" (p. 92). Ancora una volta non c'è bisogno di venire da Ovest per sentire queste cose. Se da un lato il nome di una delle principali protagoniste del febbrile dibattito sull'amore e sulla nuova morale era spregiativamente legato alla "teoria del bicchier d'acqua", con cui polemizzò lo stesso Lenin ⁸, dall'altro la nostalgia trasparente di queste annotazioni fa tornare alla mente il Gribin di I. Érenburg. Quello scrittore si trovava in una città della Siberia per scrivere un libro sui problemi contemporanei, e mentre osservava i miseri passanti "si ricordò che sua moglie si era dimenticata di mettere nella borsa da viaggio l'acqua di colonia. Pensò alla moglie, al suo studio col ritratto di Puškin, alla comodità lontana e si rattristò" ⁹.

Tutto è relativo. Francoforte sta a Mosca come Mosca sta a Perm, quanto a confort. Più interessante sarebbe stato analizzare, invece, come, di fronte al *persistere* della dimensione borghese a Mosca, a Perm e dintorni si *cominciasse* ad essere borghesi, ad essere cioè inseriti, in pratica, in una dimensione umana 'normale', grazie a quella rivoluzione che doveva essere socialista. Proprio alla

periferia “la dimensione borghese, cioè occidentale, cioè moderna, e più occidentale e più moderna ancora se piccolo-borghese, ha fatto così dei turbolenti figli del Caucaso come dei totemici figli della mela rossa chirghisa degli uomini veri, incredibilmente, anche tristemente veri, quali ce ne possono essere a Lilles, a Ulma e a Lubiana. Un post-'17 che è un imprevisto pre-'17 esteso a tutti”¹⁰.

Ma come mai, ci si potrebbe chiedere, le disillusioni dello scrittore austriaco divengono in questo momento oggetto di tanta attenzione tra noi? Nell'individuare le molte - troppe, tutte - responsabilità del “sistema totalitario” sovietico, ai nostri intellettuali delusi, evidentemente, non basta più il semplice richiamo a Lenin di vent'anni fa, e sembra oggi necessario guardare indietro, oltre l'epoca staliniana, poiché “fu la violenza leninista ad abbattere le istituzioni democratiche in Russia, soffocando immediatamente ogni libertà di vita politica”¹¹. Ecco allora che anche gli intoccabili Anni Venti, in cui fino a poco tempo fa si cercava rifugio come in una delle stagioni più feconde del pensiero umano del XX secolo, vanno oramai visti sotto un'altra luce, ed ecco che viene pubblicato, quasi si trattasse d'un oracolo per gente finora un po' di stratta, il *Viaggio in Russia* di Joseph Roth.

Alessandra Trevisan

¹) E. Evans, *The Soviet Idea in the “Kino”*, “Asia”, New York agosto 1926 e P. Hibben, *The Movies in Russia*, “The Nation”, New York 11 novembre 1925, citati in J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, vol. I, Milano 1964, p. 268.

²) Cfr. B. Pasternak, *Doktor Živago*, Milano s.d., p. 477 (tr. it. *Il dottor Živago*, Milano 1976, IX ed., p. 365).

³) Cfr. E. Zamjatin, *Lica* [Volti], New York 1955, p. 35.

⁴) C. Malaparte, *Io, in Russia e in Cina*, Firenze 1958, p. 32.

⁵) P. Gobetti, *Il problema della civiltà russa*, “L'ora”, Palermo 23 novembre 1923, in *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, Torino 1976, p. 137.

⁶) L. Trockij, *La cultura proletaria e l'arte proletaria*, in *Letteratura e rivoluzione*, Torino 1973, p. 166.

⁷) Cfr. l'articolo di J. Roth nella raccolta *Jüdische Akademische Theater*, Berlin 1928, citato in B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif pendant les années vingt*, Lausanne 1973, p. 73.

⁸) C. Zetkin, *Vospominanie o Lenine* [Ricordo di Lenin], Moskva 1970.

⁹) I. Érenburg, *Den' vtoroj* [Il secondo giorno], dic. 1932 - febb. 1933, in *Sobranie sočinenij v devjati tomach* [Opere scelte in nove volumi], Moskva 1964, T. III, p. 164.

¹⁰) G. Scarcia, *Griboedov e l'utopia*, in “Incontri tra Occidente e Oriente” I, Venezia 1979, p. 56.

¹¹) V. Strada, *Prima di tutto ci è cara la verità*, “Corriere della Sera”, Milano 19 ottobre 1981.