

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



**BULZONI**

**XXI, 1-2 1982**

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



BULZONI

XXI, 1-2 1982

litografia di lauro - via g. donizetti, 24 - roma - tel. 8448777 - 859742

## INDICE

E. Benevelli, <i>Emblemi di donna tra "Les fleurs du Mal"</i> .....	1
N. Briamonte, <i>"La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre" di Etienne Dolet</i> .....	15
G. Brunetti, <i>Le «due Storie» dell'Ulisse</i> .....	29
M. Eusebi, <i>La tradizione del testo primitivo del "Saintré" di Antoine de la Sale</i> .....	55
R. Faccani, <i>Messaggi dall'antica Novgorod</i> .....	69
R. Giaquinta, <i>Su alcuni aspetti del teatro "Oberiu"</i> .....	85
P. Mildonian, <i>Donne, cavalli, fontane e scrittori. Spazio e tempo nella variazione tematica</i> .....	99
B. Pieresca, <i>Una traduzione «giacobina»</i> .....	141
P. Preo-Messina, <i>La poetica di Marcel Schwob</i> .....	155
G. Sitran, <i>Introduzione alla lettura delle "Notti Egiziane" di A.S. Puškin</i>	177
G. Stiffoni, <i>Dal «motín» contro Esquilache al «motín» di Aranjuez: la trasformazione di un modello nella crisi dell'Antico Regime in Spagna</i> .....	193
E. Zuanelli Sonino, <i>Linguaggio, autorealizzazione, creatività</i> .....	217

### NOTE E RASSEGNE

G. Busi, <i>Note su una citazione di Galeno nella "Poetica Ebraica" di Moshe Ibn Ezra</i> .....	237
E. Casetti, <i>Harold Pinter: "Tradimenti" e "La donna del tenente francese"</i>	245
C. Di Paola, <i>Il "Racconto dei sette impiccati" di Leonid Andreev</i> .....	257
S. Leone, <i>Appunti sulle "Tre sorelle" di A. Čechov</i> .....	273
E. Magnanini, <i>Era veramente «critico» il realismo? (Una discussione sulle peculiarità della letteratura russa dell'800)</i> .....	289
A. Paba, <i>'Mademoiselle Isabel': sonetto «de amor» o sonetto «de desamor»?</i> .....	305
G. Zanetto, <i>Factors and Forms of Social Areas in a Conurbation</i> .....	315

### **Per Mario Baratto**

**Il 10 maggio, durante un consiglio di facoltà, tra i suoi colleghi, è morto Mario Baratto, preside della Facoltà di lingue e letterature straniere dal 1976. Qui, in limine di un fascicolo già quel giorno alla stampa, non si vuole ricordare lo studioso e l'organizzatore di attività culturali, ma solo esprimere l'emozione di chi l'ha stimato e gli ha voluto bene, e poi dichiarare l'impegno a non lasciare cadere e disfarsi quel vitale abito di moralità e di rigore intellettuale che, instancabilmente, Mario Baratto imponeva alla nostra Facoltà.**

ELIO BENEVELLI

EMBLEMI DI DONNA TRA *LES FLEURS DU MAL*

Prima di introdurci tra le presenze femminili che animano le *Flèurs* conviene forse disegnare, sia pure per sommi capi, il profilo cerebrale dell'uomo che quelle donne ha concepito e trasfuso in poetiche apparizioni. E chiedersi innanzitutto quale uomo - quell'uomo - si sentiva e voleva essere. Per quanto sia nozione ampiamente vulgata, vale la pena ricordare come Baudelaire abbia perseguito per tutta la vita l'ideale del *Dandy*, cercando sempre con ostinata caparbieta di attribuire a questo diffuso modello sociale peculiarità del tutto personali.

Il *Dandy*, si sa, comincia a definire la propria individualità attraverso un originale abbigliamento. Il suo primo imperativo e la sua sola professione è l'eleganza. E già in questo Baudelaire tende a distinguersi, poichè la sua eleganza non precede ma *segue* la moda, beninteso senza mai confondersi con essa. Per poter rimanere in incognito, per sfuggire all'osservazione nemica del volgo, egli ama camuffarsi da uomo comune. Di fronte alla moda che concede una semplice libertà d'acquisto, Baudelaire rivendica ed esercita una libertà di creazione, e la più difficile di tutte le creazioni, quella che sembra intessuta sul *niente*. Se per rompere l'assorbente uniformità della moda gli altri *dandies*, come Gautier, Borel, Dévaria, Gavarni, scelgono abiti smaglianti e vistosi, quindi anche perfettamente imitabili, la distinzione che Baudelaire rivendica cerca al contrario di manifestarsi all'interno della regola. Egli si veste come la folla e offre la sua originalità solo dietro all'apparente assunzione di una norma estetica generale. Così per anni, in ogni stagione dell'anno e ora del giorno, Baudelaire indossa un normalissimo *costume noir*. Ma il suo abito è meditato, ogni dettaglio scrupolosamente curato, ogni effetto previsto. L'invenzione personale della sua singolarità riposa su delle inezie. La sua perfetta eleganza è tutta giocata sull'ossessiva padronanza dei più infimi particolari a prima vista impercettibili.

Il dandismo non è comunque una lista di minuziosi precetti estetici, che

al limite potrebbero anch'essi essere seguiti da un qualunque intercambiabile uomo di mondo. Il dandy baudelariano mira a ben altro : "il aspire à l'insensibilité" <sup>1</sup>. Il suo assoggettamento alle regole funge soltanto da sfondo per meglio far risaltare una schiacciante differenza: l'impassibilità dei tratti del suo volto. Deve essere l'indifferenza la sua suprema differenza. Se gli altri uomini si scompongono al vento delle emozioni urbane, il *dandy* non deve lasciarsi sorprendere. Un'occhiata deviata, un'esitazione, un balbettio, un lapsus, un semplice gesto inconsulto, sono tutte stimate infamanti che rendono un uomo uguale a tutti gli altri. "Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir" (p. 1273). Deve vivere e guardarsi vivere, controllare col suo tagliente sguardo ogni moto del suo corpo, scrutarsi fin nelle viscere e smorzare sul nascere ogni pericolosa accumulazione di eccitamento.

All'altero e disincantato *dandy*, che guarda la città dall'alto della sua cravatta, tutte le cose appaiono quindi su un piano uniforme e in una tonalità opaca. "Le dandy - ricorda Baudelaire - est blasé ou il feint de l'être, par politique ou raison de caste" (p.1160). La peculiarità dell'atteggiamento *blasé* risiede infatti nell'insensibilità ad ogni distinzione. Il *blasé* è l'uomo che ha dato alle fiamme il tempio dei valori, riposto gli ideali tra i libri da dove erano usciti, abbattuto qualsivoglia virtù, livellato la qualità di ogni cosa. Il mondo intero appare ai suoi occhi pallido e inessenziale. Egli crede di aver scoperto le vane differenze della finitezza. Ai fluttuanti stimoli urbani che sempre promettono soddisfazione, egli oppone una rigida diffidenza. Niente può più distrarlo, e sprofonda in quotidiana malinconia, tra il brulicare di merci uomini e donne che lo spingono al consumo.

Ma sarebbe errato esaurire il *dandy* nella vita disoccupata del *blasé*. Il *dandy* non chiude semplicemente gli occhi inorridito e sdegnato di fronte alla realtà. L'insensibilità alla quale egli aspira è impregnata del più puro misticismo. La sua estraneità è distacco per vedere, e vedere oltre i limiti di questo mondo. In ultima istanza il *dandy* baudelairiano vorrebbe essere un Santo. Egli sposa la Bellezza come San Francesco la Povertà. La sua stessa *toilette* irrepreensibile è per lui soltanto un esercizio, una giornaliera ginnastica allo specchio, "propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme" (p. 1179). Con una incessante mortificazione volontaria, il *dandy* si scolpisce una figura di asceta mondano, fa dell'apparenza un'essenza. Di fronte al coro sociale che dichiara che l'abito non fa il monaco, il *dandy* è capace di farsi monaco solo e semplicemente con un abito. "La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du *Vieux de la Montagne*, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques, ni plus obéis, que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires (...) la terrible formule: *Perindè ac cadaver!*" (p. 1179). Il *blasé* che ha perso sangue e piacere sottoponendo tutto al gelido governo della riflessione livellatrice, non si accon-

tenta di una fiacca agonia o di un tono pacato di glaciale compostezza. La foga, l'energia che ancora infuria in lui, è medioevale passione di autoannientamento, indomito richiamo alla necessità del dolore, desiderio estremo di porsi al di là della vita, per ritornare alla quiete del mondo inorganico. Con un nichilismo attivo, che non esita a paragonarsi alle macerazioni religiose di una setta orientale - resa famosa da *Il milione* di Marco Polo, in cui si racconta di un Vecchio che invitava i suoi adepti a prolungare le mutilazioni fino al suicidio - anche il *dandy* baudelairiano si appella al dovere di porsi *contro* la vita. "Étrange spiritualisme! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes (...) En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme une espèce de religion" (p. 1179). Religione esclusivamente autopunitiva, è questo il credo dell'*Héautontimoroumenos*, il boia di se stesso delle *Fleurs du Mal*, l'uomo che coraggiosamente dà una mano al destino, aiuta la volontà divina, sceglie la condanna e la esegue: l'uomo *coupable*, colui che si amputa perchè si sa imputato.

Ma pur sottoponendosi a pratiche di *rigor mortis* il *dandy*, questo essere a sangue freddo, deve tuttavia mantenere una vitalità latente. "Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner" (p. 1180). L'impassibilità deve essere solo di superficie. Il suo pallore deve lasciare indovinare una passione dominata, un'energia contenuta. La sua sensibilità deve essere un incendio lontano, che traspare in segreto e permette di ravvivare la bellezza, senza avvampare.

In *Fusées*, Baudelaire ammonisce: "Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie" (p. 1258). Una sensibilità che, distillata goccia a goccia, è ormai l'esclusivo e ostinato frutto dell'intelletto, poichè essa pretende sempre di annullare ogni immediatezza naturale. "Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul" (p. 1173). Già nella *Fanfarlo*, quando l'amante si presenta "dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité", Cramer, il *dandy* di questa novella, "pris d'un caprice bizarre se mit à crier comme un enfant gâté: - Je veux Colombine, rends-moi Colombine; rends-la-moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque! (...) Eh! N'oubliez pas le rouge" (pp. 508-509). Per il *dandy* Cramer la stessa *jouissance* è una questione di ragionamento più che di sensi. Quando la *Fanfarlo* gli si offre nelle segreta intimità della sua stanza, egli esige che ridiventi attrice, che il suo caldo corpo di donna assuma la solenne funzione di oggetto artificiale. Costume, velo, belletto, cipria e tutti gli altri artifici tratti dal cosmopolita guardaroba della cultura, servono a coprire e dissimulare la pur immutabile natura. Si badi bene: questa non è virtuosa astinenza dettata da un misticismo estetico. Il corpo della donna non è cancellato; nascosto alla vista esso nasce

all'immaginazione. Questo diafano *dandy* ha l'assoluto bisogno di lanciare un ponte tra sensualità e senso. La *toilette* teatralmente elaborata permette di rifondere la sensualità sulla soggettività, e darle così un piedistallo di ragione e di calcolo. Le stimolazioni sensoriali devono essere avvolte da coordinate culturali, "preparate", quindi accolte dalla coscienza. Allora sì che il corpo della donna può essere "conosciuto" <sup>2</sup>.

Questo fondamentale e, come vedremo, non esclusivo atteggiamento nei confronti del corpo femminile, è analogo a quello assunto nei confronti del cibo. Cramer e la Fanfarlo si trovano perfettamente d'accordo "sur la nécessité d'appeler toute la pharmacie de la nature au secours de la cuisine. Piments, poudres anglaises, safraniques, substances coloniales, poussières exotiques, tout leur eût semblé bon, voire le musc et l'encens" (p. 507). Tutti questi ingredienti stanno al cibo come la *toilette* sta al corpo. Il desiderio alimentare del *dandy* e della sua amante è molto di più di un desiderio di alimentazione. Le spezie introducono una dimensione di esotismo raffinato. Grazie a loro, anche il cibo da motore dei sensi si trasforma in motore dell'immaginazione.

Il *dandy* baudeleriano deve infine essere: "homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier (...) Il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde" (p. 1158). Citando *L'uomo della folla* di Poe, Baudelaire paragona il *dandy* ad un convalescente curioso, i cui avidi sensi non vogliono lasciarsi sfuggire nulla di ciò che è loro offerto, e ne conclude che "la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence" (1159). Il *dandy* convalescente fanciullo è l'emaciato *blasé* finalmente "guarito". Colui che se privilegiava alcuni oggetti di desiderio li trasfigurava in fenomeni culturali, avvolgendoli di un'aura carica di lontananza, si alza ora in punta di piedi, sgrana gli occhi raggianti davanti alle meraviglie del mondo finalmente ritrovato, coglie le sfumature più lievi, fiuta dappertutto la novità, si rallegra di ogni cosa, si interessa a tutto. Irrequieto, libero da ogni scettico legame, e in completa disponibilità ricettiva, egli si dà di volta in volta a ciò che scivola e si dilegua in un incessante movimento di emozioni. "L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur" (p.1159). Per vedere tutto *en nouveauté* è quindi sufficiente assumere l'insaziabile curiosità di un fanciullo, evitando però di *farsi* completamente fanciullo. Baudelaire sa che il poeta non può attingere al limpido fondo dell'esperienza passata con la pura intuizione sensitiva. "Le génie - egli afferma - n'est que *l'enfance retrouvée à volonté*, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée" (p.1159). All'infantile disponibilità erratica, il poeta *dandy* unisce l'organizzazione razionale e intenzionale dei risultati delle proprie attività sensorie. In

definitiva, anche in questo caso, il tratto distintivo comune agli altri tre tipi di *dandy* è il processo di astrazione dall'immediatezza dei sensi, la sempre presente rifondazione della sensibilità sulla soggettività, in quanto ragione e calcolo.

Risalendo in ordine inverso ciò che fino ad ora si è detto, il *dandy* è ora bramoso, ora raffinato, ora disincantato, ora pietrificato. La sua reazione difensiva oscilla dalla più completa disponibilità alla più spenta indifferenza. Egli è percorso da un'alta a bassa marea percettiva, da un'antitesi, continuamente affermata e superata, tra ipersensibilità e imperturbabilità.

Come ogni figlio di donna, anche Baudelaire ha variamente esercitato la dialettica della domanda e del desiderio su diverse presenze femminili. E necessariamente la sua scrittura su questo "être mystérieux et complexe" muta secondo le ispiratrici - dato che le *Fleurs* raccolgono le poesie di un'intera vita - e secondo gli stati d'animo dei vari momenti di redazione, per cui anche sulla stessa donna hanno potuto convergere atteggiamenti diversi. Ma non essendo nostra preoccupazione indagare su individuali rapporti di vita, ed evitando di psicanalizzare Baudelaire, noi continueremo ad applicare, anche per la donna nelle *Fleurs* come abbiamo fatto finora per il *dandy*, un solo metro di analisi: la logica, e nella fattispecie la logica neo-kantiana, con le sue connesse esigenze morali.

Il primo emblema logico che incontriamo in questa inchiesta sull'altra metà di terra e cielo è la donna oggetto di senso culturale e spirituale, quella che vive essenzialmente all'interno della soggettività dell'uomo. "La femme - ha scritto Baudelaire - est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde" (p. 345). Nel suo famoso breviario di spirituale vita quotidiana intitolato *Eloge du maquillage*, egli avverte che la donna sa innanzitutto essere più di se stessa. "Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté fait partie d'elle même (pp. 1181-1182). "La femme est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles" (p. 1182). Tutto ciò che concorre all'armonia donna fa parte della sua essenza. Nella giornaliera e apparente futilità della *toilette* splende la scintilla della semplice ed eterna trascendenza di vita.

Ed è proprio la donna che sa praticare la "haute spiritualité de la toilette" (p. 1183) e si avvale della "majesté superlative des formes artificielles" (p. 1184), che attraverso la plurima bellezza della sua corporeità sa anche essere tramite, spontaneo e femminile punto di transito, soglia incontaminata che conduce verso una perfezione estetica ed etica. Gli esempi più illustri di donne serafiche,

di donne che, se sollevano una pulsione erotica, sanno anche misticamente sublimarla nel superamento dei loro limiti naturali, ci è offerto da *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*, XLII e da *Le flambeau vivant*, XLIII. L'attrazione imperiosa di queste donne è il risultato di un magnetismo, ed in entrambi i sonetti è implicito il sempiterno suggerimento che le anime si riconoscono e si risvegliano quanto più i corpi si ignorano. Come è salmodiato in *Franciscae meae laudes*, XV, la donna che sa essere una porta aperta sull'infinito, trova sicuro fondamento nella sua integrità sessuale. Anzi questa donna deve sempre mettere in evidenza la sua impenetrabilità, la sua purezza e, se è il caso, anche la sua frigidità. In un progetto di novella intitolata *La maîtresse vierge*, Baudelaire sentenza: "La femme qui ne jouit pas est celle qu'on aime. La femme dont on ne jouit pas est celle qu'on aime" (p. 522).

Gli occhi di questa donna appaiono sempre caratterizzati da una particolare durezza metallica, di volta in volta variamente composta di minerale fermezza e fissità.

Ses yeux polis faits de minéraux charmants,  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
11 OÙ l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
14 La froide majesté de la femme stérile <sup>3</sup>.

E a volte l'impenetrabilità dei suoi occhi è tale da poter essi stessi essere paragonati ad un'arma penetrante

Son regard,  
Comme le tien, aimable bête,  
11 Profond et froid, coupe et fend comme un dard <sup>4</sup>,

E può anche succedere che questa donna riesca a mantenere la sua intangibilità solo avanzando munita di un'arma bianca, capace di far ritornare all'uomo la domanda che ha suscitato, quindi di mantenergli intatto il desiderio <sup>5</sup>. E quando questa donna non fa brillare un pugnale, per poter rimanere una pura promessa misteriosa e calda, essa è comunque munita di strumenti di difesa e di attacco, come avviene in *Le beau navire*, LII:

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,  
Ta gorge triomphante est une belle armoire  
Dont les panneaux bombés et clairs  
20 Comme les boucliers accrochent des éclairs;

Boucliers provoquants, armés de pointes roses!  
 Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,  
 De vins, de parfums, de liqueurs

24 Qui feraient délirer les cerveaux et les coeurs!

L'evocazione di un seno loricato trascina con sé una dimensione infantile, intravvista nella maturità presente come un armadio pieno di dolci e prelibati eccitanti che "farebbero delirare", ma che non sono, né saranno, esperiti, non foss'altro perchè la donna in questione è un vascello che prende il largo, e trasporta a distanza il suo carico di attrazioni. Ed è infatti la lontananza il massimo incanto. È qui esemplificato come questa donna sia puro spazio intra-soggettivo, mero stimolo dell'immaginazione. Essa deve sempre avere, come è detto della Fanfarlo, "une belle architecture, plus le mouvement" (p. 509), e conseguentemente è spesso ritratta a distanza nell'atto di camminare con grazia, maestà e noncuranza <sup>6</sup>. La donna che si allontana è "une invitation au bonheur" (p. 1182). Il movimento amplifica i germi di consolazione e riposo che essa racchiude; quella pace che avanza e diviene, promette di divenire assoluta. Solo allontanandosi questa donna lascia intravedere il ritrovamento di una condizione fondamentale perduta e tuttavia attesa. Perchè questo è anche il tipo di donna con la quale il rapporto non può divenire realtà nella realtà <sup>7</sup>. Quando ci si avvicina, la porta dell'infinito si chiude, e questa donna diventa misura della finitezza delle umane possibilità, fa toccare con mano l'impotenza (ad essere) e lascia affiorare un anelito di morte, come nel finale di *Les Bijoux*:

- Et la lampe s'étant résignée à mourir,  
 Comme le foyer seul illuminait la chambre,  
 Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,  
 32 Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre!

Qui il corpo della donna s'infuoca come un tramonto, la condizione del desiderio è minacciata dalla sparizione dell'oggetto del desiderio. quando non è addirittura il soggetto stesso a sentirsi sprofondare in una cavità funerea. Si pensi a *Hymne à la beauté*, XXI:

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
 Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!  
 L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
 20 A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Il desiderio non solo trascende la domanda d'amore rivolta alla donna, ma cade anche al di qua della domanda, ricordando la radicale mancanza ad essere del soggetto e dell'altro. Questa donna rappresenta ma non ripresenta la pienezza

za. La pienezza manca precisamente là dove è attesa. Il suo corpo promette pace, calore, verità, ma quando ci si accinge a possederla, la bellezza diventa apparenza, la verità menzogna, la vita cadavere. I dieci indimenticabili versi di *Je t'adore à l'égal de la vouïte nocturne*, XXIV, ne sono una paradigmatica illustrazione.

Come si è già intuito questa donna semblante di Ideale estetico-etico è il risultato di uno dei quattro atteggiamenti del *dandy*, quello che avevamo definito *sensitivo-cerebrale*. Ma al *dandy* raffinato che privilegia certi oggetti in una relazione emotiva di stimolo all'immaginazione (tesa verso un anelito originario, verso *l'unicum*, quindi verso l'Uno), noi avevamo contrapposto in modo solidale il *dandy blasé*, che livella ogni eccitazione, e per il quale la differenza è posta solo in termini di "quanto costa?". Il *blasé* sa che non può arrestarsi presso la donna, come non può arrestarsi presso qualunque altro oggetto. La donna incontaminata ha quindi bisogno del suo opposto, che funzioni come suo solidale supporto: la donna prostituta.

Il passaggio che abbiamo già parzialmente citato di *La maîtresse vierge* continua appunto chiamando in causa il *blasé* e la donna di facili costumi: "Délicatesse esthétique, hommage idôlatrique des blasés. Ce qui rend la maîtresse plus chère, c'est la débauche avec d'autres femmes (...) La conscience d'avoir besoin de pardon rend l'homme plus aimable. De la chasteté dans l'amour" (p. 522) <sup>8</sup>.

Riprendendo il tratto distintivo degli occhi, ci corre l'obbligo di segnalare la mirabile quartina di *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, XXV:

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques  
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,  
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,  
8 Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

Agli occhi dell'*Idéal* di *Le flambeaux vivant*, che brillavano di luce propria e cantavano mistici risvegli, fanno eco contrastante questi occhi dello *Spleen*, che ricevono la luce dall'esterno e che hanno il bagliore della merce esposta nelle pubbliche botteghe.

Che la donna di adamantina purezza morale e la prostituta siano, per il poeta *dandy*, due oggetti d'amore antitetici ma solidali, è attestato da *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*, XXXII, e da *L'aube spirituelle*, XLVI, dove il passaggio dalla donna merce all'insensibile donna serafica è, in entrambe, "contemporaneo". E ci preme ricordare come in *L'Aube spirituelle*, la prostituta, parte integrante della diegesi poetica, non sia nemmeno nominata. In quanto puro contrasto essa può rimanere nascosta tra "les débris fumeux des stupides orgies" (v. 9). D'altra parte l'oggetto sessuale degradato e spregiato,

essendo soltanto *merce*, non ha alcun diritto ad una individuale presenza soggettiva. Come la donna oggetto di senso spirituale, anche la prostituta, che attraverso la sua corporeità invita alla bestialità della lussuria, ha un'esistenza esclusivamente intrasoggettiva.

A questi due emblemi di donna - semplici spazi del desiderio spirituale o perverso del dandy - si oppongono altre due emblematiche donne che esercitano la loro soggettività, che agiscono sul rapporto e lo rendono intersoggettivo: la donna che consola e stimola, e la donna che contraddice e disprezza. Quest'ultima, secondo Baudelaire, è la donna che, liberatasi della soggezione maschile, si vuole uguale all'uomo. La donna che oggi sarebbe detta "emancipata" è, per Baudelaire, la donna che pungola e tortura. Se la donna luogo incontaminato era munita di spada o di un'altra arma mortale, al contrario, i mezzi di offesa della donna soggetto (*dents, griffes, ongles, ecc.*) divorano, rosicchiano, graffiano, lacerano, succhiano, dissanguano senza offrire nessuna possibilità di estasi liberatrice. Come dimostrano alcuni versi di *Causerie*, LV:

- Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;  
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé  
Par la griffe et la dent féroce de la femme.  
8 Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.

Ma è forse *Duellum*, XXXV, la poesia che illustra con maggiore compiutezza metaforica il rapporto con la donna emancipata in quanto rapporto di reciproco tormento.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes  
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.  
Ces yeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes  
4 D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,  
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,  
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.  
8 - O fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces  
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,  
11 Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

- Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!  
Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,

14 Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

Questo sonetto scardina l'ovvia divisione tra uomo e donna che ruota sulla presenza o assenza di un attributo che può essere dato o ricevuto. Il duello non avviene tra due diverse realtà anatomiche. Per entrambi i sessi è posta l'alternativa: avere il *phallus* vs essere castrato. Dopo un nobile e giocoso duello, con *spade* che macchiano il cielo di bagliori e di sangue, si passa nella seconda quartina ad un'isterica lotta tra impotenti che, nonostante il loro impeto, non possono mai arrivare al di sotto della pelle, e precipitano nei roventi intestini della terra, in un fondo senza fine, senza fondo. Il loro destino comune è l'inferno. Infatti questa donna è sovente denotata come "une des formes séduisante du Diable (p. 1288). Essa è il castrato che castra, come il Diavolo è l'impotente che ha la *potenza* di rendere impotenti. La donna diavolo, in quanto soggetto, è la donna della quale non si può dire che non "sia tutta", essa non offre o sottrae nessuna "mancanza" da colmare, e nemmeno è munita di un'arma bianca, perchè lo è essa stessa nella sua interezza, come in *Le vampire*, XXXI:

Toi qui, comme un coup de couteau,  
2 Dans mon coeur plaintif est entrée;

E ancora in *Le possédé*, XXXVII:

8 C'est bien! Charmant poignard, jaillis de ton étui!  
  
Allume ta prunelle à la flamme des lustres!  
Allume le désir dans le regard des rustres!  
11 Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;

Si noti che anche gli occhi di questa altra donna dello *Spleen* ricevono la luce dall'esterno, e per di più dai *lustres*, dalle nuove luci a gas, simboli del Progresso, e quindi per Baudelaire del Diavolo <sup>9</sup>. Con questa donna soggetto, che è ciò che vuole essere, il desiderio del poeta non può identificarsi in nessun oggetto parziale, non può autonomamente incorporarsi a nessun spirituale *at-trait*, e il piacere che questa donna offre è sempre "morboso" (v.11) e esclusivamente sensuale.

Facile è equiparare il rapporto che Baudelaire intrattiene con questa donna con l'atteggiamento del *dandy* che abbiamo chiamato autopunitore. In *Le vampire*, XXXI essa è così descritta:

- Infâme à qui je suis lié  
8 Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtù,  
Comme à la bouteille l'ivrogne,  
Comme aux vermines la charogne,  
12 - Maudite, maudite sois-tu!

L'opposto solidale della donna che tortura è infine la donna che consola e stimola. Essa è completamente disarmata. I suoi occhi non hanno perduto la capacità di guardare, non sono fissi, metallici e abbaglianti. Essi sono invece sempre velati, coperti di lagrime, di vapori e di nebbia, come un cielo carico di pioggia. Occorrono le lagrime perchè la donna diventi consolatrice.

Solo allora, per Baudelaire, vi è la possibilità di un concreto rapporto sessuale con la donna dell'*Idéal*. Come è indicato nelle due terzine di *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*, XXXII, dove il passaggio dalla prostituta alla donna serafica è accompagnato dal desiderio di un rapporto intersoggettivo, subordinato però alla presenza di un pianto:

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,  
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses  
11 Déroulé le trésor des profondes caresses,

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort  
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!  
14 Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

“Il suo sguardo armato di grazia e vigore” (v. 6) deve essere velato da una spontanea manifestazione di sofferenza, per promuovere la desiderata ricerca di una comune *jouissance* corporale. Per Baudelaire solo questa donna è *uguale* all'uomo, perchè è la sola che, come l'uomo, conosca il peso dell'esistenza. Si pensi ai primi dodici versi di *Ciel brouillé*, L, che dipingono un'armoniosa consonanza nella comune sofferenza tra natura ed essere umani<sup>10</sup>. La vicinanza dei corpi può allora trascinare la confusione dell'esperienza. Finalmente con questa donna soggetto si possono mescolare lagrime, tristezze, rimorsi ed incerte speranze. C'è un passaggio di *Fusées* che descrive con ineguagliabili accenti la voluttà saturata dal dolore, la tenera soavità che scaturisce dall'arezza di un'identica situazione:

“Ému au contact de ces voluptés qui ressemblaient à des souvenirs, attendri par la pensée d'un passé mal rempli, de tant de fautes, de tant de querelles, de tant de choses à se cacher réciproquement, il se mit à pleurer; et ses larmes chaudes coulèrent dans les ténèbres sur l'épaule nue de sa chère et toujours attirante maîtresse. Elle tressaillit; elle se sentit, elle aussi, attendrie et remuée. Les ténèbres rassuraient sa vanité et son dandysme de femme froide. Ces deux

êtres déçus, mais souffrant encore de leur reste de noblesse, s'en lacèrent spontanément, confondant dans la pluie de leurs larmes et de leurs baisers les tristesses de leur passé avec leurs espérances bien incertaines d'avenir. Il est présumable que jamais pour eux la volupté ne fut si douce que dans cette nuit de mélancolie et de charité; - volupté saturée de douleur et de remords" (pp. 1261-1262).

Solo a questa donna consolazione tangibile, compagna di viaggio su quest'arida terra metropolitana, si può anche chiedere di partecipare *insieme* per un saporoso altrove.

Mon enfant, ma soeur.  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux  
12 Brillants à travers leurs larmes.

Anche in *L'invitation au voyage*, LIII, sono le lagrime della donna (vv.7-12) che permettono di ipotizzare un fraterno rapporto intersoggettivo <sup>11</sup>. Solo la donna che è sorella e amica nel dolore può essere chiamata a sostituire la madre, con le sue ginocchia piene di perdono e riposo <sup>12</sup>.

Et pourtant aimez-moi, tendre coeur! soyez mère,  
Même pour un ingrat, même pour un méchant;  
Amante ou soeur, soyez la douceur éphémère  
24 D'un glorieux automne or d'un soleil couchant.  
.. ..  
26 Ah! Laissez-moi, mon front posé sur vos genoux, <sup>13</sup>  
.. ..

E assieme a questa donna, oltre che verso il futuro (*L'invitation au voyage*, LIII) ci si può proiettare in un passato comune: *Le balcon*, XXXVI:

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,  
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!

Tu te rappelleras la beauté des caresses  
 La douceur du foyer et le charme des soirs,  
 5 Mére des souvenirs, maîtresse des maîtresses!  
 .. ..  
 Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles  
 20 La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Alla corrispondenza tra tramonto e intimità familiare succede la chiusura protettrice della notte, che facilita il riposo a chi ha vissuto nell'incertezza:

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
 Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
 Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
 Après s'être lavés au fond des mers profondes?  
 30 - O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

<sup>1</sup> ) Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 1160. Tutte le successive citazioni, indicate nel corso del testo col solo numero di pagina, saranno tratte da questa edizione.

<sup>2</sup> ) Nel dandy baudelairiano il passaggio dai sensi al senso può anche avvenire senza nessun artificio che mascheri o avvolga. Come è esemplificato in un noto frammento narrativo, può essergli sufficiente porre una gamba di donna contro il cielo: "Tantôt il lui demandait la permission de lui baiser la jambe, et il profitait de la circonstance pour baiser cette belle jambe, dans telle position qu'elle dessinait nettement son contour sur le soleil couchant" (p. 1258). Se si scava l'infinito dietro uno stimolo immediato, lo si riduce a transito, punto di passaggio, luogo dove non ci si può arrestare. Posta contro il tramonto questa gamba di donna è ritualizzata nell'effimero, immersa nella circolazione totale dei segni che si disfano mantenendo il loro segreto, sprofondata nell'insondabile abisso di un senso trascendente.

<sup>3</sup> ) *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, XXVII. Vedi anche *Le flambeau vivant*, XLIII, v.4; *A une Dame créole*, v.8; *A une passante*, XCIII, v.7.

<sup>4</sup> ) *Le chat*, XXXIV.

<sup>5</sup> ) Ad esempio la *mendiante rousse* viene dotata, col magico potere dell'immaginazione, di un attributo minaccioso e fallico per collocazione e forma: "Que pour les yeux des roués / Sur ta jambe un poignard d'or / Reluise encore;" *A une mendiante rousse*, LXXXVIII, vv. 19-20.

<sup>6</sup> ) *Avec ses vêtements..*, XXVII, v. 2; *Le serpent qui danse*, XXVIII, v. 17; *Le beau navire*, LII, v. 5; *A une Dame créole*, LXI, v. 7; *A une mendiante rousse*, LXXXVIII, v. 57; *A une passante*, XCIII, v. 3; *L'amour du mensonge*, XCVIII, v. 3.

<sup>7</sup> ) Questa donna intrasoggettiva assomiglia alla fanciulla de *La ripresa* di Kierkegaard, di cui si dice che "non si può dire che ella sia una realtà, ma piuttosto un riflesso di movimenti che avvengono in lui, e insieme lo stimolo degli stessi movimenti. Questa fanciulla ha un significato enorme per lui, ed egli non potrà mai dimenticarla, ma ella significa molto non di per sè, bensì soltanto in relazione a lui, e la fanciulla non è più vera di quelle mosche finte che si attaccano all'amo per pescare". S.Kierkegaard, *La ripresa*, Milano, ed. di Comunità, 1954, p. 69. *L'attrait* di Baudelaire funziona come la *mosca finta* di Kierkegaard. Ambedue escludono il rapporto sessuale.

Il rapporto con la donna diventa l'espressione del desiderio di essere "pescati da Dio". E' rinunciando all'amore che Kierkegaard pensa di accedere all'*esistenza*. Come si vedrà, Baudelaire non si limita a questa reazione logica.

<sup>8</sup> ) *Chasteté* e *débauche* devono essere praticate assieme, lo spirito e la materia, il bene e il male devono - nella nota *double postulation* baudelairiana - essere percorsi simultaneamente, per eseguire in una quotidiana lacerazione soggettiva la condanna divina.

<sup>9</sup> ) Un altro esempio di occhi che brillano di luce riflessa è riscontrabile in *L'amour du mensonge*, XCVIII, v. 5.

<sup>10</sup> ) Un'analoga corrispondenza nel dolore tra mondo esterno e umana vita interiore è reperibile in *Chant d'automne*, LVI; e nei primi due versi di *Le possédé*, XXXVII; "Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui / O lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre". La donna consolatrice assume poi una dimensione cosmica nella magistrale *Tristesses de la lune*, LXV: un sonetto che è speculare alla prima sestina di *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*, XXIV.

<sup>11</sup> ) In quell'altra manifestazione della poesia dell'*Idéal* dettata dalla donna che abbiamo chiamato oggetto di senso culturale e spirituale (Si pensi a *Parfum exotique*, XXII. *La chevelure*, XXIII ecc.) la prospettiva di fuga esotica è assolutamente autonoma e non presuppone nessuna reciprocità di vita comune. Con la donna intrasoggettiva il paradiso agognato è esclusivamente legato all'*attrait* e alla soggettività maschile che lo percorre e interpreta, perchè in quel paradiso la donna che lo ha stimolato *non è più presente*.

<sup>12</sup> ) Nelle *Fleurs di mal* la parola *genoux* ha sempre una connotazione materna e protettrice: *La géante*, XIX, v. 10; *Le masque*, XX, v. 34; *Le balcon*, XXXVI, v. 22; *Chant d'automne*, LVI, v. 26; *Le voyage*, CXXVI, v. 136.

<sup>13</sup> ) *Chant d'automne*, LVI.

NINO BRIAMONTE

*LA MANIERE DE BIEN TRADUIRE D'UNE LANGUE EN AULTRE* di  
Etienne Dolet.

Il nome di Etienne Dolet e la sua *Maniere de bien traduire d'une langue en aultre* hanno acquistato nella moderna letteratura storica e teorica sulla traduzione il rango del Saint Jérôme di Valery Larbaud <sup>1</sup>.

Intellettuale “nuovo” e “scomodo” nel panorama della Renaissance, Dolet ha tradotto dai classici, ha tradotto dai Testi sacri, si è autotradotto, è stato editore di traduzioni ed ognuna di queste operazioni conserva, impliciti o espliciti, annotazioni, riflessioni, soluzioni, suggerimenti, a volte disinvolti, a volte spregiudicati, comunque ricchi di umori e di una coraggiosa sensibilità per i travagli del fervidissimo momento che viveva. L'opera di questo umanista traduttore e teorico e sociologo della traduzione è certamente un “caso” di estremo interesse per le molte sfaccettature, per le novità, per le intuizioni lasciate a livello di pungenti abbozzi. La sua opera di filologo e di poeta, a cui alcuni studi recenti <sup>2</sup> hanno iniziato a restituire il giusto valore offuscato per secoli dal velo calato dalla sua tragica vicenda umana, reclama ormai un lavoro di scavo in profondità, che farebbe emergere la sua figura, come già sembra delinearci da alcuni interventi parziali, centrale, se non altro per le sue stimolanti anticipazioni, fra quante affollano la scena della cultura francese nel quindicennio tra il 1530 e il 1545.

Lyon, dove ha scelto di risiedere dopo la fuga da Toulouse, è una città in pieno sviluppo nel secondo quarto del secolo: cosmopolita, aperta ai commerci con quattro fiere annuali, con circa sessantamila abitanti verso il 1550 rivaleggia con la capitale, anche perchè la corte vi soggiorna spesso. È un centro di studi umanistici con una certa tradizione <sup>3</sup> e senz'altro una delle prime città europee nell'attività editoriale: la stampa vi era stata introdotta nel 1473 grazie all'iniziativa dei fratelli Barthélemy e Jacques Buyer <sup>4</sup>. Vi si raccoglie uno dei gruppi più brillanti di intellettuali e poeti che ha fatto parlare d'una vera e propria *école lyonnaise* <sup>5</sup>, da Symphorien Champier a Charles de Sainte-Marthe, da

Salmon Macrin a Bonaventure des Périers, da Nicolas Bourbon a Guillaume e Maurice Scève che accolgono Marot e Rabelais, fino al gruppo delle poetesse e scrittrici: Jeanne Flore, Jacqueline de Stuard, Pernette Du Guillet, Marguerite Du Bourg, Jeanne Creste, Claude e Sibylle Scève, Louise Labé <sup>6</sup>. In questo ambiente eclettico, attraversato da correnti mistiche e interessato all'occultismo e alla magia, le nuove idee e le inquietudini morali e religiose trovano uno spazio fecondo di discussioni e di contributi. In questa città Dolet sente di poter giocare un ruolo, che Saulnier così definisce:

“Mais, s'ils [les poètes néo-latins, à Lyon] ont formé, sinon une école, du moins un groupe qui put donner quelque instant l'aspect d'une cohésion et d'un effort concerté, nécessaire pour exercer une influence rectrice sur les destinées de notre poésie, c'est à Etienne Dolet que j'en fais revenir l'honneur. Il y avait à Lyon bien des rimeurs néo-latins, mais obscurs, paresseux, satisfaits et routiniers. Vint Etienne Dolet.

[...] Mais, de quelques témoignages d'admiration, de plusieurs critiques aussi, et des polémiques qui naquirent autour de son nom, on peut concevoir l'immense rôle de ferment intellectuel que Dolet remplit partout où il passa, et à Lyon surtout.[...] Il agace, il énerve, il indispose: c'est qu'il stimule et qu'il excite. A des gens savants mais peu pressés il voulut apprendre l'impatience, l'enthousiasme qui brûle, et la fièvre. Il y réussit un instant” <sup>7</sup>.

In altro luogo ho già avuto occasione di illustrare la teoria generale di Dolet sulla traduzione <sup>8</sup>, in che modo ordina gli elementi che gli vengono dalla tradizione e quali idee ha sulla traduzione come strumento di diffusione delle idee e di emancipazione intellettuale, ma sarebbe di grande interesse continuare e approfondire il discorso, già timidamente accennato <sup>9</sup>, sulle sue autotraduzioni, che, tra l'altro, ha già permesso, a mio avviso in modo abbastanza sicuro, l'attribuzione a Dolet della traduzione del *Genethliacum Claudii Doleti* <sup>10</sup> opera dello stesso. Le sue autotraduzioni, dicevo, costituiscono un'operazione linguistica e ideologica, luogo in cui si leggono le ragioni d'un mondo che cambia ed ha difficoltà a trovare il terreno di quella tolleranza che sarà una conquista che avrà bisogno ancora di notevoli forze e sacrifici. In una storia delle teorie e delle “pratiche” della traduzione certamente il “caso” Dolet occupa un posto importante e emblematico.

Già Joachim Du Bellay, nel 1549, nella sua *Deffence et Illustration de la langue francoyse* (L.I, chap. XII) paga il debito con Dolet alla fine d'un capitolo iniziato citando Cicerone:

“[...] je n'ignore point qu'Etienne Dolet, homme de bon jugement en notre vulgaire, a formé l'*Orateur francoys*, que quelqu'un (peut estre) amy de la memoire de l'auteur et de la France, mettra de bref et fidelement en lumiere.”

Du Bellay aveva certamente capito che il complesso dell'opera di Dolet, dai *Commentarii Linguae Latinae*, opera lessicografica innovatrice perché assume un'idea nuova del concetto di “significato” nella classificazione dei lessemi

in famiglie e in opposizioni, fino all'opera del traduttore e scrittore in volgare, tutta tesa a quel progetto che sta alla base della *Deffence* e cioè di *illustration* della lingua francese, costituiva un momento molto alto della riflessione linguistica e retorica nel '500. Ne fanno fede le numerose edizioni che il libretto di Dolet sulla traduzione, sugli accenti e sulla punteggiatura, ebbe negli anni e nei decenni successivi. Solo, Du Bellay sembra non sapere che di quel progettato *Orateur francoys* non erano rimaste che le tre parti pubblicate nel 1540. Il progetto complessivo dell'opera prevedeva, come Dolet stesso annunciava nell'*épître au peuple francoys*, nove *traictés*: *La grammaire*, *L'orthographe*, *Les accents*, *La punctuation*, *La prononciation*, *L'origine d'aulcunes dictions*, *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, *L'art oratoire*, *L'art poëtique*.

Il tutto non fu mai completato o rimase nelle prigioni che accolsero Dolet fino alla morte.

Tutti questi progetti, che nascono con ogni probabilità all'epoca della stesura dei due volumi dei *Commentarii*, erano stati certamente oggetto d'un lavoro preparatorio di grande mole se due anni dopo, nel 1542, nella premessa "au lecteur" delle *Epitres familiaires de Marc Tulle Cicero*, Dolet può annunciare anche l'imminente pubblicazione d'un suo "grand Dictionnaire vulgaire", che però non vide mai la luce.

E, quasi previsione latente del suo fragile futuro, nella dedica a Guillaume du Bellay, seigneur de Langey e potente parente di Joachim, della *Maniere de bien traduire...*, Dolet scrive:

"Te soubvienne aussi en cest endroit, qu'il est bien difficile, qu'une chose soit inventée, et parfaicte tout à ung coup. Parquoy tu te doibs contenter de mon invention, et en attendre ou par moy, ou par aultres la perfection avec le temps."

Gli "altri", come s'è già visto per Du Bellay, ebbero presente l'opera di Dolet fino a riprodurre, come fece Thomas Sebillet nel suo *Art poétique françois*, la parte riguardante gli accenti e la punteggiatura:

"Davantage, tu auras un petit et elegant Traité touchant la poinctuation de la langue Françoise, ensemble des accens dicelle, composé par monsieur Dolet"<sup>11</sup>.

Non è da sottovalutare però il fatto che già nel titolo Dolet metta in evidenza la parte riguardante la traduzione. A mio avviso la cosa è di rilievo e va messa in relazione a due ordini di problemi strettamente connessi tra loro: la continua crescita negli anni trenta del partito favorevole al "volgare" e la necessità di favorire la diffusione di una nuova cultura.

Dunque: desiderio di raggiungere un pubblico sempre più vasto e aspirazione a liberarsi dal giogo d'una visione ormai insufficiente del mondo e dell'uomo.

Per quanto riguarda il primo aspetto della questione, si possono rilevare alcuni fatti certamente decisivi:

1. Negli anni trenta aumenta considerevolmente il numero di traduzioni pubblicate. La tendenza è già avvertibile nel decennio precedente e diventerà prepotente dopo il 1540.

2. Nel 1539 viene adottato un sistema giudiziario uniforme e l'editto di Villers-Cotterets, imponendo l'adozione del francese in tutti i tribunali del regno, dà impulso al processo di unificazione linguistica e nazionale.

3. Negli anni trenta, il francese volgare ha ormai conquistato il rango di lingua della nuova poesia<sup>12</sup>, ma anche della prosa scientifica se, nel 1541, nella dedica in latino a Guillaume Rondelet della sua traduzione *Du mouvement des muscles, livres deux. Autheur Galien.*, pubblicata da Dolet, Jean Canappe scrive: "Sed ut semel demonstrem nihil esse quod nostra lingua apte, distincte et ornate enunciari non possit"<sup>13</sup>.

Tutto ciò, ad un osservatore attento come Dolet, non era sfuggito. Noto, velocemente, che nel 1538 questi pubblica i suoi *Carminum Libri quatuor*, ma anche la prima edizione delle *Oeuvres* di Clément Marot.

Dolet, da quell'ottimo allievo di Cicerone che era, aveva, ormai da lungo tempo, capito che il latino era divenuto insufficiente a condurre la battaglia che aveva ingaggiato. Il metodo nuovo, la nuova visione del mondo e dell'uomo, quella di Budé, Erasmo, Marot, Rabelais, avevano bisogno d'uno strumento più agile, alla portata di tutti. Ma questa lingua andava affinata, andava preparata a tutti i tipi di comunicazione; perciò la traduzione delle grandi opere del passato, poetiche, scientifiche, retoriche, e quelle del presente da altre lingue volgari, come l'italiano, costituiva una delle vie da seguire in questo processo di *illustration* del volgare francese, oltre che di propagazione delle idee nuove e della propaganda evangelica.

Ecco cosa divide profondamente la concezione di Dolet da quella di Du Bellay.

Anche se, naturalmente, più prudente<sup>14</sup>, Dolet è più vicino a Lutero, che nel 1530 aveva scritto quel *Sendbrief vom Dolmetschen*<sup>15</sup> in cui esponeva il metodo seguito nella traduzione dei Testi Sacri e le sue idee sulla funzione della traduzione nella battaglia che si combatteva in Germania e in Europa con la Riforma.

Il trattato di Dolet, dunque, e tutta la sua opera di uomo nuovo, tormentato dalle incertezze più che pago di certezze, è centrale nella cultura della Renaissance e nella sua diffusione.

E nello specifico del problema del tradurre l'opera sistematrice di Dolet, anche nella sua brevità e concisione, non troverà, per molto tempo dopo la sua morte, novità tali che ne offuschino l'originalità e la portata storica<sup>16</sup>.

Dicevo all'inizio che in epoca più recente, con gli sviluppi degli studi storici e teorici sulla traduzione, *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, è stata riscoperta e citata, spesso superficialmente, in tutti i libri sulla traduzione<sup>17</sup>.

Da Edmond Cary a Georges Mounin, da Jiří Levý a George Steiner, tutti hanno esaltato o ridimensionato il valore delle sue cinque regole sul tradurre, ma nessuno ne ha colto le ragioni nel complesso dell'opera, di traduttore ed

editore, di Dolet. Inoltre, finora, rimane difficilmente accessibile e non ne è stata data un'edizione critica, a cui questo contributo vuol servire.

### *Cenni bio-bibliografici*

Etienne Dolet nasce, molto probabilmente, a Orleans il 3 agosto 1509, giorno della festa di Saint Etienne. Dei suoi genitori non si sa nulla oltre le scarse notizie che ne dà lui stesso.

Dal 1521 è a Parigi dove si dedica agli studi di latino e “scopre” Cicerone: è allievo del famoso Bérault.

Nel 1526, e per poco più di 2 anni, lo troviamo a Padova con Simon Villeneuve per continuare gli studi di latino. In questi studi, Cicerone continua ad essere un punto di riferimento fondamentale.

Alla morte di Villeneuve, segue a Venezia, come segretario, il vescovo-diplomatico Jean de Langeac.

Nell'aprile 1529 lascia Venezia per far ritorno in Francia sempre al servizio del suo nuovo protettore che lo persuaderà a raggiungere Toulouse per seguirvi gli studi alla facoltà di diritto.

Dall'autunno del 1532 Dolet è a Toulouse studente e “oratore” della “Nation française”.

Il 25 marzo 1533 è messo in prigione per tre giorni nello Château Narbonnais de Toulouse in seguito allo scandalo provocato da due sue orazioni che pubblicherà l'anno dopo a Lyon, presso il famoso Gryphe: *Stephani Doleti Orationes duae in Tholosam. Epistolarum libri ii. Carminum libri ii*. Da questo momento sceglie di rimanere a Lyon: qui conoscerà e si legherà ai maggiori intellettuali e scrittori del suo tempo.

Nel 1535 pubblica il *Dialogus, De Imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum Roterodanum, pro Christophoro Longolio*.

Nel 1536 esce il primo volume dei suoi *Commentarii Linguae Latinae*, Lugduni, apud Seb.Gryphium. Il secondo volume uscirà nel 1538.

Nel dicembre 1536 uccide, in circostanze oscure, un pittore, Henri Guillot o Guillaume, detto Compaing. Ricercato, fugge a Parigi dove chiede e ottiene la grazia dal re (febbraio 1537).

Fa ritorno a Lyon dove decide di intraprendere la professione di *marchant imprimeur* e riesce a ottenere, il 6 marzo 1538, il privilegio reale.

Nel 1538 pubblica i suoi *Carminum Libri quatuor* e le *Oeuvres* di Clément Marot.

Si sposa e nel 1539 nasce il figlio Claude per il quale scrive un *Genethliacum Claudii Doleti...* che ripubblica tradotto (*L'Avant-Naissance de Claude Dolet...*).

Nel 1539 tenta l'opera storiografica con *Francisci Valesii Gallorum Regis*

*Fata...* che traduce e pubblica l'anno dopo col titolo *Les Gestes de Francoys de Valois, Roy de France...*

Nel 1540 pubblica *La Maniere de bien traduire...* e opere di Cicerone, Terenzio, Virgilio, Erasmo.

Nello stesso anno stipula una società con Hellouin Dulin, che gli permette di avere una sua bottega di stampa.

Del 1541 è il *Liber unus De Officio Legati...* che ricorda gli anni di Venezia come segretario dell'ambasciatore Langeac.

Nel 1542 inizia il tormentato periodo delle "prigioni" e si fa convulsa la sua attività pubblicistica.

Pubblica: *L'Enfer de Clement Marot...*; il *Gargantua* e il *Pantagruel* di Rabelais; *Psalmes du royal Prophete David...* tradotti da Marot; *Les Epitres familiaires de Marc Tulle Cicero...* tradotte da lui stesso; molti libri che saranno condannati (p.es. traduzioni evangeliche di Olivetano) e bruciati sul sagrato di Notre-Dame nel 1544. Alla fine di luglio o ai primi di agosto 1542, Dolet è arrestato e rinchiuso nelle prigioni di Roanne. Viene giudicato dal tribunale inquisitoriale come "impye, scandaleux, scismaticque, hereticque, faulteur et deffenseur des hereticques et erreurs pernicious à la chose publicque" e rimesso al braccio secolare.

Nel febbraio o marzo dell'anno successivo è trasferito alla Conciergerie. Rivolge nuovamente un appello a François I che in giugno gli concede delle *lettres de rémission*. Il 13 ottobre viene rimesso in libertà.

È in queste difficoltà che pubblica *Les Questions Tusculanes...* di Cicerone.

Fa ritorno a Lyon dove, il 6 gennaio 1544, viene nuovamente arrestato e rinchiuso nella prigione lionese della Roanne sotto l'accusa d'aver violato il decreto del luglio 1542 che vietava la vendita di "livres séditieux".

L'8 gennaio, con un abile stratagemma, riesce a fuggire in Piemonte. In luglio fa ritorno in Francia nel tentativo di raggiungere il re e implorare nuovamente la grazia, ma viene scoperto e arrestato a Troyes e condotto alla Conciergerie il 12 settembre 1544.

Intanto è riuscito a pubblicare *Le Second Enfer d'Estienne Dolet...* Viene processato davanti alla Grand'Chambre il 2 agosto 1546 e condannato a morte per "blasphemes et sedition et exposition de livres prohibez et dampnez et autres cas par luy faictz et commis".

La sentenza viene eseguita in place Maubert il 3 agosto 1546, giorno della festa di Saint Etienne. Dolet viene impiccato e bruciato: aveva 37 anni.

Nel 1779, Jean-François Née de La Rochelle, nella sua *Vie d'Etienne Dolet*, pubblica il *Cantique d'Estienne Dolet prisonnier en la Conciergerie de Paris, l'an 1546 sur sa désolation et sur sa consolation: en vers*, di cui dice d'aver avuto copia manoscritta (del XVI sec., oggi perduta) da Guillaume de Bure.

*Nota alla presente edizione*

Il testo qui riprodotto è conforme all'edizione originale stampata dallo stesso Dolet a Lyon nel 1540:

LA MANIE- / RE DE BIEN / TRADVIRE D'VNE / LANGVE EN / AVLTRE./ D'aduantage./ De la punctuation de la langue Francoyse./ Plus./ Des accents d'ycelle./ Le tout fait par Estienne Dolet natif d'Orleans./ A Lyon, chés Dolet mesme./ M.D.XL./ Auec priuileige pour dix ans.

L'impresa, posta tra il nome dell'autore e il luogo d'edizione, riproduce nel corpo una *doloire* che una mano tiene sospesa nell'atto di colpire un tronco d'albero. L'anima dell'impresa recita: SCABRA, ET IMPOLITA AD AMVSSIM DOLO, ATQUE PERPOLIO.

Lo stesso corpo dell'impresa è ripetuto alla fine del volumetto, in colofone, con il nome /DOLETUS/ e l'anima /Durior est spectatae uirtutis,/ quam incognitae,/ conditio.

In -4, 20 ff. (a-e<sup>4</sup>), pp. [1-2] 3-39 [1].

*La Maniere...* occupa le pp. 11-16, ff. b<sup>2</sup>-b<sup>4</sup>.

Paris, Bibliothèque Nationale, X. 2447 e Rés.X.922.

Dolet stesso ha curato e stampato, di quest'opera, almeno quattro edizioni: 1540, 1541, 1542, 1543. Altre edizioni, totali o parziali, sono apparse fino al 1546 e, numerose, dopo <sup>18</sup>.

Da segnalare, in tempi piú recenti, una edizione dell'intera opera pubblicata da Techener nel 1830 <sup>19</sup>; della sola *Maniere de bien traduire d'une langue en autre* (sic), fatta sulla base della precedente edizione, da Edmond Cary nel 1955 <sup>20</sup>; infine, una *réimpression* dell'ed. del 1540, Slatkine reprints, Genève, 1972.

Il testo della prima edizione del 1540, come gli altri composti e stampati dallo stesso autore nei periodi di calma e di fervore intellettuale, è estremamente corretto, e nell'ortografia e nella punteggiatura rispetta le regole che Dolet seguiva e che in parte sono codificate nelle altre due parti di questo trattato.

Per queste ragioni riproduco il testo della prima edizione mantenendo la punteggiatura e le maiuscole e rispettando l'ortografia. Ho, comunque, sciolto le abbreviazioni e risolto il segno della congiunzione & in *et*; ho distinto *i* e *j*, *u* e *v*.

Ho inoltre aggiunto una *cédille* nei casi richiesti.

In due luoghi s'è reso necessario un intervento, facilitato peraltro da un uso corretto in altri luoghi: *estimè* (p.15) = *estimé*; *à este* (p.16) = *a esté*.

LA MANIE – / RE DE BIEN / TRADUIRE D'UNE /  
LANGUE EN / AULTRE.

Autheur Estienne Dolet natif d'Orleans.

La maniere de bien traduire d'une langue en aultre requiert principalement cinq choses.

*La premiere reigle  
pour bien traduire.*

En premier lieu, il fault, que le traducteur entende parfaitement le sens, et matiere de l'autheur, qu'il traduit: car par ceste intelligence il ne sera jamais obscur en sa traduction: et si l'autheur, lequel il traduit, est aulcunement scabreux, il le pourra rendre facile, et du tout intelligible. Et de ce je te vois bailler exemple familiarment. Dedans le premier Livre des questions Tusculanes de Ciceron il y a ung tel passage Latin. Animum autem animam etiam fere nostri declarant nominari. Nam et agere animam, et efflare dicimus: et animosos, et bene animatos: et ex animi sententia. Ipse autem animus ab anima dictus est.

*Lieu de Ciceron  
interprete.*

Traduisant cest Oeuvre de Ciceron j'ay parlé, comme il s'ensuict. Quant à la difference (dy je) de ces dictions animus, et anima, il ne s'i fault poinct arrester: car les façons de parler Latines, qui sont deduictes de ces deux mots, nous donnent à entendre, qu'ilz signifient presque une mesme chose. Et est certain, que animus est dict de anima: et que anima est l'organe de animus: comme si tu voulois dire la vertu, et instruments vitaulx estre origine de l'esprit: et iceluy esprit estre ung effect de ladicte vertu vitale. Dy moy (toy qui entends Latin) estoit il possible de bien traduire ce passage, sans une grande intelligence du sens de Ciceron? Or saiche doncques, qu'il est besoing, et necessaire à tout traducteur d'entendre parfaitement le sens de l'autheur, qu'il tourne d'une langue en aultre. Et sans cela il ne peult traduire seurement, et fidellement.

*La seconde reigle.*

La seconde chose, qui est requise en traduction, c'est, que le traducteur ait parfaite congnoissance de la langue de l'autheur, qu'il traduit: et soit pareillement excellent en la langue, en laquelle il se mect à traduire. Par ainsi il ne violera, et n'amoindrira la majesté de l'une, et l'aultre langue. Cuydes tu, que si ung homme n'est parfait en la langue Latine, et Françoise, il puisse

bien traduire en François quelcque oraison de Ciceron? Entends, que chascune langue a ses propriétés, translations en diction, locutions, subtilités, et vehemens à elle particulieres. Lesquelles si le traducteur ignore, il fait tort à l'auteur, qu'il traduit: et aussi à la langue, en laquelle il le tourne: car il ne represente, et n'exprime la dignité, et richesse de ces deux langues, desquelles il prend le maniment.

Le tiers point est, qu'en traduisant il ne se fault pas asservir jusques à la, que lon rende mot pour mot. Et si aulcun le fait, cela luy procede de pauvreté, et deffault d'esprit. Car s'il a les qualités dessusdictes (lesquelles il est besoing estre en ung bon traducteur) sans avoir esgard à l'ordre des mots il s'arrestera aux sentences, et fera en sorte, que l'intention de l'auteur sera exprimée, gardant curieusement la propriété de l'une, et l'autre langue. Et par ainsi c'est superstition trop grande (diray je besterie, ou ignorance?) de commencer sa traduction au commencement de la clause: mais si l'ordre des mots perverti tu exprimes l'intention de celui, que tu traduis, aulcun ne t'en peult reprendre. Je ne veulx taire icy la folie d'aulcuns traducteurs: lesquelz au lieu de liberté se submettent à servitude. C'est assçavoir, qui'ilz sont si sots, qu'ilz s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Par laquelle erreur ilz depravent souvent le sens de l'auteur, qu'ilz traduisent, et n'expriment la grace, et perfection de l'une, et l'autre langue. Tu te garderas diligem<sup>^</sup>ment de ce vice: qui ne demonstre aultre chose, que l'ignorance du traducteur.

La quatriesme reigle, que je veulx bailler en cest endroit, est plus à observer en langues non reduictes en art, qu'en aultres. J'appelle langues non reduictes encores en art certain, et repceu: comme est la Françoisse, l'Italienne, l'Hespaignole, celle d'Allemaigne, d'Angleterre, et aultres vulgaires. S'il advient doncques, que tu traduis quelcque Livre Latin en ycelles (mesmement en la Françoisse) il te fault garder d'usurper mots trop approchans du Latin, et peu usités par le passé: mais contente toy du commun, sans innover aulcunes dictions follement, et par curiosité reprehensible. Ce que si aulcuns font, ne les ensuy en cela: car leur arrogance ne vault rien, et n'est tolerable entre les gens sçavants. Pour cela

*Chascune langue a ses propriétés.*

*La tierce reigle.*

*C'est folie de vouloir rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers.*

*La quarte reigle.*

*Il se fault garder d'usurper mots trop approchans du Latin.*

*La langue Grecque, ou Latine est plus riche en dictions, que la Françoisse.*

n'entends pas, que je dye, que le traducteur s'abstienne totalement de mots, qui sont hors de l'usage commun: car on sçait bien, que la langue Grecque, ou Latine est trop plus riche en dictions, que la Françoisse. Qui nous contrainct souvent d'user de mots peu frequentés. Mais cela se doibt faire à l'extreme necessité. Je sçay bien en oultre, qu'aulcuns pourroient dire, que la plus part des dictions de la langue Françoisse est derivée de la Latine, et que si noz Predecesseurs ont heu l'authorité de les mettre en usage, les modernes, et posterieurs en peuvent aultant faire. Tout cela se peult debattre entre babillarts: mais le meilleur est de suivre le commun langage. En mon Orateur François je traicteray ce poinct plus amplement, et avec plus grand' demonstration.

*La cinquiesme reigle.*

Venons maintenant à la cinquiesme reigle, que doibt observer ung bon traducteur. Laquelle est de si grand' vertu, que sans elle toute composition est lourde, et mal plaisante. Mais qu'est ce, qu'elle contient? Rien aultre chose, que l'observation des nombres oratoires: c'est asçavoir une liaison, et assemblement des dictions avec telle douceur, que non seulement l'ame s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies, et ne se faschent jamais d'une telle harmonie de langage. D'yceulx nombres oratoires je parle plus copieusement en mon Orateur: parquoy n'en feray icy plus long discours. Et de rechef advertiray le traducteur d'y prendre garde: car sans l'observation des nombres on ne peult estre esmerveillable en quelque composition que ce soit: et sans yceulx les sentences ne peuvent estre graves, et avoir leur poix requis, et legitime. Car pense tu, que ce soict asses d'avoir la diction propre, et elegante, sans une bonne copulation des mots? Je t'advise, que c'est aultant que d'ung monceau de diverses pierres precieuses mal ordonnées: lesquelles ne peuvent avoir leur lustre, à cause d'une collocation impertinente. Ou c'est aultant, que de divers instruments musicaulx mal conduicts par les joueurs ignorantz de l'art, et peu congnoissantz les tons, et mesures de la musique. En somme, c'est peu de la splendeur des mots, si l'ordre, et collocation d'yceulx n'est telle, qu'il appartient. En cela sur tous fut jadis estimé Isocrate Orateur Grec: et pareillement Demosthene. Entre les Latins Marc Tulle Ciceron a esté grand

*Nombres oratoires.*

observateur des nombres. Mais ne pense pas, que cela se doibue plus observer par les Orateurs, que par les Historiographes. Et qu'ainsi soit, tu ne trouveras Caesar, et Salluste moins nombreux, que Ciceron. Conclusion quant à ce propos, sans grande observation des nombres ung Auteur n'est rien: et avec yceulx il ne peult faillir à avoir bruict en eloquence, si pareillement il est propre en diction, et grave en sentences, et en arguments subtil. Qui sont les poincts d'ung Orateur parfaict, et vrayement comblé de toute gloire d'eloquence.

<sup>1</sup>) L'opera di traduttore e teorico della traduzione di Gerolamo hanno ispirato le pagine appassionate di Valery Larbaud che lo ha innalzato a protettore dei traduttori (cfr. *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946).

La figura di Dolet e le pagine de *La Maniere de bien traduire...* sono proposti con lo stesso carattere di esemplarità nella riflessione di alcuni traduttori e teorici della traduzione. Si vedano, per esempio, le pagine di Edmond Cary, *Etienne Dolet, 1509-1546*, "Babel", 1, 1, 1955, pp. 17-20

<sup>2</sup>) Le migliori biografie critiche su Etienne Dolet rimangono quelle di Richard Copley Christie, *Etienne Dolet, the Martyr of the Renaissance, a Biography*, London, Macmillan, 1880, pp. XXIV-560 (tr. francese di C.Stryiński, *Etienne Dolet, le martyr de la Renaissance*, Paris, Fischbacher, 1886, pp.XXI-557), e di Marc Chassigne, *Etienne Dolet. Portraits et documents inédits*, Paris, A. Michel, 1930, pp. 350.

Oltre ai lavori ormai classici di L. Febvre, H. Busson, V.-L. Saulnier, ecc., tra gli studi più recenti su E. Dolet vanno citati innanzitutto i lavori di Claude Longeon: *Etienne Dolet: années d'enfance et de jeunesse*, in *Réforme et Humanisme, Actes du IV<sup>e</sup> colloque du Centre d'Histoire de la Réforme et du Protestantisme*, Montpellier, 1977, pp. 37-61; *Documents d'Archives sur E. Dolet*, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 1977, pp. 86; Etienne Dolet, *Le Second Enfer*, Texte établi, introduit et commenté par C. Longeon, Genève, Droz, 1978; E. Dolet, *Préfaces françaises*, Textes établis, introduits et commentés par C. Longeon, Genève, Droz, 1979; C. Longeon, *Bibliographie des oeuvres d'Etienne Dolet, écrivain, éditeur et imprimeur*, Genève, Droz, 1980, pp. LXXVII-213; E. Dolet, *Correspondance*, Répertoire analytique et chronologique, suivi du texte de ses Lettres latines, par C. Longeon, Genève, Droz, 1982

Tra i più recenti vanno tenuti presenti inoltre i lavori di Emile Telle, *L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Etienne Dolet (1535)*, Genève, Droz, 1974; di Lionello Sozzi, *La 'Dignitas hominis' chez les auteurs lyonnais du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Actes du colloque sur L'Humanisme lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle, Mai 1972*, Université Lyon II, Grenoble, Presses Universitaires, 1974, pp. 295-338; di Henri Weber, *La pensée d'E.Dolet et le combat humaniste, ibid.*, pp. 339-358; di Marc Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, v. particolarmente le pp. 110-115.

<sup>3</sup>) Sulla situazione della cultura a Lyon prima degli anni che qui si considerano e sull'eredità, complessivamente non brillante, del Medio Evo lionese, cfr. R. Fédou, *Le legs du Moyen-Age à l'humanisme lyonnais*, in *Actes du colloque sur l'Humanisme lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 9-21.

<sup>4</sup>) Non è senza interesse, in questa sede, ricordare che, probabilmente, fu proprio dalle presse dei Buyer che uscirono a stampa i primi due libri in lingua volgare: un Nuovo Testamento in francese e una parafrasi dell'Antico Testamento. Cfr. R. Copley Christie, *op. cit.*, p. 164.

<sup>5</sup>) Tra gli ultimi contributi sull'argomento si veda il volume di *Actes du colloque sur L'Humanisme lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 394.

<sup>6</sup>) In verità, perché questo quadro lionese sia più preciso, a questi nomi bisogna aggiungere altre presenze e altri rapporti. Anzitutto, gli altri intellettuali e eruditi residenti a Lyon: Benoît Court, Charles Fontaine, Barthélemy Aneau, Sanctes Pagnini, Guillaume de Choul. L'ambiente va senz'altro allargato agli umanisti di Toulouse, amici e protettori di Dolet, che intrattenevano relazioni strette con il gruppo di Lyon: Jean de Pins, vescovo di Rieux, Jacques de Minut, Jehan de Boyssoné, Jean Faciot o Voulteius o Visagier, Claude Cottereau. Tra il 1530 e il 1540 furono a Lyon anche Hortensio Lando, Michel Servet e Hubert Sussanneau e, in un arco di tempo certamente più vasto, vi fecero brevi soste Erasme, Calvin, Sadolet, Robert Estienne, Théodore de Bèze, Budé, Jean Second, Emile Ferret, Antoine de Gouvée. La grande Marguerite soggiornò alcune volte a Lyon e attrasse molti dei più bei nomi alla sua corte. Infine, e non ultimo, va ricordato uno dei centri di cultura più importanti della città, la bottega di Sébastien Gryphius, il famoso editore d'origine tedesca, che raccoglieva intorno a sé la maggior parte degli scrittori della città e che costituiva, per quelli di passaggio, la fonte più aggiornata su quanto si veniva scrivendo e pubblicando. Nella sua bottega Dolet, presentato da Boyssoné, inizia a lavorare come correttore e a fare quel tirocinio che gli permetterà di abbracciare la stessa professione.

<sup>7</sup>) Verdun-Louis Saulnier, *L'Ecole poétique lyonnaise de la Renaissance*, Extrait de *Les Amis des Lettres du Maine*, t.X, (1942-1943), p. 697.

<sup>8</sup>) Nino Briamonte, *Note per una storia e una teoria della traduzione*, "Annali di Ca' Foscari", XVII, 2, 1978, pp. 67-83.

<sup>9</sup>) Cfr. Ulrich Köppen, *Etienne Dolet vaniteux traducteur de lui-même?*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXIV, 1972, pp. 505-509; K. Lloyd-Jones, *Etienne Dolet fidèle traducteur de lui-même?*, *ibid.*, XXXV, 1973, pp. 315-322.

<sup>10</sup>) *L'Avant naissance de Claude Dolet*. Sulla questione dell'attribuzione v. U. Köppen, op. cit., K. Lloyd-Jones, op. cit., C. Longeon (ed.), *Etienne Dolet, Préfaces françaises*, op. cit., pp. 59-61.

<sup>11</sup>) *Art poétique françois, Pour l'instruction des ieunes studieux, et encor' peu avancez en la Poësie Françoise. Avec le Quintil Horatian, sur la defense et illustration de la langue Françoise. Reveu et augmenté.*, A Lyon, par Thibauld Payan, M.D.LVI., "Au Lecteur", p. 228.

<sup>12</sup>) Questa affermazione potrebbe sembrare eccessiva di fronte alla copiosa produzione in latino di tutto il XVI secolo ("pas moins de 700 poètes") e che raggiunge proprio "autour de 1535 l'apogée de sa gloire". Ma, nulla togliendo a questa poesia d'"importance historique" e di "valeur poétique", non si può che accettare il nocciolo della tesi di V.-L. Saulnier: "Curieux retour des choses: les poètes Néo-latins étaient, par dessein d'hermétisme, revenus à la langue de Virgile; or c'est chez eux en particulier que se développe une forme d'Évangélisme qui les guérira du latin.". Altrimenti detto: "[...] les Néo-latins alimentent les forces qui battront en brèche l'usage du latin; ces poètes hermétiques formentent les ardeurs qui entendront parler aux foules."

Cfr. Verdun-Louis Saulnier, *Nicolas Bourbon et les poètes néo-latins de la Renaissance française*, in Nicolas Bourbon, *Les Bagatelles*, Présentées et traduites par V.-L. S., Paris, J. Haumont, 1945.

<sup>13</sup>) Sul progressivo e necessario uso dei volgari (e sul loro avvantaggiarsi) nell'opera di divulgazione del sapere scientifico, ereditato dall'antichità greco-latina, e sul problema linguistico della circolazione delle nuove conoscenze e di una nuova educazione, cfr. Marie Boas, *The Scientific Renaissance 1450-1630*, London, 1962, tr. ital., *Il Rinascimento scientifico 1450-1630*, Milano, Feltrinelli, 1973, soprattutto il cap. I; e Allen G. Debus, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge University Press, 1978, tr. ital., *L'uomo e la natura nel Rinascimento*, Milano, Jaca Book, 1982, pp. 17-18.

<sup>14</sup>) Certamente anche per l'azione di delatori, fu sempre molto duro su Dolet il controllo del sistema inquisitoriale, "sica districta in omnes scriptores", come lo definisce Aonio Paleario nella *Oratio pro se ipso ad Senenses* (cit. da R. Copley Christie, op. cit., p. 170).

<sup>15</sup>) Martin Luther, *Ein Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530, ed. Weimar, *Werke*, XXX, Abt.II,

pp. 627-646. Cfr. anche l'ed. crit. di Karl Bischoff, M. L., *Sendbrief...*, Tübingen, Niemeyer, 1965<sup>2</sup>(1951<sup>1</sup>), pp. 57. Una redazione moderna si legge in H.J. Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Goverts, 1963, pp. 14-32. Tr. ital.: *Epistola sull'arte del tradurre e sulla intercessione dei santi*, in M. L., *Scritti religiosi*, a c. di V. Vinay, Torino, U.T.E.T., 1967, pp. 699-721.

<sup>16</sup>) Sulla traduzione nella Renaissance segnalò, tra le cose più recenti, due numeri speciali: "Revue des sciences humaines", *Récrire-traduire*, n. 180, 1980-4; "Canadian Review of Comparative Literature", Special Issue *Translation in the Renaissance*, Vol. III, n. 2, 1981.

<sup>17</sup>) Ugualmente affrettati mi sembrano la lettura e i giudizi che dell'opera di Dolet danno Charles Bruneau e Raymond Lebègue. Il primo ne cita solo la "cinquième règle" (sic) relativa ai "nombres oratoires" per concludere, in nota, che "dans l'ensemble, le texte est de peu d'intérêt." Comunque, non sembra avere sott'occhi l'edizione originale intera, che pure dice di citare, perché per la *Manière...* indica le pp.17-24 e non 11-16. Il secondo, a proposito della scelta tra "circonlocution" e "néologisme" per tradurre dal latino in francese "quand il n'existait aucun mot correspondant" e quindi a proposito del processo di arricchimento della lingua volgare, afferma che molti traduttori, tra cui Amyot, "ne partageaient pas les scrupules de Dolet, qui, en 1540, dans sa *Manière de bien traduire*, ne permettait le mot latin francisé qu'en cas d'extrême nécessité". Ora, è facile verificare che la posizione di Dolet è molto più problematica di quanto non facciano intuire queste parziali letture.

Cfr. Ch. Bruneau, *La phrase des traducteurs au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 278; Raymond Lebègue, *La langue des traducteurs français au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Festgabe Ernst Gamillscheg*, Tübingen, Niemeyer, 1952, p. 26.

Un esempio più recente di lettura essenzialmente "tecnica" e quindi riduttiva della teoria di Dolet sulla traduzione è dato da George Steiner, il quale, peraltro, cita di seconda mano e parzialmente da Marc Chassaingne, *op. cit.*. Cfr. G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York-London, Oxford University Press, 1975, tr. franc. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, A. Michel, 1978, pp. 246 e 250.

<sup>18</sup>) Cfr. Claude Longeon, *Bibliographie des oeuvres d'Etienne Dolet*, *op. cit.*.

<sup>19</sup>) In E. Dolet, *Oeuvres*, Paris, A. Techener, 1830. Questa edizione modifica in vari luoghi, nella punteggiatura e nell'ortografia, l'edizione originale.

<sup>20</sup>) E. Cary, *op. cit.*, pp. 18-19.

GIUSEPPE BRUNETTI

### LE 'DUE STORIE' DELL'*ULISSE*

Assumendo la distinzione platonica fra diegesi e mimesi, e quella, derivata, fra racconto di avvenimenti e racconto di parole <sup>1</sup>, è facile rilevare come, fra monologhi interiori, dialoghi e parodie narrative, l'*Ulisse* sia più racconto di parole che racconto di avvenimenti: esso non solo accentua la componente mimetica di quel 'modo misto', mimetico-diegetico, che Platone riconosceva tipico dell'epica, o della narrativa; ma di fatto assume il racconto di avvenimenti dentro il racconto di parole—vichianamente <sup>2</sup> facendo la storia delle cose insieme alla storia delle lingue. Nell'*Ulisse* la lingua è mezzo e oggetto di rappresentazione.

Fare la storia delle cose dentro la storia delle lingue è il programma, dichiaratamente vichiano, del *Finnegans Wake*. Contro la sequenzialità unilineare del discorso, le sue *portmanteau words* fanno valere più volte, e contemporaneamente, il principio di selezione, sia intra che interlinguistico, producendo più enunciati in uno e allo stesso tempo istituendo, *in praesentia*, più paradigmi verbali e 'storici'. "In the history of words there is much that indicates the history of men" (*CW*, 28)\*, scriveva Joyce in un saggio giovanile, "The Study of Languages"; oltre che il romanzo della filosofia vichiana della storia, il *Finnegan* è anche, e più appropriatamente, il romanzo della filologia vichiana, e nella sua maccheronea poliglotta <sup>3</sup> si può vedere una comica attuazione di quel "vocabolario mentale comune a tutte le lingue articolate diverse, morte e viventi" che voleva essere la "lingua...propria" della *Scienza nuova* (libro I, sezione II, par.XXII)—"lingua mentale comune a tutte le nazioni, la quale uniformemente intenda la sostanza delle cose agibili nell'umana vita socievole, e le spieghi con tante diverse modificazioni per quanti diversi aspetti possan aver esse cose". Più che babelica, la glossolalia del *Finnegan* è pentecostale: è lingua universale fatta delle diverse lingue particolari.

Se il plurilinguismo è l'esito del *Finnegan*, l'orizzonte dell'*Ulisse* è invece la pluridiscorsività interna a un'unica lingua <sup>4</sup>, rispetto alla quale le altre

presenze linguistiche, pur molteplici, sono esterne e, per così dire, confinarie; l'inglese vi è infatti assunto nella sua stratificazione in gerghi, vernacoli, stili, generi, e nei suoi sconfinamenti in altri linguaggi espressivi (la musica, soprattutto).

L'*Ulisse* registra una progressiva ridondanza delle parole sulle cose, quale si rileva già nell'ingrandimento scalare che la comune unità di tempo, l'ora, subisce nei diciotto episodi. Nella lettera a Carlo Linati del 21 settembre 1920 Joyce parla della sua opera come di un "romanzaccione" e, insieme, come di "una storiella di una giornata (vita)". Ricordando che l'*Ulisse* era nato come "una novella per *Dubliners*", Joyce sembra riconoscere anche alle sue dimensioni il carattere di un ibrido generico: nato per espansione (*macrologia*) da una precedente *short story*, l'*Ulisse* incrocerebbe la grande scala narrativa del romanzo, o dell'epopea (piano del racconto), con la piccola, o media, scala temporale della *short story* (piano della storia). Va naturalmente aggiunto che il romanzo-epopea sarebbe a sua volta in rapporto di epitomizzazione (*brachylogia*) con l'enciclopedia, di cui si parla nella stessa lettera. Ma la ridondanza è anche qualitativa, e sta nell'intertestualità costitutiva dell'*Ulisse*, nella sua doppia referenzialità, esterna, verso le cose, e interna, verso la letteratura. Inventario di tutte le "cose agibili nell'umana vita socievole" della città-civiltà moderna e insieme *summa* della sua pluridiscorsività ("dopo la *Commedia* la prima nuova *summa* della poliglottia"<sup>5</sup>), l'*Ulisse* resta ascrivibile solo al genere 'enciclopedia narrativa'<sup>6</sup>. Enciclopedia di forme di vita e forme di lingua, si potrebbe dire parafrasando Wittgenstein: dove le forme di lingua mutuato dallo stesso mondo narrato diventano condizioni di narrabilità di quel mondo. È questa la portata epistemologica della mimesi dell'*Ulisse*, che trova nella parodia la sua esplicazione più comprensiva: quella che la fa diventare, nel senso più generale, neoclassico, del termine, 'imitazione' della realtà attraverso l'imitazione della letteratura.

Non è possibile caratterizzare l'*Ulisse* solo in base al monologo interiore: sia dal punto di vista tecnico (focalizzazione, nel senso di Genette) che stilistico, la presenza del narratore 'onnisciente' è fondamentale, e suo è il contributo maggiore alla costituzione della *summa* del romanzo. Il parlato (monologo e dialogo) e il parodico (narratore) sono presenti con varia incidenza dai *Dubliners* al *Finnegan*, in un rapporto di continuità e integrazione fra la voce del personaggio e la voce del narratore. La loro presenza può essere attribuita tanto all'oggetto che al modo della rappresentazione: tanto, cioè, alla natura ancora vigorosamente orale, e comico-fabulatoria, della civiltà irlandese<sup>7</sup>, quanto a una particolare forma di realismo linguistico, per cui il narratore joyciano tende a modulare il linguaggio narrativo sul personaggio o sulla situazione narrata<sup>8</sup>. Non è di un semplice realismo mimico che si tratta, ma di quello che si vorrebbe chiamare il principio galileiano dell'*Ulisse*, ovvero del libro del mondo: il principio secondo cui il mondo può essere narrato solo nella lingua, o

nelle lingue, in cui esso è già scritto, o parlato. È il principio, ancora una volta, della filologia vichiana, intesa a rinvenire nel mondo delle nazioni, come Galileo in quello della natura, il linguaggio con cui farne la storia: che è anche il linguaggio in cui quella storia è già, in qualche modo, fatta.

Nel così detto Schema Linati Joyce indica la tecnica dei primi sei episodi del romanzo in una diversa composizione di dialogo, narrazione e soliloquio (o monologo interiore). “Telemaco” comporterebbe “Dialogo a 3 & 4, Narrazione, Soliloquio”, e “Nestore” “Dialogo a 2, Narrazione, Soliloquio”. L’indicazione non è sempre esatta, perché per “Proteo” si parla solo di “Soliloquio” e per “Ade” solo di “Narrazione [e] Dialoghi”. Qui interessa però solo la distinzione delle tre componenti del discorso narrativo, e la possibile divisione del lavoro da esse implicata. Ci si potrebbe aspettare, infatti, che il dialogo si occupi del parlato, il monologo del pensato e la narrazione dell’accaduto, o evento extralinguistico. Ma dialogo e monologo, da una parte, e narrazione, dall’altra, sono anche in rapporto di surroga reciproca, e come il parlato-pensato può essere a sua volta narrativizzato e trattato come evento, così anche l’accaduto può essere dato per implicazione attraverso il parlato o il pensato.

You, Cochrane, what city sent for him?

–Tarentum, sir.

–Very good. Well?

–There was a battle, sir.

–Very good. Where?

The boy’s blank face asked the blank window.

Fabled by the daughters of memory...(U, 28).

È l’inizio di “Nestore”, e la forma catechistica del dialogo è sufficiente a ‘narrare’ la situazione. La stessa frase narrativa che fa da commutatore fra dialogo e monologo è governata dal punto di vista di Stephen e colorata da una sua ipotetica formulazione (la ripetizione ‘poetica’ di *blank*).

The coals were reddening.

Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn’t like her plate full. Right. He turned from the tray...(U, 65).

Anche qui non c’è bisogno di reduplicare il monologo con la narrazione, e la diegesi è di fatto delegata alla mimesi. Il racconto di avvenimenti si fa racconto di parole, e Joyce mette a frutto quelle che si potrebbero chiamare le presupposizioni diegetiche della mimesi. Dialogo e monologo fanno così da raccordo fra storia e racconto provvedendo a ‘raccontare’ la storia con le ‘sue’ stesse parole.

Il monologo interiore è la presentazione del pensiero o discorso mentale del personaggio in forma ‘scenica’, diretta, senza la mediazione del discorso del

narratore e senza soluzione di continuità rispetto a questo. La sua forma linguistica è il discorso diretto libero (persona, tempo e deissi del discorso diretto, senza verbo introduttivo e senza segni tipografici distintivi), occasionalmente alternato con il discorso indiretto libero, come nell'ultimo esempio citato <sup>9</sup>. Il monologo assolve una doppia funzione nell'economia complessiva del racconto: caratterizzare il personaggio 'drammaticamente', con le sue stesse parole, e attraverso quelle stesse parole raccontare, in parte o in tutto, quanto il personaggio fa o quanto gli accade. Si pensi ai due episodi più monologati del libro, "Proteo" e "Penelope", messi esplicitamente in corrispondenza nello schema Gorman-Gilbert: nel primo la narrazione è ridotta al minimo, e per il resto delegata al monologo, il secondo è interamente drammatizzato e i pochi eventi che accadono sono narrati da Molly stessa. Quella di 'monologo interiore' resta una definizione adeguata, e per due motivi: primo, perché la sua provenienza teatrale indica che per suo tramite è in opera una modulazione 'drammatica' del racconto, un'estensione del mimetico all'interno del modo misto platonico; e secondo, perché esso indica che l'interiorità in questione è discorsiva, è ciò che, esterno o interno, emerge alla coscienza attraverso il linguaggio e nella forma linguistica <sup>10</sup>. Sulla sua immediatezza bisogna tuttavia intendersi. Fra narrazione e monologo esiste spesso una zona di confine in cui la voce del personaggio e quella del narratore si sovrappongono, come nel caso del discorso indiretto libero; o una zona di passaggio dal percepito al pensato <sup>11</sup>, dove la voce del narratore supplisce quella del personaggio contribuendo con le sue risorse figurali, lessicali, sintattiche e foniche ad articolare verbalmente l'inarticolato psichico.

Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.

A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green (U, 9).

L'impressione, ovvero l'effetto percettivo, è qui data prima della sua causa fisica, e il percepito è successivamente modulato nel pensato, con un passaggio di voce dal narratore al personaggio. Il passaggio è segnalato dalla sintassi, *well-formed* per il narratore, incompleta per il personaggio; ma fra le due voci c'è omogeneità 'figurale', come se il narratore facesse proprio lo stile poetico di Stephen per rendere una sensazione di quest'ultimo che non è ancora articolata, o che solo gradualmente si articola in parola.

...See the animals feed.  
Men, men, men.

Perched on high stools by the bar, hats shoved back, at the tables calling for more bread no charge, swilling, wolfing gobfuls of sloppy food, their eyes bulging, wiping wetted moustaches. A pallid suetfaced young man polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin. New set of microbes...(U, 214-5).

Qui la completezza sintattica non è sufficiente a distinguere le due voci: nettamente distinte, invece, da registro lessicale e piano dell'espressione. Da *perched a napkin* la voce è quella del narratore, come la percezione è quella del personaggio: la sintassi è quella di un'apposizione narrativa al monologo precedente. Del personaggio è anche quel 'muto' senso di disgusto che il narratore, più che raccontare, connota con adeguate scelte lessicali (*wolfing* è derivazione metonimica dai metaforici *animals* del personaggio) ed effetti allitterativi. C'è, dunque, una zona di mediazione, insieme a una funzione di sostituzione, fra la voce del narratore e quella del personaggio: se la prima integra la seconda dove questa, per così dire, non è ancora presente, la seconda a sua volta si assume i compiti diegetici della prima. Il risultato è una compiuta articolatezza linguistica del reale.

Analogia collaborazione di voci si ritrova, più in generale, fra monologo e parodia. Il monologo è un idioletto la cui funzione narrativa è quella di una 'prima apprensione' discorsiva del reale situata sul piano stesso della storia; la parodia è un'estensione di quella apprensione ad altre forme di discorso, altri stili, altri generi letterari, altri linguaggi espressivi, situati anch'essi, a vario titolo, sul piano della storia. Le parodie rilevano i 'dialetti' del reale, e fanno 'storia' del mondo con le forme di lingua desunte dal mondo stesso. La parodia è parte integrante dell'onniscienza del narratore, a cui Joyce non rinuncia perché la sua estetica prevede che l'artista sia il dio del suo mondo: è l'onniscienza linguistica del dio-*logos* che parla, o scrive, nei *logoi* del mondo.

Monologhi e parodie sono entrambi contrassegnati dalla presenza della parola altrui. "Never know whose thoughts you're chewing" (U, 217), riconosce il modesto Bloom nell'episodio dei "Lestrigoni", il cui tema è appunto quello del mangiare e dell'essere mangiati, ovvero della catena alimentare della vita (tema mutuato dall'*Amleto*). Pensieri altrui vuol dire lingua altrui. E questo vale tanto per Bloom che per Stephen: se i monologhi del cittadino sono come la topografia linguistica del paesaggio urbano, quelli dell'artista recano le tracce di un'intera letteratura. Di fronte al catechismo economico di Deasy ("I paid my way. I never borrowed a shilling in my life. Can you feel that? I owe nothing. Can you?"), Stephen recita mentalmente la giaculatoria dei suoi debiti,

Mulligan, nine pounds, three pairs of socks, one pair of brogues, ties. Curran, ten guineas. McCann, one guinea. Fred Ryan, two shillings. Temple, two lunches...(U, 37).

Ma è soprattutto intellettualmente che Stephen vive di debiti, per non dire

di plagi <sup>12</sup>: la sua litania vale da indiretto riconoscimento–e da implicito, rabelaisiano, elogio di un mondo fatto di debiti e di prestiti. Non c'è solo una catena di cordoni ombelicali (“strandentwining cable of all fresh”) a unire gli uomini nel tempo, c'è anche una catena linguistica–e il cordone ombelicale opportunamente diventa, nella testa di Stephen, un cavo telefonico che collega con l'inizio e con il nulla: “Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one” (*U*, 46). E se nella prima Stephen è morso dal rimorso, nella seconda è lui l'infaticabile rimasticatore. Come lo è il narratore parodico–come lo è tutto l'*Ulisse* nella sua enciclopedica intertestualità.

Mr. Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with cruser crumbs, fried hencod's roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine (*U*, 65).

Questa è una parodia ‘in basso’ delle caratterizzazioni generalizzanti che puntellavano la narrativa ottocentesca; ma è anche una parodia in positivo del “Ghoul! Chewer of corpses!” (*U*, 11) di Stephen in “Telemaco”. E nell'immagine di questo uomo-dio, e dio-padre, che si nutre, appagato, di interiora sacrificali, può anche vedersi una metafora alimentare del ‘gusto’ dell'*Ulisse*, e della catena linguistica e letteraria di cui si nutre, e che ci ri-imbandisce.

L'alterità della parola nella coscienza linguistica dell'io è geneticamente descritta all'inizio del *Portrait*, dove l'educazione dell'artista comincia come generica educazione linguistica. L'accesso comprensivo al mondo è dato a Stephen attraverso la parola mutuata dal mondo stesso: “Words which he did not understand he said over to himself till he had learned them by heart: and through them he had glimpses of the real world about him” (*P*, 64). Nel primo capitolo vediamo Stephen alle prese con il mondo della scuola e della famiglia, e con la ‘prima apprensione’ discorsiva di quel mondo attraverso le parole-oggetto in esso reperite:

That was a belt round his pocket. And belt was also to give a fellow a belt (*P*, 9)... Suck was a queer word (*P*, 11)... What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say good night and then his mother put her face down. That was to kiss. His mother put her lips on his cheek; her lips were soft and they wetted his cheek; and they made a tiny little noise: kiss (*P*, 15)... God was God's name just as his name was Stephen. *Dieu* was the French for God and that was God's name too; and when anyone prayed to God and said *Dieu* then God knew at once that it was a French person that was praying. But though there were different names for God in all the different languages in the world and God understood what all the people who prayed said in their different languages still God remained always the same God and God's real name was God (*P*, 16).

*A tiny little noise: kiss*—ovvero l’origine onomatopeica della parola. La linguistica del giovane Stephen non saprebbe essere altro che realista, perché la lingua, quella particolare lingua, è per lui un fatto reale come il mondo a cui essa, e lui stesso, appartengono: mondo che un dio nominalista rischierebbe di derealizzare. E così grammatica, poesia e retorica sono forme di accesso reale al mondo: “What was the right answer to the question?...Wells must know the right answer for he was in third of grammar” (*P*, 14), conclude Stephen a proposito di *kiss*; mentre di fronte alle difficoltà della politica e della cosmologia si chiede “when would he be like the fellows in poetry and rhetoric?” (*P*, 17). È significativo che in “The Study of Languages” Joyce prenda le mosse della “sette Scienze terrene” dipinte (da Andrea di Bonaiuto, non da Memmi) nel Cappellone degli Spagnoli di S. Maria Novella (sulla parete di sinistra, che rappresenta, vale segnalarlo, il trionfo di S. Tommaso) per affermare la ‘scientificità’ della grammatica:

The artist’s idea...was to shew the gradual progress from Science to Science, from Grammar to Rhetoric, from Rhetoric to Music and so on to Arithmetic. In selecting his subjects he assumes two things. First he assumes that the primary science is Grammar, that is, that science which is the first and most natural one to man, and also that Arithmetic is the last, not exactly as the culmination of the other six, but rather as the final, numbered expression of man’s life. Secondly, or perhaps first, he assumes that Grammar, or Letters, is a science (*CW*, 25).

Si potrebbe forse dire che questa scolastica difesa d’ufficio degli studi umanistici ha nella narrativa joyciana lo stesso valore che ha il *De nostris temporis studiorum ratione* nella filosofia vichiana (il tramite analogico sarebbe il modello gesuitico della *ratio studiorum*): di riconoscimento della priorità della *topica*, dell’*ars inveniendi* retorica, e della ‘fondatezza’ naturale del suo accesso al mondo attraverso la comunanza sociale del linguaggio. Quello descritto nel *Portrait* è, a suo modo, un processo conoscitivo, che dalla ‘comune’ comprensione verbale del mondo porta, per appropriazioni e reinterpretazioni successive, alla sua “apprensione estetica”, come la chiama Stephen stesso (*P*, 212). L’esito del processo è l’epifanizzazione del reale, e il passaggio è da un’apprensione discorsiva a una noetica, in cui l’oggetto è appreso fuori del tempo e, anche, della parola, in una sorta di muto spazio ideale che è oltre l’articolazione linguistica. È la *claritas* tomistica:

The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure (*P*, 217).

Questa immagine colta nell’aldilà silenzioso della parola ha un che di

platonico, anche se di un platonismo più gnoseologico che metafisico. L'analogia visiva, e pittorica, in cui è formulata tutta la teoria estetica di Stephen ne governa anche l'orientamento contemplativo: e l'esito è ribadito dalla conclusione flaubertiana sull'artista che rimane "invisibile", come dio, "within or behind or beyond or above his handiwork" (*P*, 219). È l'artista della "forma drammatica", e 'invisibile' vale dunque 'che non si sente': che guarda, solamente –dio-occhio ("a bovine god", *P*, 115).

La forma drammatica di cui si fa uso nell'*Ulisse* è altra cosa da quella di cui si parla, in senso proprio e improprio (è estesa infatti a tutte le arti) nel *Portrait*, e non comporta un dio sfaccendato: il suo sarà ancora un dio che non si vede, ma non, certo, che non si sente. Non è un caso che la formula giovannea usata da Stephen nel *Portrait* ("O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh", *P*, 221) sia rovesciata dallo stesso Stephen nell'*Ulisse*: "In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away" (*U*, 511: l'episodio è quello dei "Buoi del Sole", e lo stile parodiato è, appropriatamente, quello elisabettiano). In questa definitiva trasformazione del dogma cristiano dell'incarnazione in una metafora della creazione ("postcreation") artistica <sup>13</sup> Stephen rimette in primo piano, come gli spetta, il *logos*, il verbo, tacitamente correggendo l'orientamento noetico dell'estetica del *Portrait*. La formulazione dei "Buoi del Sole" va integrata con quella, anche più pregnante, di "Nestore", dove, catechizzato da Deasy sulla concezione cristiana della storia ("All history moves towards one great goal, the manifestation of God"), Stephen risponde che dio è "a shout in the street" (*U*, 42). Nel caso specifico l'urlo è quello dei ragazzi che giocano a hockey, ma la risposta di Stephen deve essere qualcosa di più di una *boutade*, e di un *pun* su *goal*: egli intende forse dire che dio è già nella storia, nel reale, come immanenza (un'eco bruniana?), e, soprattutto, che è il reale in quanto parola-urlo in cui risuona il *logos* divino. L'epifania ("manifestation") è diventata verbazione, dio che si manifesta nella parola del mondo e che attraverso questa parla: bisogna supporre che qualcosa della mistica del *logos* sia giunta a Joyce attraverso quel Boehme citato da Stephen all'inizio di "Proteo" <sup>14</sup>. "God: noise in the street: very peripatetic" (*U*, 238), ripete ancora Stephen in "Scilla e Cariddi", in cui si parla di quello Shakespeare che, dopo dio, ha creato di più (*U*, 273), e la cui parola ha appunto risuonato nella parola dei suoi personaggi. È certo che l'*Ulisse* rovescia il processo del *Portrait*, e dal mondo auroralmente epifanico di "Telemaco" ritorna sempre più ridondantemente a quello verbato, e opacamente verbato, con cui s'era aperto lo stesso *Portrait* ("Once upon a time and a very good time it was...": come il verbo divino, in principio è la parola paterna). 'L'urlo per strada' è la compendiosa metafora dell'estetica del verbo che è alla base dell'*Ulisse*: come quella divina, anche la parola artistica si manifesta nella parola altrui, nei *logoi* del mondo: è questi *logoi*. Monologhi e parodie sono la realizzazione narrativa di quella

‘forma drammatica’ in cui culmina l’estetica del *Portrait*: con l’ovvia differenza che è la ‘forma epica’ a sussumere in sé quella drammatica, come anche, del resto, quella lirica: la forma complessiva, onni-inclusiva, del libro del mondo è quella romanzesca.

‘Libro del mondo’ vale tanto ‘libro come mondo’ (‘postcreazione’) che ‘mondo come libro’ (‘urlo per strada’): non solo l’*Ulisse* è il mondo fatto libro, ma il mondo dell’*Ulisse* è esso stesso già libro, perché quella carne, quel reale che Stephen vuole trasformare in parola è già in qualche modo parola. “Everything speaks in its own way” (*U*, 154: “et nihil sine voce est”, *1 Cor.*, 14,10), pensa Bloom nella tipografia del giornale mentre ascolta le macchine al lavoro: le quali dunque parlerebbero esse stesse mentre per loro mezzo si scrive. Il pronunciamento di Bloom, solitamente in perfetta sintonia con il suo mondo, è, in effetti, il complemento ‘orale’ di quello ‘scritto’ di Stephen all’inizio di “Proteo”: “Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack...” (*U*, 45). Con il titolo dell’opera di Boehme Stephen introduce una variante tipografica dell’antica metafora del mondo come libro<sup>15</sup>; e il resto di “Proteo” è appunto lettura, o meglio traduzione in segni verbali (monologo) dei segni naturali, visibili-udibili, dello spazio-tempo (“*il se promène, lisant au livre de lui-même*”, *U*, 239, è commento appropriato). E la metafora è ripresa in “Scilla e Cariddi”, quando Stephen, esponendo la sua teoria dell’*Amleto* nella biblioteca nazionale (!), parla di dio come “the playwright who wrote the folio of this world and wrote it badly (He gave us light first and the sun two days later)” (*U*, 273-4)<sup>16</sup>. È questa metafora tipografica del libro del mondo a insediare il giornale nel centro (polmonare) della città e a farne un motivo ricorrente di quel ‘suo’ libro che è l’*Ulisse*. “IN THE HEART OF THE HIBERNIAN METROPOLIS” (*U*, 147): come i due protagonisti nei primi sei episodi, anche la città si presenta attraverso quella specie di monologo impersonale che è la parola stampata. “Eolo” è l’episodio della comunicazione urbana, e, insieme al giornale, si apre ricordando la posta e la rete tranviaria (e il trasporto birra, indispensabile alla loquacità di questa “isle of dreadful thirst”, *U*, 50, che è l’Irlanda nella definizione di Stephen). “Eolo” si svolge tra la tipografia e la redazione del giornale (associate rispettivamente con Bloom e con Stephen), e la sua veste giornalistica–i ‘titoli di testa’ intercalati al racconto–vuole richiamare l’attenzione sulla forma tipografica della città: visualizzarla, come nell’impresa giornalistica attribuita a Ignatius Gallaher, che ricostruisce telegraficamente la mappa cittadina da una pagina di annunci pubblicitari (*U*, 172-3). A completare la presentazione linguistica della città interviene la discussione di vari tipi di oratoria che ha luogo nella redazione. Le ineluttabili modalità del visibile e dell’udibile, di cui aristotelicamente parla Stephen all’inizio del suo monologo marino (*U*, 45), sono anche le due forme di realizzazione della parola, scritta e parlata: ed “Eolo” è la città che si scrive e si parla. La parodia stilistico-tipografica dell’episodio non è solo satirica (il giudizio sul giornale sarà passato

nella piccola apocalisse di “Circe”, e per bocca dello stesso direttore: “*Freeman’s Urinal and Weekly Arsewiper*”, *U*, 585), ma ha una portata rappresentativa più generale: essa ci rende la città attraverso i suoi stessi mezzi espressivi, e insomma nella dimensione linguistica che già le è propria. L’arte dell’episodio è la retorica, e la tropica completa la tipo-topografia della città. Ma più che nell’elenco di figure, la retorica dell’episodio consiste nel *foregrounding* fonico-visivo della parola, che viene scomposta nel suo doppio significante orale/scritto. Così alla correzione delle bozze di stampa nella tipografia Bloom mentalmente associa il suo “spellingbee conundrum”:

It is amusing to view the unpar one ar alleled embarra two ars is it? double ess ment of a harassed pedlar while gauging au the symmetry of a peeled pear under a cemetery wall. Silly, isn’t it? Cemetery put in of course on account of the symmetry (*U*, 154).

E subito dopo, guardando un compositore che legge all’inverso (“Reads it backwards...mangiD. kcirtaP.”), Bloom ricorda la lettura sinistrorsa del padre dal libro della *haggadah* e, sempre in ordine inverso, la canzone dell’agnello (“The angel of death kills the butcher and he kills the ox and the dog kills the cat”), esplicitamente affiancando alla catena linguistica, orale/scritta, quella alimentare della vita, “it’s everybody eating everyone else” (*U*, 155). Seguono poi il *limerick* e i giochi di parole di Lenehan (“What opera is like a railway line?...*The Rose of Castille*...Rows of cast steel”, *U*, 170; “Madam, I’m Adam. And Able was I ere I saw Elba”, *U*, 174), e soprattutto le “RHYMES AND REASONS” di Stephen, evocate dal primo piano della bocca di Myles Crawford (“mouth, south” è una rima della poesia di Stephen, composta in “Proteo” ma, appropriatamente, citata nel retorico “Eolo”, *U*, 60,168). Le rime dantesche di Stephen sono la riduzione della poesia a motivo fonico, o, per effetto sinestetico, fonico-visivo:

Rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two... He saw them three by three, approaching girls, in green, in rose, in russet, entwining, *per l’aer perso* in mauve, in purple, *quella pacifica oriafiamma*, in gold of oriflamme, *di rimirar fe piu ardenti* (*U*, 175).

Se il metonimico Bloom disloca la vita lungo la catena della carne e della parola, il metaforico Stephen la cortocircuita in uno scambio paronomastico: “mouth south: tomb womb”.

Il giornale è qualcosa di più di un semplice oggetto del paesaggio urbano: il giornale è il folio della città, scritto altrettanto male, anzi decisamente peggio di quello del mondo, come ha modo di verificare Bloom, quando, in “Eumeo”, legge il necrologio dell’amico Paddy Dignam e vi trova, insieme ad altri refusi, il proprio nome storpiato in *Boom* e affiancato da nomi inesistenti o di persone

non presenti al funerale (*U*, 751). In precedenza lo stesso Bloom aveva osservato che sotto quel necrologio era stata stampata la pubblicità di una carne in scatola (è l'episodio dei "Lestrigoni"), e aveva mentalmente compiuto la trasformazione da mangiare a essere mangiati: "Plumtree's potted meat?... Dignam's potted meat" (*U*, 218; cfr. *U*, 145). Ancora in "Eumeo" il giornale finisce fra le mani del marinaio che ha intrattenuto i due protagonisti con improbabili racconti di terre lontane: e nell'immagine di questo marinaio che, inforcati gli occhiali, legge, come attraverso due oblò, quegli altri racconti che sono le notizie giornalistiche (*U*, 767-8), si può vedere una sintetica, ed esilarante, figurazione dell'età di Gutenberg, in cui il messaggio stampato si affianca, e in parte soppianta, quello orale, e i racconti viaggiano senza i viaggiatori. Quel marinaio sta tornando a casa, come Bloom, il quale anche, prima di approdare a quel giornale, ha viaggiato per la città a leggerne le segnature: e per l'umile agente pubblicitario le segnature della città sono le sue forme di pubblicità, come si ricava dall'evidente parallelismo fra l'inizio dei "Lestrigoni" e quello di "Proteo".

La parola-mondo e il mondo-scrittura del *Finnegan* sono la definitiva formulazione della metafora del libro, e del principio galileiano a essa associato:

But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses... And Gutenmorg with his cromagnom charter, tintingfast and great primer must once for omniboss step rubrickredd out of the wordpress else is there no virtue more in alcoholan. For that (the rapt one warns) is what papyr is meed of, made of, hides and hints and misses in prints (*F*, 19-20).

"Till allearth's dumbnation" (*F*, 68). Anche il *Finnegan* insiste sulla cattiva scrittura del mondo (*wrunes* = *wrong* + *runes*) e sui suoi *misprints*, e anzi sembra far consistere la sua (auto)rivelazione in un accennare e nascondere, e conseguente proliferazione di sensi ("three score and ten toptypical readings"). Come s'addice al microcosmo, anche l'uomo è libro:

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all (*F*, 18).

La metafora è così interamente secolarizzata e il macrocosmo-microcosmo è scrittore e scrittura, lettore e lettura.

Questa articolazione della metafora del libro depone a favore di una integrale narrabilità del mondo, di una sua infinita dicibilità. Non c'è nessuna 'realtà ultima' ineffabile<sup>17</sup>, nell'*Ulisse*, il cui mondo non è assenza di forma, ma caos di forme, di segni—sempre già effato, e perciò indefinitamente effabile. Non si dà noumeno kantiano, insomma, nell'*Ulisse*, che è vichiano anche in questo, "perché, ove avvenga che chi fa le cose esso stesso le narri, ivi non può

essere più certa l'istoria" (*Scienza nuova*, libro I, sezione IV). La carne si fa integralmente verbo perché è già, a suo modo, parola, 'urlo per strada', 'segnatura', e il compito dell'artista non è la creazione *ex nihilo*, il salto dal non verbale al verbale, ma la metamorfosi, la traduzione, l'incarnazione della parola artistica dentro la parola altra—sia essa la parola 'drammatica' del monologo interiore o la parola a due voci della parodia.

La bivocalità implicita nel monologo emerge pienamente nella parodia: la progressione è evidente nel fatto che, dopo i primi sei episodi, il narratore avoca sempre più a sé la narrazione, riducendo o abolendo del tutto l'incidenza del monologo e del dialogo. Abdica solo davanti a "Penelope", per lasciare l'ultima parola a quella carne-gea-tellus che vuole essere l'orizzonte di assoluta immenza del romanzo. Quello a cui assistiamo, dal settimo al diciassettesimo episodio incluso, con l'eccezione dei "Lestrigoni", sono le trasformazioni parodiche di un narratore proteiforme, che ha modo di diventare, per citare solo le metamorfosi più macroscopiche, narratore-giornalista, narratore-musico, narratore-vernacolo, narratore-storicodellalingua, narratore-drammaturgo, narratore-catechista.

La sua prima, distintiva, comparsa è nei titoli di testa che segmentano il racconto di "Eolo": come una voce fuori campo che accompagna, e contrappunta, il discorso narrativo, e lo surroga in stile giornalistico, e come un compositore che effettua il montaggio tipografico della pagina narrativa in pagina giornalistica. E' un narratore che aggiorna Lessing all'età di Gutenberg, combinando *nebeneinander* e *nacheinander* (*U*, 45), la dimensione spaziale e quella temporale della parola.

#### GENTLEMEN OF THE PRESS

Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince's stores and bumped them up on the brewery float. On the brewery float bumped dullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Price's stores (*U*, 148).

La ripetizione ricalca l'azione iterata, mentre il 'rumore per strada' di quei barili (birra a parte) segnala la qualità della retorica dell'episodio; ma è anche la forma dell'enunciato a svolgere una sua funzione, e il grande chiasmo prodotto dalla trasformazione sintattica transitivo/intransitivo e attivo/passivo rifà quel complessivo bustrofedismo che contraddistingue la parola tipografica—"mangiD. kcirtaP." ("furrowards, bagawards, like yoxen at the turnpaht", *F*, 18).

In "Scilla e Cariddi" la 'storia' invade lo 'storico'<sup>18</sup>, il quale si mette a fare narrativamente il verso ai personaggi in un linguaggio teatral-shakespeariano desunto per analogia dai personaggi stessi:

He came a step a sinkapace forward on neatsleather creaking and a step backward a sinkapace on the solemn floor..  
Twicreakingly analysis he corantoed off... (U, 235).

Così il narratore è pronto a correggere di opportuna didascalia la battuta di qualche personaggio (“–History shows that to be true, *inquit Eglintonus Chronologos*”, U, 265), o a uniformare la descrizione a qualche pensiero di Stephen:

*Entr’acte.*

A ribald face, sullen as a dean’s, Buck Mulligan came forwards then blithe in motley, towards the greeting of their smiles (U, 252-3).

A un certo punto la diegesi cede il posto alla mimesi teatrale (U, 268-9); e altrove Buck Mulligan è senz’altro ribattezzato “Puck Mulligan” (U, 276).

Nelle “Rupi Erranti” la presenza del narratore si avverte soprattutto come onniscienza: la ‘parodia’, se così la si può chiamare, sta nel complessivo impianto ‘pittorico’, hogarthiano, quasi, dell’episodio, e nella conseguente violazione dei ‘confini’ lessinghiani di pittura e poesia. L’episodio è il modello della città e, insieme, del romanzo: è il labirinto formato dagli incontri spaziali e dalle simultaneità temporali dei percorsi esistenziali dei suoi abitanti-personaggi (o di un loro campione). Le sue diciannove tessere sono come altrettante epifanie, momenti *del* tempo, non *fuori* del tempo, come voleva l’estetica del *Portrait*. Qui Joyce mette a frutto lo spunto ovidiano che aveva dato il nome al suo artista, e il narratore ricostruisce il labirinto della città da cui l’artista non ha ancora spiccato il volo. Stephen è naturalmente quanto di Joyce appartiene irrevocabilmente a quel paesaggio urbano e a quella data, Dublino 1904; come irrevocabilmente, ma per altri motivi, vi appartiene Bloom, posto esattamente al centro del labirinto (decimo frammento), immobile, e intento a leggere un libro–altra cifra speculare del romanzo. L’effetto di spazializzazione ottenuto dalle “Rupi Erranti” è complesso, perché il quadro cittadino è costruito attraverso una serie di pannelli disposti nel tempo, di volta in volta simultanei e successivi (come in un *interlace* da *romance*), e la descrizione è insomma narrativizzata. La violazione dei ‘confini’ lessinghiani avviene dunque attraverso la temporalità della parola. L’*Ulisse* è estremamente parco di descrizioni. Episodi potenzialmente descrittivi sarebbero “Proteo” e, soprattutto, “Itaca”: ma il paesaggio del primo è sussunto in buona parte nel monologo di Stephen, e diventa segnatura verbata, mentre l’inventario del secondo invade non la pittura, ma il linguaggio concettualizzante della scienza–assimilando il diegetico al noetico, per aggiungere ai primitivi due un terzo termine platonico.

Marcata, invece, e agonistica, è la parodia delle “Sirene”, dove la frase linguistica si modula su quella musicale in una complicata partitura polifonica. È di un agone espressivo che qui si tratta, sia per la funzione di seduzione che

la musica ha nel mondo dell'*Ulisse* sia per la posizione di vertice che essa generalmente aveva nell'estetica ottocentesca<sup>19</sup>. La comune modalità dell'udibile porta parola e musica a confrontarsi; ma se tutto è parola, non tutto è musica, come ci rende avvertiti il solito Bloom:

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattle market, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Rutledge's door: ee creaking. No, that's noise (*U*, 364).

E il rumore che chiude l'episodio non lascia dubbi in proposito. L'onomatopea sembra segnalare quel di più che la parola ha sulla musica (tonale), e che le permette di uscire vittoriosa dall'agone vocale. Le "Sirene" rendono il visibile attraverso l'udibile: i percorsi contemporanei da e verso l'Ormond Hotel di Boylan e del "blind stripling" sono scanditi da intrusioni sonore del narratore onnisciente: "jingle" è il rumore della carrozza e la carrozza stessa, oltre che il rumore, imminente, del letto di Molly, e "tap" è il bastone del cieco accordatore di piano, che è il personaggio eponimo dell'episodio (sua è, per così dire, l'apprensione fonica della città). In trasposizione sonora, è la continuazione della tecnica delle "Rupi Erranti", con cui le "Sirene" formano un dittico fonico-visivo, pianta e spartito della città<sup>20</sup>. *Ut pictura e ut musica poesis*: sono ancora le modalità del visibile e dell'udibile esplicate dalla capacità della parola di articolare sia lo spazio che il tempo<sup>21</sup>.

Più che delle "Sirene", la vocalità dei "Cicli" sviluppa l'impianto contrappuntistico di "Eolo". Al tema del monocolismo nazionalista Joyce dedica una serie di vernacoli nazionali, più o meno amplificati parodicamente. I "Cicli" hanno due narratori, uno realistico in prima persona (un maligno, e inattendibile, Tersite) e uno parodico in terza, che si alternano in un contrappunto che è insieme stilistico e vocale. Al primo è dato un espressivo vernacolo da strada, o da taverna (un tavernacolo!), il secondo dispiega invece una varietà di vernacoli letterari che vanno da quello della rinascenza celtica (la lingua delle traduzioni dal gaelico) al giornalistico (resoconti di avvenimenti mondani: esilarante quello delle nozze fito-onomastiche, *U*, 424-5, pura parodia linguistica e comico della lingua), con contributi occasionali del gergo legale, del resoconto di seduta teosofica o di congresso medico o di riunione politico-sportiva, della minuta parlamentare, della 'polite conversation', del 'child-talk', del linguaggio liturgico e biblico. Il contrappunto è anche di *laus e vituperatio*, ironicamente invertite fra loro, e in esso incappa tanto il nazionalismo politico che quello culturale. Lo scarto fra le due voci narranti si può ben dire di 'traduzione': la distanza dal reale, dal vero, è segnalata dalle amplificazioni parodiche della seconda voce.

La varietà stilistica dei "Cicli" è seconda solo a quella dei "Buoi del Sole": l'ovvia relazione fra i due episodi è quella di sincronia e diacronia.

L'episodio dell'ospedale è un'antologia parodica della storia della prosa inglese, con la quale il narratore traccia la genealogia artistica di Stephen. Qui serve osservare solo che i "Buoi del Sole" sono il complemento di "Scilla e Cariddi" e della sua estetica 'autobiografica'. Storia personale e storia letteraria sono le due coordinate della creazione artistica; l'opera letteraria nasce tanto dalla vita che dalla letteratura stessa. "He found in the world without as actual what was in his world within as possible" (*U*, 273): Stephen riformula in termini aristotelici un'idea cara allo storicismo ottocentesco, quella che sarà poi alla base del *Finnegan*: che la storia è biografia, come diceva Emerson, perché tutta la storia è nel singolo uomo e quindi spiegabile sulla base dell'esperienza individuale, la stessa conoscenza storica essendo il *non io* che diventa *io* <sup>22</sup>.

...What went forth to the ends of the world to traverse not itself. God, the sun, Shakespeare, a commercial traveller, having itself traversed in reality itself, becomes that self. Wait a moment. Wait a second. Damn that fellow's noise in the street. Self which it itself was ineluctably preconditioned to become. *Ecco!* (*U*, 623).

Sembra una piccola fenomenologia dello spirito artistico, il quale si dispiega fino a fare di sé "un intiero mondo" <sup>23</sup>, togliendo l'alterità di quel 'rumore per strada'. In questa attualizzazione è anche il risveglio dall'incubo della storia di cui parla Stephen in "Nestore" (*U*, 42). I "Buoi del Sole" sono l'attraversamento delle voci della storia, e la riappropriazione all'io dei *logoi* altrui.

La mimesi drammatica di "Circe" torna al presente e alle voci 'interne' dell'io. Il narratore, o drammaturgo, onnisciente, effettua qui un'allucinazione sui contenuti psichici della coscienza dei due protagonisti, compaginandoli con elementi esterni: come quando, per fare un esempio, J.J. O'Molloy compare come avvocato difensore nel processo 'kafkiano' intentato a Bloom (*U*, 582-98) e assume i tratti dei due oratori da lui stesso citati in "Eolo" (*U*, 176-9, 590-1), quando però Bloom era assente <sup>24</sup>. I modelli dell'episodio sono la "Notte di Valpurga" del *Faust* e la *Tentazione di Sant'Antonio* (con spunti dall'*Apocalisse*, e suggestioni pittoriche tra il grottesco e il visionario, Brueghel e Bosch <sup>25</sup>), ma i personaggi, propriamente, non subiscono alcuna allucinazione, se non, in parte, Stephen nel suo stato di ebbrezza. È il narratore che mette in scena, 'pubblica', a loro insaputa, per così dire, i contenuti manifesti e latenti della loro psiche, i desideri, le paure, i sensi di colpa, le fantasie, e insomma tutto ciò che di riconosciuto e non riconosciuto si agita nella "nighttown" dell'io: all'*everyman*-Bloom, per esempio, vengono attribuite le più svariate perversioni sessuali, dal voyeurismo all'esibizionismo, dal feticismo alla transessualità, con un misto di coprofilia, analità e masochismo <sup>26</sup>. L'episodio non è riportabile 'generativamente' al monologo interiore; c'è anzi una differenza di principio fra i monologhi degli altri episodi e i dialoghi di "Circe", ed è che se i primi traducono i contenuti psichici in un linguaggio privato, interno, non destinato

alla comunicazione, i secondi invece li traducono in un linguaggio esterno, pubblico. Il particolare effetto di indiscrezione, e perfino di impudenza, dell'episodio sta proprio nel coniugare contenuti psichici privati e inconfessabili con una forma discorsiva pubblica che di per sé censurerebbe quei contenuti, li relegherebbe nel non detto e nel non dicibile. Di qui, anche, la forma iperbolica della messa in scena, l'ingrandimento comico che serve insieme a rivelare e celare, a dare spudoratamente voce ai 'mostri' latenti delle psiche e, insieme, ad ammansirli. Un effetto di indiscrezione si ha anche con i monologhi (si pensi soprattutto a "Penelope"); ma è proprio l'iperbole di "Circe" a misurare lo scarto di trasgressiva 'pubblicità' che i suoi dialoghi hanno sui monologhi 'origliati' degli altri episodi. L'intervento del narratore si può dire qui maieutico: egli non ci porta *dentro* la psiche dei personaggi, porta piuttosto questa *fuori*, la 'produce'—la squaderna. La messa in scena rende in forma di metamorfosi l'indistinta molteplicità dell'io, e il romanzo si modula interamente in dramma, portando a esiti espressionistici un'antica connessione fra i due generi, quale si ritrova nel *Chisciotte* (io che si mette in scena attraverso le sue finzioni romanzesche) e nel *Wilhelm Meister* (io che si cerca attraverso le finzioni teatrali).

Maieutici sono anche lo stile e la tecnica di "Nausica", "Eumeo" e "Itaca", dove il narratore si raccorda parodicamente al mondo linguistico 'potenziale' del personaggio. La protagonista adolescente di "Nausica" è raccontata nello stile dei romanzetti femminili, quelli stessi che Gerty MacDowell legge, in cui si riconosce, in cui proietta le sue fantasticherie: il narratore integra la coscienza linguistica del personaggio prestandole una lingua che il personaggio conosce ma che lei stessa non saprebbe usare. La Nausica dell'episodio non viene mai fatta parlare direttamente, al contrario di Bloom, a cui viene invece dato un lungo monologo interiore; e la distinzione ha valore di caratterizzazione: l'adulto Bloom parla con lingua e voce proprie, l'immaturo Gerty parla attraverso la voce del narratore e in una lingua altrui. L'episodio è anche una piccola *summa* del linguaggio dell'adolescenza muliebre: si va dal 'baby-talk' (*U*, 451-2) al pettegolezzo bisticcioso (e il bisticcio è sintattico),

...Bertha Supple told that once to Edy Boardman, a deliberate lie, when she was black out at daggers drawn with Gerty (the girl chums had of course their little tiffs from time to time like the rest of mortals) and she told her not let on whatever she did that it was her that told her or she'd never speak to her again (*U*, 452-3);

dal linguaggio della moda e della cosmesi delle riviste femminili,

It was Madame Vera Verity, directress of the Woman Beautiful page of the Princess novelette, who had first advised her to try eyebrowline which gave that haunting expression to the eyes, so becoming in leaders of fashion, and she had never regretted it (*U*, 453),

a quello da 'opere e giorni' degli usi e costumi e detti donneschi:

But Gerty's crowning glory was her wealth of wonderful hair. It was dark brown with a natural wave in it. She had cut it that very morning on account of the new moon and it nestled about her pretty head in a profusion of luxuriant clusters and pared her nails too, Thursday for wealth (*U*, 453).

Il tutto è nella cornice da letterarietà di riporto delle *novelettes* femminili, in cui le varietà citate si inseriscono come modulazione di voce e di registro:

The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect... She looked so lovely in her sweet girlish shyness that of a surety God's fair land of Ireland did not hold her equal (*U*, 452-4).

Questo composito linguaggio viene reso dal narratore con un misto di discorso indiretto e discorso indiretto libero; lo stesso stile da *novelette* è come un'estensione dell'indiretto libero: è lo stile putativo del personaggio—è come il personaggio parlerebbe di sé, la lingua in cui, se potesse, articolerebbe il suo monologo interiore.

Lo stile putativo è quello inaugurato, almeno distintamente, in "After the Race", dove il narratore ricorre al linguaggio delle riviste mondane per rendere il mondo e la coscienza del protagonista. "The journey laid a magical finger on the genuine pulse of life and gallantly the machinery of human nerves strove to answer the bounding courses of the swift blue animal" (*D*, 47): il piglio assertivo, 'brillante', 'moderno', enfaticamente metaforico, esclude che si tratti dello stile del narratore o del personaggio. È invece lo stile della "notorietà" a cui il personaggio aspira, ma che egli stesso non saprebbe usare, e che il narratore gli presta per supplire alla sua inarticolatezza, e segnalare, allo stesso tempo, la natura derivata, ed esterna, della sua coscienza.

Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money. These were three good reasons for Jimmy's excitement. He had been seen by many of his friends that day in the company of these Continentals. At the control Ségouin had presented him to one of the French competitors and, in answer to his confused murmur of compliment, the swarthy face of the driver had disclosed a line of shining white teeth. It was pleasant after that honour to return to the profane world of spectators amid nudges and significant looks (*D*, 46).

È evidente già qui la modulazione dal putativo all'indiretto libero ("these Continentals"): le generalizzazioni iniziali fanno ancora una volta pensare ai moduli della narrativa ottocentesca, riciclata in letteratura d'appendice. Jimmy Doyle non ha l'intensa coscienza di sé di Eveline, che è fatta di memoria e

racconto interiore (“Eveline” è scritto prevalentemente in discorso indiretto libero): vive nello sguardo e nel linguaggio altrui. La sua è una coscienza riversata fuori, riflessa, e il narratore la rende ‘sfocando’ linguisticamente il punto di vista (la differenza con l’intensa focalizzazione interna di “Eveline” è evidente) e raccontando il personaggio con quel linguaggio della notorietà in cui a lui stesso piacerebbe che si parlasse di sé. Nella Gerty di “Nausica” il narratore combina, espansi, i tratti stilistici dei due adolescenti dei *Dubliners*, l’articolatezza di Eveline e la putatività di Jimmy.

“Eumeo” è invece nello stile putativo di Bloom <sup>27</sup>: è scritto come lo scriverebbe Bloom se fosse quell’autore-giornalista che aspira a essere, e per cui, di fatto, si spaccia, o viene fatto spacciare, in “Circe”–“BLOOM: Well, I follow a literary occupation. Author-journalist. In fact we are just bringing out a collection of prize stories of which I am the inventor...” (*U*, 584). E’ lo stile da “prize titbits”(*U*, 767), ovvero da Philip Beaufoy:

To improve the shining hour he wondered whether he might meet with anything approaching the same luck as Mr Philip Beaufoy if taken down in writing. Suppose he were to pen something out of the common groove (as he fully intended doing) at the rate of one guinea per column, *My Experiences*, let us say, *in a Cabman’s Shelter* (*U*, 750).

È il Philip Beaufoy che Bloom legge e si propone di emulare, e su cui, anche se inconsapevolmente, passa scatologico giudizio in “Calipso” (*U*, 82-5); e che poi in “Circe” insorge ad accusarlo come “a plagiarist. A soapy sneak masquerading as a literateur” (*U*, 585). In un lapsus rivelatore, Bloom a più riprese confonde il suo nome con quello di Mina Purefoy, la puerpera dei “Buoi del Sole” (*Mrs Beaufoy*, *U*, 200, 486; *Mrs Beaufoy Purefoy*, *U*, 579): la creazione letteraria, o l’aspirazione a essa, si configura anche per Bloom, come per Stephen, in analogia con la procreazione naturale <sup>28</sup>. Quello di “Eumeo” è uno stile dalla sintassi involuta e protratta:

Accordingly, after a few such preliminaries, as, in spite of his having forgotten to take up his rather soapsuddy handkerchief after it had done yeoman service in the shaving line, brushing, they both walked together along Beaver street, or, more properly, lane, as far as the farrier’s and the distinctly fetid atmosphere of the livery stables at the corner of Montgomery street where they made tracks to the left from thence debouching into Amiens Street round by the corner of Dan Bergin’s (*U*, 704).

Noterei, qui, il mostruoso iperbato che separa *as* da *brushing*, con il conseguente squilibrio del ritmo sintattico, e la curiosa eco allitterante creata attorno a *farrier*. È uno stile fortemente idiomático e dal registro misto, letterario e colloquiale, in cui il colloquiale ha pretese di letterarietà, e il letterario è a sua volta di seconda mano, di riporto. Per suo tramite si vuole rendere

l'euforica "stimolazione intellettuale" (*U*, 750) che il borghese Bloom ricava, e ancor più si promette di ricavare in futuro, dall'incontro con l'artista; e si vuole indicare, anche, la fine di ogni stile letterario, che è di scarto e riciclaggio giornalistico.

Maieutico e putativo, infine, è anche lo stile 'catechistico' di "Itaca", ancora orientato su Bloom, il quale vive un'altra ora di euforia intellettuale, e di paternità vicaria ('putativo' è aggettivo appropriato a Bloom), in compagnia di Stephen.

What two temperaments did they individually represent?  
The scientific. The artistic (*U*, 798).

Il catechismo scientifico, o pseudoscientifico, di "Itaca" è dedicato al Bloom scienziato dilettante e autodidatta, nonché pedagogo domestico (s'è vanamente ingegnato a educare l'ineducabile Molly, *U*, 802-4); al Bloom che si diletta d'astronomia e che sappiamo essersi cimentato nel problema archimedeo della quadratura del cerchio (*U*, 613, 820, 845), e che, nel più genuino spirito scientifico, vediamo sempre inquisitivo e propositivo, su grande come su piccola scala. Basterà ricordare come nei "Lestrigoni" egli si riprometta di andare a verificare se le statue delle dee greche abbiano orifizi di sorta (*U*, 225) (e sarà colto nell'atto da Buck Mulligan, che subito lo riporterà per "Greeker than the Greeks" ai convenuti nella biblioteca nazionale, *U*, 227); e come in "Itaca" si ponga il problema scientifico dell'abitabilità dei mondi e relativo problema religioso, inevitabile per un ebreo cattolico come lui, della loro redimibilità: concludendo, però, con un'estensione dell'Ecclesiaste anche a queste altre umanità possibili ("Martian, Mercurial, Veneral, Jovian, Saturnian, Neptunian or Uranian"), le quali "would probably there as here remain inalterably and inalienably attached to vanities, to vanities of vanities and all that is vanity" (*U*, 821).

Il disparato e spesso imperfetto arredo mentale di Bloom viene integrato e tradotto dal narratore nel linguaggio tecnico-concettualizzante della scienza, e presentato nella forma di un catechismo enciclopedico (lo scibile interessato va dal giardinaggio all'astronomia). Il raffronto con *Bouvard et Pécuchet* è inevitabile<sup>29</sup>; ma ciò che in Flaubert è contenuto diventa forma, o stile, in Joyce, e la differenza è importante: non di abbassamento a *bêtise* qui si tratta, ma di positiva, anche se parodica, elevazione al linguaggio della ragione. Di ragione parla il piano Gorman-Gilbert, dell'arco della ragione, anzi, con cui Bloom uccide i suoi "scrupoli", invece dei proci, come il suo modello omerico. La ragione è, infatti, nella prospettiva cosmica in cui Bloom guarda all'adulterio della moglie,

As not as calamitous as a cataclysmic annihilation of the planet in conse-

quence of collision with a dark sun. As less reprehensible than theft, highway robbery, cruelty to children and animals, obtaining money under false pretences, forgery, embezzlement, misappropriation of public money, betrayal of public trust... (*U*, 865);

e nell'equanimità con cui l'accetta, "as more than inevitable, irreparable". È la razionalizzazione comico-cosmica di un "buono" <sup>30</sup>: "cruelty to children" non può non far pensare al modo in cui certi dublinesi razionalizzano le loro frustrazioni quotidiane. Lo stile di "Itaca" è putativo anche in questo: rende, per amplificazione e ossimoro parodico, l'*ascensio mentis* del viaggiatore Bloom alla sua Beatrice terrena e "umana, troppo umana" (così Joyce in una lettera a Frank Budgen del 28 febbraio 1921). La musa ispiratrice dell'episodio, in altri termini, è l'enciclopedismo scolastico della *Commedia* e l'incessante catechesi a cui si sottopone il suo pellegrino ("Exsilium hominis ignorantia; patria est sapientia": Onorio di Autun); la sua 'scienza' è il viatico della ragione, una versione parodica del Virgilio dantesco: è linguaggio universale, atemporale e assoluto, che distanzia in una finale prospettiva cosmica l'*hic et nunc* della giornata dublinese dell'*Ulisse*, straniando, anche, i vari 'vernacoli' in cui è raccontata.

L'antecedente di "Itaca" è la famosa epigrafe di Stephen nel *Portrait* (*P*, 15-6), con il suo *gradus* dal *college* all'universo; ma è anche il saggio giovanile sullo studio delle lingue, con il suo *gradus* delle 'Scienze' dalla grammatica alla matematica (e "catechismo matematico" definiva Joyce stesso la tecnica dell'episodio nella lettera a Budgen già ricordata). Con la parodia comico-gnoseologica di "Itaca" le *artes sermonicales* del racconto completano l'invasione del *quadrivium* matematico, tradizionalmente culminante nell'astronomia. Dalla 'matematica' l'episodio mutua la caratteristica, anzi l'intenzionalità, di *mathesis universalis*, e il discorso narrativo si propone come eracliteo *logos* comune nella sua capacità parodica di sussumere in sé tutti i *logoi* particolari.

"Itaca" è, per certi versi, l'episodio più arduo del romanzo; era anche, a detta di Frank Budgen <sup>31</sup>, il preferito di Joyce, il quale lo avrebbe definito "il brutto anatroccolo del libro", certo intendendo che era il suo cigno più bello. L'episodio è di fatto metamorfico, o meglio, anamorfico: esso dà risultanze contraddittorie, e si potrebbe parlare dei contrari bruniani come della figura nascosta nella sua anamorfofi. "Eumeo" termina con l'immagine dei due protagonisti in cammino verso la casa di Bloom, colta attraverso gli occhi sonnacchiosi di un netturbino in serpa al suo carro, il quale sposa mentalmente i due associandoli agli innamorati di una canzone, "*to be married by Father Maher*" (*U*, 775). È indubbiamente un bruniano-blakiano matrimonio di contrari, quali Bloom e Stephen sono sotto tutti gli aspetti, caratteriali e figurali: il cittadino e l'artista, il corpo e lo spirito, la carne e il verbo, l'*hic et nunc* della storia e il permanente e universale dell'arte. Ma anche "Itaca" è sposalizio di contrari:

è ripatriamento per Bloom, ma esilio per Stephen, e il ripatriamento stesso è a un'Itaca che è anche non-Itaca, a un letto che reca ancora le tracce della presenza altrui e a una Penelope non esclusivamente posseduta.

If he had smiled why would he have smiled?

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone, whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity (*U*, 863).

Il contrappunto parodico con l'*Odissea* produce qui un suo singolare *pathos*. Il ritorno di Odisseo è un progressivo avvicinamento all'isola, alla casa, alla donna, al talamo (cuore della patria), in una riappropriazione sempre più intima e segreta di quello che *solum* è suo; raggiunto invece il talamo, Bloom verifica definitivamente che il suo possesso è anche spossesso, e che i due coincidono, come la comunione coincide con la solitudine, e l'essere di casa con l'essere spaesati nell'universo. "Her is non hoom, her nis but wildernesse", ricorda la *Balade de Bon Conseyl* di Chaucer; nel mondo senza trascendenza dell'*Ulisse* casa e deserto non possono che coincidere, e la propria patria ("Know thy contree") non può che essere riconosciuta in ciò che non è proprio o che è di Ognuno-Nessuno (*U*, 858). È il matrimonio del proprio e dell'altrui.

Altri contrari sposati si situano sul piano dello stile, e anche qui si tratta di coincidenza del proprio e dell'improprio, in senso retorico. Nel ridurre gli eventi ai loro equivalenti scientifici, come si dice ancora nella lettera a Frank Budgen, e nel presentarli "in the baldest coldest way", il catechismo di "Itaca" riduce a un minimo comun denominatore linguistico narrazione (e descrizione), dialogo e monologo, e cioè anamorficamente nasconde il discorso narrativo dentro quello scientifico, e il *pathos* della parola poetica nella *apatheia* di una parola radicalmente altra: un matrimonio artistico, questo, che fa il paio con quello della carne. In "Itaca" il 'vernacolo' narrativo si universalizza nel latino, o greco-latino, della *scientia*, e l'ibrido maccheronico è già un'anticipazione della poliglottia del *Finnegan*.

"Itaca" non è la dissoluzione parodica del realismo narrativo e della sua pretesa di descrivere e inventariare il mondo esaustivamente, oggettivamente, 'scientificamente' <sup>32</sup>. È vero semmai il contrario. Se sulla parodia non pesasse un certo pregiudizio moderno (derivante, credo, da scrupolo criticista) che la vuole sempre e solo satirica, ci si accorgerebbe che la parodia joyciana è, in generale, estensione del realismo anche alle forme di lingua del reale, attraverso le quali il reale stesso viene raccontato. Sotto questo aspetto in Joyce trova compiuta esplicazione il principio latente del realismo, che tutto ciò che c'è, anche l'esserci linguistico, ha diritto a essere narrato: un principio, questo, che è sempre stato avvertito come di ridondanza (realismo come copia 'inutile' del

reale) e di trasgressione (realismo come violazione di ciò che si può pubblicamente rappresentare, socialmente dire). Il realismo parodico dell'*Ulisse* è la trasformazione e l'espansione topologica dell'articolatezza linguistica del reale, secondo una geometria narrativa che si può ben definire galileiana, o vichiana.

\* ) Per le citazioni delle opere di Joyce si usano le seguenti abbreviazioni: *D* = *Dubliners*, The Corrected Text with an Explanatory Note by R. Scholes, London, Jonathan Cape 1967; *P* = *A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Definitive Text Corrected from the Dublin Holograph by C.G. Anderson and edited by R. Ellmann, London, Jonathan Cape 1968 (1964); *U* = *Ulysses*, London, Sydney, Toronto, The Bodley Head 1968 (1960); *F* = *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber 1975 (1964); *CW* = *The Critical Writings of James Joyce*, edited by E. Mason and R. Ellmann, New York, The Viking Press 1972 (1964). Le lettere sono citate per data e destinatario: il testo tenuto presente è quello delle *Selected Letters*, edited by R. Ellmann, London, Faber and Faber 1975.

<sup>1</sup> ) *Repubblica* 392d: mi rifaccio naturalmente a G. Genette, *Figure II*, tr.it., Torino, Einaudi 1972, pp.23-41 ("Frontiere del racconto"), e *Figure III*, tr.it., Torino, Einaudi 1976, pp.209-22. Per il concetto complessivo di mimesi in Platone, vedi anche E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr.it., Roma-Bari, Laterza 1973, capp.II-III, pp.23-47.

<sup>2</sup> ) *Autobiografia*, in *Opere filosofiche*, Firenze, Sansoni 1971, p.29; vedi anche *Opere giuridiche*, Firenze, Sansoni 1974, p.387.

<sup>3</sup> ) Così già E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr.ing., London, Routledge & Kegan Paul 1953, p.243 ("macaronic prose epic"). Più diffusamente, V. Mercier, "James Joyce and the Macaronic Tradition", in *Twelve and a Tilly*, ed. by J.P. Dalton and C. Hart, London, Faber and Faber 1966, pp.26-35.

<sup>4</sup> ) Il concetto di pluridiscorsività è quello della stilistica dialogica di M. Bakhtin, *Estetica e romanzo*, tr.it., Torino, Einaudi 1979, p.71.

<sup>5</sup> ) G. Contini, "Espressionismo letterario", in *Enciclopedia del novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol.II, 1977, pp.780-801:794.

<sup>6</sup> ) Per un tentativo di definizione del genere, vedi E. Mendelson, "Encyclopedic Narrative: from Dante to Pynchon", *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp.1267-75. A. Walton Litz, "The Genre of 'Ulysses'", in *The Theory of the Novel*, ed. by J. Halperin, New York, London, Toronto, Oxford University Press 1974, pp.109-20, riconosce che l'*Ulisse* può essere visto "as a synthesis of the myriad forms which went into the making of modern fiction", ma conclude che esso, "at its deepest reaches, denies the validity of genres and seeks to be only itself" (pp.116,118): una conclusione, questa, poco euristica. La presenza di svariati programmi generici è costitutiva dell'*Ulisse* e della sua natura composita, non omogenea. Certamente più fruttuosa è l'indicazione di Curtius: "il libro è cronaca...-romanzo-dramma-epos-satira-parodia-summa", "James Joyce e il suo Ulisse", in *Studi di letteratura europea*, tr.it., Bologna, il Mulino 1963, pp. 331-61:361. Il saggio è del 1929.

<sup>7</sup> ) Cfr. H. Kenner, *The Stoic Comedians. Flaubert, Joyce, and Beckett*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1974 (1962), p. 48, e B. Hardy, *Tellers and Listeners. The Narrative Imagination*, London, The Athlone Press 1975, ch.8, pp.206-76.

<sup>8</sup> ) E' quello che H. Kenner ha chiamato "The Uncle Charles Principle": "...writing about someone much as that someone would choose to be written about", *Joyce's Voices*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1978, p.21, e tutto il cap.2.

<sup>9</sup> ) Per la quadripartizione del discorso grammaticale e il suo uso narrativo, vedi S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press 1980 (1978), p. 201, e in generale i capp. 4-5. Un efficace esempio di alternanza di diretto

libero e indiretto libero, con marca ironica, è il monologo di Father Conmee all'inizio di "Rupi Erranti":

The Superior, the very reverend John Conmee S.J., reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps. Five to three. Just nice time to walk to Artane. What was that boy's name again? Dignam, yes. *Vere dignum et justum est...* He walked by the treeshade of sunnywinking leaves and towards him came the wife of Mr David Sheehy M.P.

-Very well, indeed, father. And you father?

Father Conmee was wonderfully well indeed. He would go to Buxton probably for the waters. And her boys, were they getting on well at Belvedere? (U,280-1).

*Father Conmee was wonderfully well indeed!* L'uso del nome proprio al posto del pronome previsto dall'indiretto libero dà il senso di importanza, di compiacimento, di egotismo del personaggio, il quale, per così dire, è presente anche a se stesso non come semplice *io* linguistico, ma come *Father Conmee S.J.*, appunto.

<sup>10</sup>) Per la distinzione fra 'monologo interiore' e 'flusso di coscienza', vedi le considerazioni di S. Chatman, *Story and Discourse* cit., pp.186-94. G. Genette, *Figure III* cit., p. 221, propone di sostituire 'monologo interiore' con 'discorso immediato', "dato che l'essenziale, come non è sfuggito a Joyce, non è tanto il fatto che sia interiore, ma che sia immediatamente emancipato...da qualsiasi tutela narrativa, che cioè esso occupi, fin dall'inizio dell'azione, il primo piano sulla scena". La presenza del discorso indiretto libero invita a precisare meglio quella 'immediatezza'. A parte ciò, Genette ha ragione, in sede teorica, a mettere in guardia contro "la tutela esercitata da parte del modello drammatico sul genere narrativo" (p.220); ma in sede critica quella 'tutela', accettata a piene lettere dal Joyce del *Portrait*, è un fattore costitutivo del discorso narrativo, e come tale va analizzato. 'Monologo' è il termine storicamente giusto, ed è un indicatore di 'modulazione generica'.

<sup>11</sup>) La distinzione è di S. Chatman, *Story and Discourse* cit., pp.188, 203-4.

<sup>12</sup>) Cfr. B. Benstock, "What Stephen says: Joyce's second Portrait of the Artist", in *Ulysses cinquante ans après, témoignages franco-anglais sur le chef-d'oeuvre de James Joyce rassemblés par L. Bonnerot avec la collaboration de J. Aubert et Cl. Jacquet*, Paris, Didier 1974, pp.137-52.

<sup>13</sup>) Cfr. R. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber and Faber 1974 (1972), p.90.

<sup>14</sup>) Il libro di Boehme era nella biblioteca di Joyce: cfr. R. Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, London, Faber and Faber 1977, p.102 (e anche p.11), "Boehme, Jacob, *The Signature of All Things* (London: Dent, Everyman, [1912])".

<sup>15</sup>) La trattazione classica è E. R. Curtius, *European Literature* cit., ch. 16, pp. 302-47.

<sup>16</sup>) "Peut-être! mais que penser d'un livre, où l'on prétend que la lumière a été créée avant le soleil, comme si le soleil n'était pas la seule cause de la lumière!", *Bouvard et Pécuchet*, Édition critique par A. Cento, Napoli-Paris, Istituto Universitario Orientale, Librairie A.-G. Nizet 1964, p.358. Il passo è invariato nelle edizioni accessibili a Joyce.

<sup>17</sup>) "*Ulysses...* is a black hymn: the void is terrifying, and ultimate reality is ineffable", così M. French, *The Book as World. James Joyce's 'Ulysses'*, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press 1976, p.24, la quale pure insiste sulla metafora del libro, ma solo sul versante della 'postcreazione'.

<sup>18</sup>) Parafraso una frase di Contini a proposito di Gadda, "Espressionismo letterario" cit., p.798.

<sup>19</sup>) L'indicazione è di R. Ellmann, *Ulysses on the Liffey* cit., p.104. Nel *Portrait* Stephen rimprovera a Lessing di essersi occupato di un gruppo di statue, e cioè di un'arte inferiore, e non della letteratura, "the highest and most spiritual art" (P,218-19).

<sup>20</sup>) È significativo che, originariamente, anche Eliot avesse pensato alla terza sezione della *Waste Land* come a una rappresentazione fonico-visiva della città, colta, e decifrata, dall'occhio di un osservatore 'manico', platonicamente trascendente:

Some minds, aberrant from the normal equipoise...  
 Record the motions of these pavement toys  
 And trace the cryptogram that may be curled  
 Within these faint perceptions of the noise,  
 Of the movement, and the lights!

(*The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Draft*, ed. By V. Eliot, London, Faber and Faber 1971, p. 31). Nella versione definitiva, o nel taglio cesareo poundiano, la città soffre invece una crisi di visibilità, e diventa spartito di suoni e rumori alle spalle del Fisher King/Prince Ferdinand (“But at my back in a cold blast I hear...”): il visibile sopravvive nell’“inesplicabile splendore” del divino chiuso fra le mura di St. Magnus Martyr, e nella visione-previsione del cieco Tiresia.

<sup>21</sup>) Di fronte a questa doppia articolazione della parola e alla natura ‘genericamente’ composita dell’*Ulisse* è riduttivo parlare di ‘spazializzazione della forma’, come fa J. Frank, “Spatial Form in Modern Literature”, *The Sewanee Review*, 53, 1945, ristampato in forma ampliata in *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington and London, Indiana University Press 1968 (1963), pp.2-62:16-9. La tesi di Frank è basata, per l’*Ulisse*, su un accostamento fra il capitolo dei comizi agricoli di *Madame Bovary* (II, 8) e “Nausica”. Ma c’è da osservare che la spazializzazione flaubertiana è di tipo ‘orchestrale’ e mira a una sincronizzazione polifonica di voci (umane e animali) e di retoriche (politica e amorosa): “*Il faut que ça hurle par l’ensemble*, qu’on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d’amour et des phrases d’administrateurs” (*Correspondance*, Paris, Conard 1926-33, tome III, p.365, citato in *Madame Bovary*, édition de C. Gothot-Mersch, Paris, Garnier 1971, p.LIII). La frammentazione e l’intreccio delle sequenze narrative dà luogo a un montaggio vocale, oltre che visivo, il cui effetto finale è tanto spaziale che temporale. La sequenzialità delle “Rupi Erranti” è il banco di prova della ‘spazializzazione’ dell’*Ulisse*: lo spazio dell’episodio può essere ricostruito solo nella dimensione temporale, o nello spazio-tempo in cui si svolge la sua azione e in cui si forma il suo ‘labirinto’. La temporalità della parola non è mai spodestata da Joyce. La tesi di Frank è accettata da A. Walton Litz, “The Genre of *Ulysses*” cit., p. 118, il quale oppone “spatial understanding” a “preconceived generic expectations” e infine suggerisce di leggere l’*Ulisse* secondo l’apprensione ‘noetica’ del *Portrait*.

<sup>22</sup>) “If the whole of history is in one man, it is all to be explained from individual experience... There is properly no History, only Biography... All inquiry into antiquity...is the desire to do away this wild, savage and preposterous There or Then, and introduce in its place the Here and the Now. It is to banish the *Not Me*, and supply the *Me*”, R. W. Emerson, “History”, in *Essays*, London, Dent 1978, pp.8,11,12.

<sup>23</sup>) *Scienza nuova*, libro II, sezione II, capitolo II, par.I. R. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, cit., pp.141-2, sente nel passo citato un’eco della lettura, da parte di Joyce, del Croce interprete di Vico.

<sup>24</sup>) Cfr. C. H. Peake, *James Joyce. The Citizen and the Artist*, London, Edward Arnold 1977, pp.268-9.

<sup>25</sup>) U,696, “THE REVEREND MR HAINES LOVE: (*Raises high behind the celebrant’s petticoats, revealing his grey bare hair buttocks between which a carrot is stuck*) My body”, è un dettaglio da *Trittico delle delizie*.

<sup>26</sup>) Una lettura psicoanalitica dell’episodio è in M. Schechner, *Joyce in Nighttown. A Psychoanalytic Enquiry into ‘Ulysses’*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1974, ch. 3, pp. 100-52.

<sup>27</sup>) Il riconoscimento è di H. Kenner, *Joyce’s Voices* cit., p.35.

<sup>28</sup>) “*E tekhne mimeitai ten physin*—This phrase is falsely rendered as ‘Art is an imitation of Nature’. Aristotle does not here define art; he says only, ‘Art imitates Nature’ and means that the artistic process is like the natural process” (*CW*, 145). Nel *Portrait* l’estetica di Stephen si ferma alla terminologia tomistica: “When we come to the phenomena of artistic conception, artistic

gestation and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience” (P,214). Il compito è assolto dal narratore dei “Buoi del Sole”.

<sup>29</sup> ) Lo ha fatto R. K. Cross, *Flaubert and Joyce. The Rite of Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1971, ch. VII, pp.153-73, sulla scia di H. Kenner, *The Stoic Comedians* cit., e, naturalmente, di Ezra Pound, “James Joyce et Pécuchet”, *Mercure de France*, CLVI, 575, 1922, poi in *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's Essays on Joyce*, ed. by F. Read, London, Faber and Faber 1968, pp. 200-11. Il raffronto è reso comunque problematico dalla natura elusiva del tema flaubertiano, che non si lascia agevolmente definire–delimitare. La *bêtise* finisce per essere un po’ come la follia erasmiana–l’altra faccia del sapere.

La *bêtise* è quella ovvia, e delimitata, dal *Dictionnaire des Idées reçues*.

La *bêtise* è ciò che il sapere diventa quando passa attraverso la lente deformante di Bouvard e Pécuchet.

*Bêtise* è l’effetto del tempo sul sapere, la sua opera di cernita e di scarto. Tutto può essere *bêtise*, dopo.

Quanto Bouvard e Pécuchet confrontano e comparano, la *bêtise* rivela i vecchi, noti tratti del *de vanitate et incertitudine scientiarum*.

Quando infine nella loro infaticabile pigrizia i due passano incessantemente da un sapere all’altro, la *bêtise* diventa come la quintessenza di una fondamentale refrattarietà e scetticismo umani di fronte a ogni sapere, a ogni fede, la naturale riluttanza a farsene prendere definitivamente: è l’incredulità che si annida in fondo a ogni credenza, il rovescio del camaleontismo pichiano, o del faustismo goethiano.

<sup>30</sup> ) Così Joyce stesso definiva Bloom: cfr. F. Budgen, *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’* (1934), London, Oxford, Melbourne, Oxford University Press 1972, p.18.

<sup>31</sup> ) *James Joyce* cit., p.264.

<sup>32</sup> ) È questa l’interpretazione complessiva che della parodia joyciana dà H. Kenner, *Joyce’s Voices* cit.

MARIO EUSEBI

LA TRADIZIONE DEL TESTO PRIMITIVO DEL *SAINTRÉ* DI ANTOINE  
DE LA SALE

Per una serie di circostanze di cui ora non è il caso di fare la storia, ma che si può dire che muovano dalla decisa affermazione dell'autografia del manoscritto Barrois (Bibl. Nat., nouv. acq., fr. 10057), la tradizione del testo primitivo del *Saintré* è stata poco studiata. Che invece meriti di esserlo, soprattutto per il sospetto che grava su molte lezioni del cosiddetto "stato definitivo" del romanzo, l'ho già sostenuto in un precedente articolo <sup>1</sup>. Qui si è voluto avviarne la conoscenza sulla base di una collazione di cinque testimoni <sup>2</sup>:

- C Londra, Brit. Mus., Additional 11614
- D Bruxelles, Bibl. Roy., 9547
- E Firenze, Bibl. Laurenziana, Med. Pal. 102
- F Parigi, Bibl. Nat., nouv. acq., fr. 10057
- J Parigi, Bibl. Nat., nouv. acq., fr. 20234

Ho tenuto come testo di collazione quello dell'edizione Champion-Desonay, dalla pg. 10, riga 1 alla pg. 33, riga 7 e dalla pg. 77, riga 17 alla pg. 98, riga 24 <sup>3</sup>. Con la sigla Fa si designano gli interventi sul testo primitivo di F.

10,1-21 *solo in F dove segue, ma poi cancellato con due tratti obliqui di penna:*

Et le deuxieme Livre traitera des tres loyalles amours de Mademoiselle Vyenne d'allençon et de paris de Rousillon. Comme les plus martirs d'amours que je aye leu ne oy dire auquel je besoigne tant comme je puis pour obeir a vostres prieres que entre tous aultres seigneurs comme dit est me sont entiers commandemens

11,1-12,13 *manca in J per guasto meccanico* 1-2 *solo in F*; chi commenche le livre des premieres amours messire jhehan de saintre le vaillant chevalier DE (*scritto da mano moderna E*) 3 *manca la grande iniziale F* 8 filz aïsne CDE

- 11 car il] quil E 20 fust pour servir ou che. CD; servir ou *aggiunto da mano moderna* E 21 ou *manca* CD
- 12,8 jug. et d. CD 14 L'Acteur *aggiunto* Fa; Cy devise dune jeune princesse vesve de la maison [*manca l'angolo superiore della carta*] france et de bonnes vertues et grant sens qui estoient en elle J 18 Cousines du roy est J 22 pour ensieuvir et ressembler J
- 13,3 Il me semble E 5-6 cest assavoir *aggiunto* Fa 10 ains] mais CD 13-14 epistre et ou V ch. JCD 16 celles JCDEF 17 de rechief pour J 25 son amour J
- 14,2 et que a JC 7 joingnist avec lui JCD 11 qui premier pas. JCD 14 les eschelles E 15 cite chast. JCD 17 a coustume de couronner les plus vaillans J 19 amour de JCD 20 garder honn. J 21 de chast. parquoy estoient J 22 plus grandement J 25 avoir *aggiunto nell'interlinea* Fa
- 15,1 Si] ainsi J 3 demand. dame elas J 5 jour que elle morroit JCDEF; de sa vie *aggiunto in luogo del testo primitivo* Fa 6 recite saint Jheromme J 8 et quant J; pour la jecter de J; pour de son d. jecter CDEF; la *aggiunto* Fa 10 elle lui repondy en disant Elas sire J 11 mais quant J 12 auquel] elle J 13 cestui] celui C, celui qui est mort J 14 et] car J 15 je prend. J 16 qui fut bon CD; pour le doute CD 17 fier. et orgueilleux certes JCD 22 saint Jheromme J; je me deporté J 23 qui veult CDEF, vouldra J; *su vult vouldra* Fa 25 epistre le quel ne fait a oublier J
- 16,1 femme Romaine J 2 elle eut en son temps XXII maris espousez lun apres lautre J 3 par adv. elle se remaria a ung J 4 de la vie CD (*poi corretto con una l nell'interlinea* D); qui aussy en son temps av. J; avoit eu esp. CDEF 5 se fist J 6 en eust joye et s. J 7 deux survivroit et surm. lautre J 8 premier parquoy tous les gallans de Romme sy vindrent et lui b. J 10 victoire quil avoit fait (fai F, eu J) JCDEF, quil avoit fai *cancellato* Fa 12 chappelet J; et en ce point J 13 a tanb. et b. JCD 14 et criant JC 15 Et cy endroit J 16 venir JCD 18 L'Acteur *aggiunto* Fa; comment celle tresnoble dame vesve print en soy donc ymaginacion de vouloir faire dun jeune homme .I. estre parfait pour parvenir ala tres excellent vertu de proesce J 20 que ce fust J 21 de plus jamais soy JCD 24 faire en ce m. J
- 17,1 ung renomme homme JCDEF, *corretto in* hom. ren. Fa 2 hom. en laquelle pensee J 11 touchoit ce que point ne sen vouloit ou ne os. desc. J 17 ala palme J 18 madame (m. passer CDEF) incontinent a genoulz se mist (en J) lui faisant JCDEF, a genoulz se mist lui *cassato con un rigo e nel margine* a genoulz se mist Fa; la rever. J 24-5 et le vix de J
- 18,1 enclinant se met devant avec les aul. JCDEF, se met devant *cancellato e aggiunto nel margine* devant se mist Fa 2 sen alla JCDEF, *corretto in* allant Fa; et leur JCDEF, et *cancellato* Fa 9 mad. entra en JCD 15 *dopo* hommes *aggiunto sopra il rigo* de bien Fa 18 sa foy quil lui dira J 19 jouv. ne pens JCD 24 maistre par la JCD 25 comb. quil JD
- 19,3 les yeuls lui JCDEF, lui *cancellato* Fa; les yeulx lui commencerent a larmo-

- yer J; le cuer lui fremist JCDEF, lui cancellato Fa; et le viz lui print a palir J, le viz lui palist CDEF, le cuer fremissant et le viz pallisant Fa 6 façon] chiere JCDE 8 ne deistes pas a CD 9 ne veistes om. J 10 que dist J 11 avez vous JEF, vous cancellato Fa, aves point CD 11-12 *dopo* Madame *aggiunto nel margine* Et qui seroit la bien heureuse cun tel amy aroit Fa 12 bien peut estre que vous J 13 que om. CD 16 comme dit est *manca* J 17 navoit point gouste J 20 dois et sans JCDEF, et cancellato Fa; dois fut long. sans mot sonner J 21 Et mad. voyant quil J 23 Et je vous CD
- 20,4 pardonnez J 5 qui se CD 6 je om. CD 10 prisonnier. Alors toutes lui dirent dittes dittes hardiement Et quant J 11 elles toutes J 14 volentiers. Lors lui dist madames dittes moy san plus J; dirent *nel margine* Fa 13 jen eusse CD 15 plus *nell'interlinea* Fa; que vous amez CDEF; amez le mieulz J; que j'aime le mieulz J; celle que j'aime CD 16 mere dist Saintre J; et apr. Jaq. ma soeur JCD 18 Joynet *aggiunto nel margine* Fa; dist je nentens CDEF 23 dist il] *aggiunto nell'interlinea* Fa, *manca* JCD; madame dist Saintre J 24 Alors madame lui dist n'en amez vous nulle *manca* JCD 24-5 Alors madame lui dist nen amez nulle A ce cop E 25 A failli... amez nulle om. E
- 21,1 amez] avez JCD 3 les haultes et honnourables emprinse J 5 de Guron le courtois] *manca* JCD 9 pour au serv. JCD 13 en tant hault J 14 este om. CD 16 dame et ne J 18 en est J 21 vraies quelle ne les avoit dittes que pour soy farser J 21-2 Et quant le povre *su rasura* Fa; entent de madame son *aggiunto in parte su rasura* Fa; 23-4 mort ou a tousjours mais Fa 24 lors Fa; tresaignement *su rasura* Fa 25 plourer Fa 21-25 *Il testo primitivo di F è scomparso sotto la correzione. All'inizio del f. 6vº, davanti* Alors, *resta, cancellato con un rigo* merveilleusement, *così che si può ricostruire* se prist a plourer merveilleusement. *In JCDE si legge:* Mais de ce si tres crueux congie le povre Saintre qui ne pensoit pas moins que en estre (que estre E) deshonnore se print (prist CDE) merveilleusement a plourer.
- 22,1 Ysabel *manca* J 11 desconfit] honteux CD; et respondit CD 17 trouvoy E; ou je vous trouveray ou aultrement tenez vous om. CD 20 cong. elles J, et congie C; dirent Saintre J 22 lors il J 25 qui dormir sur jour JCDE
- 23,2 sur son logis JE; rirent et raissonnerent JCDE 3 et que J 5 adventureses] uses Fa, adventures JCDE 7 tant quil CDE 8 aultres *manca* CD 8-9 quil f. comme len. (*coretto in com. l'en. il f. Fa*) JCDEF 11 et voyans J; aultres *manca* J 12 comme ] que E 16 vous nous JCD 18 cela lors il sen CD 19 moult longuement *aggiunto nell'interlinea* Fa 20 qui as. est. JCDE 22 et voyant J 23 manda CDEF ( *De aggiunto nell'interlinea* Fa); levees quel chose le J 24 elles t. r. J 23-24 manda apres que le petit Saintre leur avoit dit de quoy elles ri-aient si fort cest assavoir apres que le tables furent hostees CD 25 les dames] les autres J
- 24,1 elles et comment elles J; et que CD; elles lui avoient dit et ce quil avoit respondu en passant outre JCDEF (*cassato tutto meno* avoient dit *e aggiunto*

- nell'interlinea* a leurs demandes et il passant oultre leur Fa) 2 moy dire et faire du surplus J 3 encores (car enc. J) en rirons nous plus avant JCDEF (*cassato e aggiunto sopra il rigo* encores en rirons nous plus Fa) 6 une tasse de vin JCDEF (de vin *cancellato* Fa) 7 vin a servir J 13-14 tresvolentiers madame JCD 17 la royne J; revint JCD 20 *Precede l'argomento*: comment madame parla au petit saintre et destre deuisse J 23 Or sire or vous CD; ou est ore J
- 25,1 prendre dun qui JCD 5 disant vr. quil JCD; eu beaucoup a faire JCDEF, beaucoup *cassato e aggiunto* grandement Fa 7 et *om.* JCDE; et lui J, pov. lui CD; sy *om.* E 9-10 Et quant... choisie *om.* J 10 de madame C; pas lors plus J 12 tressures car il avoit ja JCDEF; comme celluy qui avoit Fa 13 ne scavoit plus que dire ne JCDE 18 savez *om.* CD; il a JCD 21 gentil *om.* C 23 toujours des. JEF, touj. mais CDFa 24 estoit J 25 et requeroit J; a mad. mercy JCDEF; pour Dieu *aggiungo* Fa
- 26,1 puis se vire vers JCDEF, viroit env. Fa 2 prient JCDEF, priaissent Fa 4 que elle J 5 vouloit et pavoit CD; et son CD; serv. conquerir CD 6 et que elle JCD; pour (et CDEF) le faire (feroit EF) telle quelle voudroit JCDEF (*cassato* Fa) 7 et aux aultres *om.* J 8 de pitie J 9 garde ne nulle des JCD; aultres] dames CD 10 la ou voloit madame D; saillir] *illeggibile* J, venir CD 11 oy *om.* CD 12 excusacion JCD; quil avoit JCDE 13 et *om.* CD 13-14 Sy treshumblement mercy JCDEFa, mercy sy tr. F 15 madame JCDEF 16 je ne JCD 19 laisnee JCD 22 je len JCD 23 trop mieulx J
- 27,4 amour ne vey E; n'est *om.* E 4-5 vray mon filz dist Ysabel au petit Saintre JCDEF, *coretto in* vray dist Ys. mon filz Fa 6 ouy que *aggiunto* Fa 8 povre enfant E; ne ne le con. J, et ne le CD 9 porroit E; sy tost av. JCD 11 y font aucunes fois JCDEF, *cassato e sostituito da* doubtant le refus Fa 17 oy et veu JCDEF, oy et *cassato e aggiunto* et oy Fa 18 madame *aggiunto* Fa 21 sont a loppinion de Ysabel JCDEF, *cassato e sostituito da* estes toutes a ung Fa 23-24 *dopo* mais: vous avez failly dune chose car il na point dame choisie et ainsy le trouverez JCDEF, *lezione cassata e sostituita da* dune chose... et ne la point (28,1) Fa
- 28,3 Et dirent elles *om.* E: *dopo* elles: madame JCDEF, *cassato* Fa 4 *dopo* vous *aggiunto* madame Fa; mis fors CD 5 bien choisir J 7 celles E 12 et serez E 16 empris ] Fa, empense JCDEF (*cassato* Fa) 17 bien *om.* D cuidiez que E 22 *dopo* dame, *aggiunto nel margine*: quil aime tant Fa
- 29,2 Saintre *manca* JCDE; ne pourra J, ne pavoit CD 5 ainsy *om.* CD 6 son semble J; savisa C 8 Lors lui dist Mad. JCD 8 Couchy (*e poi così sempre*) JCD 11 Et neant. JC 12-13 *dopo* ores: estes vous bien ung failly JCDEF, *cassato e sostituito da* voy je bien que vrayment vous estes ung tresfailly Fa 14-15 a servir...que Matheline *om.*E 14 Math. de Couchy JC 15 fille de bon D 22 saige et discrete J 22-23 et qui vous puist et ait de quoy aydier J; et qui vous ait de quoy aider CD 23 mectre sus JCDEF
- 30,2 vous *manca* JCD 2-3 creez au long aler que se ainsy le faites quel quelle

- soit J 4 ce *om.* CD; je noy parler CD 7 Car aultr. J 9 Ainsy comme sur J 10 qui dist ainsy *om.* CD 11 le maistre *aggiunto* Fa 22-23 *invertiti* CD
- 31,9 sont C 13 La Dame *aggiunto* Fa 15 que celui J; telle] seulle J 23 *dopo* sauve, *aggiunto da altra mano* dorgueil J
- 32,3 se efforcera et mettra payne et toute diligence de J 5 saige nomme Tullius JCD; Tales E 11 ce seul J 14 assendo CD 15 Totum] dotum CD 18 encores *om.* CD 19 phollosophe J 16-18 c'est a...dampne *aggiunto nel margine* Fa 22-24 Adfin... despiteras *aggiunto nel margine* Fa
- 33,2 amoureux *om.* CD 7 *dopo* sauve, *aggiunto da altra mano* du pechie de ire J.
- 77,17 Madame monstrant sanblant destre lasse davoit este sy longuement assise J; madame au destre assise CD; lieve JCDE 19 que ce faulz CD 19-20 garc. coment je lay long. CD 22 comme *om.* J 23 car vouz ne v. jam. r. J 24 se vira JCDE
- 78,1-3 couroux (77,24) mais lui comme tous assure J 2 Lors tout assure CD 3 comme elle] de ce quelle J 5 et luy dist E; quelles toutes C; toutes les E 7 la devine J 8 direz JCD 9-11 Madame dist il lors nanil Certes madame ce dist adont Ysabel ores sommes J; *in CDE manca, dopo il primo* nennil, Telle, telle, ne telle Madame nennil 11 madame nous en sommes d. CD 12 vous querimes respondres CD 14 que vous lui avez J; par quoy il f. di J; dont fault il conclure CD 15 tire D 16 tel] chil E; est celui quil dist J, comme il dist CD; la] *om.* CD, le J 18 tout coyement CD, et puis lui dist CD 19 la Dame *aggiunto* Fa 21. XXII. CD
- 79,1 des] les JC 4 au] du JCDF (Fa), de E 5 telle que JC 6 aurez paires C 8 faities J; E faities tellement *om.* CD 10 g. briefment JCD; je *om.* CD 10-11 je vous fer. m. au pl. de Dieu J 12 L'Acteur *aggiunto* Fa 16 desplasse car J 17 riens veu que je ne lay point des. J; servy *coretto in des-E* 18 La Dame *aggiunto* Fa 19 servy *corretto in des-E* 20 que point ne lavez J; ne lavez C; deservy JCDE (*da* servy E) 21 deservirez JCDE (*da* servirez E); des cy apres J 22 le prenez CD 23 manche (la lui JCDE) mist enveloppee en un petit couvrechief bien delie JCDEF, *lezione cassata dopo* manche *e sostituita con* dun atour enveloppee la luy mist (80.1) Fa
- 80,2 de] du C 4 la *om.* C 5 je ne vous J; dis autre chose fors J 7-10 dittes quil en soit bien content et quil les vous doinst (quil vous donne grace de les J) tres bien acomplir Madame luy dist encore allez maistre JCDEF, *lezione cassata; dopo* dictes *aggiunto* puissent estre en vous...pour ceste foiz alles Fa 10 mais *aggiunto* Fa 11 conterons Fa, parlerons JCDEF 14 L'Acteur Fa 14-15 et heust pris son piteux congie Fa 17 et quil na encores point tant de sens J 21 se fist J; se mist J; au dormir D 22 firent J 23 parlement (parler CD) annuyoit (leur an. CD) pour le talent du dormir que elles avoient JCD; parler ennuoyt pour le tallent du dormir EF, *cancellato* ennuoyt *e aggiunto* de madame a

- Sainte leur ennuya longuement Fa 24 aucun] ung E; Et atant nous lairons (l. ung petit CD) a parler de madame (m. ung petit J) JCD 25 femmes sy retournerons (reviendrons CD) a parler du p. JCD
- 81,1 *In J si legge l'argomento del cap.:* Cy fait mencion de la grant joye que fist le petit saintre de la bourse que par madame luy avoit este donnee et de ce qui sen ensieult. I L'Acteur encores Fa 3 et regarda *om.* J 5 la (sa CD) bourse JCD 6 et] mais J; tant belle J 7 n'est pas... content Fa 8 lors] adont J 10-11 et aussy pour estre dimence joly J, et pour estre aussi dim. joly CD 11 en son coeur (cuer Fa) *om.* CD 12 joyeux Fa 13 qui estoit *om.* CD 16 de drap damas cr. CD; qui ung petit la. (qui la. ung p. CD) JCD 18 Perrin dist il J 20 sy] tant J 24 quant le petit saintre JCDEF (*cancellato* le pet. s. Fa)
- 82,1 le roy servoit J 2 *dopo* chausses: lune (les unes F) de fine escarlade et les autres de (de fine J) brunette de saint lo JCDEF (*cassato* Fa) 4 pour mieulz e. C; va JCDE 5 brouder ses chausses comme madame lavoit devise J 6 fut fait a JCD 7 resta que deux escus JCDEF, en resta plus que deux Fa 9 fois *om.* E 11 draps de linges J 12-13 je ne sçay *om.* JCD 13-14 oye ma mere dist il veez JCDEF; oil bien dist marie or Fa 17 et qui] qui E 18-19 madame *om.* CD 19 ma mere] mere E; a env. douse J 21 la bourse E 22 elle en fu J 23 et lui dist CD 24 de son filz JCDEF; bon *aggiunto* Fa
- 83,4 celle] ceste J 10 tous au C, tous serviteurs du J 10-11 qui portoient le pourpoint les (et les J) chausses JCDEF, qui tous porterent l'un le p. laultre les ch. Fa 12 *dopo* cop: pour le petit saintre JCDEF, *poi cassato* Fa 14 l'uis *manca* JCDE 14-15 Lors...entrés *aggiunto* Fa 15 il *aggiunto* Fa; pourpoint JCDEF; pourp. cramoisy J 17 qui est cecy JCDEF, et qui ara cecy E, qui ce estoit Fa 18 car nous J 19 Jacques Martel J; se vira JCDE; v. ung petit vers saintre J; v. au petit s. CD 20 Sainte *aggiunto* Fa 23 me a mande JE, ma baillie CD 24 et pour] a CD 25 que faire] a faire JC nay pour gram. a f. C
- 84,1 pour men hon. CD; pour moy hab. hon. J 4 se vira aux JCDE 6 a. yriez plus t. desp. vostre argent J 7 *dopo* et en: toutes deshonestes compagnies JCDEF, *cassato e aggiunto* aultres desonestes Fa 8 Sy] et C 10 et le f. E 12 tous *om.* J 13 compagnons le desrain escus et ausy aux serviters JCDEF, *corretto in comp.* la moitie du der. es. et l'autre m. aux varles Fa 20 avoient sur le petit saintre JCDEF, sur lui av. Fa 22 lors *om.* J
- 85,1 et les varlez JC 2 lui apporter J 4 le] len E 5-6 quatre ans E 8 les *om.* CD 9 faisoient CDE 10 loings] loignet E 14 verite] voir CD; *dopo* bon veoir: Madame (Alors m. JCD) qui ne cessoit de le guignier (regarder E) JCDEF (*poi cassato* Fa) 15 Lors *manca* JCD; entrant CD 17 parler a luy JCD 19 dev. il porte en ses chausses le J 20 dist elle *aggiunto* Fa 21-25 devises...nous en *aggiunto* Fa; *dopo* vuellent: ja porter devises He pour dieu dist lune Elas dist l'autre madame oyl JCDEF (*poi cassato* Fa). *In J segue l'argomento:* Cy devise comment le petit saintre fut prins par les dames par bras et par jambes pour veoir la devise quil avoit fait faire en broudure sur ses chausses

- 86,3 savoir et veoir] scavoir J, veoir CDE 4 est ceste] cest J 5 qui en J 6 a prier JE 8-9 lune prent les espaules lautre les bras et les autres le prindrent parmi le c. J 10 font lever *aggiunto* Fa; *dopo* piez le: soustindrent et sordrent JCDEF (*poi cassato* Fa); Alors J 12 tres *manca* JCDE 13 tres grant J 15 pour abregier *aggiunto* Fa 17 commencerent] se prindrent JE 20 *dopo* et: dansoit DEF (*poi cassato* Fa); et le petit saintre dansoit C; et que entre les autres le petit saintre dansoit J 21 regarder le jouvencel J 22-87,1 Et tant plus le regardoit tant plus lui (il lui CDE)-plaisoit car (que CDE) en la cour navoit celui ne celle qui ne le jugast estre une fois (jug. une fois CDE) homme de bien. Lors elle se appensa quelle vouloit plus a loisir parler a lui et veoir sa devise dont (droite E) endem. JCDE 23 parler a lui et voir sa devise JCDEF; et a luy parler *aggiunto dopo aver cassato* parler a lui et voir Fa
- 87,4 il bien ent. JCDE 5 se mist a dormir JCDEF, a dormir se mist Fa 8 si] et lors J 10 cincq] quatre C 11 revira (se rev.JC) JCD 12 ceste devise JCD; de ce petit gar. J 16 a luy Fa; fors que au petit saintre JCDEF 18 regarder] oyr CD 20-23 faittes le joly Et comment dist madame vous a elle fait sy joly Madame dist il je merchie dieu et ma mere qui ma fait ainsy joly Elle qui est en Thouraine E 20 sy *om.* JCDE 21 c'est *aggiunto* Fa; qui me a JCD 22 dist] a dit CD 25 ma mande E
- 88,3 bours. dor et de soye CD, *segue* mon fait ainsi D; *dopo* et: voeul JCDEF (*cancellato* Fa); ou sont allez ces douse escus JCDEF (*corretto posponendo* allez Fa) 4-5 et que elle] quelle JCD 5 en mande E; Alors J 6 de son sain JCD 9 print J; regarda JCD 10 jamais oncques plus (jam. plus J) ne leust veue JCDEF (*poi corretto in* jam. oue oncq. Fa) 22 Madame dist il J 24 sol. et trois JCD 25 jen ay donne J
- 89,4 en riant *om.* CD 12 tirez] faictes CDE; tous E 15 content CD 17 que nul tant il (il bien J) JCD 18 quil saiche] saiche JCDEF 19 dist il car JC 23 montreuillier (*nel margine, di altra mano*, Moustiervillier) J, montuillier CD 23 double] fourree CD 24 de blanchet D 25 apres] avec JCD; Monsieur *manca* J
- 90,1 lun escarlatte J 4 aiguillettes *manca* J; laissez *manca* CD 5-7 Aussy... mieulx *aggiunto* Fa 10 vostre *om.* CD 14 chausses et autres hab. J; Et cy bien *aggiunto* Fa; et verray (v. comme jay dit J) comment vous gouvernerez (g. comme dit est CDF) Et decy en aucun autre espace de temps se bien JCDEF (*poi cassato* Fa); et honnestement *om.* CD 15 vous aurez *om.* E 16 robes (robe D) damas CD 17 Ma dist il C 19-21 attendez moy cy (entendez a moy icy F) et de chose que je vous die JCDEF (*cassato da icy a die* Fa); *dopo* moy *aggiunto*: de quelconque menasse... vous die Fa 22-23 Non ferai... plaist *aggiunto* Fa 23-24 Alors madame se part (se *om.* DE) et comme de lui tresmal contente JCDE 24-25 *dopo* contente: en sa garderobe sen (se CD) va puis oeuvre (ouvert F) son escriu JCDEF (*poi cancellato e aggiunto* davant... l'escring Fa)
- 91,1 dedens *om.* JCDE; *dopo* et: le petit saintre JCDEF (*cassato* Fa) ne estes J 3

- se *om.* D 5 dame Ysabel D; a qui il vous plaira le mieulx J 6 madame dist il JCD 8 sire amoureux JCD; am. dist elle cest signe que vous estes J 12 abuser dist elle par nous donner a entendre J; soit] cest J 17 et garder CD 19 je *om.* J; vous vous J 19 que vous ne CD; Et sy ne voeul point que plus venez J 22 je purgeray E 24 Et alors J
- 92,2 madame dist il J 3 faire dist elle J 4 tenray E 7 allez dont dist elle J 8 comme dit vous ay J, *om.* CDE 10 Encores l'Acteur *aggiunto* Fa 11 lui dist *om.* D 12 garchon car E 14 dirent elles toutes *manca* J; dir. tres CD 15 pas] point J; congie *om.* D; congie dirent les autres femmes J 16 Lors saintre J 19 Atant J; toutes les femmes J; se prennent E; assaulx *om.* CD 22 pas] point J; *dopo* pas: quil fust a madame sy tresdouez et gracieux comme il estoit JCDEF, *poi cassato e aggiunto*: les douces.. et de luy Fa 24 bon jeu C
- 93,1 *dopo* venir: (vous ne scavez point *om.* CDEF) les assaulz que de lui a moy je lui donne JCDEF (*poi cassato* Fa); Helas le povre (le p. dirent les autres J) il est bien gehine devant nous et puis apart JCDEF, *cassato e aggiunto*: my dollente...jehiné Fa 3 Et] mais J 4 en avoient JCDE 5 et viendray J; escus dor JCD 8 il alla C 11 ne pencer *aggiunto* Fa; fut il J 12 les mucheroit JCDEF, les pourroit mussier Fa, *che ha cassato* mussieroit 13 ne a lautre CD; osoit JCDE 14 tresexpressement *om.* CD 16-17 pour les employer Fa, quil les employeroit JCDEF 17-18 sy longue...longue *om.* CD 18 au dont C 19 et quil eut oy J 23 ung pourpoint JCDEF; de drap damas CD; pour acomplir tout *aggiunto* Fa 24 assez de demorant *aggiunto* Fa 23-24 car il trouva argent assez pour acomplir tout et encore quatre escus de remanant (de demorant F) JCDEF
- 94,1 L'Acteur *aggiunto* Fa 4 de drap damas CD 6 espingle leur *aggiunto nell'interlinea con un richiamo dopo* son Fa; il *aggiunto* Fa 6-7 fist son signal de lespingle et il tantost quil lapperceut lui respondy JCDEF 7 retournoit JCDE 9 *da* il nous *sino a p. 96, 4 Roummenie et manca in J. La lacuna corrisponde più o meno a una carta.* 11 de soy] de la CDE 17 son *om.* E 19 ne porroient celler Fa; que celler devoient CDEF 22 toutes] tous CD 24 requestes prieres ne men. CD
- 95,7 qui est. ja aseure CD 14 quant bien reg. CD 17 *dopo* sire: dont vou sont venus ceste robe de martres et ce pourpoint CDEF, *cassato da* Fa 18 *dopo* hostel: devez vous telles robes porter CDEF, *cancellato da* Fa *che aggiunge nel margine*: dont vous sont... prepoint 21 ainsy Fa, jollis CDEF 22 vous a elle mande E
- 96,3 avec] a CD; que me veez *om.* E 5 de gris fin J 8 conduite J 9 dist elle a faire J; madame dist il J 10 de Solle] solle E; et moy *manca* J; *dopo* moy: dist C 13 vous point J 14 vous en avoit JCDEF; mande E; en *cassato* Fa; escus *aggiunto* Fa 15 madame dist il J 16 gard de mal JCD 16-18 et vueille... partirent *om.* CD 18 se departirent J 21 presiot a desplaisir JCD 21-23 Et d'autre...savoir tout *aggiunto* Fa

97,1 aussi *om.* D 2 ay ne vueil avoir Fa; nen vueille une nulle F, nen voeulle nulle JCDE 3 jen avoie CD 4 elles toutes E; *dopo* annuyé: et ce fut quant madame leur avoit donne congie et quelle estoit alle dormir et lors quant ilz oyrent ce que jamais ne leur droit ilz commecerent CD 5 puis ilz JCD 6 a toutes le dirent JC 8-9 de toutes ses femmes avecques celles du petit saintre J 9 ne furent par eulz JC; furent *om.* DE; tout *manca* JCD; pensoit Fa; madame bien scavoit (cuidoit bien CDEF) quilz le savoient (feroyent E) JCDEF 10 et autres JCD; sceu *om.* E 11 cest amour ainsy secrete (am. secrete CE) JCDEF; ainssi *cassato e aggiunto* loyale Fa 12 sa] *cavato da* la Fa, sa E, la JCDF; *dopo* variabilite: de madame JCDEF; leur] *cavato da lui o da* le Fa, lui JC, le DE 14 l'Acteur *aggiunto* Fa 15 amour *om.* CD 20 ce *om.* D 22 vous a fait ainsy JCD 24 n'en] ne J; que une langue mauvaise pour J

98,3 *dopo* a moy: je furgerai (purgeray E) mes dens dune espingle Et vous quant le (quant vous le J) appercevrez frotterez vostre droit oeil Et ainsy serons (ferons E) lun a lautre quant vouldrons ensamble parler JCDEF, *cassato da* Fa *che aggiunge* nous ferons... est dit 7 cy ent bien C; Et la ensamble JCDEF; ensemble *cassato e poi aggiunto dopo* viserons (8) Fa 9 L'Acteur encores *aggiunto* Fa 10 Et] mais J 11 et quil fut J; an de son eage J 13 hors du nombre des paiges J; et car E; *dopo* trenchier: que il fust JCDEF, *cassato e aggiunto* et seroit bon pour estre Fa 15 Lors elle J; com. mieulx elle J 21 fault il] il convient J; plus avecq les pages JCD 23 la royne que elle en feist JCD.

Si ricava dall'esame della *varia lectio* qui raccolta:

I. CDEFJ hanno un ascendente comune perché sono congiunti da un paio di errori. 85,14, dopo *bon veoir: madame (alors madame JCD) qui ne cessoit de le guignier (regarder E)*, giustamente *cassato da* Fa, è variante redazionale male incorporata di 85,15-16 *Madame a qui ses yeulx ne cessoient que de le regarder*. 97,16: si confonde la durata del primo periodo degli amori di Saintre e della Dame des Belles Cousines (tre anni, come si evince da 98,10-11) e l'età di Saintre (sedici anni).

II. Numerosi errori congiungono CDEF. 24,17 *le roy se mist a dormir* è lezione erronea per *la reyne se mist*. ..., come si deduce anche da 24,3 e 17,14. 31,15 *une telle dame*, dopo la ballata che raccomanda la fedeltà a un unico amore, non ha senso: bisogna leggere, con J, *une seule d.*. A 77,17 CDEF hanno *Lors Madame d'estre assise (au destre assise CD) se lieve (leva F)*, che è lezione fortemente contratta di quella di J (*Mad. monstrant semblant d'estre lasse d'avoir esté sy longuement assise se l.*). 82,5: dopo *broder*, CDEF omettono *ses chausses*, complemento che non si può sottintendere. A 91,8, dopo *sire morveux (amoureux CDJ)*, omettono *c'est signe*. 93,1: dopo *venir*, CDEF omettono *vous ne scavez point*, che J permette d'integrare a *les assaux que de luy a moy je lui*

*donne*, espunto da Fa. A 97,24, dopo *et n'enfault que une*, omettono *langue mauvaise*.

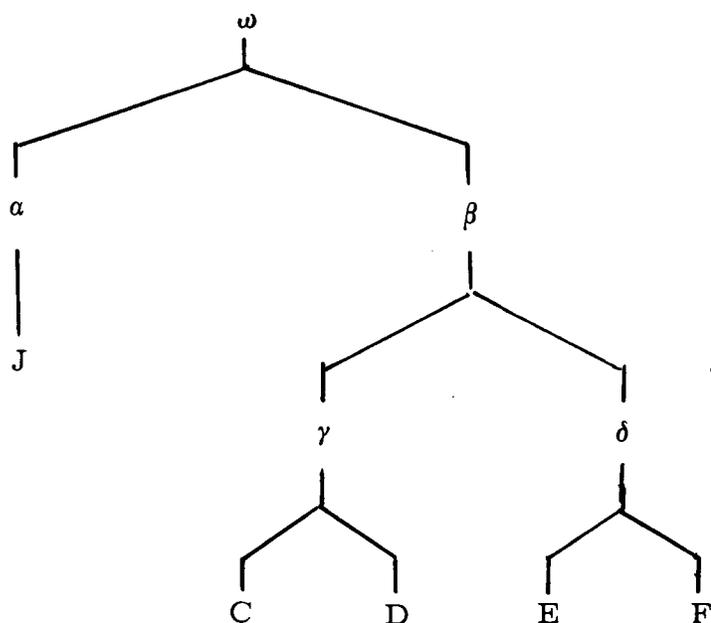
Tra questi, sono da considerarsi errori separativi 77,17; 93,1; 97,24.

III. CD sono congiunti, e separati da EF, per 92,19 *assaulx* omesso (errore separativo), 93,17-8 *sy longue... longue* om. (errore separativo), 96,16-18 *et vueille...partirent* om. (errore separativo).

IV. EF sono congiunti da un paio di lezioni deteriori: 81,16 *l'avisa petit* (banalizzazione di evidente origine per *l'av. un petit* (CD; *ung petit l'av.* J); 89,17, dopo *commande que*, omettono l'indispensabile soggetto *nul*, goffamente surrogato da Fa con *qu'il (saiche)*.

V. La lacuna di J (f° 39v°) 94,9-96,3 induce a supporre la dipendenza di questo manoscritto da un esemplare guasto.

Ne risulta lo stemma:



Si considerino ora, per i due spezzoni di cui si dispone la *varia lectio*, i casi di opposizione di α e di β, escludendo le lezioni manifestamente erranee già esaminate.

I. Casi in cui β presenta una lezione ridotta rispetto a quella di J:

12,18 *qui des belles cousines du roy estoit* J: in β manca *du roy*.

12,22 *pour ensieuvir et ressembler* J: *pour sembler* β.

13,17 *se remarient de rechief* J: in β manca *de rechief*.

- 14,17 *avoient ilz a coustume de couronner les plus vaillans* J: *av. il c.* B (manca *de couronner les plus v.*)
- 15,1 *Ainsy* J: *Si* B.
- 15,3 *Dames elas* J: *Las* B.
- 15,6 *recite saint Jheromme* J: *saint Jher.* manca in B.
- 15,10 *Elle lui respondy en disant : Elas, sire* J: *Hellas, dist-elle, sire* B.
- 15,22 *saint Jheromme* J: manca *Jher.* in B.
- 15,25 *dopo Epistre, lequel ne fait a oublier* J: manca in B.
- 16,2 *car elle eut en son temps XXII maris espousez l'un après l'autre* J: *car elle espousa XXII maris* B.
- 16,7 *survivroit et surmonteroit l'autre* J: *surmonteroit* B.
- 16,15 *Et cy endroit* J: *endroit* manca in B.
- 16,20 *que ce fust* J: *que fust* B.
- 17,10-11 *Mais d'aultre chose que d'amours touchoit par ce que point ne s'en vouloit ou ne osoit descouvrir* J: *Mais... touchast ne s'en os. ou ne vòul. desc.* B.  
In J, soggetto di *touchoit* è la Dame de Belles Cousines.
- 19,3 *les yeulx lui commencerent a larmoyer ... et le viz lui print a palir* J: *les yeulx lui larموiant ... et le viz lui palist* B.
- 20,10 *prisonnier. Alors toutes lui dirent: dittes, dittes hardiement* J: manca in B  
*Alors ... hard..*
- 20,10 *voulientiers. Lors lui dist: Madames, dittes moy sans plus* J: *voul. Dittes sans plus* B.
- 20,23 *Madame, dist Saintré* J: manca in B *dist S.*
- 21,3 *les grans vaillances, les haultes et honnourables emprinses* J: *les grans v., les grans empr.* B. Riducendo, B elimina la *variatio*.
- 21,16 manca la coordinazione in B.
- 21,21 *qu'elle ne les avoit dittes que pour soy farser* J: *que n'estoient que pour farser* B.
- 22,20 manca l'apostrofe (*Saintré*) in B.
- 24,2 *moy dire et faire du surplus* J: *moy faire* B.
- 24,23 *Or, sire, or vous* J: *Or, sires, vous* B; *ou est ore vostre* J: *ou est vostre* B.
- 26,23 *trop mieulx* J: *mieulx* B.
- 29,22 *saige et discrete* J: *saige* B.
- 29,23 *et qui vous puist et ait* J: *et qui (vous) ait* B.
- 30,7 manca la congiunzione (*car*) in B.
- 32,3 *se efforcera et mettra payne et toute diligence de estre* J: *se efforcera de estre* B.
- 78,14 *que vous lui avez* J: *que avez* B.
- 80,5 *je ne vous dis* J: *ne vous dy* B.
- 81,18 manca in B il verbo dichiarativo (*dist il*).
- 83,10 *tous serviteurs du roy* J: *tous du roy* B.

84,6 *ains yriez plus tost despendre vostre argent J: ains les yriez plus tost desp.*  
 B, dove il pronome complemento (*les*) è per *escus*, latenti, tuttavia, a partire da 82,19.

86,20 *et que entre les autres le petit S. J: et le p. S. B.*

90,14 *et autres habillement J: et habill. B.*

91,12 *abuser, dist elle, par nous donner a entendre que J: abuser que B.*

92,2 manca il verbo dichiarativo (*dist il*) in B.

92,3 manca il verbo dichiarativo (*dist elle*) in B.

92,7 *allez dont, dist elle, J: allez B.*

92,15 *dirent les autres femmes* manca in B.

92,16 *Lors Saintré J: Saintré B.*

92,19 *toutes les femmes J: toutes B.*

96,15 manca il verbo dichiarativo (*dist il*) in B.

97,8-9 *et de toutes ses femmes avecques celles du petit Saintré J: et de elles toutes avec le petit S. B.*

98,11 *en son XVI an de son eage J: en son XVI an B.*

98,13 *hors du nombre des paiges J: hors de paige B.*

## II. Casi in cui B presenta delle varianti sostitutive:

15,11 *Mais quant J: Et quant B.*

15,14 *car J: et B.*

15,22 *je me deporte J: je me delaisse B.*

16,1 *femme romaine J: femme a Romme B.*

16,8 *morust premier; par quoy tous les gallans de Romme sy vindrent et lui bail-  
 lerent J: morust premier. Alors vindrent tous les gallans de Romme qui lui b. B*  
 (semplificazione sintattica).

16,12 *et en ce point J: et ainssy B.*

17,2 *en laquelle pensee J: et en celle pensee B.*

19,20 *sans mot sonner J: sans mot parler B.*

19,21 *Et madame voyant qu'il J: Et quant Madame voist qu'il B.*

23,11 *et voyant J: le voient B.*

23,22 *et voyant J: et vist B.*

23,25 *toutes les autres J: t. les dames B.*

25,24-5 *estoit ... et requeroit J: estant ... requiert B.*

29,2 *ne pourra J: ne peut B.*

30,9 *Ainsy comme J: A.que B.*

80,21 *se fist J: se fait B.*

80,22 *se mist J: se met B.*

80,23 *firent J: font B.*

81,6 *Mais quant J: Et quant B.*

81,8 *Adont J: Lors B.*

81,20 *tant gracieux* J: *sy gr.* B.  
92,15 *ne soit point* J: *ne soit pas* B.  
92,22 *ne savoient point* J: *ne sav. pas* B.  
92,3 *Mais a tant* J: *Et a tant* B.  
93,5 *et viendray* J: *et viens* B.  
96,18 *Mais* J: *Et* B.  
98,21 *il convient* J: *fault il* B.

I rimanenti casi di opposizione tra J e B, un po' più del dieci per cento del totale, riguardano l'ordine delle parole o dei sintagmi, che in B tendono prevalentemente alla sequenza progressiva <sup>4</sup>. Per brevità, si rinvia solo al luogo: 14,20; 16,6; 16,24; 19,12; 19,20; 23,24; 28,5; 77,23; 79,10-11; 80,17; 82,1,19; 84,1; 85,19; 91,5; 92,8; 96,5; 98,15.

L'impressione che si ricava da una pur sommaria considerazione di questi casi di opposizione, là dove non siano banali o di una evidente adiaforia, è che B condensi e semplifichi. Sono quindi coerenti con la tendenza alla contrazione del testo la più parte degli errori evidenti, già indicati, in cui B scivola. Antoine de la Sale avrebbe dunque lavorato, se sono autografe le correzioni di F, su una copia che trasmette un testo alterato.

<sup>1</sup>) *Le varianti d'autore nella tradizione manoscritta del "Petit Jehan de Saintré"*, in «Cultura Neolatina», XXX (1970), p. 1-13.

<sup>2</sup>) Non si tiene conto della versione abbreviata dei mss. fr. 19169 (A) e fr. 24379 (B) della Bibl. Nat. di Parigi, versione della quale si darà un saggio in altra sede.

<sup>3</sup>) Antoine de la Sale, *Le Petit Jehan de Saintré*, texte établi par MM. P. Champion et F. Desonay, Paris 1926. Senso diverso si dà all'assenza di una lezione rispetto al testo di collazione a seconda che si designi come "mancante" oppure come "omessa".

<sup>4</sup>) Cfr. R. Martin, «L'ordre des syntagmes dans le *Jehan de Saintré*», in *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à C. T. Gossen*, Bern-Liège 1976, II, p. 567-93.

REMO FACCANI

## MESSAGGI DALL'ANTICA NOVGOROD

Nel sottosuolo dell'antica Novgorod, di "Novgorod la Grande", gli scavi archeologici han portato alla luce, in questi trent'anni, circa seicento iscrizioni più o meno estese e più o meno integre, graffite con una specie di stilo su frammenti di corteccia di betulla. Sono, nella grande maggioranza, lettere di feudatari, di loro intendenti, di comunità contadine, d'abitanti di villaggi, d'esattori di tributi, di mercanti; sono liste di debiti e di crediti, testamenti, querele ecc.; e coprono un arco di tempo che va dall'XI-XII secolo al XV.

Le prime quattrocentocinque di tali iscrizioni, di tali "cortecce" (*berësty*)<sup>1</sup> o *gràmoty* (come sogliono designarle i loro stessi autori o mittenti), scoperte nel decennio 1951-61, sono state riunite in sei volumi apparsi a Mosca fra 1953 e il 1963<sup>2</sup>. Un settimo volume, l'ultimo sin qui pubblicato, comprende le centotrentaquattro iscrizioni novgorodiane rinvenute dal 1962 al 1976, con l'aggiunta d'una manciata di *gràmoty* (tredici in tutto) emerse dal sottosuolo di Staraja Russa, un antico centro abitato che si trova circa quaranta chilometri a sud di Novgorod<sup>3</sup>.

C'è, anzitutto, una curiosità da segnalare. Nell'agosto del 1970, sulla cosiddetta "Sponda del Mercato" la parte orientale di Novgorod, entro la cerchia del *Gotskij dvor*, il "Fondaco dei Goti" (ossia, dei mercanti originari dell'isola di Gotland), e in mezzo a reperti di "importazione", provenienti da una fascia di strati del Tre-Quattrocento, fu scoperta per la prima volta nella città del Volchov un'iscrizione latina (la *gràmota* 488), tracciata su un pezzo di corteccia di betulla che fungeva da coperchio di un *tues*<sup>4</sup>. Si tratta dell'*incipit* del salmo 94 (95); "*Venit(e), exultem(us) D(omi)no, iubilem(us) D(e)o, salutari nostro...*", a cui fanno séguito alcune brevi annotazioni di carattere liturgico. Di certo, lo scrivente non era un russo; assai più difficile è stabilire se il testo venne inciso a Novgorod o, piuttosto, vi approdò nella sacca da viaggio di un mercante occidentale, "tedesco"...<sup>5</sup> (Per associazione, vien fatto di ricordare la *gràmota* 292, rinvenuta nella parte opposta di Novgorod, la "Sponda di Santa Sofia".

Databile alla metà del Duecento, è anch'essa di carattere sacrale; ma la scrittura cirillica ha fissato, in questo caso, la più antica testimonianza che finora si conosca della lingua finnica della Carelia: una sorta di esorcismo o di formula magica.)<sup>6</sup>.

È di carattere religioso pure la *gràmota* 419, scoperta nel 1962 sulla “Sponda del Mercato”. Vi furono registrate, intorno al 1300, due preghiere che risuonano tutt'oggi nelle chiese russe, la notte del sabato santo. Ma non è questo a farne una rarità. Iosif Volockij, il famoso igùmeno del monastero di Volokolamsk (1439-1515), nella seconda metà del Quattrocento, accennando al periodo in cui San Sergij di Radonež (nato nel secondo decennio del Trecento e morto nel 1392) viveva nel Monastero della Trinità, una settantina di chilometri a nord di Mosca, racconta che “Nel cenobio del beato Sergij...perfino i libri li si scriveva, anziché su fogli di pergamena, su cortecce di betulle [*V obiteli blaženogo Sergija... i samye knigi ne na chartijax” pisachu, no na berestèch*]”<sup>7</sup>. Ebbene, la *gràmota* 419 ha di eccezionale - di unico, finora - la caratteristica di presentarsi come un vero e proprio libro, per quanto minuscolo, di dodici pagine, di dodici piccoli riquadri di scorza sgrezzata di betulla, alti poco più di quattro centimetri, larghi cinque e con un bordo segnato da una linea di fori dentro cui si conservano tracce, filamenti di una rudimentale cucitura.

Tuttavia, il fatto di maggiore spicco, in questa nuova raccolta di iscrizioni novgorodiane, è la presenza di una “corteccia”, la 519 - rinvenuta nel 1974, sulla “Sponda del Mercato”, -, che rimane la più ampia nella quale ci si sia imbattuti fino ad oggi. Lunga oltre quarantasette centimetri e larga sedici, essa conta centotrentadue parole (a cui bisognerebbe aggiungere le quarantaquattro della *gràmota* 520, continuazione palese della 519), e risale alla fine del XIV secolo o agli inizi del XV.

Le due iscrizioni ci consegnano la minuta del testamento (*rukopisanie*) di un certo Mo(i)sij (Moisej). “Ecco”, dice Moisej, “io servo di Dio redigo [*Se az” rab” B(o)žii pišju*]...”. Ma dopo la tradizionale formula d'apertura, il discorso salta bruscamente dalla prima alla terza persona (“Egli lascia in eredità i propri beni ai propri figli [*Prikazyvæe život” svoi dètem’ svoim*]...”, tradendo la presenza di uno scrivano. (Quasi certamente però conosciamo anche la calligrafia di Moisej, più senile, un po' più “arcaizzante” di quella che ha graffito il testamento, poiché Moisej è autore, con ogni probabilità, della *gràmota* 521, che al momento della scoperta risultava accartocciata intorno alla 519 e alla 520.)

Il testamento di Moisej, piccolo feudatario, ci porta subito nelle campagne di Novgorod. Disegna una scacchiera abbastanza sparuta di esighe proprietà terriere poste soprattutto a ridosso di fiumi e fiumiciattoli del Sud-Ovest, le cui acque si riversano nel lago Il'men': la Šelon' e vari suoi affluenti (la Sosenka, la Udocha e, parrebbe, la Pšaga o Mšaga)<sup>8</sup>.

Egli lascia (prosegue il testamento), “... la terra lungo la Sosenka e la terra

oltre la Sosenka... secondo l'atto di partizione, e la terra oltre la Šelon' [*A prikazyvae...Soseneskujū zemlju i Zasosen(s)kujū zemlju po dĕlovoi gramotĕ i Zašolon(s)kujū zemlju ...*]<sup>9</sup>. Ma “di quest'ultima (solo) un terzo è mio”, precisa Moisiej (con un ritorno altrettanto brusco alla prima persona, cui rimarrà fedele sino alla fine), “e (così pure) della terra lungo la Všaga [= Pšaga/Mšaga?]”. Il testante lascia inoltre “il proprio terzo della terra (del villaggio) di Kromisko e il proprio terzo (di quella del villaggio) di Vyškovo...E la terra (del villaggio) di Požarišče... E i miei figli li affido a Vasilij Esifovič e a Maksim Vasil'evič, e alla gente di casa mia, a tutto il mio parentado. Se poi i figli miei non lasceranno eredi, allora il mio appezzamento di terra d'Oltrešelon' (vada) al (monastero di) San Nikola di Strupino. E la terra lungo la Sosenka, ai figli di Tarasij... E la mia casa in città e il campo lungo la Glušica e l'altro (campo) dietro Gorodišče (vadano) ai figli di Danila<sup>10</sup>. Non devo rispondere di niente a nessuno, se non della (mia) anima a Dio [*... a tu mnĕ tr't', i vo Všaš(s)koi zemlĕ. I Kromiski zemli svoju tr't'...I Požariskujū zemlju...A dĕti svoi prikazyvaju Vasiliju Esifovicju i Maksimu Vasilievicju, i o(s)podĕ svoei, rodu plemjani svoemu. Až n' bud't' ostatka dĕtei moich*”, *ino moi oučastok Zašelo(n)skoi zemlĕ sĕomu Nikolĕ na Strupini. A Sosenskaja zemlja Tarasninim" dĕtem'...A dvor*” (recte, *dvor*”) *moi v gorodĕ, a požnja na Glušici, a drugaja za Gorodiščem*”, *a to Danilovim" dĕtem'. A ne vinovat" esm' nikomu nicim*”, *razvie Bū dšju*]....’.

La *gràmota* 521, frammentaria, riporta, accanto ad altri abbozzi, quello di una denuncia di Moisiej contro quattro persone di sua conoscenza che sulla strada “fra Gorki e Gorki-na-Borù [*meži Gorkam i i Gorkami na Boru*]”, due villaggi in cui si trovavano delle sue proprietà, l'avevano rapinato di “un cavallo da tre rubli”, di “una sella da mezzo rublo”, di “un mantello da un (rublo) e mezzo”, oltre che di oggetti o beni - non sappiamo quali esattamente, a causa di una lacuna nel testo - che erano legati alla sella o, forse, formavano il carico dell'animale [*...otnjali ou mene ... kon v tri rublĕ, sedlo v poltinu, votola v poltora rublja, <...v> torokech*”]. Il fatto era “accaduto il giorno di <...> [*A to s(o)dejalo-(s'...) dni*”]: un'ultima lacuna c'impedisce di conoscere il nome del santo o della ricorrenza religiosa a cui quel giorno era dedicato, e dunque anche la data “calendariale” della disavventura di Moisiej.

Un'altra *gràmota* di notevoli dimensioni è la 531, scoperta nel 1976 sulla “Sponda di Santa Sofia”, a sud del *Detinec* - il Cremlino, la rocca di Novgorod - e a breve distanza dalle rive del Volchov. Dovrebbe risalire alla fine del secolo XII o agli inizi del XIII; comprende centottantaquattro parole incise sulle due facce di un ritaglio di corteccia di betulla lungo circa quarantatré centimetri e largo cinque (novantotto parole da una parte e ottantasei dall'altra).

Una certa Ana (Anna) scrive a un suo “signor fratello Klimjata”, pregandolo di “occuparsi” della sua “faccenda con Kosnjatin”, ossia Konstantin [*Brate gospodine, popecaloui o moemo oroud'e Kosnjatinou*]. Anna vuole che Klimjata prenda di petto Kosnjatin e gli dichiari, davanti a testimoni: “Hai coperto di

insulti mia sorella e sua figlia: hai chiamato mia sorella bestia e la figlia puttana. E ora è tornato Fedo [ossia, Fedor: evidentemente, il marito di Anna], ha saputo delle offese, ed ha cacciato di casa mia sorella, e voleva ammazzarla [*Kako esi vozložilo poroukou na moju sestrou i na docer' ei, nazovalo esi s's)trou moju korovoju i docere bljadeju. A nyneca Fedo pr'echavo, ouslyšavo to slovo, i vygonalo ses's)tru moju i chotelo potjati* ]”.

Anna domanda quindi al fratello di mettere Kosnjatin alle strette: “Tu hai pronunciato quelle parole: dimostrane allora la fondatezza”. “Se poi”, scrive Anna, “Kosnjatin dirà: [Anna] ha garantito per il genero’, tu, signor fratello, digli così: ‘Se ci saranno testimoni contro mia sorella’, se ci saranno testimoni in presenza dei quali io abbia garantito per mio genero, ebbene mi riconoscerò colpevole [...*molovi emou tako: 'Esl'i vozložilo to slovo, tako dovedi'. Aže ti vozomolovi Kosnjatino: 'Dala roukou za zjate', ty že, brace gospodine, molovi emo tako: 'Ože boudou ljudi na moju s's)trou', ože boudou ljudi, pri komo boudou dala roukou za zjate, to te ja vo vine*]”. (E a questo punto la sintassi della *gràmota* sembra vacillare, incrinarsi: come preoccupata, si direbbe, tutt’a un tratto, di dover convincere il fratello della propria innocenza - e, attraverso di lui, Kosnjatin -, Anna lascia di colpo cadere la “finzione” dialogica, quella specie di sceneggiatura che era venuta costruendo. Ed eccola che suggerisce al fratello di farsi ripetere le accuse, e aggiunge, ben sicura di sé: “Qualora ci siano testimoni del fatto”, cioè dell’azione, del comportamento che Kosnjatin le avrebbe rinfacciato, “io non sono più una sorella per te né una moglie per mio marito. Uccidimi pure [*A boudou ljudi na tomo, tobe ne se's)tra, a mouževi ne žena. Ty že mja i poteni*]...”. “E’ stata”, prosegue Anna, “mia figlia a dare (in prestito) i soldi, alla presenza di testimoni, in pubblico, ed a chiedere il pegno [*I dajala moja doci kouny ljudemi c yzvetomo, a zaklada prosila*]...”.

Dunque, tutto s’era svolto secondo le norme in vigore nell’antica Russia, per i prestiti che superavano il rublo <sup>11</sup>. La supposta irregolarità consisteva, parrebbe, nell’aver, la figlia di Anna, e in assenza del marito, prestato denaro che non era suo né della sua famiglia, ma apparteneva, evidentemente, a Kosnjatin, il quale lo aveva affidato al genero di Anna, usuraio di professione, per veder moltiplicato il proprio capitale. Anna, a giudicare dalla sua discolpa, dovrebbe aver assistito alla transazione, ma senza prendervi parte attiva e, tanto meno, arrogarsi - come pretenderebbe Kosnjatin - l’autorità del genero assente.

Un’altra Anna, ma vissuta nella seconda metà del Trecento, è la destinataria della “corteccia” 477, venuta alla luce nel 1970, sulla “Sponda del Mercato”. Si rivolge ad Anna, da un angolo della campagna di Novgorod - “dall’appezzamento (che era) di Dorofej [*z Dorofěeva žerebeja*]” -, un certo Mikyfor (Nikifor): il “campo” che lei gli ha “dato” (che gli ha venduto, probabilmente), “a Bykovščina”, “se lo prende [o ‘se lo sta prendendo?] Šjuega, (e) l’altro (campo), Osipok”. “Di terra ce n’è poca, e si portano via i campi (a vicenda [oppure] reciprocamente) [*Čto esi dala požnju v Byko(v)ščině, to Šjuega*”

*ot'imaet', druguju Osipoko. Zemlici malo, a nožni ot'imajut'"]*<sup>12</sup>. “E’ ora”, conclude Mikyfor, “che tu mi ceda” (concretamente, attraverso un’indicazione scritta e particolareggiata dei confini, una “mappa catastale” insomma) “quel posto: Bykovščina [*A nyne dai mi to męsto, Bykovščinu*]”. Viene in mente la *gràmota* 474 (scoperta poco lontano dalla 477), il cui mittente si lagnava, intorno all’anno 1300, che “durante la mietitura” fossero stati “scavalcati i confini” dei campi appartenenti ai suoi figli e a sua moglie [“...*perežata čeros mežè dėt’eě moich’ i žon’...*”]. Del resto, anche il Potr (/p’o-/, ossia Pětr) della *gràmota* 53 (rinvenuta nel 1952) annunciava a una Mar’ja (Marija), in un’estate del Due-Trecento: “Ho falciato il campo; e la gente di Ozery m’ha portato via il fieno. Fai una copia dell’atto di acquisto e manda(me)la qui,... perché mi sia chiara la situazione” relativa ai confini della proprietà [*“Pokosile esm’ požnju, i ozerici ou mene sěno ot’jali. Spiši spisok” s kupnoi gramotě da prišli sěmo, ... dat’ mi rozumno*”].

La terra (e, in genere, la “roba”), i diritti di proprietà, l’esazione dei tributi nelle campagne, i conflitti con i contadini e la condizione di questi sono al centro di più d’una delle nostre *gràmoty*. La “corteccia” 446, che fu trovata nel 1969 sulla “Sponda di Santa Sofia”, nella zona della città a nord del *Detinec* (là dove s’allineavano le abitazioni e i “cortili” del casato forse più illustre di Novgorod: quello dei Mišinič-Onciforovič), ed ha come destinatario Jurij Onciforovič, uno dei personaggi di maggiore spicco della storia di Novgorod nella seconda metà del secolo XIV, è una vera e propria supplica, in cui si denunciano le malefatte di un intendente: “Ossequi al proprio signore Jur’i (Jurij) da parte di Kondrat e di tutti i contadini. I cavalli, signore, che (ci) hai dato, questi cavalli, signore, Zachar’ja (Zacharija) ce li riprende. Se tu, signore, lo facessi ragionare! Nel caso che tu, signore, non lo faccia ragionare, vieni, signore, a prendere il resto (dei cavalli). Ché noi, signore, non ce la sentiamo di restare qui [*Poklon’ ot Kondrata ospodinu svoemu Jur’ju i oto vsich’ seljan’*]. *Čto esi, ospodine, koně podaval’*, i tyi, ospodine, koně Zachar’ja v’’davaet’ ou nas’’. *Čto by es’, ospodine, ounjal’ ego. Ili, gospodine, ne ouimeš’, i ty, ospodine, pošli po ostatok’*. *A nam’*, ospodine, nemočno žit’]. La catena dei rispettosi vocativi (*ospodine* ‘o signore’) non impedisce - anzi prepara, si direbbe - l’*autaut* finale che i contadini di Jurij, per il tramite di Kondrat (probabilmente, lo *stàrosta*, il capovillaggio) che scrive a nome loro, cercano di imporre al grande feudatario, al boiardo novgorodiano.

È questa, dell’intendente, una figura che torna abbastanza spesso nel *corpus* delle iscrizioni di Novgorod su corteccia di betulla. Anche in una *gràmota* di Staraja Russa (incisa nel XII secolo o, addirittura, sul finire dell’XI), a nome di Rusa, l’attuale Staraja Russa appunto, un certo Jarila - *stàrosta* o altro personaggio autorevole del luogo - si rivolgeva così al feudatario Onanija (Ananija): “...Nel tuo possedimento la gente di Gorodišče non ha che l’acqua da bere. E la gente di Rusa si affligge per quella di Gorodišče”<sup>13</sup>. Se vuoi (se non ti

dispiace), metti paura al (tuo) intendente, (così) che la smetta di angariare [*V'' volosti tvoei toliko voda piti v gorodiščjan'ch. A rušan' skorbu pro gorodiščjane. Aže choc'ši, opološ dvorjana, byša n' pakosti!*]" <sup>13a</sup>.

Di tono drammatico - anche se la situazione non è collettiva, corale, ma strettamente "privata" - è l'iscrizione 445, rinvenuta nella parte di Novgorod a est del Volchov. In un russo incerto, mal padroneggiato, che tradisce l'origine straniera del suo autore (finnica? germanica?), il mittente della "corteccia" scriveva, nella prima metà del secolo XIV, riferendosi concitatamente a un debito da saldare (beni dati in prestito e non riottenuti, oppure venduti a credito e mai pagati?): "Il vasaio ha preso (si è fatto dare) due quarantine di pelli di martora, una giumenta, tre pelli conciate, un berretto di pelo, una slitta, dei collari (da cavallo). Tu mi hai giurato di restituire (il tutto [o di pagare?]), e non hai mandato (nulla). Io sono rovinato <sup>14</sup> [*Vsjalo gorončaro 2 soroka kunicju, kobylu, 2 koži, šapka, sani, chomuty. A celovalo esi ko mn', a ne prislalo esi. Jaso pogiblo!*]" <sup>15</sup>.

Figurano, tra le iscrizioni di Novgorod, varie "cortecce" con elenchi di tributi e regalie che i contadini e, in genere, gli abitanti dei villaggi del territorio controllato da Novgorod hanno versato o debbono versare ai signori della città o alle casse della repubblica del Volchov, e con liste dei debiti da restituire a qualche usuraio. I mittenti della *gràmota* 406 - che è monca delle prime righe, ed è stata rinvenuta sulla "Sponda del Mercato" - scrivono verso la metà del Trecento, da un villaggio che forse ci resterà per sempre ignoto (se nuove, future scoperte non verranno a completare il mosaico): "... Noi, signore Ofonos (Afanasij), ti ossequiamo. Il 'dono' [un particolare genere di tributo in natura], lo sai, è di tre pelli di martora per tre anni. E se lo vorrai (anche) per tua moglie o per tuo figlio, per tua moglie è di due pelli di scoiattolo, per tuo figlio di una [*A mi tobi, o, gīne Ofonose, klanjaesme. A daro vedaeše 3 kunici 3 godu. A pocne prošati ženi ili sinovi, ženi 2 beli, a sinu belka!*"]". Molto più asciutte e burocratiche sono, ad esempio, *gràmoty* come la 526, della fine del secolo XI o degli inizi del XII; la 516, del principio del XII secolo; la 410, scritta fra Due e Trecento. In quest'ultima, frammentaria, scoperta sulla "Sponda di Santa Sofia", un esattore della famiglia Mišinič annota, laconico: "...Mitrošča, due grivne...; Domitr (Dmitrij), due grivne...; Roman, lo *smerd*, una grivna e mezzo [*u Mitrošč' 2 grivn'..., u Domitra 2 grivn'..., u (R)omana sm'rda polutore grivn'...*"]". L'autore della "corteccia" 526 sciorina con monotonia: "Bojan di Rusa, una grivna; Žitobud di Rusa, tredici kune e una grivna...; Negorad della Luga, tre kune e una grivna...; Dobrovit e i suoi uomini (la sua gente), tredici kune e una grivna...; Nežek Prožnevič, mezza grivna; Siroma [o 'Sirom?], una grivna meno due *nogate*; Dobromysl della Šelon', dieci kune [*Na Bojanè v'' Rousè gr(ì)vna, na Žitob(o)udè v'' Rousè 13 kounè i gr(ì)vna..., na Lougè na Nèdgoradè 3 Kounè i gr(ì)vna..., na Dobrovitè s'' ljud'mi 13 kounè i gr(ì)vna, na Nèž'kèně Pr''žnevici pol''gr(ì)vnè, na Siromè bez d''vou nogatou gr(ì)vna, na*

Šelonè na Dobromyyslè 10 kouno]”, ecc. E l’autore della gràmota 516: “Opal’ di Molvoticy, sette kune; Snovid di Molvoticy, sette kune; Torčìn, tre kune; Bojan di Ozerevy, sei kune; Mestok di Vel’miči, sette kune [U Opalja 7 kun” M”l”voticèch”, u Snovida 7 kun” M”l”voticèch”, u T”r”cina 3 kunè, u Bojana 6 kun” Ozerevach”, u Mèst”ka 2 <kun>è Velimicèch’]...”. L’Onkif (Iakinf) della “corteccia” 471, incisa agl’inizi del XV secolo (e ritrovata nella parte orientale di Novgorod), è debitore invece di “sei staia di segale” e di “uno staio di frumento, per il sesto anno [Ou Onkifa 6 korobě(i) rži, korob’ja pšenicè 6 god’]...”.

Ai nuovi tributi se ne aggiungono talvolta di arretrati. Il mittente della gràmota 482, frammentaria, tracciata verso la fine del Duecento (e scoperta nel 1970 sulla “Sponda del Mercato”), comunica al proprietario terriero di cui è esattore: “...E riguardo a quel che avevi disposto - di farti consegnare da Evša la carrata di avena e l’altra (carrata) di orzo (che fanno parte) dei vecchi tributi -, non <...> [A cto esi povel’lo uo (recte, ou) Evši vzjati vozo ovs a žita druogy (recte, drougy) strarycho uosopo (recte, ousopo), to sja ne <---> ]”. I mittenti della “corteccia” 463 (incisa nel secolo XIV, o agl’inizi del XV, e scoperta nel 1969, fuori Novgorod, in un mucchio di terra trasferita lì dalla “Sponda di Santa Sofia”) - Fedor, Kuz’mà e “tutta la decina”, forse i dieci “capicenturia” (sotskie) di Novgorod, ingiungono a Sidor (Isidor) e a Mafij (Matfej/Matvej), ma l’ordine sembra rivolto in primo luogo a Sidor (ed emanare in primo luogo da Fedor): “Porta i tributi: (almeno) quelli riguardanti, se non le pendenze dell’anno scorso, le (pendenze) attuali. E chiedi all’esattore (di presentarsi) per il giorno di San Pietro [ossia, il 29 giugno]. In quanto alle pendenze (ai tributi non raccolti), l’esattore dell’anno scorso e l’esattore attuale mi pagheranno (ciascuno) per la propria parte con del bestiame [Nesi podja(t)i, a oto v lonich” v nedoborech”, v ninišnich’. I prosi borca o Petrovi dni: lonščii boric’ svoim” nedoborom”, a nišnii boric’ svoim” v nedoborech” plati mi sja životinoju]”.

La gràmota 417, che è della fine del secolo XIII o del principio del XIV (ed è stata scoperta nel 1963 presso la chiesa di Sant’Elia sulla “Sponda del Mercato”), dovrebbe concernere un tributo non già in natura - come, ad esempio, l’iscrizione 482 ed altre simili -, ma in lingotti d’argento, pagato dai rappresentanti di un gruppo di villaggi del Nord: “Venuti (a Novgorod) dall’Oltrevolok [ossia, dal bacino della Dvinà Settentrionale], Klimec e il suo parentado han portato (versato) l’argento il giorno dopo San Pietro... Sono venuti con l’argento Grigorej Flarev (Grigorij Frolov), Davyd Popov, Matvej Kenišče, Lukà Oniškov, Sofron M(-)škin [Prièchav” i <z> Zavolocèja, nosilè serebro Klimèc’ s plemen”m” na zavètrè po Petrovè dni. ... A serebrom” cho <di>l” Grigorèi Flarev”, Davyd” Popov”, Matvèi Kenišče, Luka Oniskov”, Sofron” M(-)škin”].

Naturalmente, le nostre “cortecce” fissano anche rapporti di altro genere, assai meno ufficiali, tra Novgorod e il suo territorio, tra la città del Volchov e

gli altri centri abitati della repubblica o della Rus'. Nella *gràmota* 497, che è della seconda metà del Trecento (ed è stata scoperta nel 1972, sulla "Sponda del Mercato), leggiamo: "Ossequi di Gavriila (Gavriil) Posenja al proprio cognato, nonché compare di nozze, Grigorja (Grigorij), e alla propria sorella Ulita (Iulitta). Magari veniste in città per la mia gioia, e non trascuraste il nostro invito! ... Noi, quanti siamo, non trascureremo il vostro invito [*Pokolono ot Gavriili ot Poseni ko zati moemu ko Gorigori ži kumi i ko sestori moei ko Uliti. Čobi este poichali vo gorodo ko radosti moei, anašego solova ne otstavili. ... Mi vašego solova vochi ne otsotavimo]*"<sup>16</sup>.

Se c'è chi, per le più svariate ragioni, viene "in città", a Novgorod, c'è chi da Novgorod se n'è andato, e forse per sempre, come il giovane mercante partito in cerca di fortuna verso l'anno 1100, che invia ai genitori la *gràmota* 424 (trovata nel 1962 sulla "Sponda del Mercato"): "Ossequi di Gjurgej (Jurij) al padre e alla madre. Vendete la casa (a Novgorod) e venite qui, a Smolensk o a Kiev. Le granaglie (qui) non sono care " (e sembra di cogliere un'eco di certe terribili carestie novgorodiane, un accenno indiretto alle sue campagne così spesso bruciate dai geli primaverili o danneggiate da altre calamità). "Se non venite", continua Gjurgej, "mandatemi una letterina: (ch'io sappia) se state bene [*Poklon' ot' Gjurgeja k' otčevi i k' materi. Prodav'še dvor', idite že sěmo Smol'n'sku li, Kyevou li. Deševe ti chlebe. Ali ne idete, a prišete mi gramatiču, storovi li este]*".

La *gràmota* 421, che risale alla metà del XII secolo (fu rinvenuta nel 1963 sulla "Sponda del Mercato", e negli stessi luoghi della "corteccia" precedente), è, al contrario della 424, la lettera di un genitore a un figlio, che una strada assai diversa da quella di Gjurgej ha condotto lontano da casa, se non lontano da Novgorod. Vi si legge: "Bratjata a Nežil. Vieni a casa, figlio: sei libero". Qualora il figlio non torni, il padre gli metterà alle calcagna il bargello. "Ho pagato venti grivne", insiste Bratjata, "e tu sei libero [*Ot Bratjatè k' Nežilou. Poidi, sounou, domov', svobodne esi. Paki li ideši, a poslou n(a) tja jab't'nik'. Ja zaplatil' 20 grvn', a ty sv(o)bo(de)n]*". (Venti grivne, nell'antica Russia, erano l'ammenda, il guidrigildo imposto a chi aveva ucciso la moglie, oppure a chi aveva colpito una persona accecandola o mutilandola di un arto.)

Trapelano riferimenti giudiziari pure dalla *gràmota* 502, incisa verso la fine del XII secolo (e rinvenuta sulla "Sponda di Santa Sofia" nel 1973). Un Miroslav la indirizza a un Olisej Gricin (Elisej Grečin: "Eliseo il Greco"). Vi è adombrata una vicenda - non chiarissima per il lettore di oggi - in cui figura coinvolto, tra gli altri, un Gavko di Polock [*"Ot Mir(o)slava k Olis'evi Gricinou. A toù ti v'nid'te Gav'ko Polocanino]*..."). Ora, non è escluso che in Miroslav si debba vedere il boiardo Miroška Nezdinič, a cui accennano le cronache russe sul finire del secolo XII, e che sappiamo essere stato "podestà" (*posadnik*) di Novgorod durante l'ultimo decennio di quel secolo<sup>17</sup>. D'altronde, ci sono motivi ancor più fondati di credere che Olisej Gricin (Elisej Grečin) fosse un

membro illustre del clero di Novgorod, già noto agli storici del Medioevo russo. La *Novgorodskaja pervaja letopis'* racconta, sotto l'anno 1193, che alla morte dell'arcivescovo Gavrila (Gavriil) si ebbero tre candidati alla sua successione: “alcuni volevano eletto Mitrofan, altri Marturij, altri infine Gričin (Grečin) [*inii chotjachu postaviti Mitrofana, a inii Marturia, a družii Gričina*]”. Si decise di ricorrere al sorteggio; venne celebrata una solenne funzione in Santa Sofia, e poi, per tirare a sorte il nome, “dall'arengo”, dalle sede del *veče* (che si trovava sulla sponda orientale di Novgorod) “mandarono un cieco [*poslaša s vèca slèpca*]”, che agisse da strumento della volontà divina. Il prescelto risultò Marturij<sup>18</sup>.

Olisej, “il Greco” di Novgorod, era però, oltre che un uomo di chiesa venerato e influente, un prestigioso e richiesto pittore di icone<sup>18a</sup>. Lo prova una serie di *gràmoty* venute alla luce dopo il 1976, in mezzo ai resti della sua abitazione e di altri edifici del suo “cortile”, nei pressi della chiesa di Sant'Elia a sud del *Detinec*<sup>19</sup>. Un anonimo pope gli scrive: “Dipingimi due angeli a sei ali per due piccole icone, per la parte alta del *deisus*<sup>19a</sup>. Ti bacio. Che Dio ti rimeriti, oppure decidi tu come credi [*Poklanjanie ot popa k" Gr'cinou. Napiši mi šestokrilenaja anġla 2 na dovou ikounoukou, na ver'cho deisousou. I c'louju tja. A Bog" za mèzdoju, ili ladi v'sja*]”<sup>20</sup>. Ma una seconda “corteccia”, graffita dalla stessa mano, ci permette di conoscere il nome di quel committente: “Il pope Mina a Gricin. Sii qui per il giorno di San Pietro, con le tre icone [*Ot popa ot Min' ko Gricinou. A boudi semo ko Petrovou deni s" ikounami s trimo*]”. E, dunque, non può che essere questo “Greco” di Novgorod il pittore menzionato dal cronista sotto l'anno 1196: “Quel medesimo anno l'arcivescovo Marturij fece dipingere, presso le Porte [*Prečistenskie del Detinec*], la chiesa della Santa Madre di Dio, e il pittore (fu) Gr'cin Petrovic' [*Tom' že lètè isp'sa crġkov' na vorotèch" archepiskop" Marturii svjatija Bogorodicja, a pisec' Gr'cin" Petrovic' ]*”<sup>21</sup>.

Non potevano mancare, ovviamente, [volendo] “cortecce” su temi mercantili. Nella *gràmota* 413, spedita intorno al 1400, Smon (Semen) scongiura un “pope Ivan” di controllare le stoffe di una sua cassa, custodita evidentemente in chiesa, per sincerarsi che “le tarme non (le) abbiano guastate”. “La chiave”, aggiunge Smon, “te l'ho mandata per Stopan (Stepan). Il contrassegno (sulla cassa) è un ermellino [*Colobit'e ot' Smona k popu Ivanu. Coby esi moego moskot'ja moego peresmotrele, daby chor' ne poportil' - a ja tobi, svoemu ospodinu, colom' biju - v korobki. A poslal" esm' kluc' Spopanom'. A pomitka - gornostal' ]*”. Panok, l'autore della corteccia 420, scoperta come la precedente sulla “Sponda del Mercato”, annuncia ai soci Zachar'ja e Ogafon (Agafon): “ho venduto due quarantine di pelli di castoro a Miljata, per dieci grivne d'argento. Appena riscosso il denaro, tu, (Ogafon,) consegna le pelli (a Miljata), e consegna il denaro a Zachar'ja [*Ot Panka k" Zachar'i i ko Ogafonou. Prodal" esm' sorok" bobrov" Miljate na desjati grivn" ser'bra. Olna že vz'm" ser'bro, to že*

*dai bobry, a dae serobro Zachar'i*". (Così, ci è dato pure conoscere quanto poteva costare, all'epoca in cui venne scritta la *gràmota* - e cioè nella seconda metà del Trecento - una partita di quaranta pelli di castoro...).

Ma fra tante *gràmoty* in cui s'affollano personaggi, casi, e anche minuzie, della vita quotidiana di Novgorod, ce n'è una soprattutto che reca l'impronta crudele della storia, di una sua fulminea e sanguigna zampata. Dal cerchio di voci sommerse che il sottosuolo novgorodiano ci restituisce - ora con generosità, ora con parsimonia - si distacca quella davvero inquietante di un "testimone". A raccoglierla e a fissarla è una "corteccia" - la 496 -, vergata eccezionalmente con inchiostro verso la metà del XV secolo, e leggibile ormai solo in parte (è stata scoperta nel 1972 sulla "Sponda del Mercato"). Il "testimone"-mittente della *gràmota* - anonimo e, forse, solo perché l'inchiostro non ne ha conservato il nome - descrive, e probabilmente denuncia alle autorità, una cruenta razzia compiuta in un villaggio del territorio novgorodiano da "uomini di Jurij e uomini della repubblica [*Jur' ĭ èvè i o(s)udareve*]", ai danni di Michajlič e di "suo figlio Iva(nka?)", di "Ži(g)al' e suo figlio Ofonosok (Afanaska)", di "Ignatkov e suo fratello Maksimka", di "Grichne (Grich)ně), Vasil'kò, Klimentejke Stechnov (Kliměntěikě Stěch'nov), Martyn, e di altri contadini i cui nomi si sono cancellati. "Hanno saccheggiato la (sua) casa, il (suo) 'cortile', e depredato i suoi averi; ed hanno saccheggiato il granaio di Elizar ... e il (suo) 'cortile'; hanno ucciso, hanno massacrato la gente. In quel villaggio, signore, io c'ero. E' durato l'intera domenica prima di San Proclo [...*(dv)or*" *rozgrabili, a životy vzja(i)*, *da i (ž)itnicu Elizarě(u... dv)or*" *razgrabili, da i ljuděi pěrěbili, pěrěkololi. Az" v tom" sělě, (ospo)din", byl. A to dejalos' vsju nēdelju do Prokola]*".

Doveva essere l'11 luglio del 1445. La chiesa russa celebra San Proclo il 12 luglio e il 30 novembre. Nel 1445, il 12 luglio cadde di lunedì. Quell'anno, informa il cronista, "giunse a Novgorod da Mosca il principe Jurij Lugven'evič"; gli abitanti di Novgorod mantennero a proprie spese lui e i suoi uomini, ma la popolazione dei dintorni, delle campagne, si rifiutò, di versare tributi in natura, in cereali. Vennero i saccheggi, le prepotenze, le angherie, le violenze, commesse dagli "uomini del principe Jurij" e non soltanto da loro. "A Novgorod", prosegue infatti il cronista <sup>22</sup>, "non ci fu (più) giustizia né giusto tribunale; insorsero anche i bargelli, ... e cominciarono a depredare nei villaggi, nei possedimenti e in città; e ci furono nella regione penurie grandi <sup>23</sup> e frequenti raccolte di tributi, grida, singhiozzi, lamenti e maledizioni di tutta la gente contro i nostri 'anziani' e la città nostra...".

<sup>1</sup>) Il termine compare almeno in un paio di esse, sotto la forma *berosto* /-r'o-/ (*beresto* (un neutro caratteristico del russo antico e medio; meraviglia solo che lo *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, a cura di S. G. Barchudarov, G. A. Bogatova e altri, fasc. I [Moskva 1975], non registri, alla voce *beresta/beresto*, quel particolare significato di “corteccia [di betulla]-iscrizione”, “corteccia-lettera”) “...*Poslal jazo k tobi berosto* [“Ti ho spedito una corteccia”]...”, si legge, ad esempio, nell’iscrizione 27 (del XIV secolo); e nella 40 (del secolo XV): “...*kto pridet' z berostom* [“(se) verrà qualcuno con una corteccia”]...” (A. V. Arcichovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* [Iz raskopok 1952 g.], Moskva 1954, pp. 29, 39-40).

<sup>2</sup>) A.V. Arcichovskij, M.N. Tichomirov, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1951 g.), Moskva 1953; A.V. Arcichovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1952 g.), cit.; A.V. Arcichovskij, V. I. Borkovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1953-1954 gg.) Moskva 1958; A. V. Arcichovskij, V. I. Borkovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1955 g.), Moskva 1958; A. V. Arcichovskij, V. I. Borkovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1956-1957 gg.), Moskva 1963; A. V. Arcichovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1958-1961), Moskva 1963. Vd. inoltre W. Kuraszkiewicz, *Gramoty nowogrodzkie na brzozonej korze*, Warszawa 1957 (sono qui riprodotte e commentate gran parte delle prime centosei iscrizioni su corteccia di betulla scoperte a Novgorod dagli archeologi).

<sup>3</sup>) A. V. Arcichovskij, V. L. Janin, *Novgorodskie gramoty na bereste* (Iz raskopok 1962-1976 gg.), Moskva 1978. - In precedenza, una parte di queste “cortece” - fino alla 424 - erano state edite da Arcichovskij sulle pagine di “Sovetskaja archeologija” (3, 1965) e da Janin nel libro *Ja poslal tebe berestu...* (Moskva 1975<sup>2</sup>). Esse, unitamente alle “cortece” dei sei volumi di cui alla nota 2, sono poi state oggetto di studio in particolare nell’opera di L.V. Čerepnin *Novgorodskie berestjanye gramoty kak istoričeskij istočnik* (Moskva 1969).

<sup>4</sup>) Vd. Arcichovskij, Janin, *op. cit.*, p. 80 (“Èto celyj dokument, procarapanj na kruške tuesa...”). In Russia, si chiama (o, meglio, si chiamava) *tues* (ma il vocabolo, nei repertori lessicografici moderni che lo registrano, come il Dizionario dell’Accademia, è definito “regionale”, mentre Vladimir Dal’ lo assegnava al Nord-Est russo e alla Siberia) un recipiente tondeggiate, panciuto, di corteccia di betulla, con un coperchio rigido, anch’esso di corteccia di betulla (come nel caso della nostra *gràmota*), oppure di legno; vi si può (poteva) tenere e trasportare “uova, latte, farina, panna, sale, funghi, bacche”.

<sup>5</sup>) Non c’è dubbio, comunque, che il frammento di betulla dovette venir adibito a coperchio del *tues* in un secondo tempo, e a Novgorod. In origine, era servito per apprendere o seguire i testi liturgici di riti in latino come se ne tenevano pure nella chiesa annessa al *Gotskij dvor* (vd. anche l’analisi particolareggiatissima che della *gràmota* 488, delle sue caratteristiche e della sua destinazione ha fornito D. A. Drboglav in appendice al volume di Arcichovskij e Janin, cit., pp. 167 e sgg.). Nell’abbozzo tedesco di un trattato con Novgorod steso verso il 1230, si fa menzione di una novgorodiana “curia gotensium cum ecclesia et cimiterium (*recte*, cimiterio?) Sancti Olai [cioè, ‘di Sant’Óláfr/Olaf; curia gotensium è il palese equivalente latino di *Got’skii/Gockii dvor*” (*Gotskij dvor*)]”: vd. G. F. Sartorius, *Hansisches Urkundenbuch*, a cura di J. M. Lappenberg, vol. II, Hamburg 1880, p. 42; cfr. O. Pritsak, *The Origin of Rus’*, vol. I (= *Old Scandinavian Sources other than the Sagas*), Cambridge (Massachusetts) 1981, p. 371.

<sup>6</sup>) “*Jumolanuoli .i. nimiži nouli se chan oli omo bou jumola soud’ni iochovi*”.

<sup>7</sup>) Cfr. W. Kuraszkiewicz, *op. cit.*, p. 11.

<sup>8</sup>) Arcichovskij e Janin (*op. cit.*, p. 116) identificano la Všaga della *gràmota* 519 con la Pšaga (Mšaga), affluente di sinistra della Šelon’, al pari dell’Udocha (mentre la Sosenka è un suo affluente di destra). L’alternanza di *v* e *p* è presente anche nei registri catastali dell’antica Novgorod (“*Vjškovo, ono že Pyškovo*”).

<sup>9</sup>) Come si vedrà, a questa versione “jokaizzante” del sintagma - *Zašolonskaja zemlja* (: Šolon’ (Šelon’) - che, di certo per una svista, compare traslitterata erroneamente in Archichovskij e Janin (*op. cit.*, *ibid.*), se ne affianca più sotto una non “jokaizzante” (*Zašelonskaja zemlja*).

<sup>10</sup>) La sola zona in cui si trovassero un corso d'acqua chiamato *Glusica* e una località di nome *Gorodišče*, sembra essere il territorio della città di Porchov, a sud-ovest di Novgorod. Ed è proprio in questa città che Moisiej doveva avere la sua "casa", il suo *dvor* (il "cortile", con l'abitazione e gli edifici annessi).

<sup>11</sup>) Per esempio, la *Pskovskaja sudnaja gramota* (del XIV-XV secolo) recita: "Chi darà denaro a prestito, fino a un rublo può darlo senza pegno e senza registrazione, e oltre il rublo non potrà darlo senza pegno e senza registrazione..." (*Pamjatniki russkogo prava*, a cura di S. V. Juškov, vol. II. [= *Pamjatniki prava feodal'no-razdroblennoj Rusi. XII-XV vv.*, a cura di A. A. Zimin], Moskva 1953, p. 290; cfr. anche Arcichovskij e Janin, *op. cit.*, p. 133).

<sup>12</sup>) La parola *žerebei/žerebii*, nel senso specifico di "parcella, appezzamento di terreno", era noto finora in epoca medio-russa ("...a tot" *žerebei posèjan* "rož'ju..." [1618-1542]; "*V*" *licholèt'e zapustèli tjaglye žereb'i, i tè žereb'i porosli chvorostom*"...) [1611]: cfr. *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII v.*, a cura di S.G. Barchudarov, G.A. Bogatova e altri, fasc. 5, Moskva 1978, p. 91), e lo era - in età moderna, sotto la forma *žerebej/žerebij* - nei dialetti russi specialmente del Nord. Tra la seconda metà del secolo scorso e gl'inizi del nostro, nel novero dei suoi possibili significati troviamo appunto: "*učastok zemli*", "*zemel'nyj učastok, dostavšijsja po žrebiju, paj*", "*malen'kij zemel'nyj učastok, vydelennyj iz bol'sogo*", "*učastok senoksnogo luga*"; e lo *Slovar' oblastnogo archangel'skogo narečija v ego bytovom i etnografičeskom primenenii* di A. O. Podvysockij (Sankt-Peterburg 1885) illustra così il termine in tutta la suggestiva pienezza della sua "semantica culturale": "*V Senk.furskom] u.[ezde Archangel'skoj gubernii] obščinnye senoksnnye luga razdeljajutsja ežegodno meždu krest'janskimi desjatkami na učastki, nazyvaemye žerebej (takže: del). Okolo pervogo Spasa [festa che cadeva il 1° di agosto] i ne pozže Uspen'eva dnja [ossia, il 15 di agosto] naznačetsja sel'skim obščestvom den', kogda sleduet raskolotit' zemlju, t.e. raspredelit' učastki lugov, i togda vse domochozjaeva otpravljajutsja na mesto, otyskivajut prošlogodnye granicy žereb'ev i oboznačajut ich vtykaemymi v zemlju žerdjami. Prostanstvo žereb'ja opredeljaetsja primerno v razmere, trebujuščem sotnju ljudej dlja snjatija s učastka travy v odin den' (cfr. *Slovar' russkich narodnyh govorov*, a cura di F. P. Filin, fasc. 9, Leningrad 1972, p. 135).*

<sup>13</sup>) Le fonti antico-russe danno notizia di unico centro abitato col nome di *Gorodišče* nel circondario di Rusa (Staraja Russa): era posto alle sorgenti della Severa, un affluente di destra della *Selon'*, e non va confuso con l'omonimo villaggio alle cui spalle si stendeva uno dei terreni di Moisiej (vd. sopra, alla nota <sup>10</sup>).

<sup>13a</sup>) La frase "*V*" *volosti tvoei toliko voda piti v gorodiščjan'ch*" è, credo, il più antico esempio che si conosca di costruzione sintattica del tipo *zemlja pachat'*, assai diffusa nei moderni dialetti russi del Nord, e in specie nella fascia orientale delle parlate del "gruppo novgorodiano" (Olonec, Arcangelo, Vologda, Vjatka), ossia di quella che i linguisti russi definiscono la "costruzione col complemento diretto al nominativo" (nominativo in *-a/-ja*) "e col verbo (transitivo) all'infinito" (*konstrukcija s imenitel'nyj prjamoj dopolnenija pri infinitive*): cfr. *Russkaja dialektologija*, a cura di N. A. Meščerskij, Moskva 1972, p. 242). Prima che si scoprisse la "lettera di Jarila a Onanija", tale costruzione risultava documentata a partire dal secolo XIII, in testi medievali di Novgorod e di Smolensk.

<sup>14</sup>) Non è chiaro se "vasaio" sia qui da intendere come un nome comune o piuttosto un nome proprio (un soprannome). A. V. Arcichovskij e V. L. Janin (*op. cit.*, p. 48) affermano che, nonostante il passaggio dalla prima persona alla seconda, destinatario della *gràmota* rimane pur sempre il "vasaio" (un ulteriore indizio delle difficoltà espressive dell'autore? I due studiosi, per altro, non rilevano, almeno esplicitamente, tali difficoltà). A me sembra possibile anche una diversa interpretazione, e cioè che il "vasaio" sia intervenuto come un semplice esecutore materiale del "trasferimento" dei beni, dopo che la persona a cui l'autore della *gràmota* si rivolge aveva ottemperato all'aspetto "simbolico" dell'accordo, impegnandosi, fra l'altro, con un solenne giuramento (*per osculum crucis*, o *per osculationem crucis*, com'è detto anche nella versione latina di qualche trattato bilingue dell'antica Novgorod con la Norvegia [cfr. *Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova*, a cura di S. N.

Valk, Moskva-Leningrad 1949, p. 69]).

<sup>15</sup>) Si noti - accanto alla scarsa padronanza della “corretta” morfologia russa (*kunicju, šapka*, al posto di *kunic', šapku*) - la sostituzione di *z/z'* con *s/s'* (in *vsjalo e jaso*).

Già in passato non erano mancate *gràmoty* nelle quali si poteva intravedere o sospettare la presenza di una mano straniera. Ricorderemo la 99 e la 131, scoperte entrambe negli scavi dell'antico rione Nerevskij, sulla “Sponda di Santa Sofia”, a nord del *Detinec*, ed entrambe databili al Trecento (sulla base di dati archeologici “esterni”, ché la goffaggine e l'atipicità della scrittura non permettono di dar loro un'esatta collocazione paleografica: cfr. A. V. Arcichovskij, *Gramoty 84-136*, in A. V. Arcichovskij, V. I. Borkovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste [Iz raskopok 1953-1954 gg.]*, cit. pp. 26-28, 68-71). Nella *gràmota* 99 leggiamo: “*Paaklono ot (<--->rika k Ociforuo. Prikazživaeši pro ribi, a mni smerdi ne platja bez ruoba. A ni posla esi colovèka da gramotou. A cto ou tebe nedobore stari, prišli zerebe*”. Così, del mittente della “corteccia” sappiamo che il suo nome finiva in *-rik'/'-rik* (e, quindi, poteva essere di origine germanica); in quanto al suo destinatario, *Ocifor'/'Ocifor*, si tratta sicuramente di Oncifor Luki(ni)č, uno dei protagonisti della vita politica di Novgorod intorno alla metà del secolo XIV, appartenente al casato dei Misinič, più volte “podestà” (*posadnik*), e morto nel 1367. (<--->rik sparge la sua *gràmota* di errori “impossibili per un russo” (Arcichovskij, *Gramoty 84-136*, cit., p. 26). come *prikazživaeši*, invece di *prikazyvaeši, zerebe* invece di *žerebei* (l'alternativa che Arcichovskij [*ibid.*, p. 27] suggerisce, pur riconoscendola “meno probabile”, ossia *žerebec'/'žerebec*, è francamente da scartare, poiché del tutto estranea al contesto tematico e formale del documento).

(<--->rik informa anzitutto che gli *smerdy*, cioè i contadini dello Stato, della repubblica novgorodiana, presso i quali era incaricato di riscuotere dei tributi, “non pagano” - e, precisamente, non gli versano il pescatico - “*bez ruoba*, [recte, \**rouba?*]”. A suo tempo, Arcichovskij (*op. cit.*, pp. 26-27) aveva creduto di cogliere nella frase un accenno alla miseria dei contadini: *rub*” in antico russo (e *rub* nei dialetti russi moderni) può significare “abito logoro, cencioso”, “stracci”). Ma secondo A. V. Čerepnin (*Novgorodskie berestjanye gramoty kak istoričeskij istočnik*, cit. p. 209) - e, in effetti, il tono duramente “pratico” del messaggio non può lasciare spazio al tocco descrittivo, alla “nota di colore” -, *rub*” (*roub'*) dovrebbe corrispondere qui (variante, corruzione, o svista?) a *rozrub*” (“Ja dumaju, čto 'rub' - èto 'rozrub'”, scrive Čerepnin), nel senso di “ripartizione dei tributi”. Dunque, gli *smerdy* di Novgorod rifiutavano di “pagare” in assenza di un atto ufficiale, che stabilisse le quote di pescatico a cui erano tenuti i diversi capifamiglia di un dato villaggio (o piuttosto, forse, i singoli villaggi di una data zona). E (<--->rik lamenta che Oncifor non gli abbia (ancora?) mandato un suo uomo con una lettera, con un documento scritto (“...ni posla esi...” sta, evidentemente, per “...ne poslalo [poslal'] esi...”).

Allo stesso modo, per quanto riguardava i “vecchi tributi non riscossi”, occorre (afferma Čerepnin [*op. cit.*, p. 210]) “čtoby Oncifor prislal *žerebej*”, t. e. opredelil priemlemuju dlja krest'jan normu postuplenij s rybolovnogo učastka, nachodjaščegosja v ich pol'zovanii”). E l'interpretazione mi sembra plausibile o, comunque, non lontana dalla verità. Tuttavia, l'espressione “manda uno/lo *žerebej*”, fa quasi nascere il sospetto che (<--->rik adoperi il termine *žerebei* in un senso più preciso e tecnico: in un'accezione che non trova esatto riscontro nelle fonti antico-russe disponibili, e che parrebbe invece ricordare l'antico prussiano *gīrbin* (accusativo plurale) ‘numeri’, l'alto tedesco antico (e il tedesco moderno) *kerben* ‘incidere, fare intagli’ (voci con cui, del resto, il termine russo è strettamente imparentato), o, meglio ancora, certi usi dialettali moderni di *žerebej/žerebij*, come il seguente, registrato verso la fine del secolo scorso nei territori di Voronež, Kostromà, Simbirsk, dov'era chiamata a quel modo una “*derevjannaja paločka s osobymi zarubkami, vydavdèmajja v vide kvitancii ovčinnikami chozjaevam ovčin pri prieme poslednich; birka*” (*Slovar' russkich narodnych govorov*, a cura di F. P. Filin, fasc. 9, cit., pp. 134-135); e G. N. Potanin annotava, in particolare, che nel governatorato di Simbirsk il vocabolo “*upotrebljaetsja pri oidače v okrasku cholstov, prjaži, v vydelku syrcovyh ovčin i kož. Žerebij byvaet dlinoj ne bolee verška; imeet vid kosoj četyrechgrannoj prizmy; s odnoj storony narezyvajut čislo aršin ili ves ili čislo štuk; na*

protivopoložnoj cenu za aršin ili štuku. Žerebij raskalyvaetsja popolam povdol'; odna polovina otstaetsja u mastera, drugaja vručaetsja chozjainu" (vd. *Slovar' russkich narodnych govorov*, ... fasc. 9, cit. p. 135).

Tornando a *rub* ("roub"), occorre tener presente che esiste un verbo antico-russo (*po*)*rubiti*, il quale ha talvolta il significato di "inserire nel novero delle persone sottoposte a un certo tributo" (cfr. Čerepnin, *op. cit.*, pp. 209-210). Il mittente della *gràmota* 99 potrebbe, senza volerlo, aver coniato una specie di neologismo ("neologismo semantico", se non altro), incrociando due voci "tecniche" già esistenti: appunto, il verbo (*po*)*rubiti* e il sostantivo *rozrub*". Tra i "modelli" ch'egli aveva a portata di mano, metterei anzitutto il sostantivo antico- (e medio-) russo (e slavone) *děl*" (:*děliti/poděliti*), che significava "parte, quota, appannaggio, ripartizione", ed anche "accordo relativo a una spartizione" ("*A chto sei děl*" *poruši, on*" *dast*" *knjazju i vladycè dēsjat' griven*" *zolota*", si legge, per esempio, a chiusura di un atto di spartizione novgorodiano del Quattrocento [*Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova...*, cit., p. 278; cfr. anche *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, a cura di S. G. Barchudarov, G. A. Bogatova e altri, fasc. 4, Moskva 1977, p. 203. Si vedano, d'altronde, le formule coeve, e perfettamente analoghe, nelle quali, invece del termine *děl*", s'incontra un più generico *rjad*" "accordo, intesa, patto": "*A chto sei rjad*" *poruši't, dast' sud'jam*" *tysjacju bëlki*"; "*A chto sei rjad*" *poruši't, dast' posadnikam*" *dvinskin*" *tysjačju bëlki*" [*Gramoty Velikogo Novgoroda...*, cit., pp. 263,276]). (Conservatasi nella lingua russa moderna come un arcaismo, la parola *del* è rimasta ben viva nei dialetti e nel linguaggio del folklore, con una gamma di significati che vanno da un generico "*razdel čego-nibu'd*", "*učasti*", "*dolja*", a "*razdel senokosnych ugodij*", "*to, čto polučeno v rezul'tate razdela, dolja, čast' zemel'nogo nadela, senokosnogo luga i t. p.*", "*mera zemli, ravnaja 800 kvadratnym saženjam*", "*paevoj delež dobyč'i*", "*dobyč'a, kotoruju predstoit delit*" [vd. *Slovar' russkich narodnych govorov*, a cura di F. P. Filin, fasc. 7, Leningrad 1972, p. 339]. Né, d'altro canto, si trascuri l'uso dialettale di *del* come sinonimo di *žerebej/žerebij*, che abbiamo incontrato più sopra, nella citazione da Podvysockij [vd. nota <sup>12</sup>].)

In definitiva, *rub*" e *zerebe* (= *žerebei*) appaiono - nella *gràmota* 99 - semanticamente contigui: il primo dovrebbe indicare una "ripartizione (pattuita?) dei tributi", mentre il secondo potrebbe designare il "conteggio delle singole quote di tributo" (e il relativo elenco). Nel gergo amministrativo dell'antica Novgorod, *žerebei* non sarà stato il nome o uno dei nomi dati alle "cortece" del tipo della 410, della 516, della 526, quand'esse elencavano i tributi *da versare o da riscuotere*?

Rispetto alle approssimazioni linguistiche della "corteccia" 99, non meno numerose sono quelle della *gràmota* 131, incisa anch'essa da un esattore. E se <--->rik ci regala una parola ch'è, forse, di sua invenzione, e non priva di dignità, il mittente anonimo della *gràmota* 131 ci consegna, con un secolo buono di anticipo sulle fonti russe sinora pervenuteci, il vocabolo *prazga* "affitto, canone in natura". M. Vasmer, ad esempio, nel suo dizionario etimologico fa risalire le prime attestazioni di quel vocabolo - sopravvissuto poi in ambito dialettale (*prazgá*) - alla fine del secolo XV; e soltanto moderna e dialettale sarebbe la sua variante *brazgá/brozgá* (*brazga/brjazga*); esso risulta invece documentato già in epoca medio-russa: cfr. *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 1, a cura di S. G. Barchudarov, G. A. Bogatova e altri, Moskva 1975, p. 313). Nella "corteccia" 131, il termine *prazga* compare due volte, sia pur modificato in *prazda* e, subito dopo, in *prazka*. Mandato, evidentemente, nella regione del lago Onega a raccogliere tributi e balzelli vari, il nostro esattore comunica a Novgorod che "per quanto riguarda la *prazgá* (dovuta dagli abitanti) di Pudoga", un centro abitato corrispondente all'odierna Pudož - che sorge non lontano dalla sponda orientale dell'Onega -, "a riscuoterla c'è (già) stato Sergij (Sergej) [*Cto bylo v Pudogi prazda, tu prazka Sèrgiè vzjale*]"'. Certo anche per entrare in contatto con gli *stàrosty*, con i capivillaggio della zona, responsabili del pagamento di certi tributi collettivi, l'esattore era stato a Pudoga "in occasione delle *rusalii*", la grande festa primaverile di commemorazione dei morti (e degli antenati), che si celebrava - e si è continuato a farlo sino in età moderna, nonostante l'opposizione della chiesa - nella settimana successiva al "giorno della Trinità" (alla domenica di Pentecoste) [*A ja byle o rusalejacho v Pugogè*"]'.

Nella *grāmota* 131, la scarsa dimestichezza con la lingua russa è tradita, in particolare, da una frase come “*Cto pro sjamozerci, chedyle esemo, ne platace* [‘In quanto alla gente del Sjamozero, sono stato (da loro), (ma) non pagano]...”. Il Sjamozero è un lago a ovest dell’Onega. Si noti, fra l’altro, *chedyle esemo* al posto di *chodile esemo/eseme* (‘*chodil’ esm*’), *platjace* al posto di *platjate* (*platjat*). (A suo tempo, B. A. Rybakov, in una “nota del redattore” messa in calce ad Arcichovskij, *Gramoty 84-136*, cit., pp. 68-69, propose - in contrasto con Arcichovskij - la segmentazione del tutto inaccettabile: “*A cto pro sjamozeriche dyle esemo ne platjace...*”, dove “*dyle esemo*” stava, secondo lui, per “*byle* [‘*byl’*] *esemo*”).

<sup>16</sup>) Arcichovskij e Janin [*Novgorodskie gramoty na bereste* (*Iz raskopok 1962-1976 gg.*), cit., p. 91] ritengono invece che i destinatari della *grāmota* siano tre: Grigorja, un anonimo “compare” e Ulita (il nome è una variante popolare e famigliare tuttora in uso di Iulitta). (In una sua recente interpretazione della *grāmota*, T. V. Roždestvenskaia sembra ripiegare su una soluzione di compromesso: “*Poklon ot Gavrily Poseni k zjatju moemu Grigoriju. K kumu i k sestre moej Ulite...*” [*Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XIV - seredina XV veka*, a cura di L. A. Dmitriev e D. S. Lichačev, Moskva 1981, p. 625]). Ma la particella *ži* (‘*že*’), a mio parere, qui non è un elemento di congiunzione: è un segnale di identità (un po’ come, per fare un esempio, nella frase della *Novgorodskaja pervaja letopis’* [codice Sinodal’nyi], annotata sotto l’anno 1251: “*Priècha Kjuril’ mitropoli’ v Nov’gorod’ i rostov’skyi episkop’*”, *Kjuril’ že imenem* [‘Giunsero a Novgorod il metropolita Kirill e il vescovo di Rostov, anch’egli di nome Kirill’] ...” [*Novgorodskaja pervaja letopis’ staršego i mladšego izvodov*, a cura di A. N. Nasonov e M. N. Tichomirov, Moskva-Leningrad 1950, p. 80; cfr. anche *Slovar’ russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 5, cit., p. 78]).

<sup>17</sup>) Vd. Arcichovskij, Janin, *op. cit.*, p. 97

<sup>18</sup>) *Novgorodskaja pervaja letopis’...*, cit., pp. 231-232 (cfr. anche Arcichovskij, Janin *op. cit.*, *ibid.*). - Nella mia citazione “alcuni volevano eletto...”, ho dato la preferenza alle varianti - più limpide e lineari, dal punto di vista formale e “narrativo” - dei manoscritti Akademičeskij e Tolstovskij. Nel manoscritto Komissionnyj, il testo russo della frase si chiude con le parole “...*a i sii chojachu paky Gričina* [‘e (c’erano) anche coloro (che) volevano di nuovo Grič’in’]”, dove trasparirebbe, secondo Arcichovskij e Janin (*op. cit.*, p. 98) - e l’ipotesi è interessante - l’allusione a un’analoga, precedente candidatura di Olisej (Elisej), quando, sette anni prima, s’era dovuto eleggere il successore dell’arcivescovo di Novgorod Ioann-Il’ja (Il’ja).

<sup>18a</sup>) In realtà, Olisej è finora soltanto il primo “Greco” (pittore) di Novgorod - il primo in senso cronologico - del quale ci venga tramandato il nome. Le cronache novgorodiane menzionano altri due “Greci” che ebbero, più o meno a lungo, la città del Volchov come teatro della loro attività pittorica: un Isaj o Isajj (Isajja) Greč’in, ricordato sotto l’anno 1338 (quanto l’arcivescovo Vasilij lo incaricò, “insieme ai suoi compagni”, di affrescare la “chiesa dell’Entrata in Gerusalemme di Nostro Signore Gesù Cristo”), e il celebre Feofan Grek (“Teofane il Greco”), di cui si dà notizia all’anno 1378 (cfr. B. A. Kolč’in, A. S. Chorešev, V. L. Janin, *Usad’ba novgorodskogo chudožnika XII v.*, Moskva 1981, p. 144).

<sup>19</sup>) Kolč’in, Chorošev, Janin, *op. cit.*, pp. 142 e sgg.

<sup>19a</sup>) Si chiama *deisus* (*dēisus* o, più raramente, *deisūs*), in russo (greco *dēēsis* ‘preghiera’), non soltanto l’“icona dell’altare raffigurante il Salvatore con, ai lati, la Madre di Dio e Giovanni Battista” (unico significato che, ad esempio, attribuiscono alla parola i dizionari etimologici di A. G. Preobraženskij e di Vasmer), ma anche, più genericamente, la “serie principale delle immagini dell’inconostasi” (o, addirittura, l’inconostasi nel suo insieme [cfr. *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XII vek*, a cura di L. A. Dmitriev e D. S. Lichačev, Moskva 1980, p. 704]): ad attagliarsi alla nostra “corteccia” sembra essere uno di questi ultimi due significati.

Quanto all’accentazione *deisūs* (accolta, fra l’altro, da Preobraženskij), se ne conserva traccia anche nella forma dialettale *dejsūs* ‘icone’ (con “*i breve*”), registrata nel territorio del Don (cfr. *Slovar’ russkich narodnykh govorov*, a cura di F. P. Filin, fasc. 7, cit., p. 336 [“*Kuma, gde že tvoji dejsusy?*”]).

<sup>20</sup> ) Kolčin, Chorošev e Janin (*op. cit.*, p. 143) intendono così le ultime due proposizioni della “corteccia”: “*a Bog voznagradit, ili že dogovoriš' obo vsem, postav' svoi uslovija*”.

<sup>21</sup> ) *Novgorodskaja pervaja letopis'*..., cit., p. 42

<sup>22</sup> ) *Novgorodskaja pervaja letopis'*..., cit., pp. 424-425 (cfr. anche Arcichovskij, Janin, *op. cit.*, pp. 89-90).

<sup>23</sup> ) Traduco a questo modo il sintagma della cronaca *iz''žza velika*. La parola *iz''žza* è lasciato senza interpretazione da I. I. Sreznevskij nei suoi *Materialy dlja slovarja drevne-russkogo jazyka* (vol. I, Sankt-Peterburg 1893 [ristampa anastatica, Graz 1955], col. 1084), mentre lo *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, a cura di S. G. Bachudarov, G. A. Bogatova e altri, fasc. 6, Moskva 1979, p. 213), la interpreta dubitativamente: “*Vid prodol'stvennogo obloženija (?)*”. Io mi chiedo se non la si possa avvicinare - sul piano semantico - alla voce antico-russo *istoma*, tenendo d'occhio e confrontando, ad esempio, le seguenti citazioni dalla *Pskovskaja pervaja letopis'*: “*Tol'ko christianom" po vsëm" volostem" i prigorodom" ubytkov" i iz''žzi polno*”; “*Mnogo christianom" istomy i ubytkov" v" toe vremja*” (vd. I. I. Sreznevskij, *Materialy...*, vol. I, cit., *ibid.*; vol. III, Sankt-Peterburg 1906 [ristampa anastatica, Graz 1956], col. 1920).

ROSANNA GIAQUINTA

### SU ALCUNI ASPETTI DEL TEATRO OBERIU

La comparsa di una monografia, quella di Alice Stone Nakhimovsky<sup>1</sup>, dedicata all'opera di Charms e di Vvedenskij costituisce certamente un momento importante nella storia della riscoperta dei due poeti leningradesi, quasi il punto di arrivo di un ventennio di contributi critici o, quanto meno, memorialistici, che hanno illuminato e approfondito uno dei fenomeni più singolari dell'avanguardia russa, quello rappresentato dal gruppo OBERIU. In parallelo con lo studio della Nakhimovsky, uscito a Vienna nel 1982, si può ricordare sul versante sovietico lo spettacolo allestito la scorsa estate dal *Moskovskij teatr miniatjur* (*Teatro delle miniature di Mosca*) e intitolato *Charms! Čarms! Šardam! ili škola klounov* (*Charms! Čarms! Šardam! ovvero la scuola dei clown*)<sup>2</sup>. Questo spettacolo, basato su opere sia note che inedite del poeta e impostato su un eccentricismo prettamente charmsiano e oberiutico, accolto con grande favore dal pubblico, restituisce agli spettatori uno squarcio quanto mai vivo di una ben precisa linea creativa dei tardi anni Venti, e riporta in piena luce un poeta e un gruppo che in Unione Sovietica sono rimasti fino ad oggi ai margini - quando non del tutto al di fuori - della cultura ufficiale.

Nel panorama dell'avanguardia russa degli inizi del nostro secolo OBERIU si presenta come un fenomeno indubbiamente isolato. OBERIU (sigla, con alcune intenzionali deformazioni, di *Ob'edinenie real'nogo iskusstva, Unione dell'arte reale*) è il nome che verso la fine del 1927 diedero al proprio gruppo alcuni giovani poeti leningradesi; di questi, alcuni sono oggi ampiamente noti, come Nikolaj Zabolockij e Konstantin Vaginov, mentre altri rimangono quasi del tutto sconosciuti, tranne forse agli studiosi di letteratura per l'infanzia, come Nikolaj Olejnikov, Boris Levin, Jurij Vladimirov, Igor' Bachterev. Gli esponenti più rappresentativi del gruppo sono Daniil Charms (1905-1942) e Aleksandr Vvedenskij (1904-1941): centro del lento processo di riscoperta, i due rivelano personalità poetiche tali da sopravvivere non solo all'effimera parabola di OBERIU, ma anche al silenzio forzoso imposto dal sopraggiungere degli anni Trenta.

Il gruppo era noto comunque già nel 1926, quando ancora i suoi membri orbitavano nella sfera di influenza del poeta *zaumnik* Aleksandr Tufanov, e inizialmente aveva assunto altre denominazioni, come *Radiks* e *Levyi flang*.

In effetti, quello di Oberiu è un isolamento relativo: da un lato, infatti, la sua sia pur breve esistenza è stata a lungo ignorata dalla critica sovietica, al punto che i suggerimenti della loro poetica - un insieme di provocazione futurista, spirito gogoliano e cerebralismo con sfumature snobistiche - sembrano essere rimasti del tutto senza eco; d'altro canto, però, considerato a cinquant'anni di distanza e sulla base del lavoro di rivalutazione di quest'ultimo ventennio<sup>3</sup>, il fenomeno Oberiu rivela di essere non solo continuazione della cospicua tradizione della linea filosofica russa ed unico erede legittimo della ricerca chlebnikoviana, ma anche precursore di una delle esperienze creative più incisive del nostro tempo, il teatro dell'assurdo.

Vicini alle redazioni dei periodici per bambini *Ež* e *Čiž* e al loro animatore Samuil Maršak, vicini anche al gruppo che si raccoglie attorno a Malevič al GINCHUK (*Gosudarstvennyj institut chudožestvennoj kul'tury, Istituto statale di cultura artistica*) e alla scuola di "pittura analitica" di Pavel Filonov, gli Oberiuty rappresentano l'ultima fase del cammino di un'avanguardia in procinto di smorzarsi alle soglie degli anni Trenta. Nella loro fisionomia di gruppo sembrano ripresentarsi alcuni dei tratti del primo futurismo: così ecco, sia pure su un tono minore, la volontà di stupire e di provocare, il programmatico sperimentalismo, la rivendicazione di un'arte oggettuale e l'impegno ad "affondare i denti nel midollo delle cose", ma soprattutto la rinnovata carica di spirito teatralizzante, l'esaltazione del dinamismo e della spettacolarità. La storia di Oberiu è, in fondo, la storia di un'unica serata, quella al *Dom pečati* (la *Casa della stampa*) di Leningrado del 24 gennaio 1928, alla quale seguirono, con scarso successo, poche altre esibizioni. La ripresa della tradizione della movimentata lettura di versi, della poesia *in performance*, si arricchisce ora di espedienti nuovi che sconcertano lo spettatore e lo introducono nel campo dell'assurdo, con singolare anticipazione delle provocazioni ermetiche e apparentemente gratuite di Dada. L'eccentrismo e la volontà di stupire assumono infatti un aspetto inquietante soprattutto per la rappresentazione di *Elizaveta Bam*, il dramma di Daniil Charms che, nella serata al *Dom pečati* denominata *Tri levych časa* (*Tre ore di sinistra*) fa seguito alla lettura del manifesto del gruppo e di versi degli Oberiuty<sup>4</sup>.

Già il manifesto rivela un interesse specifico per il teatro ed il cinema e per i metodi immanenti a queste due arti. Nella sezione dello scritto dedicata al teatro si insiste sul fatto che ciascun elemento che entra nella costruzione di un'opera reca in sé un valore teatrale autonomo; tale elemento poi, nella connessione con gli altri, si potenzia e contribuisce alla creazione di una rappresentazione dotata di un suo preciso significato teatrale. Il *sjužet* scenico, organizzato dall'autore prima e dal regista poi, è determinato non dal testo in quanto

fatto letterario bensì dal *materiale*, sarà quindi qualcosa di esclusivamente teatrale e indipendente dalla logica quotidiana, poiché, scrivono gli Oberiuty, gli oggetti, portati sulla scena, “perdono la loro conformità alle leggi della vita e ne acquistano un’altra, quella alle leggi del teatro”; dunque ogni cosa, se inserita nella logica della scena, diviene “teatro”. Tali dichiarazioni, semplicistiche a un primo sguardo, contengono in realtà una significativa anticipazione: l’esclusione dal teatro della logica quotidiana, infatti, sta alla base non solo della restituzione alla scena di tutto il suo potenziale di espressività eccentrica e spettacolare, ma anche del rifiuto della logica in assoluto, rifiuto che apre la via alla traduzione in parole ed immagini della percezione dell’“inverosimile, dell’insolito universale”<sup>5</sup>. Il manifesto OBERIU introduce il termine “assurdo” proprio con riferimento polemico al senso comune e alla logica del quotidiano: assurdi sono gli elementi che si innestano in modo inatteso e con funzione diversiva nel *sjuzet* drammatico, ciò che presenta uno scarto rispetto ai nessi causa-effetto sui quali la realtà a noi familiare sembra poggiare. L’introduzione di questo termine, dunque, apparentemente casuale e non significativa, prelude in realtà alla creazione di un teatro dal fondo pericolosamente irrazionalistico e antirealistico.

Nelle opere di Charms e Vvedenskij sono numerosi i fattori che, fungendo da elementi di disturbo, introducono attraverso la dissonanza e l’ermetismo l’assurdo. A una non del tutto accidentale complicazione della struttura è da ricondurre in particolare la tendenza charmsiana a ridurre il testo - drammatico o quanto meno dialogico - ad un insieme frammentario: al punto che tale procedimento programmatico di organizzazione stilistica finisce per alludere ad una più generalizzata situazione di incomponibile caos. Molto interessante in questo senso è la *Komedija goroda Peterburga* (*Commedia della città di Pietroburgo*), che, composta da Charms tra il 1926 e il 1930-31, rappresenta il suo primo tentativo drammatico di ampie dimensioni, la prima opera in cui la sua costante tendenza al teatrale si concretizza in una forma con ogni probabilità propriamente destinata alla scena. Giunta fino a noi incompleta e in una delle sue varianti iniziali, incentrata sullo scontro tra vecchio e nuovo in una Peterburg-Leningrad che è anche - con *calembour* tipicamente charmsiano e ricco di significato - “Leterburg”, ossia città del Lete, quest’opera mostra una costruzione assai fragile, essendo basata su una divisione in parti potenzialmente - e forse realmente - autonome, su una quasi completa mancanza di consequenzialità tra gli eventi scenici, su una costante oscillazione tra prosa e versi e tra dialogo prosastico e monologo poetico.

In questo quadro, ciò che viene ad essere determinante per cementare l’insieme non è la presenza di un tema centrale, ma è piuttosto la tendenza al lirismo, quella linea poetica che, trasparendo dall’ampio uso del monologo, si stacca dal piano su cui si sviluppano i dialoghi e gli elementi teatralizzanti. Per questa sua caratteristica la *Komedija goroda Peterburga* rappresenta una radica-

lizzazione del processo di trasformazione in seno alla forma teatrale iniziato da Čechov. Nella sua *Teoria del dramma moderno* Peter Szondi individua perfettamente la funzione di trapasso che la drammaturgia čechoviana svolge: i personaggi čechoviani, infatti, da un lato, abbandonandosi al ricordo e all'aspirazione, si sottraggono alle tradizionali categorie del qui-ed-ora su cui poggia il rapporto intersoggettivo, ma dall'altro non rinunziano ancora in pieno all'azione e al dialogo, e operano così uno svuotamento dall'interno della forma drammatica<sup>6</sup>. Se in Čechov il contrappunto di dialogo e monologo lascia intatto l'involucro drammatico, creando però in esso una rete di incrinature, nella *Komedija* Charms recide gli ultimi legami con l'impianto tradizionale del testo di teatro e accentua proprio lo scarto tra la linea dialogica e quella monologica, riducendo la prima a conversazione insignificante, triviale o da *vaudeville*, e affidando alla seconda tutto il carico comunicativo. Allo sconvolgimento della struttura dell'opera corrisponde poi il progressivo disvelamento della sostanza irreal della città di Pietroburgo, città fondata su nostalgie e immagini di sogno, in cui alla paralisi della capacità d'azione si unisce, nei personaggi, un'estrema fertilità inventiva e rievocativa: al punto che quest'opera charmsiana rivela di essere, al di là della sua apparenza di galleria di effetti a sorpresa, un quadro dello sradicamento dell'uomo dalla realtà e del suo essere, per usare le parole di Szondi, "oggetto passivo e silenzioso della morte"<sup>7</sup>.

Oltre che in questa "menippea"<sup>8</sup>, la frammentarietà esteriore e la sostanziale fragilità del destino dell'uomo sono al centro della più importante e più nota opera di Charms, *Elizaveta Bam* (fine 1927). Se la *Komedija* era basata su molteplici tensioni liriche individuali che si esplicitavano in registri espressivi diversi, *Elizaveta Bam* presenta piuttosto una somma di variazioni su un tema unico. Il soggetto, come tutta la critica charmsiana ha rilevato, è lo stesso del *Processo* di Kafka<sup>9</sup>, la minaccia di un arresto inspiegabile da parte degli emissari di un oscuro potere di cui la giovane Elizaveta è vittima: la situazione è poi complicata dal fatto che l'uomo del cui omicidio Elizaveta è accusata è uno dei suoi due persecutori. L'opera ha una nitida struttura circolare; in essa si scandiscono diciannove momenti, denominati dallo stesso Charms *kuski*, *pezzi*: il gioco di Charms con la forma si presenta qui come frammentarietà estesa a principio costruttivo. Ogni *kusok*, infatti, reca una precisa determinazione di genere, un'etichetta che già indica l'ambito stilistico in cui il pezzo si pone. È interessante notare, poi, che non sempre Charms fa riferimento a generi consueti, ma li combina tra loro, li modifica e ne crea dei nuovi<sup>10</sup>. In realtà, tutti i pezzi sono sostanzialmente solidali e riposano su un implicito legame con la situazione iniziale; l'effetto complessivo è quello di un'interazione di diversione e di intensificazione, o, se vogliamo, di intensificazione diretta: i canti, le pantomime, i pezzi basati sul suono e sul movimento non fanno infatti che sottolineare, per contrasto, il senso di minaccia incombente che domina l'opera.

Tale precedimento può essere in parte identificato con quello descritto da Lotman nella sua analisi del rapporto tra il “rumore” e l’informazione artistica. Definendo come “rumore” l’elemento non organizzato, imprevisto e disturbatore della comunicazione, Lotman rileva che l’arte può trasformare tale disturbo in formazione artistica, valendosi anzi proprio del suo carattere atipico per creare un effetto nuovo ed una complicazione della struttura<sup>11</sup>. Questa attribuzione di un valore significativo anche al “rumore” diviene procedimento comune nella poesia e nell’arte d’avanguardia, i cui linguaggi tendono sovente proprio ad una intenzionale complicazione dei nessi sulla base dei quali l’opera si organizza. Nel caso specifico, in *Elizaveta Bam* nasce tra il singolo pezzo e il tema centrale un rapporto ambivalente di affermazione-negazione, di rimando e disturbo. L’effetto è sottolineato dalla parodizzazione cui Charms sottopone i generi tradizionali, accentuandone al massimo i caratteri e accostando tra loro canoni diversi. Stilizzazione e parodia contribuiscono così a creare un clima di teatralità pura, mentre la meccanicizzazione di forme drammatiche ormai consuete genera la percezione straniata di queste e, di qui, la libertà dal canone. Se, per Bachtin, la stilizzazione parodica può anche essere sterile e non creativa<sup>12</sup>, da Th. W. Adorno ci viene una diversa e, forse, più attuale individuazione del suo ruolo: a proposito di *Finale di partita* di Beckett Adorno scrive infatti che “parodia significa impiego delle forme nell’epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme”<sup>13</sup>. Come Ionesco percepisce le vacue conversazioni della *Cantatrice calva* come parodia, così Charms in *Elizaveta Bam* fonda il suo snaturamento del teatro tradizionale sulla penosa coscienza della perdita di sostanza e di legittimità storica e culturale della forma teatrale stessa.

Il punto massimo di questo sconvolgimento si ha con la penetrazione, nel testo, dello specifico OBERIU, dei generi *činarskij* e *radiks*: in questo modo Charms introduce apertamente non solo la forza provocatoria di una teatralità nuova, ma anche e soprattutto il senso della distruzione delle possibilità comunicative, aprendo così la via alla solitudine e all’assurdo. Nel pezzo *Peremešenie vysot* l’urlo, il suono onomatopoeico e il balbettio rendono in forme sensibili l’angoscia creata dall’incombere dell’ignoto, superando lo scoglio di un’espressione linguistica che è, per sua natura, dialettica e letterariamente connotata, e valendosi invece di un tipo di comunicazione ormai non più solo verbale ma affermata attraverso la scena tutta. Siamo di fronte a una piena realizzazione dei principî esposti nel manifesto, in particolare nel *Kusok pejzažnyj* (Pezzo paesaggistico) in cui il linguaggio si disarticola e si arena irreparabilmente nel balbettio. L’inevitabilità di tale condizione afasica è sottolineata dall’animarsi degli elementi della scena: infatti, “lo scenario, i movimenti dell’attore, una bottiglia gettata via, lo strascico di un costume sono attori proprio come quelli che muovono la testa e pronunciano varie parole e frasi”<sup>14</sup>. Il trasferirsi della funzione comunicativa dal discorso alla scena tutta si attua attraverso fasi

diverse: così si può rilevare un ampio uso dello *sdvig* semantico, in tutti quei dialoghi in cui le singole repliche, pur non essendo esse stesse prive di significato, mancano di connessione tra loro; improvvise illuminazioni di coscienza, parziali ed episodiche percezioni del proprio io da parte di Elizaveta si intrecciano poi a forme di espressione in chiave infantilistica, a dialoghi con schema di filastrocca o a cantilene rievocative nello stile stilizzato del *lubok*. La semplificazione è però solo apparente, e si risolve piuttosto in uno svuotamento di senso, in una disarticolazione che dal piano logico-sintattico penetra fino a quello fonetico. Nella *Komedija goroda Peterburga* le parole tentavano ancora, grazie alla forza emotiva del monologo lirico, di porsi come comunicazione, così come, in *Finale di partita* di Beckett, il dialogo ostile, smozzicato e monosillabico di Hamm e Clov trova delle pause nel falso racconto di Hamm, ultimo e inutile tentativo di autoillusione e di autoipnosi. Il cammino percorso da Charms tra la *Komedija* ed *Elizaveta Bam* è analogo a quello sintetizzato da Adorno a proposito delle opere di Beckett:

Lo specifico *terminus ad quem* di *Finale di partita* è l'*Atto senza parole* che lo segue quasi a mo' d'epilogo. Le parole suonano pretestuose perchè l'ammutolimento non è riuscito ancora del tutto, e sono come voci d'accompagnamento del silenzio che esse disturbano<sup>15</sup>.

In *Elizaveta Bam* l'ammutolimento è in atto, il fondamento comunicativo del discorso viene meno, e, in questo modo, la scena perde uno dei suoi fondamentali strumenti di espressione. La carenza dialogica viene però compensata dall'espansione dei mezzi teatrali puri, portatori di un'espressività più immediata e più primitiva, più coinvolgente, e operante non più sul piano verbale ma su quello visivo e uditivo insieme. Risposta al problema dell'esaurimento delle forme del teatro tradizionale e insieme proposta per una nuova linea di possibilità creative, la riteatralizzazione della scena e l'accentuazione del significato spettacolare degli elementi dell'opera di teatro sono allora sia punto finale di una crisi che tentativo di superarla con un'apertura in nuove direzioni. La dissoluzione del linguaggio, dunque, se da un lato è la ratifica dell'impossibilità di rapporto umano poeticamente constatata già da Čechov, dall'altro si allinea con esperienze più connotate in senso teatrale, quale in primo luogo quella mejerchol'diana. La portata artistica dell'azione in questo senso svolta da Mejerchol'd era stata colta già nel 1927 da Lunačarskij, il quale notava che il regista, impiegando mezzi che deformano lo spettacolo, operava come altri della sua generazione verso uno "svuotamento di significato dell'arte", ricondotta - o ridotta - al suo "rumoroso ritmo esteriore"<sup>16</sup>. L'urgenza della necessità di creare nuove forme di espressione nasce dall'impossibilità di adottarne altre ormai consuete: e la teatralità pura, la *cirkizacija teatra* e il rumorismo OBERIU sono insieme conseguenze e ultima possibilità del complesso sviluppo della forma teatrale. Nel teatro OBERIU la svolta si ha decisamente in direzione dell'assurdo; attraverso la *zaum'* e le contraddizioni semantiche che nascono tra le singole repliche Charms e Vvedenskij giungono alla distruzione

ne del fondamento significanto della lingua. In questo senso possiamo allora assumere la definizione data da Nils Åke Nilsson della *zaum'* come creazione "autodistruttiva" e legata alla teoria futurista della morte dell'arte<sup>17</sup>. La parola charmsiana, infatti, è parola autodistruttiva, che giunge alla negazione del proprio ruolo e quindi all'annullamento di se stessa: e tale fenomeno ha uno spicco particolare proprio nel teatro, in cui più che altrove la parola dovrebbe essere veicolo di un dialettico scambio di pensiero.

Le situazioni create da Charms e da Vvedenskij sono situazioni limite, e in esse prende corpo la quotidiana percezione in termini esistenziali dell'assurdo. Nell'indeterminato spazio teatrale di *Elizaveta Bam* (una scena semi-aperta o semi-chiusa) può sempre irrompere l'inatteso, poiché "la vita quotidiana è una struttura fragilissima ... piena di falle, di aperture"<sup>18</sup>, nella quale ad ogni istante si può compiere l'esperienza della paura, della solitudine, dell'impotenza, in definitiva dell'assurdo. Qualcosa di analogo accade anche in *Ėlka u Ivanovyč (Natale in casa Ivanov)* di Vvedenskij, in cui il senso della distruzione dell'universo umano è comunicato attraverso l'impiego della violenza. L'opera (composta a Char'kov nel 1938 e tuttora inedita in Unione Sovietica) è nitidamente costruita intorno al rovesciamento dell'idillico *cliché* del Natale. Il punto di partenza è l'omicidio di una "bambina di trentadue anni", motivato dalle sue pesanti allusioni sessuali, da parte della balia; di qui, il processo alla bambinaia, il dolore dei genitori, la morte da cui sono inspiegabilmente colpiti tutti i membri della famiglia sono le tappe attraverso le quali si assiste alla completa cancellazione della vita dalla scena.

In *Ėlka* il processo attraverso il quale si crea l'assurdo è particolarmente complesso e cospicuo; in primo luogo appare costante l'interazione dei due piani dell'opera, quello del concreto - sul quale in particolare è saldamente collocata l'espressione linguistica, mai lirica o transmentale ma sempre pianamente comunicativa - e quello dell'inverosimile - con lo spiegamento di sconsiderata violenza, la diversità di cognomi e patronimici tra i membri della famiglia "Ivanov", l'età dei figli che varia tra uno e ottantadue anni, la cagna parlante. Oltre alla contraddizione che si crea tra l'insieme di dettagli realistici fino alla crudezza e la loro ricomposizione in un complesso contrario ad ogni logica, dalla lettura dell'opera emerge anche un altro, più radicale contrasto, quello tra tempo particolare e tempo assoluto, tra l'incalzante successione (poco meno di ventiquattr'ore) in cui si consuma il tragico annientamento della famiglia Ivanov e la pochezza di questo come di qualsiasi evento di fronte allo scorrere del tempo come totalità. La didascalia dell'ultimo quadro commenta infatti:

Il nono quadro, come tutti i precedenti, rappresenta avvenimenti che hanno avuto luogo sei anni prima della mia nascita, cioè quarant'anni prima di oggi. Come minimo. Così, perché amareggiarsi e soffrire per il fatto che hanno ucciso qualcuno? Noi non conoscevamo nessuno di loro, e loro sono morti lo stesso<sup>19</sup>.

Nell'opera vvedenskiana gli avvenimenti e i destini degli uomini non si connettono e non si intersecano mai; così, se il tempo esteriore, spazializzabile, è sottolineato in modo netto e inconfutabile dall'orologio che in scena scandisce l'ora all'inizio di ogni quadro, il tempo assoluto appare privo di determinazioni, onnicomprensivo, infine, come sempre in Vvedenskij, immobile.

In *Ėlka* la morte dei personaggi è svuotata di qualsiasi valore in quanto evento; sia che venga rappresentata con tinte da Grand-Guignol o che venga ridotta a fatto meccanico (la catena delle morti dei giudici durante il processo alla balia, la serie degli incruenti trapassi degli Ivanov nel finale), essa è comunque priva di connotazioni emozionali. La scomparsa della tendenza monologica che caratterizza tutta la produzione vvedenskiana ha qui un effetto straniante, e determina, oltre alla semplificazione e al consolidamento della struttura esteriore dell'opera, il crearsi di un clima di fredda, attonita insensatezza.

Gli elementi dell'assurdo<sup>20</sup> si concretizzano nel quadro della distruzione dell'universo umano in forme sanguinose e, anche per la presenza del motivo erotico, scopertamente sensuali. In massiccio ricorso ad immagini di violenza sia fisica che psicologica non può non offrire lo spunto per un richiamo alle teorie di Antonin Artaud:

Per questo propongo un teatro della crudeltà ... "*teatro della crudeltà*" vuol significare teatro difficile e crudele anzitutto per me stesso. E, sul piano dello spettacolo, non è questione della crudeltà che possiamo esercitare gli uni con gli altri squartandoci vicendevolmente, ... bensì di quella assai più terribile che le cose possono esercitare a nostro danno.

Poiché, scrive ancora Artaud,

noi non siamo liberi. E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro<sup>21</sup>.

La concezione della funzione carismatica del teatro sviluppata da Artaud è del tutto estranea alla visione vvedenskiana. Vvedenskij si volge piuttosto alla violenza "terribile e necessaria" che le cose esercitano contro l'uomo, alla totale indipendenza dei meccanismi di distruzione dalla volontà individuale, che pure è ad essi supinante soggetta<sup>22</sup>.

In Vvedenskij, dunque, l'orrore come unica esperienza che l'opera dell'uomo contemporaneo può autenticamente esprimere (Adorno<sup>23</sup>) si presenta nella dialettica di due effetti chiave, il falso Grand-Guignol e il falso spegnimento: la violenza più feroce è infatti ridotta ad atto meccanico, mentre, nel finale, lo scivolare della festa domestica nella morte esprime, malgrado lo smorzarsi del ritmo e del tono, l'acutizzarsi e l'exasperarsi della tendenza nichilista del poeta. L'esperienza vvedenskiana del mondo è in sintesi riconducibile al senso della catastrofe come condizione permanente, alla percezione del peso dell'ignoto e dell'assurdo: non stupisce, allora, il fatto che l'opera di Vvedenskij, più ancora di quella di Charms, sia in Unione Sovietica ancora coperta dal silenzio e dall'oblio.

Più ancora che in Charms, si riscontra in Vvedenskij una affinità sostanzia-

le tra teatro e poesia. I numerosi poemi in forma dialogica di cui Vvedenskij è autore anticipano in forme anti-teatrali ciò che *Ėlka* cristallizza nella sua semplice struttura drammatica: opere come *Minin i Požarskij*, *Krugom vozmožno Bog*, *Kuprijanov i Nataša*, *Potec*, infatti, ci danno un quadro assai complesso e compatto del mondo creativo vvedenskiano. Si è parlato di caratteri antiteatrali perché questi “poemi drammatici” si presentano come altrettanti esperimenti di snaturamento della forma dialogica su cui sono pur sempre basati, e sono tutti in vario modo riconducibili a quelle forme del teatro tardo-naturalista e simbolista in cui si prepara la crisi del teatro moderno analizzata da Szondi. *Minin i Požarskij* (*Minin e Požarskij*, 1926), opera senza trama e senza tema, debole ed eminentemente sperimentale, rappresenta una fase particolarmente drastica del processo di frammentazione, al punto che l'unità drammatica dell'opera si riduce, sia nel dialogo che nel monologo, a una mera giustapposizione di unità sintattiche minime. Dallo sconvolgimento delle categorie spazio-temporali e dei nessi logici, fino alla condensazione di significato che si crea nel singolo verso, tutto allude alla incomponibilità degli aspetti del reale e, in particolare, alla sua percezione da parte dell'io cosciente. Siamo di fronte a qualcosa che sta a metà tra la “drammaturgia dell'io” e l'articolarsi del dialogo come unica realtà in atto, realtà in cui gli oggetti, verbali e materiali, si dislocano unicamente secondo il flusso associativo interiore: e l'efficacia drammatica dell'opera è contraddetta da questa commistione di oggettività e di tensione soggettiva, di interno ed esterno, di moti psichici e di dati oggettuali.

*Krugom vozmožno Bog* (*Intorno, forse, Dio*, 1931) è invece un vero e proprio “dramma a tappe”, in cui, secondo le parole che Szondi riferisce a *Verso Damasco* di Strindberg, all'unità d'azione si sostituisce l'unità dell'io<sup>24</sup>. La natura delle tappe attraverso le quali passa il protagonista - in viaggio, dopo morto, alla ricerca di Dio - è puramente mentale; la sua esperienza esistenziale e la sua ansia di assoluto si concludono comunque nel nulla, poiché il dato ultimo al quale egli giunge è il tempo, posto come assoluto negativo e autodistruttivo. È quasi massimamente evidente la funzione conoscitiva, di autoapprofondimento, che il teatro poetico di Vvedenskij riveste, in particolare in quest'opera in cui gli elementi drammatici - carattere dialettico del dialogo, realtà della scena, etc. - sono smorzati a favore del dato simbolico.

Si è cercato, fin qui, di mettere in luce alcuni degli aspetti per i quali, a proposito dell'opera di Charms e Vvedenskij, si può parlare di anticipazione dei temi e dei modi di espressione del teatro dell'assurdo. Non irrilevanti sono i debiti di OBERIU verso la tradizione letteraria russa, evidenti nei legami organici che questa tardiva esperienza d'avanguardia ha con la linea gogoliana e prutkoviana, soprattutto nel senso dell'adozione della deformazione e del grottesco come categorie espressive. È vero però che Charms e Vvedenskij additano un percorso in Russia non ancora tentato verso la moderna tragicom-

media, intesa nei suoi modi più aspri, incisivi e nichilistici. Ricordiamo che Dürrenmatt indica proprio nella tragicommedia, ossia nel grottesco, l'unico genere moderno legittimo:

Tragedy presupposes guilt, distress, measure, insight, responsibility. The confusion of our age ... leaves no room for guilt and responsibility ... Things just happen. ... The grotesque, however, is ... the shape of a shapelessness, the face of a faceless world <sup>25</sup>.

Il grottesco corrosivo creato da Charms e da Vvedenskij, immagine di un caos senza speranza, opera allora in due direzioni: da un lato annienta ogni possibilità di una visione razionalistica e ottimista del mondo, mettendo in discussione qualsiasi interpretazione del reale in termini di logica, dall'altro pone l'accento sul processo di paralisi della comunicazione, sia nel campo delle relazioni intersoggettive che in quello dell'espressione poetica e artistica. La visione del mondo come assurdo nega la stessa possibilità di una comunicazione, malgrado Charms e Vvedenskij operino, al di là dell'uso strumentale della *zaum*, una massiccia restituzione di sostanza e di pensiero, se non di "senso", ad una poesia e ad un teatro inariditi sia dagli accessi di sperimentalismo, sia da uno smaccato didatticismo. È in questo senso che l'azione svolta da OBERIU, se appare a noi oggi precorritrice, vista nella prospettiva della fine anni Venti e degli anni Trenta si rivela sostanzialmente anacronistica. Valendoci delle parole di Poggioli, possiamo infatti parlare della condizione di "alienazione storica" <sup>26</sup> di OBERIU, ossia della sua semi-consapevole intempestività, del ritardo per il quale il gruppo, con la propria creazione cerebrale ed ermetica, si è condannato all'isolamento e alla sterilità. OBERIU, l'ultima avanguardia che fa sfoggio di una giovanilistica volontà provocatoria, è in realtà anche un movimento con caratteri di senilità, dotato di una maturità che è insieme ritardo e troppo precoce anticipazione. Tale intempestività è però solo apparente: al contrario, ad un'analisi approfondita viene in luce proprio la sostanziale necessità della comparsa di OBERIU in questo preciso momento storico-culturale. Parafrasando le parole che Adorno riferisce al fenomeno dell'invecchiamento della musica moderna, potremmo dire che la società sovietica, nella sua veste ufficiale, sta in questi anni operando una massiccia "rimozione dell'angoscia": infatti, "l'angoscia ha acquistato nella vita reale un tale predominio da rendere insopportabile la sua immagine diretta" <sup>27</sup>, al punto che il conformismo creatosi in concomitanza al realismo socialista non soltanto non tollera una rappresentazione della vita dell'uomo in termini di drammaticità, ma neppure ammette l'esistenza di conflitti interni alla compagine sociale che possano creare uno stato di inquietudine. Charms e Vvedenskij, invece, portano in primo piano proprio il senso di disagio dell'uomo di fronte a una realtà che contraddice ad ogni istante qualsiasi consolatorio razionalismo. Ritornando ancora alle parole di Adorno <sup>28</sup>, possiamo dire che l'isolamento della vicenda di OBERIU, come quello della musica,

non deriva dal suo contenuto asociale, ma dal suo contenuto sociale: essa [la musica moderna]

... indica il disordine sociale invece di farlo volatizzare nell'inganno di una umanità intesa come già realizzata,

**poiché, come pure la musica radicale nella sua evoluzione, il teatro OBERIU**

rinuncia all'inganno dell'armonia, divenuto insostenibile a petto di una realtà che sta portando alla catastrofe.

<sup>1</sup>) Alice Stone Nakhimovsky, *Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskii*, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5, 1982, pp. 191. Questo lavoro (che verosimilmente ripropone, con aggiornamenti, la tesi di dottorato della Nakhimovsky, risalente al 1976) è il primo che offra un panorama ed un'analisi vasti e non generici dell'opera di Charms e di Vvedenskij, e che presenti, oltre ad un'ampia scelta di testi inediti, anche un quadro complessivo, sebbene ancora lontano dalla completezza, del materiale critico esistente su OBERIU sia in Unione Sovietica che in Occidente.

<sup>2</sup>) Come Charms, anche Carms e Šardam sono pseudonimi: il vero nome del poeta era Daniil Ivanovič Juvačëv.

<sup>3</sup>) Ecco alcune tappe fondamentali della ricoperta critica di OBERIU: A. Aleksandrov, *Stichotvorenje Nikolaja Zabolockogo 'Vosstanie'*, "Russkaja literatura", 1966, n. 3, pp. 190-193; A. Aleksandrov, M. Mejlach, *Tvorčestvo Daniila Charmsa; Tvorčestvo Aleksandra Vvedenskogo*, "Materialy XXII studenčeskoj naučnoj konferencii", Tartu, TGU, 1967, pp. 101-104 e 105-109; A. Woodžko, *Poeci z 'Oberiu'*, "Slavia Orientalis", 1967, n. 3, pp. 219-227; A. Aleksandrov, *Oberiu. Predvaritel'nye zametki*, "Československá rusistika", Praha, 1968, n. 5, pp. 296-302; A. Aleksandrov, *Ignavia*, "Svetova literatura", 1968, n. 6, pp. 156-174; R.R. Milner-Gulland, *'Left Art' in Leningrad: the Oberiu Declaration*, "Oxford Slavonic Papers", III (1970), pp. 65-75; M. Arndt, *Ob'edinenie real'nogo iskusstva Oberiu*, "Grani", 81 (1971), pp. 45-64; V. Kaverin, *V starom dome*, "Zvezda", 1971, n. 10, pp. 138-186; *Russia's Lost Literature of the Absurd*, scelta di opere di Charms e di Vvedenskij a cura di G. Gibian, Ithaca and London, 1971, pp. 208; R. Messina, *Gli Oberiuty*, "Rassegna sovietica", 1971, n. 4, pp. 176-180; V. Strada, "Nota", in K. Vaginov, *Bambocciata*, Torino, 1972, pp. 167-177; L.S. Flejšman "Marginalii k istorii russkogo avangarda (Olejnikov, Oberiuty)", in N.M. Olejnikov, *Stichotvorenija*, Bremen, 1975, pp. 3-18; *Vospominanija o Zabolockom*, M., 1977, pp. 350; B. Müller, *Absurde Literatur in Russland*, München 1978, pp. 210; *Per conoscere l'avanguardia russa*, a cura di Serena Vitale, Milano, 1979, pp. LXXVII-LXXXVI, 281-345. Oltre a questi, assai numerosi sono gli scritti di carattere memorialistico che ricordano le figure degli "originali" Charms e Vvedenskij, e sempre più frequenti sono, negli ultimi tempi, i saggi dedicati a singole opere dei due poeti, soprattutto grazie al lavoro degli studiosi leningradesi Anatolij Aleksandrov e Michail Mejlach.

Delle opere di Charm sono apparse fino ad oggi solo due edizioni: *Izbrannoe*, a cura di George Gibian, Würzburg, Jal-Verlag, 1974, pp. 298, e *Sobranie sočinenij*, a cura di Michail Mejlach e Vladimir Erl', Bremen, K-Press, 1978-..., di cui sono usciti soltanto i primi tre volumi e in cui non è ancora compreso il testo di *Elizaveta Bam*. Tra i numerosi articoli dedicati al poeta ricordiamo: A. Flaker, *O rasskazach Daniila Charmsa*, "Československá rusistika", 1969, n. 2, pp. 78-84; A. Aleksandrov, *Jumorističeskie paradoksy Daniila Charmsa*, "Voprosy literatury", 1973, n. 11, pp. 296-304; A. Aleksandrov, "Materialy D.I. Charmsa v rukopisnom otdela Puškinskogo Doma", in *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1978 god*, L., 1980, pp. 64-79; A.S. Nakhimovsky, *The Old Woman*, "Slavic Review", 37 (1978), pp. 203-216; A. Martini, *Retheatralisierung des Theaters: D. Charms' 'Elizaveta Bam'*, "Zeitschrift für Slavische Philologie", 1981, n. 1, pp. 146-166.

Ancora parziali sono anche le edizioni delle opere di Vvedenskij: *Izbrannoe*, a cura di Wolfgang Kasask, München, Verlag Otto Sagner, 1974, pp. 116; *Minin i Požarskij*, a cura di Felix Philipp

Ingold, introduzione di Bertram Müller, München, Verlag Otto Sagner, 1978, pp. 48; *Polnoe sobranie sočinenij*, a cura di Michail Mejlach, Ann Arbor, Ardis, 1978-..., di cui è uscito fino ad oggi solo il primo volume con la cospicua introduzione di Mejlach. Meno numerosi di quelli su Charms, gli studi critici dedicati a Vvedenskij sono però più interessanti; tra di essi: M. Mejlach, *Semantičeskij eksperiment v poetičeskoj reči*, "Russian Linguistics", 1(1974), pp. 271-276; M. Mejlach, *Aleksandr Vvedenskij*, "Russian Literature Triquarterly", 11 (1975), pp. 479-480; M. Mejlach, *O poeme Aleksandra Vvedenskogo 'Krugom vozmožno Bog'*, "Echo", Pariž, 1978, n. 2, pp. 114-141; M. Mejlach, *Neskol'ko slov o 'Kuprijanove i Nataše' Aleksandra Vvedenskogo*, "Slavica Hierosolimitana", III (1978), pp. 252-263; A.S. Nakhimovskij, *About Vvedensky's 'Conversations'*, "Ulbandus Review", I (1977), n. 1, pp. 107-111.

<sup>4</sup> ) Cfr. Oberiu, "Afiši Doma pečati", L., 1928, n. 2, pp. 11-13, in cui sono riportati il programma della serata e il testo del manifesto del gruppo.

<sup>5</sup> ) L'espressione è di Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Torino, 1965 (ed. or. *Notes et contre-notes*, Paris, 1962), p. 150.

<sup>6</sup> ) Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, 1972, (ed. or. *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, 1956), pp. 26-27.

<sup>7</sup> ) Queste parole sono riferite a Maeterlinck e al suo *drame statique*: è questo il dramma che, paradossalmente, ha rinunciato totalmente alla dialettica dell'azione, sostituita dalla categoria della situazione della quale l'uomo è prigioniero inerte. Ridotto a un fascio di tensione che lo allontanano dal momento reale della scena, anche l'uomo charmsiano della *Komedija* è estraneo all'azione: tutta l'opera poggia in effetti sul contrasto tra il dinamismo della teatralizzazione esteriore e la passività della linea lirica incarnata dai singoli personaggi.

<sup>8</sup> ) La suggestiva definizione della *Komedija* come menippea, basata sull'individuazione dei caratteri di questo genere operata da Bachtin, è di Michail Mejlach. Cfr. la sua nota in D. Charms, *Sobranie proizvedenij* cit., vol I, p. 192 (è questa, in quanto raccolta completa, l'unica edizione delle opere di Charms che riporti il testo della *Komedija goroda Peterburga*), e M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, 1968 (ed. or. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, M., 1929), pp. 143-159.

<sup>9</sup> ) È ovvio che non esistono legami di tipo diretto tra le due opere. Diverso è anche il modo in cui si sviluppa il tema della colpa: in Kafka esso si carica di un ampio e travagliato significato religioso, e si unisce al senso di una oscura responsabilità preesistente alle azioni; in Charms, al contrario, il motivo ha valore soltanto pretestuale, è la miccia che, una volta innescata, fa esplodere la percezione dell'irrazionalità dell'esistenza.

<sup>10</sup> ) Così, accanto al genere *Realističeskij komedijnyi* ecco il *Nelepo komičeski-naivnyi (žanr)*, il *Bitovoj radiks* e il *Kusok žinarskij*. Come *radiks, žinar'* è uno dei nomi alternativi che i membri del gruppo OBERIU si davano: privi di un significato preciso, i due termini alludono a quello che possiamo chiamare convenzionalmente "spirito OBERIU".

<sup>11</sup> ) Cfr. Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, M., 1970, pp. 98-101 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, 1972, pp. 96-99).

<sup>12</sup> ) M. Bachtin, "Il problema del testo", in V.V Ivanov, Ju. Kristeva et al., *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, 1977, p. 207.

<sup>13</sup> ) Th.W. Ardorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, 1979 (ed. or. *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, 1958 e 1961), p. 288.

<sup>14</sup> ) Oberiu cit., p. 13.

<sup>15</sup> ) Th.W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'* cit., p. 290. Un momento non irrilevante del cammino di Beckett verso il silenzio è, come è noto, *L'ultimo nastro di Krapp*, in cui il dramma dell'impossibilità della comunicazione e dell'assenza di oggetti semanticamente validi della comunicazione è risolto e assolutizzato nell'esperienza individuale del solo Krapp.

<sup>16</sup> ) A. Lunačarskij, *Teatr segodnja*, M.-L., 1927, p. 101.

<sup>17</sup> ) N.A. Nilsson, *Futurism, Primitivism and the Russian Avant-Garde*, "Russian Literature", VIII (1980), p. 480. Per la precisione, la definizione è riferita a "Dyr, bul, ščyl" di Kručënych.

<sup>18</sup> ) Queste parole di Giuliano Baioni sono riferite a Kafka. Cfr. *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, 1962, p. 28.

<sup>19</sup> ) *Ėlka u Ivanovyč*, in *Polnoe sobranie sočinenij* cit., vol. I, p. 171.

<sup>20</sup> ) Tra i tanti, la scomposizione grottesca del corpo della vittima, il dialogo con la cagna Vera, la non rispondenza tra le parole e il comportamento dei personaggi e la situazione, la perdita di identità dei protagonisti, la confusione tra sani e folli, la morbosa giustapposizione di bambini e adulti, la rottura del canone dell'infantilismo.

<sup>21</sup> ) A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, 1972 (ed. or. *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964), p. 196.

<sup>22</sup> ) Un'elaborazione in parte analoga del fattore violenza si ha nel teatro del polacco Witkiewicz, nel quale pure si opera un inquietante accostamento di violenza, erotismo, follia e parossismo. Si deve notare però che in un'opera come *I calzolari* sia brutalità che sessualità acquistano una carica materiale e carnale assai maggiore che in *Vvedet. kij*, e, d'altro canto, sono anche in funzione di un'atroce satira politica, poiché Witkiewicz accomuna in un quadro di nichilistica follia distruttrice tutti gli aspetti della vita umana, sia individuale che politico-sociale.

<sup>23</sup> ) Th.W. Adorno, "Invecchiamento della musica moderna", in *Dissonanze*, Milano, 1973 (ed. or. *Dissonanzen*, Göttinge, 1958), p. 185.

<sup>24</sup> ) Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., pp. 36-45.

<sup>25</sup> ) F. Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, "Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg", 1956/57, Heft 5 (citato da W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Gloucester, Massachusetts, 1968 (ed. or. *Das Grotteske: sein Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg Hamburg, 1957), pp. 11-12.

<sup>26</sup> ) R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, pp. 111-120 e 132-140.

<sup>27</sup> ) Th.W. Adorno, "Invecchiamento della musica moderna" cit., p. 160.

<sup>28</sup> ) Th.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, 1959 (ed. or. *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949), p. 132.

PAOLA MILDONIAN

DONNE, CAVALLI, FONTANE E SCRITTORI.  
SPAZIO E TEMPO NELLA VARIAZIONE TEMATICA.

*La fuente. Un inedito di Jorge Guillén con la traduzione di Mario Luzi*, apparve per la prima volta sul periodico *Il Critone* di Lecce, nel luglio del '60 <sup>1</sup>.

Pubblicando questo testo a sei mani nel pieno di un'estate meridionale, i redattori della rivista inducevano nel tempo e nello spazio non solo della letteratura, ma delle stagioni e dei cicli naturali, i temi noti ed antichi dell'arsura e dell'appagamento; ma l'avvertissero o non, altro era evidentemente il fine della loro operazione. Due anni prima, presso la medesima editrice, era uscita la raccolta *Una città* <sup>2</sup> di Romano Bilenchi; da uno di quei racconti Guillén aveva tratto il tema della triplice variazione de *La fuente*: segno che il colloquio tra scrittori promosso dalla pagina letteraria di questa intelligente rivista giuridica andava assumendo le valenze di una tradizione.

Scopo di ogni corretto programma editoriale è intervenire nella tradizione e in certa misura realizzarla e l'editore culturalmente impegnato è (o comunque si sente) un indispensabile autore della trasmissione e della ricerca; egli appartiene perciò del tutto all'universo della cultura espressa e comunicata. Non così lo scrittore; immerso nella "foresta" <sup>3</sup> della letteratura nel suo divenire, egli non ha mai a disposizione degli oggetti definitivi; muove in una zona d'instabilità e d'indeterminatezza e può entrare nel processo solo stabilendo una continuità più o meno liscia, cioè più o meno differenziabile <sup>4</sup>.

La proposta contestuale di una variazione e di una traduzione ci cala nel pieno del conflitto tra la stabilità dei sistemi necessariamente chiusi delle strutture linguistico-letterarie e la componente instabile, variabile delle condizioni d'inizio, di contorno e di fine della produzione letteraria, ciò che rende incongrue le categorie d'analisi locali e discrete, a cui siamo costretti a ricorrere <sup>5</sup>.

La traduzione e la variazione (non diversamente anche le varianti testuali) possono spiegarsi sia come operazioni secondarie di identificazione e di disgiunzione d'identità, sia come effetti primitivi della stabilità delle strutture. In ciò la

profonda intuizione di W. Benjamin, che rivendica un ruolo primario alla traduzione <sup>6</sup>, come risposta (o forse essa stessa nuova domanda) ad una domanda inerente al testo, domanda forte, cogente del testo, che ne conferma, eleva e rende sempre più perspicua la gravidanza, concorda con le moderne ricerche dell'estetica della ricezione tese a definire le strutture d'appello, attente ai momenti del divenire letterario in cui tali strutture, intersecandosi con orizzonti d'attesa differenti, ma mai del tutto estranei all'opera, muovono a quella "fusione d'orizzonti" <sup>7</sup> in cui l'interprete raggiunge la piena coscienza della sua funzione: che è quella di modificare, di far rivivere un'opera, senza aggiungerle nessuna realtà estranea, ma facendosi partecipe di quell'evento che è l'opera stessa.

1.1. In letteratura come in musica la variazione è atto di ripensamento e di predicazione di un fatto già dato, il tema. Vorrei insistere sulla nozione di "atto", perché intenzionale e perché relata a una norma esecutiva codificata, che prevede ed esige un adeguamento. L'assunzione deve avere una sua ragione che va recuperata nella funzione stessa che l'assunto ha nel sistema e nella necessità ineluttabile di comporre, affermare o denegare tale funzione. I rapporti tra scrittori si fondano su "contratti" o, se preferiamo un termine caro a W. Benjamin, su una fondamentale esigenza di riconciliazione insita nei sistemi linguistici.

J. Derrida <sup>8</sup>, commentando il saggio di Benjamin, ha insistito sui diritti e doveri del traduttore (ricorrendo anche alle norme giuridiche che regolamentano la prassi traduttiva), ed insieme sulla natura formale del problema. La riconciliazione tra le lingue che mai si attua al livello del senso si realizza invece nella loro complementarietà; in questa prospettiva ogni opera esce accresciuta dalla sua traduzione, poiché la traduzione risponde all'esigenza di realizzare quella perspicuità che nessuna rappresentazione può mai raggiungere completamente. Nella traduzione soprattutto il linguaggio si rivela un evento ermeneutico <sup>9</sup>, d'appropriazione ed insieme d'interpretazione. Essa spezza l'idea di totalità che pretende di reggersi su strutture obiettive, su sistemi ordinati e coerenti, per ricordarci che "la forma non è mai altro che un processo in via di completamento" <sup>10</sup> e che ogni testo è, nel suo essere linguistico, un fenomeno che si situa tra l'unicità e incostanza degli atti di parola e la generalità e costanza del sistema della lingua; opera cioè tra l'acronia (o meglio la reversibilità temporale) del sistema e l'irreversibilità del programma dell'enunciazione. Si esalta così il ruolo dell'enunciatario e la situazione pragmatica del testo, delegando loro in certa misura la soluzione di un'ambiguità: quella per cui nella lingua "la stessa materia dell'espressione e, quindi, sostanze espressive fra di loro omogenee, consentono di costruire il volume semantico e il progetto pragmatico del testo" <sup>11</sup>. Identificando nel tempo il punto d'articolazione del problema, la variazione si propone come ricerca delle valenze semantiche del testo, della sua gravidanza simbolica, collocandosi nel solco irreversibile dell'enunciazione. Essa ha come l'allegoria un elemento temporale costitutivo e però, a differenza dell'allegoria

che dal tempo trae la sua genesi - “risulta necessario, se ci deve essere allegoria, che il segno allegorico faccia riferimento ad un altro segno che lo precede”<sup>12</sup> -, ma è poi destinata a decollare verso la esaltazione del rapporto tra significati patenti e significati latenti, la variazione mira proprio a chiarire il valore della irreversibilità temporale, l'importanza cioè del linguaggio come fenomeno, come accadimento, ai fini della costituzione del senso.

1.2. Calata nell'intimo dell'atto di parola, la variazione agisce su unità pragmatiche, sugli argomenti motivanti che sostengono l'intenzionalità del discorso. Essa poggia su categorie di dinamica intrinseca al testo, sul versante dell'enunciazione e dell'enunciato, e dimostra l'importanza che per il poeta moderno hanno, non tanto le leggi che governano tali modalità, quanto le loro ipotetiche variazioni. Sicché, come nella matematica, sono le categorie del continuo/discreto, dipendente/indipendente, locale/globale, stabile/instabile, quelle più congrue all'analisi.

Insieme ad esse l'analogia con le nozioni musicali di tema, motivo, variazione. La variazione infatti, muovendo in un tempo irreversibile verso la definizione di uno spazio cognitivo, trasforma come la musica, il tempo in spazio<sup>13</sup>.

1.3. Come risultato di una dialettica essere-divenire, la variazione si colloca nel vivo del binomio tema - motivo e dell'opposizione etimologica che lo governa, esaltandone la qualità dinamiche e formali di contro agli aspetti più prettamente contenutistici<sup>14</sup>.

In questa coppia di strutture fondamentali della forma del contenuto si riproduce in pieno il duplice valore della parola forma: struttura simultanea di contenimento e insieme principio di conformazione, nucleo del movimento e del mutamento. La retorica classica non conosce la distinzione tema-motivo. Nella sua formulazione che è moderna, essa si colloca alle frontiere interdisciplinari della letteratura, del folclore, dell'antropologia e della musica.

In un testo letterario, come in un testo musicale, tema è la materia elaborata (*Stoff*), l'idea ispiratrice, il soggetto di cui il testo costituisce lo sviluppo; motivo è il termine secondo: in esso la ricerca moderna dei vari campi sopra citati, mira alla costituzione di un'unità elementare del significato, elemento germinale e recursivo, formante del discorso narrativo, anteriore nella sua integrità segnica, a qualsiasi distinzione tra contenuto di superficie e pensiero sotteso<sup>15</sup>.

L'unità segnica del motivo nei vari ambiti delle sue realizzazioni ne fa un elemento importante non solo dal punto di vista grammaticale, ma del senso, che permette di restituire al discorso la sua piena funzione referenziale. Di contro la dialettizzazione col tema ne esalta la dimensione pragmatica, cioè la possibilità di ideologizzazione. Il motivo è spesso, infatti, un microracconto completo, in molti casi coincidente con un antico mitema; libero però dalle originarie strutture paradigmatiche, non fa più riferimento ad un mito precedente (me-

tatesto), ma è destinato a ristrutturarsi come “risonanza discorsiva” della “meta-discorsività” di un tema <sup>16</sup>.

Se il mito, almeno nella sua definizione levistraussiana, è determinato dalla sua struttura paradigmatica e dal complesso delle sue varianti, il tema, il mito normalizzato, si propone come uno spazio-tempo definito da una certa pregnanza. L'uso fatto da Bachtin del termine cronotopo invita ad un riuolo parallelo d'un termine matematico: quello di creodo.

Il tema appare infatti un campo morfogenetico ove si riconoscono alcuni *percorsi obbligati* di trasformazione degli elementi morfologici di base.

Così, come spazio-tempo non solo figurativo, ma dotato di stabilità narrativa, il tema appare anteriore alla figuratività dei singoli motivi che lo animano. Il motivo agisce all'interno dello spazio tematico come evento discriminante (organizzatore, produttore e strutturante). Perciò l'uso di modelli di tipo casuale che introducono uno spazio ideale di collocazione sintattica intorno ad un evento discriminante (catastrofe), potrebbe servire non solo a spiegare i problemi di competizione spaziale, ma ciò che è fondamentale in letteratura, sarebbe in grado di riportare accumulazioni di tipo quantitativo alle trasformazioni di tipo qualitativo che ne sono l'immediato risultato <sup>17</sup>.

1.4. La recursività del motivo, dirigendo nel tempo la percezione del ricettore, dà una misura temporale e pragmatica <sup>18</sup> allo spazio tematico; la sua funzione deittica esalta l'istanza dell'enunciazione: così, insieme al suo spessore simbolico, esso si sviluppa sul piano denotativo, funzionando da connettore all'interno del tema, e dà, inoltre, attraverso operazioni di *shifting* spazio-temporale, la misura (differenziabile) della pregnanza del tema rispetto alle condizioni di contorno del suo riuolo.

Dal canto suo, la variazione sposta il rapporto tema-motivo dal piano meta-discorsivo a quello metatestuale, esaltando l'elemento della recursività: essa è l'ultima forma di “traduzione mitica”, cioè di endotraduzione, e può porsi nel solco delle “interpretazioni metaforiche” del mito <sup>19</sup>.

Per successive spazializzazioni essa mette a punto le funzioni semantiche che assumono nel loro gioco reciproco i tre tipi fondamentali di tempo del racconto: tempo della *fabula*, dell'intrigo e della lettura, vissuto, ma anche rappresentato da tutte le istanze esecutive del testo <sup>20</sup>.

Quanto alla rappresentazione nello spazio delle sceneggiature, in essa sembrano giocare un ruolo importante i luoghi-limite obbligati della messa in scena: 1) il limite che separa l'interno dall'esterno, cioè che immette o esclude il fruitore del racconto dalla scena del racconto; 2) il limite della scena narrativa, ossia la eventuale separazione tra lo spazio descrittivo di contorno e lo spazio dell'evento narrato; 3) il limite infine che permette gli “effetti scenici”, cioè la costruzione di prospettive e di punti di distanza <sup>21</sup>.

La dialettica spazio-temporale della variazione coinvolge sensorialmente il lettore e mira a sostituire uno spazio cognitivo allo spazio narrativo; man mano che lo spazio narrativo subisce delle trasformazioni, man mano che le opposizioni fondamentali del *carré* semiotico, proiettate nel quadro attanziale originario, attraverso le progressive normalizzazioni tematiche, subiscono delle sospensioni, la dialettica spazio-temporale s'assume il compito di proseguire e di chiarire i contenuti tematici: lo spazio e il tempo servono a esprimere rapporti che non sono più o non sono solo spazio-temporali. Così il rapporto metatestuale tra le differenti tappe della variazione si fonda, non diversamente dai rapporti macrotestuali, su connettori essenzialmente denotativi <sup>22</sup>, ma la complessità delle istanze spazio-temporali a cui rimanda e che si estende dal testo alla sua anticipazione cotestuale, dal testo al suo contorno intertestuale, investe di altissimi indici connotativi il discorso della variazione.

Dunque perché la variazione sia possibile sono richieste alcune condizioni inderogabili sia nel testo di partenza, da cui viene evinto il nucleo tematico, sia nei due intertesti ristretti che interferiscono:

1. che il testo d'origine presenti una prevalenza degli elementi spazio-temporali ed aspettuati su quelli narrativi, così da esaltare il ruolo dell'enunciataro e da esercitare funzione d'appello;
2. che in esso vi siano dei nuclei che rappresentano sia nel cotesto di partenza sia per l'intertesto ristretto d'arrivo un'apertura tematica;
3. che chi compie l'operazione endotraduttiva disponga nel proprio intertesto ristretto di elementi nucleari necessari - oltre che sufficienti - all'operazione;
4. da ultimo che l'operazione stessa assuma nei confronti del macrotesto d'arrivo una sua significanza.

I primi due punti possono essere chiariti dall'analisi del testo narrativo di R. Bilenchi da cui J. Guillén trae il tema delle sue tre variazioni de *La fuente*; gli altri due punti si situano dialetticamente e simultaneamente nell'analisi delle tre variazioni.

Che significato e che peso dare per esempio alla parola "amore", alla parola "città".  
(M. Luzi, da *Un'intervista*, in *Tutto in questione*)

2.1. "Come la madre comincia visibilmente a vivere con tutte le sue forze quando la cerchia dei suoi figli si stringe intorno a lei in virtù della sensazione della sua vicinanza, così le idee cominciano a vivere soltanto quando gli estremi si raccolgono intorno a loro. Le idee - nei termini di Goethe gli ideali - sono le madri faustiane. Esse rimangono oscure quando i fenomeni non si riconoscono in esse" <sup>23</sup>.

In virtù della comparazione introduttiva, del fascino esercitato dalla figura della madre, ancor più che per la pertinenza del suo significato critico, la citazione vale a illuminare intuitivamente il non facile significato della raccolta *Una città*.

La “città” è un’idea che raggiungiamo attraverso un processo d’aggregazione di fenomeni d’ordine diverso. Spazio mitico dell’infanzia, zona di concentrazione simbolica e insieme luogo di esperienze vive e reali, dal momento della sua riacquisizione al ricordo, essa diviene una “costellazione” intorno alla quale i frammenti, i segni misteriosi e disseminati di un mondo ormai remoto, si ricostituiscono nel tempo, per divenire vicenda di una crescita umana e artistica.

Questa ipotesi interpretativa può essere delucidata da due considerazioni, una interna al testo, d’ordine teorico, una esterna d’ordine pratico; partiremo da quest’ultima. Col titolo *Nuove prose di R. Bilenchi*, i racconti di *Una città* appaiono, tra il luglio e il dicembre ’58, in tre numeri consecutivi del periodico *Il Critone* <sup>24</sup>; quasi contemporaneamente escono in una plaquette nei “Quaderni” della medesima editrice.

D’un lato una proposta tripartita, ribadita dalla numerazione in capo a ciascuna puntata e dal rimando in calce al numero successivo, invita ad una lettura estesa nell’arco di sei mesi; d’altro canto le quaranta pagine della plaquette si propongono ad una lettura simultanea, ad una interpretazione globale della tematica espressa nel titolo.

Questi due percorsi di lettura, più o meno favoriti dalla veste editoriale, non si rivelano estranei alla natura del testo, ma inerenti alla struttura del suo modello costitutivo. Seguito di variazioni sul tema, sotto l’impulso d’un duplice movimento, centripeto e centrifugo, *Una città* è, in pari tempo, la memoria di una formazione dall’infanzia all’adolescenza, indi alla giovinezza: tre fasi simmetricamente suddivise nei tre numeri della rivista. Lo spazio-tempo tematico, nella sua dinamica figurativa, rimanda, oltre che a determinati “valori”, ad una vicenda temporale che ha come protagonista il soggetto narrante.

I due modelli narrativi si integrano a vicenda, con l’apparente esclusione del primo racconto *Volterra*, il più antico anche nell’ordine di produzione <sup>25</sup>, che sembrerebbe appartenere esclusivamente al modello mitico-simbolico, e dell’ultimo *I pittori*, ove si cancella il nucleo tematico a vantaggio di una conclusiva soluzione autobiografica e di una scrittura realistica. I due racconti si situano infatti all’inizio e alla fine d’una esperienza che si può leggere anche come itinerario allegorico verso la trasparenza della propria scrittura.

2.2. La nozione di allegoria e di simbolo che usiamo è molto vicina a quella proposta da P. De Man <sup>26</sup>; essa si fonda sulla presupposizione che soprattutto nella letteratura moderna c’è una allegoresi che si costituisce nella distanza temporale e consiste nella ri-petizione (*repeto*) di un segno precedente, nel suo ritorno in una coincidenza sempre parziale perché condizionata dal tempo.

Tale nozione, libera da carichi figurali e da simbologie archetipiche, può essere applicata al testo di R. Bilenchi, nel pieno rispetto della volontà di una scrittura che rifiuta le cifre emblematiche e in cui “il vertiginoso potere della memoria involontaria e creatrice lavora e non certo all’evocazione ma all’approfondimento del reale”<sup>27</sup>.

2.3. *Una città* è la vicenda del costituirsi di un vuoto, è la meditazione che si sviluppa in una differenza. La nozione progressiva dell’allegoria ha qui una risultanza del tutto positiva e reale: nel senso che non solo “preserva l’io o soggetto da un’illusoria identificazione con quel non-io con quell’altro da sé, che ora è pienamente (per quanto con pena) riconosciuto come tale”<sup>28</sup>, ma considera tale riconoscimento una conquista dalla quale ha avvio la propria maturità d’uomo e di scrittore; è davvero la “buona coscienza poetica” che prende il sopravvento; anche se a differenza della vicenda della propria crescita fisica e spirituale che ha le sue tappe organiche o le sue definitive conquiste, si tratterà in questo caso d’una esperienza che richiede un ritorno costante, se pure libero da nostalgie. La traduzione “impossibile” nella nostalgia e a causa della nostalgia<sup>29</sup> si sviluppa invece nella differenza. La profonda coscienza esistenziale che guida tale differenza nel tempo del vissuto e nel tempo del narrato esalta l’istanza enunciativa ed esercita un appello forte a chi, attraverso il piacere delle “agnizioni di lettura”<sup>30</sup>, sa prima d’altri identificarsi nel ruolo dell’enunciatario del testo. La variazione guilleniana si pone nel solco di un riconoscimento intertestuale e di uno iato spazio-temporale, in cui per Guillén come per Bilenchi ha origine la scrittura poetica.

L’intera raccolta *Una città* pone il problema di una non-coincidenza tra significanti tematici e significati esistenziali, con un climax ascendente dei valori narrativi sulla figuratività, del dominio del linguistico sull’immaginario, del soggetto sull’io, attraverso la conquista dell’alterità come intero ordine del linguaggio, accettazione e consapevole analisi del proprio inconscio e insieme scoperta della cultura transindividuale; ciò che è per lo scrittore l’iniziazione al proprio “mestiere”.

2.4. L’itinerario si inizia con *Volterra*; “bianca come le case del suo manicomio” nell’assolato pomeriggio d’agosto, la città si propone al vertice simbolico, unità inscindibile di un’esperienza e della sua rappresentazione. La prima parte del racconto è un accumularsi di comparazioni e di sovrapposizioni in vertiginosa iperbole<sup>31</sup>, che aboliscono bruscamente la coscienza spaziale dell’io narrante, assunto, quasi assorbito, in un non-spazio mitico-simbolico, in simultanea simpatia con le sostanze che lo circondano. Il mondo della rappresentazione fantastica è qui presente come totalità in blocco, in cui ogni distinzione è cancellata; azzerate le opposizioni elementari, chiaro-scuro, opaco-trasparente, alto-basso, qui-altrove, nord-sud, presente-passato. La perdita della realtà, accompagnata

dal sentimento di autenticità dell'esperienza vissuta, mette in crisi la comune nozione del "vero"; il piacere è così vivo ed esistenzialmente genuino da imporre un rifiuto all'indagine simbolica. La consapevolezza che "l'attività simbolica agisce... accerchiata dalla sopravvivenza di una tradizione mitologica e allegorica"<sup>32</sup>, in altre parole da una "realtà" culturale, è ciò che l'emozione empatica ricusa e di cui però non può fare a meno; essa supera le topologie naturali, costituendo un sistema fondato sulla volontà e sulla capacità di costruire un oggetto-spazio mentale che faccia emergere nuove qualità spaziali di contro alla confusione originaria: il conflitto tra la semiotica naturale dello spazio e la semiotica artificiale dell'architettura, del teatro, del rito, della lingua, su cui si costruiscono i "capricci"<sup>33</sup>, rivela la natura complessa e sistematica della nostra nozione di spazio, alla cui definizione partecipano sistemi (e non topologie) differenti (quelli cioè del conscio, dell'inconscio e del preconscious). La rappresentazione fantastica con una forte valenza onirico-simbolica impone un compromesso in cui segni e significati si presentano senza soluzione di continuità e in ordine indistinto: l'allegoria e l'ironia hanno la funzione di spezzare questa continuità "coinvolgendo un principio estraneo che determina il punto e il modo verso cui ed in cui il rapporto tra segni e significati si viene articolando. In entrambi i casi il segno indica qualcosa che differisce dal suo significato letterale ed ha per funzione la tematizzazione di questa differenza"<sup>34</sup>.

In *Volterra* a mano a mano che, conicamente, lo spazio della fantasia s'estende e quello della visione si restringe, il punto d'articolazione del senso sembra sperdersi in una lontananza capace di dissolvere nell'assoluta trasparenza la natura delle relazioni. Esso vive invece surrettiziamente nelle immagini e come zenit assoluto minaccia di svelarsi nella improvvisa sovrapposizione a Volterra della "stampa raffigurante Norimberga", soprattutto quando "fra le case della lontana città nordica si incuneò il battistero di Parma, dal quale per me allora cominciava l'Europa". Del grande cuneo cosmico al cui vertice inferiore s'affollano, confusi, i minutissimi tetti d'oro di Volterra e che s'innalza e s'estende all'infinito sollevando la città riflessa a "fondamenta celesti", il cuneo iscritto dal battistero di Parma tra le case di Norimberga è microrappresentazione e potrebbe essere elemento rivelatore, qualora in esso si identificasse il *tertium comparationis* del processo metaforico; esso ristabilirebbe allora il Nord geografico e di conseguenza anche quello celeste, ponendo fine alla competizione tra lo spazio infinito del cielo e lo spazio frantumato, sminuzzato, nell'abisso della terra, che uniti, confusi nella trasparenza cristallina del cielo riflesso sulle mura, hanno avuto il potere d'alzare la città quasi in un volo (*Volterra, forse volo sulla terra?*).

Ma il processo interpretativo del simbolo imporrebbe in tal caso al soggetto dell'enunciazione di staccarsi bruscamente dall'oggetto enunciato, di uscire dallo spazio mitologico, di non fruire più del piacere della situazione mitologica<sup>35</sup>. Il rifiuto di ristabilire le coordinate geografiche permette invece all'io di rimane-

re incluso nella situazione mitologica, di vivere sino in fondo il piacere della vertigine:

“Girai così per le strade di Volterra convinto di essere portato da giganteschi otto volanti, di trovarmi su montagne russe”.

Ma il riso trattenuto degli abitanti della città, autentici fruitori dello spazio mitico e della coscienza mitologica ad esso inerente, è il segno di un denudamento minacciato, di un riconoscimento negato, perché rimosso.

Così il nord rifiutato è solo differito nel tempo; l'irrompere improvviso di un evento, la pioggia della sera, ristabilisce bruscamente l'asse temporale e insieme ad esso ed in esso la direzione nord-sud:

“Nulla annunciò la pioggia. Venne dal nord uguale a un treno che arrivi improvviso in una stazione sorta magicamente”.

Le coordinate terrestri si ricostituiscono nella percezione di un rumore lontano che s'avvicina e, mentre la competizione vista-udito <sup>36</sup> comporta un progressivo oscuramento della visione, tra cielo e terra si costituisce una banda in cui si svolge “catastroficamente” la vicenda temporale della città. Poiché il tempo atmosferico, avviando la catena degli eventi, restituisce il racconto al tempo nella sua accezione cronologica, ed esso acquista spessore nella lotta secolare che la città sostiene contro le intemperie e in cui afferma la propria volontà di sopravvivenza (spia indiziale il modulo arcaico “strettissima rimase la sua guardia”). Col ristabilimento dei quattro punti cardinali lo spazio-tempo simbolico afferma la propria autonomia ed espelle da sé il soggetto; da quel momento il simbolo diviene residuo memoriale, inerisce come ricordo al tempo della vita, è destinato ad entrare negli spazi e nei tempi del quotidiano come residuo, frammento che attende interpretazione.

“Allora i palazzi si fecero oscuri, più oscuri del cielo; ogni screpolatura in essi scomparve, le pietre si serrarono l'una all'altra, divennero una sola pietra inaccessibile. La città, composta ora di massi neri e minacciosi, mi ritolse bruscamente quanto della sua intimità mi aveva concesso. ... Nessun riguardo ebbe per me, neppure un tacito invito a osservare la lotta. Così la città non ebbe più nome, e vie e piazze si cancellarono dal mio cuore.

Ma per una magica potenza la città mi seguì nella valle dove abitavo, venne a sovrapporsi, a imporsi alle piccole città di quella valle; e anche esse perdettero per me il loro nome, rimasero soltanto gruppetti di case e di torri sparsi sui colli”.

La perturbazione atmosferica, il tempo dei turbamenti, disintegra il simbolo, riduce a frammenti la rappresentazione, ma “orage, lustral”, essa, ricostituendo l'asse temporale, apre la strada al processo allegorico nello schlegeliano mondo caotico delle belle forme.

“Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa ...

La falsa apparenza della totalità si spegne. Perché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, s'inaridisce. Nelle aride *rebus* che ancora rimangono è depositata una conoscenza che resta accessibile a colui che, confuso, medita”<sup>37</sup>.

“Per anni non rividi più Volterra, e fu come se l'avessi dimenticata. Eppure nascostamente sapevo che, quando fossi potuto tornare a leggere le epigrafi dei palazzi, i nomi delle piazze e delle strade di Volterra, con lo stupore di ritrovare intatto e vivo un mondo creduto obliato e sepolto nel passato, sarebbe incominciata una nuova età della mia vita”.

2.5. All'uomo moderno, escluso dal mito<sup>38</sup>, la situazione mitologica propone un rientro istantaneo, fugace; poi il *nome* mitico è destinato a disintegrarsi nell'interpretazione. Ma se il mito è “un modello in cui immergersi come una campana di palombaro, per affrontare così...il problema del presente”<sup>39</sup>, non lo è solo perché entro il solco del simbolico, del già accaduto i margini del rischio vengono ridotti, assorbiti<sup>40</sup>, ma anche perché la sopravvivenza mitologica “equivale al riemergere di un ricordo”<sup>41</sup>, e l'uomo respinto dallo spazio magico, privato della visione festiva, riconosce nella *langue* mitologica una struttura ove sono depositati i dati remoti della propria e altrui attività prefiguratrice.

La cancellazione dei nomi delle città, delle strade, delle piazze, dopochè la Città ha rivelato il suo volto numinoso, significa l'inizio di una ricerca, è avvio ad una “invenzione” che porta ad una “autentica” conoscenza delle cose. La situazione mitologica rammenta all'uomo che tale “autenticazione” può avvenire solo nel superamento del dualismo soggetto-oggetto, *res cogitans* e *res extensa*; ma poiché non v'è oggetto del conoscere umano in cui l'uomo non sia profondamente implicato, conoscere la propria e altrui storia impone che il soggetto sappia sdoppiarsi nell'oggetto della sua conoscenza e reintegrarsi nella soggettività propria e insieme altrui (“la genesi della costituzione intersoggettiva derivata sul piano dell'eredità temporale dalla madre e ricostituita per la prima volta con la madre”<sup>42</sup>). I nostri genitori, che sono la nostra eredità biologica, sono altresì la nostra eredità storica; e se la nostra memoria arriva all'infanzia o alla nascita (alla madre), affondare nell'inconscio e riconoscere in esso strutture anteriori all'opposizione soggetto-oggetto, forme di un'attività nostra e altrui, comporta una nuova lettura dei “documenti” che ci circondano. Significa legare la ricognizione al desiderio ed imprimere al loro movimento una direzione nel tempo.

“L'imagination de Bilenchi est à la fois fabuleuse et structurale. Elle classe les lieux - campagne, petites villes, la Ville (Florence) - et les redistribue selon les catégories du désir enfantin (de l'enfant Bilenchi?). Lieux interchangeable -le contraire des *lieux-dits* - recomposés dans la familiarité de leur évidence fantasmatique... [...].Mais si au dépit de sa duplicité la parole narratrice de Bilenchi est d'emblé littéraire (à savoir: dépossédée de toute référence existentielle) c'est que la subjectivité n'y est pas référence à soi, mais la marque d'une dépendence

à l'égard d'autrui" <sup>43</sup>. Secondo Gardair in Bilenchi la scoperta della realtà effettuale non dissipa le illusioni del desiderio, ma le esacerba; la narrativa di Bilenchi, "avec une évidence et une logique narratives proprement terrifiantes", dimostra l'incompatibilità assoluta dei nostri desideri e dell'ordine del mondo: destino tragico, "dont les oracles sont généralement formulés dès la première phrase du récit, et au plus tard avant la fin du premier paragraphe", sicché "le temps du récit est celui d'une déduction, autrement dit d'un progressif écrasement du temps jusqu'à sa totale résomption dans l'achronie de l'oracle, enfin lu comme tel: axiome au futur antérieur" <sup>44</sup>.

*Una città* conferma e approfondisce questa tesi, articolandone la problematica. La duplice lettura che il testo propone, temporale e acronica, lineare e circolare, rivela la sua natura contraddittoria, ma insieme si offre come storia di una ricomposizione, di una lenta conquista. Desiderio e ordine del mondo non coincidono solo nell'ora di sospensione della follia, nella folgorante intuizione simbolica, ma continuamente si ricercano, e l'ordine del mondo è dato dalle tracce dei desideri umani; appropriarsi di quest'ordine, comporsi in esso non è mai del tutto concesso all'uomo e tantomeno all'artista. Ne *I pittori* il tema della follia ritorna per un istante: la raccolta, che s'apre con l'immagine del manicomio di Volterra, si chiude con l'invito di Ottone Rosai ad andare a visitare Dino Campana al manicomio di Castelpulci. Ma l'arte ha inizio dal momento in cui l'uomo supera la confusione della parola infantile; la strutturazione "terrificante" della scrittura bilenchiana è la scoperta progressiva delle frontiere positive e soprattutto negative dei desideri individuali e collettivi. La storia dell'uomo è la storia delle sue ricerche e ricognizioni, sorprese e delusioni; i monumenti di ieri e la vita di oggi, gli spazi della città e della campagna, il tempo delle giornate e delle stagioni, delle vite individuali, dei secoli della storia e delle epoche geologiche ne portano le impronte. Le nostre infantili esperienze del paesaggio, parallele e sincrone alla progressiva appropriazione del nostro corpo e al distacco dalla madre, sono anche il nostro inserimento nella storia degli altri e la conquista della lingua che la trasmette.

2.6. "Eppure nascostamente sapevo che, quando fossi potuto tornare a leggere le epigrafi dei palazzi...": *sapevo* è il verbo della preconsocenza; primo di una serie di imperfetti destinati a reggere l'intera raccolta nel tempo della sospensione e dell'attesa, spezza la catena dei passati remoti aoristici degli eventi inauditi, l'acronia mitica dell'esperienza di Volterra, e s'apre allo spazio-tempo d'una *quête*; esso denuncia altresì la difficoltà del tempo del racconto a costituirsi autonomamente <sup>45</sup>; così la vicenda di *Una città* si sviluppa come riconciliazione di un destino temporale e di un destino spaziale.

La natura problematica dello spazio bilenchiano è dovuta ad un velato rifiuto della sceneggiatura narrativa, cioè dello spazio costituito dalle prime tre dimensioni del *continuum* evenemenziale del racconto, in cui si situano le relazio-

ni tra soggetti e oggetti, secondo precise deissi di trasferimento che si possono ricondurre al quadro attanziale; il racconto si dibatte tra la precognizione del proprio desiderio e il timore (non-desiderio) della sua negazione; d'un lato tende ad isolare, nel magmatico linguaggio del mondo, gli oggetti di valore, d'altro lato evita di definirli, per non rischiare che essi diventino definitivi; parimenti, sul versante negativo, è l'interruzione ad essere temuta e sofferta <sup>46</sup>, ma anche la illimitatezza che può convertirsi in fuga senza fine, in dissipazione.

Il polo euforico si costituisce pertanto nella città come spazio del desiderio, ove oggetti ed elementi continuamente trascorrono gli uni negli altri <sup>47</sup>; mescolanza del visibile e dell'invisibile, del presente e dell'assente, del finito e dell'infinito, del reale e del fantastico, essa si presenta come forma in sè conclusa, termine d'un movimento centripeto che ad essa riporta ogni esperienza presente e passata e d'un movimento centrifugo che da essa parte ad ampliare la ricognizione. Nulla deve sfuggire alla città, nulla deve interrompere la sua espansione all'Altro <sup>48</sup>.

Così allo spazio della città viene ricondotto sia il tempo interiore della conoscenza sia il tempo esteriore delle stagioni e degli anni <sup>49</sup>. Sin dall'inizio l'opposizione cataforico-anaforica dell'articolo indeterminativo del titolo *vs.* il determinativo dell'*incipit*, movimento d'apertura ad una rivelazione futura e d'immediata chiusura nell'affermazione del già noto, ben traduce il gioco di sospensione delle relazioni temporali. Perchè la conquista dello spazio interiore e di quello esteriore si svolga fluidamente, senza interventi catastrofici, lungo la duplice direzione centrifuga (città-campagna) e centripeta (campagna-città-casasalotto-poltrona rossa-stato onirico-risveglio e bacio della mamma-voci e conversazioni dei familiari - conversazione con la madre e recupero e ampliamento memoriale del paesaggio al di là dei limiti esperiti nella giornata), il tempo deve essere dotato d'una ciclicità che permette il ritorno degli oggetti della ricognizione e della sorpresa <sup>50</sup>, nello spazio esterno e in quello della coscienza, e di conseguenza il rilancio del desiderio secondo ritmi, oltre che spazi, previsti. Il tempo pomeridiano dal momento in cui il sole è al suo zenit all'ora del suo tramonto garantisce questa vicenda; esso è il tempo del racconto; così al polo disforico insieme alle interruzioni spaziali si situano le sospensioni temporali ed il sole è una minaccia, allorquando troppo s'attarda all'orizzonte.

2.7. Se la città è lo spazio del desiderio, l'ora della sera è il tempo della conoscenza. In quell'ora la madre, destinatrice e oggetto del desiderio, non solo placa col suo bacio la commozione che il suo apparire ha suscitato nel ragazzo, ma è colei che con la sua parola gli concilia il mondo esterno, ristabilendo una coincidenza tra l'asse del desiderio e quello della comunicazione; la sua parola dà un ordine alle cose, o meglio è l'ordine delle cose. Spezzando i nuclei delle condensazioni, definendo per progressivi spostamenti la città nello spazio e nel tempo, essa la rende di fatto oggetto di conoscenza, *mundus*, cosmo ordinato ed interpretato.

“...e io avevo vagato per interi pomeriggi alla ricerca di strisce di sabbia e di conchiglie che mi dessero la possibilità di ricostruire il meraviglioso paesaggio di cui la mamma mi aveva parlato”. ...“Il campo della mia realtà quotidiana si livellava ingigantendosi e ritornando incontaminato per l'indomani”. (*La sera*, p. 21).

Nell'ora in cui il mondo esterno, cancellato dalle tenebre, non è più né amico né nemico, ma è sostituito dal racconto materno, con l'acquisizione attraverso il linguaggio d'un sistema che consente di trasporre nello spazio del proprio desiderio gli oggetti della esperienza e dunque di conferire ad essi stabilità e durata, il ragazzo scopre che raccontare (raccontarsi le cose) non solo permette di afferrare e far proprio lo spazio, ma riempiendo gli iati e le distanze temporali, garantisce la costanza e la reversibilità degli eventi. Il mondo trasmesso dalle parole della madre e dal libro d'avventure (tra i quali non è chiaro se il legame è di sovrapposizione, di confronto o di continuità), articolando la ricognizione nello spazio e nel tempo, rivela il senso recondito di limiti e di fughe.

2.8. La vicenda dell'adolescenza, della conquista del mondo esterno e del proprio corpo, ne *Le stagioni* e ne *La strada*, è destinata al progressivo recupero dell'asse temporale. L'opposizione infantile estate (disforico)-inverno (euforico) subisce un totale capovolgimento, dal momento in cui il ragazzo comprende che la lunga durata delle giornate estive garantisce una successione d'esperienze negli spazi aperti della città e della campagna, finalmente perfettamente distinte, luoghi di appartenenza di un vario mondo di personaggi del presente e del passato, che si rispecchiano, si identificano, si continuano gli uni negli altri e così aiutano il protagonista nella ricerca e nella conquista della propria individualità.

Le stagioni si liberano dal dominio degli uomini e della città, ma tale apertura al tempo non è mai del tutto priva di turbamenti; un'alternanza di inclusioni e di effusioni esprime le difficoltà che impediscono al tempo di vincere e di affrancarsi dallo spazio.

La durata e l'apertura all'esterno rimangono comunque elementi positivi: così al polo disforico si situano non solo le closure, i ritorni obbligati dell'inverno, ma la fugacità e l'indeterminatezza delle stagioni intermedie che regolano l'asse dei contraddittori (primavera e autunno = non ancora, non più estate o inverno). Il tempo governa più che mai la deissi positiva.

Lungo le strade <sup>51</sup>, cronotopi del desiderio in atto, si collocano le prime esperienze importanti, quelle dell'amicizia, passibili di narrazione perché dotate di sviluppo temporale. Alla strada appartengono Lino e Giulia; ai confini della strada e della città è Teresa, nume tutelare di una frontiera infantile. La lotta strada-città è quella di uno spazio acronico contro uno spazio che ha inizio nel tempo. Delle strade si conosce l'origine, mentre non è dato ai ragazzi veder costruire una città. Le radici della città sono al di là della nostra memoria, della nostra nascita, le strade invece nascono e si sviluppano con noi; perciò lungo le strade, pur tra contraddizioni e angosce, si cresce.

Ma nell'attimo in cui il desiderio si fa più acuto e confuso, la città torna a rivelare il suo volto numinoso; la "sete"<sup>52</sup> che spinge Giulia (la prima vera rivelazione dell'amore), porta lontano dalla città, e però quando essa sembra più lontana e dimenticata, di nuovo appare improvvisa a meravigliare, a turbare, a rivelare l'inevitabile, eterno ritorno al suo spazio e al suo tempo. Il *débrayage* sarà così raggiunto solo per il soggetto della narrazione. In *Mattino* all'io memorato di tutta la raccolta si sostituisce la terza persona, il fanciullo Antonio: si conclude così l'itinerario memoriale dall'io al soggetto, dall'ordine dell'immaginario a quello del simbolico (nel senso lacaniano del termine), nella conquista avvenuta della propria individualità, nella ristabilita relazione triadica padre-madre-figlio. Riconoscendosi nel babbo, mai presente nei racconti precedenti, Antonio identifica e localizza l'oggetto del loro comune desiderio, la mamma; ed anch'essa ritrova la sua individualità, il suo nome (Elda), la sua fisionomia fisica<sup>53</sup>. Destinatrice di sé stessa ai due destinatari privilegiati, essa proponendo un quadro attanziale non più turbato, ricostituisce lo spazio narrativo lungo precise deissi di trasferimento che si riflettono nella geometria figurativa degli attori. La frontalità soggetto-oggetto, destinatore-destinatario è inerente ai rapporti di Elda col babbo e con Antonio, mentre agli altri uomini quella stessa posizione è da Elda rifiutata; così il posto "naturale" del nonno è "accanto a lei", come il babbo incede a lato d'Antonio e, ne *I pittori*, Rosai, padre d'elezione dell'artista, fa sedere il giovane Bilenchi accanto a sé al caffè Paszkowski, dopo l'avvenuta iniziazione all'età adulta (l'episodio dell'abito turchino).

2.9. La città compare solo di sfuggita negli ultimi due racconti; essa è poco più di un riferimento topografico; in *Mattino* non ha il potere di inglobare il desiderio né di alienare la madre quando essa tarda a tornare, suscitando le ansie del fanciullo; la campagna e le stagioni vivono di vita propria e, se ritorna il topos della primavera fugacemente protesa ad un improvviso inaridimento, dolorosa situazione di passaggio che ben si attaglia ad allegoria dell'adolescenza, è però l'attimo immediatamente precedente l'estate, promessa di una crescita, di un "trionfo" che nulla potrà più arrestare.

Ora il ragazzo può muovere alla ricerca di una nuova identità; a ciò lo aiuteranno altri amici: come Lino lo aveva guidato alla scoperta della strada, dei ragazzi, del suo corpo, Mino (Maccari) parla agli amici più giovani dell'arte e degli artisti. Della città non rimane più nemmeno il nome; il racconto *I pittori* s'inizia con la notazione "...al mio paese". D'ora innanzi ci saranno molte città nella vita del ragazzo, ma il *débrayage* dallo spazio e dal tempo della città non si realizzerà mai completamente ed indurrà il ragazzo, il giovane, l'uomo a ricercare nelle vie e nei tempi della narrazione quella riconciliazione che nell'infanzia si compiva per lui ogni sera sulla traccia del racconto materno e del libro d'avventure.

Non più entità, ma forma cava, struttura del proprio pensiero conscio ed inconscio, la città si rivelerà nei tempi e negli spazi della parola.

2.10. Questa infantile esperienza è dunque una chiave della scrittura bilenchiana: “Fin da principio compresi che scrivere significava esprimere me stesso e seguire la mia vita interna sul filo che divide l’irrazionale dal razionale”<sup>54</sup>. I limiti spazio-temporali del racconto non hanno mai, nella narrativa di Bilenchi, una dimensione che pertenga al solo enunciato; si presentano piuttosto come un progetto, un programma in cui enunciatore ed enunciatario sono fortemente implicati. L’imperfetto, il tempo dominante nelle opere di Bilenchi, esprime effettivamente la complessità del flusso e dell’organizzazione del messaggio sul versante dell’enunciazione: da ciò l’effetto di “contrappunto” di autocommento<sup>55</sup>. Come un brano musicale questi testi hanno un’esistenza fisica che si attualizza nella loro esecuzione. Come in musica l’unità non è data né dalla *fabula* né dall’intreccio ma dalla possibilità offerta all’interlocutore di una elaborazione intellettuale ed immaginativa, perchè ripercorrendo e riorganizzando secondo isotopie gli spazi, ne possa enucleare uno sviluppo, uno svolgimento semantico che nel racconto, come nella musica, è d’ordine temporale. Come in musica la prevalenza della segmentazione spaziale fa sì che il testo non si presenti mai come un oggetto definitivo, ma come una traccia<sup>56</sup>. Di fatto dal punto di vista evenemenziale pochissimo accade: la segmentazione temporale del racconto risulta secondaria al gioco delle focalizzazioni e degli *emboîtements* che stabiliscono la *direzione* in cui, ai differenti livelli del senso, si situa la possibile partecipazione dell’enunciatario.

Indici dei punti d’articolazione dello *shifting* essi esaltano l’istanza esecutiva, l’avventura della narrazione in competizione con *l’avventure* del racconto: una competizione perfettamente percepibile, perché giocata tra il regime stabile dell’imperfetto (*continuum* tematico di sfondo) e la complessa vicenda delle ipotassi spaziali distribuite intorno ad alcuni eventi discriminanti. L’ordine degli oggetti nello spazio è, in altre parole, caratterizzato non solo dalla loro reciproca interdipendenza, ma dalla comparsa (o scomparsa) di alcuni segni che fungono da “attrattori”; essi sono degli indici<sup>57</sup>, che hanno la funzione di dirigere i nuclei deittici, ma poiché in pari tempo appaiono dotati di fortissima carica simbolica, operano di fatto e più che mai tra la stabilità e la recursività del sistema e l’instabilità e l’unicità degli atti di parola. Sicché alla fine è solo la globalità del tema di fondo, sostenuta dal *continuum* dell’imperfetto, che permette ad enunciatore ed enunciatario d’imprimere una direzione alla elaborazione semantica dell’enunciato. In questo solco temporale si situano le strutture testuali passibili di variazione; poiché un testo non è mai un oggetto definitivo, ma attende definizione lungo il suo percorso comunicativo. La riscrittura va oltre la semplice lettura del testo in quanto, oltre ad insistere sulla importanza della segmentazione linguistico-funzionale a livello emittente-ricevente e a porsi nello spazio di una domanda, rivolta dal e al testo, sulla base di un duplice ordine di motivazioni contestuali e cotestuali, di partenza e d’arrivo, essa riproduce le condizioni iniziali e di contorno che garantiscono il *continuum* delle metamorfosi o, se si preferisce, delle morfogenesi letterarie.

Que, latente en la fábula el cotejo,  
Aun más puras se alzaron en seguida  
Las formas. Y hecha gracia la medida,  
De sus esencias fueron el reflejo.  
(*Profundo espejo*, in *Cántico*)

3.1. Inclusa dal 1967 nella raccolta *Homenaje*<sup>58</sup>, *La fuente* è l'unica variazione su di un tema narrativo di J. Guillén: insieme alle *glosas* di *Al margen* e alle libere traduzioni di *Variaciones*, sezione che essa conclude, appartiene ad una lunga meditazione sul linguaggio.

Tra vero e verosimile, natura e cultura, la parola del poeta non vale a conoscere le cose, ma solo a verificarne l'identità esistenziale, il *ser* e l'*estar*, nel continuo magmatico flusso della realtà cosmica, a cui il soggetto in tutto appartiene.

Anche nel *Cratilo*<sup>59</sup> platonico nominare è un'operazione di natura ostensiva che può solo verificare la stabilità e l'identità del soggetto e dell'oggetto, ma resta estranea alla vera conoscenza. Nel mondo guilleniano, che non prevede conoscenze che trascendano la realtà sensibile, la nominazione non vale a fissare le cose né potrebbe arrestare la rapida corsa del tempo; i nomi non appartengono né a noi né agli oggetti, stanno situati nel mezzo in un ordine autonomo; unità culturali superiori agli individui ed ai gruppi sociali, non rimandano più alle lingue, ma al linguaggio del mondo, che si propone all'uomo, nella sua piena autonomia esistenziale, come insieme di qualità sensibili, dotate di organizzazione.

Senza nessun rimpianto per l'assoluta creatività<sup>60</sup>, nessun rimpianto per la centralità del pensiero umano<sup>61</sup>, il poeta, conscio di essere implicato nella *enquête* non solo perché pensa, ma soprattutto perché a sua volta è, esiste, interroga il mondo al margine della sua esperienza individuale e di quella trasmessa dalla tradizione e non si illude di reperire una risposta in sé stesso<sup>62</sup>.

Nell'incessante divenire del mondo la nominazione serve a stabilire un rapporto buono, commisurato, "matematico", con lo spazio ed il tempo; poiché tra le cose e il soggetto conoscente, prima della nominazione, la distanza è data dallo scorrere di due serie fenomeniche distinte; solo i nomi sanno collocarsi in un ordine parallelo a quello degli oggetti; oggetti a loro volta, garantiscono, al di là dell'attimo, la stabilità della vita e la sua intensità (nel senso letterale di tensione insita verso la manifestazione). Essi stanno tra una domanda e una risposta sempre demandata al futuro e verificano la capacità degli oggetti a porsi come referenze sia anticipative che posticipative alle domande dell'io:

Nombres. / Están sobre la pátina / De las cosas: La rosa / Se llama todavía / Hoy rosa, y la memoria / De su tránsito, prisa, / Prisa de vivir más. ... ¿Y las rosas? Pestañas / Cerradas: horizonte / Final. ¿Acaso nada? / Pero quedan los nombres<sup>63</sup>.

Senza lo schermo profondo e trasparente del linguaggio l'uomo sarebbe escluso dallo spazio e dal tempo del mondo:

Frente al anfiteatro que reclama / Protagonista. ¿Yo? (Yo lo soy si le nombro / Con toda mi sorpresa). // Sorpresa de viajero: / Remotas invenciones son más de repente <sup>64</sup>.

3.2. Guillén reperisce il modulo euristico della *glosa* nella propria tradizione linguistica e letteraria. Non semplice esergo, ma processo ermeneutico e poetico, autocommento, con le stesse valenze della traduzione interlineare del testo sacro, la *glosa* opera su quella trasparenza della parola che sfugge alla riproduzione interpretativa e ne enuclea tutte le valenze e le risonanze discorsive con un duplice intervento di analisi e di sintesi. Nel solco della *glosa* si possono recuperare quelle traiettorie della lingua che, percorse ed integrate, ne garantiscono la persistenza attraverso il tempo.

Le poesie di *Al margen* e di *Variaciones* si propongono come volontà d'integrazione, in una dimensione non prevedibile, non prestabilita, ma commensurata alle possibilità spazio-temporali della lingua, ai suoi indici di movimento e di mutamento (che sono poi, e non solo etimologicamente, la stessa cosa). Nell'appello delle cose, nell'appello dei nomi Guillén riconosce la legge che dirige gli impulsi formativi d'ogni ordine di fenomeni nella universale deriva.

Del resto con le sue *glosas* ed i suoi rifacimenti adotta nei confronti della parola della tradizione letteraria lo stesso atteggiamento, lo stesso rapporto che ha avuto con la sua poesia. Le quattro edizioni di *Cántico*, l'unica opera che alla data del '59 Guillén considera conclusa, sono un'opera sola, un prodigio d'integrazione <sup>65</sup>; poiché anche nell'atto della poesia la giustezza dei nomi si riconosce nel momento in cui vi si risponde; i nomi sono per Guillén un appello alla esistenza ed alla vita, ancor prima che alla conoscenza: nominare è riconoscersi ogni volta nella quadruplica dimensione, centro-periferia, presente-passato, nella misura del caso, delle sue morfogenesi e metamorfosi, impulso "hacia forma", cui dobbiamo un mondo che è bello, che "está bien hecho" <sup>66</sup>.

3.3. Per le sue tre variazioni sul tema de *La fuente* Guillén sceglie il brano iniziale del racconto *Le stagioni*. Ne proponiamo di seguito l'*incipit* e la clausola:

"La piscina era al principio di una vallata e aveva accanto una fonte, alta, a tre archi, dove, durante l'estate, le donne dei quartieri vicini lavavano i panni;..."

"...Rimanevo a guardare le donne e i cavalli e quando i cavalli erano scomparsi dietro la grande curva della strada entravo nella piscina".

Nel mezzo un'assorta descrizione di densa significanza simbolica. Alla fonte a tre archi ogni giorno si ripete un incontro: quello tra le donne e i cavalli assetati che transitano lungo la strada polverosa dall'ampia curva <sup>67</sup>; mitica e domestica è la corrispondenza donne e cavalli, una epifania iterata nel quotidiano, di

cui l'io si memora estatico osservatore, inconsciamente affascinato, un po' turbato, ma escluso.

Il motivo si lascia identificare con estrema facilità: le numerose riproposte che precedono e seguono la splendente serie degli arazzi della *Chasse à la licorne* bastano a dimostrare la complessità e la varietà delle interpretazioni a cui si apre la cattura da parte dell'elemento femminile dell'animale che viene alla fonte. Nel suo statuto narrativo l'animale, anche quando si rivela oggetto di valore nella agnizione finale, ha una posizione ambigua: interviene inizialmente come antisoggetto, elemento ctonio, irrazionale, da domare e si converte in oggetto di valore solo dopo la sua cattura, la sua riduzione ad una legge e ad uno spazio (città, *hortus*, recinto, ecc.), contrapposto allo spazio anomico di provenienza. Anche la donna, unico ed indispensabile soggetto della caccia, gode di un pari statuto di ambiguità e non a caso, nel racconto medievale, deve trattarsi di una vergine. Vi è cioè tra soggetto e antisoggetto una fondamentale specularità, una identità che si differenzia nella diversa, antitetica collocazione spaziale, e che però spiega la conversione finale in positivo dell'antisoggetto.

Nel racconto di Bilenchi l'oggetto di valore è identificato nell'elemento acquatico e l'ambiguità si sposta alla collocazione contigua della piscina e della fonte (sospensione della opposizione tra elemento naturale e elemento costruito, tra spazio del *nomos* e spazio anomico). I cavalli, creature della terra (arrivano presumibilmente dalla strada polverosa a cui dopo ritornano), entrano con violenza nello spazio delle donne:

“un cavallo rompeva le file serrate e rumorose delle donne, si accostava timoroso alla fonte e beveva adagio...”

raggiungono l'oggetto desiderato, ma nell'atto del possesso sono posseduti: ormai assunti nello spazio femminile, entrano in amorosa comunione con le donne:

“qualcuna accarezzava un cavallo che subito protendeva il muso verso di lei”.

Animati da un diverso piacere, da una più sottile euforia, i cavalli tornano alla strada, mentre tracce appena percettibili del turbamento restano nei gesti ora “più indolenti”, ora “più spediti” delle donne.

Dopo che l'elemento perturbante (*eros/thanatos*)<sup>68</sup>, s'è allontanato e le madri hanno riconquistato il dominio sull'acqua, il ragazzino torna fiducioso al liquido ventre della piscina.

Operando un taglio che vede il sintagma *la piscina* ad inizio ed a fine narrazione, Guillén coglie immediatamente il valore globale e indipendente di questo elemento spaziale. Il nucleo simbolico centrale (il motivo della cattura, fondato sulla sostanziale specularità delle donne e dei cavalli) emerge di fatto da un

complesso gioco di *emboîtements* spaziali e di punti di vista che si estendono all'intero testo del racconto.

Alla localizzazione proposta dalla sintassi narrativa (nell'ordine: donne-cavallo-acqua-cavalli-donne) si sovrappone uno spazio determinato da una catena di sguardi il cui *focus* è l'acqua fissata dal primo cavallo. Significativamente essi non si pongono in una serie lineare (orizzontale o circolare), ma su più superfici interdipendenti. Il gioco si svolge tra l'ordine delle superfici *emboîtées* ed i rimandi visivi. Dalla reciprocità degli sguardi e dalla conseguente comunicazione dell'oggetto di valore che avviene tra donne e cavalli e riproduce sostanzialmente, nello spazio limitrofo alla fonte, lo stesso ordine della concatenazione narrativa, l'io spettatore, destinatario ancora inconscio del messaggio amoroso è escluso; vi è invece inclusa, nella prosecuzione del racconto, la coppia dei fidanzati, proiezione adulta della precognizione ancora confusa del desiderio infantile. Alla catena visiva donne-cavalli-acqua, si lega parimenti reciproco, il gioco degli sguardi dei due giovani che s'additano "l'un l'altra i cavalli ormai lontani", prima di scomparire a loro volta nella "strada campestre che si perdeva nella vallata". I due fidanzati sono dunque fuori dal campo visivo dei cavalli, ma la disposizione della ragazza vicino alla fonte la pone sotto lo sguardo delle donne, ed essa, mentre attende il giovane, si sente guardata e non senza un certo impaccio. L'identificazione dei due giovani con la coppia donne-cavalli resta pertanto parziale, per questa interrotta specularità. Poiché il tutto entra nel campo visivo del ragazzo, nel momento in cui egli, figura sino a quel momento fuori campo, s'immerge nella piscina questa si conferma spazio globale del testo. La sua totale indipendenza da qualsiasi altro elemento localizzato è del resto evidente fino dall'inizio: la piscina è al principio della valle: in senso inverso alla realtà, la rappresentazione sancisce la dipendenza della valle e di tutti gli oggetti in essa contenuti dalla piscina (i quartieri vicini, la strada dalla grande curva, la strada campestre). Accanto ad essa in una posizione fortemente competitiva è la fonte a tre archi. Allo sguardo del piccolo protagonista essa si propone come limite reale della scena, un limite che esprime la volontà di costruire culturalmente lo spazio e non solo perché di fatto si situa al discrimine tra natura e cultura, ultima propaggine architettonica della città nella campagna, funzione ribadita, nella terza parte del racconto, dalla simmetrica fonte anch'essa alta a tre archi del versante invernale della vallata, ma anche perché essa fa emergere le qualità spaziali di contro alla confusione originaria. La fonte a tre archi è il principio organizzatore degli oggetti nello spazio e nel tempo, capace di ricostituire topologicamente le opposizioni sospese dalla "cattura" e dalla identificazione donne-cavalli.

Le quattro ricorrenze dell'aggettivo "alto" nel testo, due volte come attributivo, fortemente marcato dalla postposizione, e due come predicativo, con funzione deittica implicante i due soggetti dell'enunciazione, stabiliscono una contiguità della fonte con la "città alta" (confermando la loro identità all'interno

dell'opposizione natura-cultura), con la strada "alta di polvere" (ricostituendo la polarità oppositiva acqua-terra), con l'edificio che segna l'arrivo alla città e rappresenta una specie di primo limine, mentre la fonte è l'estrema frontiera, l'ultima propaggine della città nella campagna, punto di espansione, allontanamento, apertura all'esterno e insieme di ritorno di chiusura (ed è, quest'ultima, la funzione della fonte gemella del versante invernale). Ma la struttura a tre archi anticipa anche la triplice movenza stagionale del racconto (estate-stagioni mediane-inverno), definendosi come movimento di apertura e di chiusura temporale oltre che spaziale. Mentre la piscina ciclicamente si richiude su se stessa (esige infatti l'immersione e non ammette altre forme di contatto), la fonte è un punto da cui prendono avvio i destini temporali del racconto e della narrazione. Essa impone ritmi a gesti ed eventi ("beveva adagio dopo avere a lungo fissato l'acqua che si rinnovava schiarendosi lentamente", "con serpentine scatti", "le donne tornavano a lavare chi più indolente che più spedita di prima" ecc.), crea sospensioni ("si riposavano") e attese ("aspettava un giovane"). Il tempo che s'avvia sulla preconsoscenza dell'astratta geometria della fonte a tre archi, predispone a spazi ora chiusi ora aperti, a tonalità giocate sull'alternanza di luoghi alti e di luoghi bassi (l'intero racconto vede il protagonista scendere e salire tra la valle, la piscina e la città), distribuiti lungo i tre tempi della giornata estiva: l'ora della fonte e della piscina, l'ora ventilata del pomeriggio inoltrato, l'ora della sera in cui gli abitanti della città assumono i volti dei personaggi dei dipinti delle chiese e dei palazzi. Gli elementi che in ordine si situano nella scena del racconto e che nel primo paragrafo sembrano tutti assunti nella globalità della piscina e da essa dipendenti per disposizione e talora per forma (cfr. la curva della strada), occupano spazi discreti, dotati di significanza, grazie al potere ristrutturante di questo elemento figurale.

Anche la lettura procede con ritmi rapidi e lenti, con toni alti e bassi, all'interno di una complessa scenografia a cui la fonte conferisce una stabilità che l'evento più conturbante non riesce a deviare dalla sua direzione di sviluppo e d'apertura e insieme di ritorno ad una misura nota <sup>69</sup>.

Dopo il primo paragrafo, dal punto di vista evenemenziale, pochissimo accade; il racconto resta sospeso, come sospesa è la conoscenza per il piccolo protagonista: anche per il fanciullo Antonio di *Mattino* l'"estate" è solo una promessa. In questo racconto, più che mai, gli imperfetti non sono degli iterativi, ma rimandano alla tensione di sfondo, a quella stessa tensione su cui si regge la struttura della triplice arcata, tra verticalità nello spazio e sviluppo orizzontale nel tempo.

3.4. Riconoscersi nel ruolo dell'enunciario di un testo significa ipotecare ogni futuro atto d'enunciazione. Il poeta che intraprende l'operazione variazionistica non solo è fortemente coinvolto dagli elementi spazio-temporali ed aspettuali del testo di partenza, ma stretto all'intorno dalla realtà interferente del proprio

intertesto ristretto (ed anche da fattori macrotestuali, se l'operazione non si presenta isolata). Nella letteratura, ed in particolare nella poesia, il volume contestuale tende ad estendersi alle funzioni che nel discorso normale sono di contesto ed il poeta si trova nel pieno della dialettica conflittuale di varie competenze linguistiche; l'interferenza gioca tra complessi livelli isotopici dalle irregolari stratigrafie. Chi poi s'assume il ruolo dell'interprete e voglia metterne a punto le funzioni (l'elemento variabile del recitante), complica ulteriormente il quadro, inserendo l'isotopia del tempo e dello spazio di lettura all'interno dello spazio-tempo della *fabula* e dell'intrigo. Così tempo rappresentato e tempo vissuto si intrecciano, caricando i segni di nuove valenze.

*La fuente* rappresenta una *reunión de vidas* affatto particolare. Non è solo la meditazione o la reiterata esperienza di traduzione su di un testo a cui il poeta ha ritenuto di *doversi* accostare <sup>70</sup>, ma è l'invenzione del percorso temporale delle agnizioni di lettura. L'operazione variazionistica s'introduce analiticamente nella circolarità e nella discontinuità del testo poetico, imponendo un processo lineare e sequenziale che gli è costitutivamente estraneo ed obbedendo ad un principio critico e ad un intento gnoseologico.

Secondo un criterio non del tutto infrequente anche nella variazione musicale moderna <sup>71</sup>, ne *La fuente*, la valorizzazione delle risorse intrinseche al tema mira non al suo sviluppo, alla sua amplificazione descrittiva, ai diversi livelli che il testo d'origine propone, ma alla identificazione, all'enucleazione del tema stesso.

In termini estremamente generici possiamo premettere che le tre variazioni (triplice scansione dei tre archi), prevedono tre moduli tematici corrispondenti a tre fasi della conoscenza: la rappresentazione, l'enarrazione, l'identificazione dianoetica dei nuclei tematici e della loro pregnanza formale, cioè di quanto in essi va "Anunciando hermosuras, /No del todo futuras" <sup>72</sup>.

Parallelamente il tema vede tre possibili trasformazioni (per altro ampiamente presenti nella poesia di Guillén <sup>73</sup>: 1. La fonte, tempo e luogo di apparizioni e di metamorfosi; 2. La fonte, origine di miti e di favole; 3. La fonte, luogo ove ha appagamento la sete e con essa ogni arsura d'amore, ogni tormento della mancanza-a-essere: luogo di privilegiate esperienze dei sensi, spazio cognitivo per eccellenza.

Accomuna i tre momenti il tema globale dell'acqua <sup>74</sup>, elemento di perspicuità, di chiarezza conoscitiva e di soddisfazione dei sensi per diversi ordini di creature che ad essa s'accostano.

Le tre possibilità tematiche si sviluppano come *continua* spazio-temporali (quadrimensionali:  $R^3 \times R$ ), aperti in una determinata direzione, in cui l'avvento recursivo dei motivi propone il movimento competitivo delle falde della superficie narrativa. La presenza dello spettatore all'interno del processo alla fine della prima variazione, chiarisce la qualità delle operazioni con cui egli cerca di de-

terminare il proprio rapporto con l'ambiente tematico che lo circonda:

“Yo miraba caballos y mujeres”.

Pur trovandosi all'interno del fenomeno che descrive (l'*imperfecto* dà la certezza della sua presenzialità in quello spazio e in quel tempo), l'io non se ne fa travolgere. Nella prima variazione insieme alla piscina del racconto originario scompare anche l'atto finale dell'immersione, della totale assunzione. Lo *yo* mantiene la serenità e l'autonomia del soggetto dell'esperienza scientifica che, all'interno del processo potenzia la sua capacità di “misurazione”, ed insieme la serenità e l'autonomia del soggetto dell'esperienza mitica che la poesia tenta di riprodurre <sup>75</sup>.

Al contorno (*alrededor*) e ai bordi (*al margen*) dello spazio-tempo del testo, l'endecasillabo finale con il suo imperfetto acronico e l'assolutezza dei due oggetti coordinati (qui riassunti per la prima volta senza l'articolo) conferma la frontalità e insieme la piena partecipazione di *yo*.

3.5. La prima variazione identifica nella fonte un luogo di privilegiate parusie, esperienze meravigliose e trasformazioni.

La struttura narrativa del brano tematico è pienamente rispettata nelle sue sequenze fondamentali e propone i medesimi conflitti di identità semantica e di identità di colocalizzazione sintattica: all'arrivo dell'antisoggetto, segue il conflitto, il raggiungimento e la conquista dell'oggetto di valore, la sua comunicazione (al branco sopraggiunto nel frattempo), la cattura (carezza), il ritorno dell'antisoggetto al suo elemento originario, che subisce però - ed è fatto denso di significato - una totale trasmutazione, una disintegrazione aerea; la terra, dissolvendosi nella “*polvareda blanda y blanca / Del camino, más alto con el polvo*”, proietta la identificazione soggetto-antisoggetto sulle opposizioni elementari, sospende la polarità oppositiva acqua-terra e predispone a quelle complementarietà acqua-aria (la polvere è terra vanificata, negata dall'elemento aereo) che avrà la sua piena esplicitazione dianoetica nella 1<sup>a</sup> strofa della 3<sup>a</sup> variazione.

Ma pur nel rispetto delle sequenze narrative, pur nell'apparente specularità dei due testi, Guillén imprime alle categorie spazio-temporali della sua variazione una direzione nuova; e ciò spiega le differenti suggestioni prodotte da una lettura continua della prosa e della variazione, a dispetto delle quasi perfette coincidenze dei loro elementi discreti. In Bilenchi è il trascorrere di una memoria, il riconoscimento del profondo significato esistenziale di una remota esperienza quotidiana; in Guillén la rappresentazione del medesimo evento si propone alla osservazione e alla meditazione di una prima persona non più protagonista con i caratteri dell'eccezionalità: intuizione del mitico nel quotidiano, rivelazione di una “*fábula de fuentes*”.

L'abolizione dell'elemento globale (la piscina, volutamente esaltata dal taglio imposto al brano tematico) comporta una immediata distinzione tra lo spazio *intrinseco* (del racconto) e lo spazio *estrinseco* ai cui margini si colloca alla fine l'io osservatore; insieme essa predispone ad un riconoscimento e ad una rifunzionalizzazione della fonte come elemento strutturato e pertanto strutturante. Anche nel racconto di Bilenchi la fonte ha un'analoga funzione; abbiamo visto che essa anticipa l'organizzazione triadica del tempo lineare della *histoire* e del *récit* (il tempo delle giornate e delle stagioni) ed insieme rilancia le opposizioni elementari sospese dalla cattura e dalla identificazione, caricando di forte indizialità gli elementi descrittivi di contorno attraverso la ricorrenza dell'aggettivo "alto"; ristrutturazione in verticale che impone alla narrazione una rifunzionalizzazione di natura esecutiva, un continuo appello al tempo del vissuto. In altri termini nel racconto di Bilenchi il tempo si affranca dalla globalità del tema acqueo, ma lo spazio narrativo, la scena degli eventi, definita solo ed esclusivamente dal gioco degli *emboîtements*, vi rimane fortemente inclusa: è la posizione centrale all'interno della catena dei rimandi visivi che conferisce all'arrivo del cavallo alla fonte importanza e singolarità.

Il taglio operato da Guillén, escludendo il gioco delle focalizzazioni e la ristrutturazione "verticale" del racconto di cui accoglie solo l'appello esecutivo-musicale, si propone di ricomporre unitariamente lo spazio e il tempo della cattura, restituendo al motivo narrativo la sua autonomia nucleare e creando le condizioni necessarie per il suo intervento recursivo nello spazio estrinseco del *continuum* tematico.

Identificando nella fonte, "gran <sup>76</sup> fuente de tres arcos" un punto cuspidale<sup>77</sup>, Guillén fa derivare da esso un cosmo definito inizialmente in forma tridimensionale, dalla verticale della fonte e dalla superficie che si costituisce dinamicamente grazie al progressivo accostamento delle donne all'acqua (cfr.: "A la fuente ...venían"). Tale superficie dinamica che vorremmo chiamare superficie *a*, non per gusto di formalizzazione, ma per una precisa ragione semantica, appare subito sovradeterminata da un limite rappresentato dalle "apretadas filas rumorosas" delle donne; esse costituiscono una soglia lineare di disgiunzione d'identità, superata la quale il primo cavallo non potrà se non essere assunto nello spazio femminile (acqua-fonte-donne). Quasi generato dal nulla (o dal ventre della terra), il cavallo appare all'improvviso. Il *pretérito indefinido* "surgió" ha una forza dirompente, marcata dall'articolo indeterminativo del soggetto, forte indice cataforico di singolarità che perfettamente s'iscrive nella semantica dell'evento epifanico; ed è il costituirsi, *ipso facto*, della quarta dimensione, l'autonoma affermazione del tempo della *fabula*. Da questo momento mentre imperfetti e forme nominali del verbo sembrano, anche semanticamente, collocarsi nella dinamica della superficie, i pochi preteriti indefiniti segnano le ricorrenze degli eventi all'interno dello spazio da essa delimitato; perciò gli imperfetti appaiono caricati "ideologicamente", poiché appartengono alla *dianoia* di

fondo oltre che al *mythos*, e si costituiscono al limite tra lo spazio intrinseco del motivo e lo spazio estrinseco del tema.

Il conflitto, esaltato dal forte richiamo fonosimbolico della serie delle rotate, dura un attimo: “Un caballo surgió, que ya rompía/ Las apretadas filas rumorosas, / Temeroso acercándose a la fuente”: l’evento successivo (“bebió”) avviene nel timore reverenziale, nell’adagio imposto dal ritmo stesso dell’acqua che si rischiara; poiché al di là della soglia lo spazio anomico dell’antisoggetto è destinato ad essere immediatamente catturato dallo spazio definito dai movimenti della superficie *a*: il progressivo illimpidimento dell’acqua nello sguardo del cavallo è, pur nella sua entità autonoma, metafora del trasferimento in fieri dello spazio dell’antisoggetto in quello del soggetto e dell’oggetto di valore:

El agua, renovada, se aclaraba / Lentamente.

Qui, ma diffusamente in tutto il testo, e in particolare ai risolutivi vv. 15 s., le sequenze foniche in *-a* si costituiscono come indici della prevalenza dell’acqua e dell’elemento femminile e sovradeterminano la superficie rappresentativa: la cattura visivo-uditiva ha dirette ripercussioni sullo spazio tematico e un’ovvia funzione di richiamo che guida la costituzione dei nuclei del significato nelle ricorrenze narrative.

Così l’arrivo del branco avviene quando lo spazio del soggetto ha già compiuto la sua cattura; il riposo delle donne può anche essere indice dello stato che segue ad una lotta e ad una vittoria, ma la completa sovrapposizione della superficie *a* allo spazio anomico è sancita in modo definitivo ai vv. 15s. dalla stretta reciprocità del costrutto pronominale (“alguna ...algún”) e dalla catena fonosimbolica:

Alguna acariciaba algún caballo / Que hacia ella tendía ya el hocico.

“Acariciaba” si presenta con tutta evidenza come termine-chiave della rappresentazione: anticipazione degli elementi della catena fonosimbolica in cui si trova collocata, essa propone, grazie all’allitterazione ed alla omogeneità vocalica in *a*, un rapporto forte con “aclaraba” del v. 9, e rimanda allo spazio fonico di “hacia”, la preposizione guilleniana per eccellenza che immediatamente ci proietta nello spazio semantico dello “slancio *a*” dell’intertesto del poeta. Rinsaldando l’asse della trasparenza conoscitiva (“aclaraba”) e quello del desiderio (“acariciaba”) <sup>78</sup>, in un comune slancio verso la parola, verso la forma, Guillén ci offre una prima spia del programma ideale del suo poema in tre tempi.

Il movimento che unisce il v. 9 al v. 15 distingue in modo definitivo e inequivocabile lo spazio tematico da quello del nucleo eventico centrale, cioè dal moto ricursivo dei motivi; l’estrinseco e l’intrinseco tra i quali scorre la frontiera mobile della superficie in *a*, chiariscono le loro funzioni narrative.

Mentre i cavalli si dissolvono nella bianca e soffice polvere della strada, ancora una volta i valori uditivi e quelli visivi, - il rimando fonosimbolico delle allitterazioni (“bajo...polvareda, blanda, blanca”) e la inversione sintattica delle localizzazioni e insieme del costruito (“bajo la polvareda...del camino, más alto con el polvo”) - sovradeterminano i ruoli narrativi e, implicando sensorialmente ambedue i soggetti dell’enunciazione, muovono alla definizione di uno spazio cognitivo. Indi le donne, “las lavanderas”, prendono direttamente possesso dello spazio intrinseco tornando alle loro azioni quotidiane, libere da connotazioni tematiche, e delegando i significati dianoetici alla ritmica ricezione dei loro gesti. Ai limiti dello spazio estrinseco il soggetto osservatore dell’enunciato in un rapporto di stretta identificazione col soggetto dell’enunciazione è infatti la necessaria garanzia della efficacia di questa dinamica spaziale, essenzializzata e finalizzata alla sua ricezione.

È indicativo che mentre l’attenzione tutta si concentra sulla dinamica delle “catture”, scompaiono dalla 1<sup>a</sup> variazione tutti gli elementi della descrizione di contorno, di quello spazio che in Bilenchi contribuiva alla affermazione di un tempo autonomo. Dal testo di Guillén insieme alla piscina si cancellano gli oggetti ipotatticamente localizzati nella globalità del tema acqueo: la vallata, la strada, come entità autonoma, vera frontiera della scena, la grande curva <sup>79</sup>. Le due sole notazioni topiche, due genitivi di specificazione, sono relata qualitativi più che spaziali: ed in un caso l’aggettivazione confonde o addirittura annulla nella contraddizione dell’ossimoro i valori spaziali: al v. 3 (“las mujeres de aquellos barrios próximos”), le valenze del sostantivo “barrios” sono azzerate tra un’illimitata distanza temporale e una immediata vicinanza spaziale, e ne deriva la massima instabilità per quello che insieme alla fonte era l’unico elemento costruito e fermo dell’*habitat*; e al già citato v. 18, l’inversione delle dipendenze solleva la strada ad incommensurabile altezza e la vanifica nella “blancura” del polverone. Inversioni e spostamenti nei rapporti di stabilità e di dipendenza della topologia narrativa confermano il fatto che il cosmo rotante intorno “a la fuente, gran fuente de tres arcos”, trae da essa la sua genesi spaziale e il suo movimento nel tempo: al principio non è la piscina, il liquido ventre materno, ma la triplice varietà dell’uno, la triplice ripetizione della geometria architettonica e della forma naturale dell’arco: è il numero che permette la diversità e la molteplicità degli eventi; all’uomo resta di viverli negli spazi e con i ritmi della sua esistenza. Così è la presenza dell’osservatore che decide fra le varie modalità temporali e distingue nell’uso dell’imperfetto moduli iterativi (“venían a lavar”), deittico-rappresentativi (“ya rompía”), ritmico-musicali (“se aclaraba lentamente”) dell’enunciazione, accanto ad una aspettualità che pertiene all’intreccio ed è quasi sempre marcata da avverbi e congiunzioni temporali (punti d’articolazione dello *shifting*), oltre ad essere contrassegnata da posizioni forti del verbo in finale di proposizione e contemporaneamente ad *incipit* o

clausola di verso, come ai vv. 10-13:

...Después, otros caballos / Vinieron en parejas, y relinchos / Con serpentinos trémolos de gozo / Sonaban, y en los cuellos se mordían.

Quanto alle funzioni del *continuum* di sfondo degli imperfetti bilenchiani, del tempo vissuto dell'esecuzione, esse sono evidentemente assunte ed esaltate nelle tre variazioni dalla misura metrica e dal ritmo sintattico della frase. La cattura delle superfici in rotazione avviene nel tempo deciso non tanto dall'alternanza dei pret. indef. e degli imperf., quanto nella solennità esecutiva degli endecasillabi non rimati, che hanno una risonanza più alta dell'epos, dalla posizione semanticamente forte dei due unici sdrucchioli, ribadita nel caso del v. 3 dalla interpunzione e al v. 20 dall'*enjambement*, dall'ampiezza ritmica delle frequenti inarcature, marcate dal gioco delle assonanze e delle consonanze, dalla sintassi infine ampia della frase che si risolve in costrutti preferibilmente paratattici, alternando asindeti a polisindeti.

Le cose qui si mostrano e non si dimostrano e un'illimitata profondità sta nascosta alla superficie, invitando l'uomo a rinunciare ad ogni inutile, assurdo antropocentrismo.

En la fuente de aquel valle, / Alta fuente de tres arcos, / Lavaban su ropa blanca / Bajo el sol de aquel verano / Ruidoso de las afueras, / Mujeres de aquellos barrios.

3.6. L'attacco in *a* maggiore della triplice scansione allitterante ("aquel" "alta", "arcos")<sup>80</sup>, ribadito dalla serie dei dimostrativi di forte valenza deittica<sup>81</sup>, è, insieme al primo imperfetto, un segnale che, come i noti "trois coups" del teatro francese ci introduce nella scena del mondo narrato<sup>82</sup>. Il procedimento che regola il passaggio alla seconda variazione è di natura affatto diversa da quello della prima. Esso si presenta coi caratteri di un'endotraduzione e comporta differenti problemi di competizione spazio-temporale. Mentre la prima variazione cerca di definire le possibili articolazioni del rapporto fra il tema della fonte e il motivo della cattura dei cavalli e, certo, fa riferimento al testo de *Le stagioni* (metatesto), ma insieme si fonda sulla dialettica di elementi più ampiamente metadiscorsivi<sup>83</sup>, presenti nel tema, e discorsivi, realizzati cioè nei motivi, la seconda variazione deriva la sua stessa esistenza solo ed esclusivamente da un testo precedente; facendo quindi riferimento ad un metatesto, senza interferenze apparenti di metasistemi, parrebbe porsi nel solco delle traduzioni mitiche. In altri termini gli oggetti della 2<sup>a</sup> variazione sarebbero descritti da sé stessi, in un sostanziale isomorfismo tra mondo descritto e sistema di descrizione<sup>84</sup>; e di fatto ci troviamo dinanzi ad un mondo di oggetti non scomponibili in tratti distintivi e tuttavia massimamente articolato in parti, dominato da una sorte di nominatività mitologica. I nomi agiscono sostanzialmente come dei nomi propri<sup>85</sup>, stabilendosi come indici di riferimento ad oggetti e situazioni della prima variazione,

sino alla identificazione della classe con l'individuo, della parte con il tutto (cfr. le equazioni “mujeres”=“filas femeninas”=“mano”, “caballo”=“varios caballos”=“hocico”). La fortissima concentrazione nominale dei primi quattordici versi precipita a valanga e si organizza intorno ai due unici nuclei verbali che esprimono un'azione esplicita (“lavaban” e “se llegaba y muy despacio / bebía”). Ma è un “alud” guilleniano perfetto nei richiami delle assonanze e delle consonanze, guida la memoria e il presentimento nella identificazione degli oggetti <sup>86</sup>. Di contro allo spazio mitologico esso costruisce, pur nella iniziale sospensione delle categorie prettamente narrative (d'azione), pur nel trionfo dei nomi propri, uno spazio-tempo continuo <sup>87</sup>.

L'ordine manifestato dalla prima variazione diviene, nel riuso del testo, processo d'invenzione. I tre colpi di gong delle tre *a* anaforiche non annunciano il mito, ma il racconto; segnano l'avvio di questo “ricercare”, rimandano alla autonomia della parola, che nega l'isomorfismo nome-cosa e si manifesta nella sua capacità di armoniche trasformazioni. Il gioco del *débrayage* spazio-temporale che regola la piena assunzione della *fabula* nel proprio spazio mentale e la sua enarrazione, si sviluppa come prospettiva che ha nella fonte il suo *focus*. La sostituzione dell'aggettivo “alta” a “gran” dà all'elemento fonte una dimensione fisica, e insieme sonora, esaltata dal gioco della presenzialità o insieme lontananza spazio-temporale prodotta dalla serie di “aquel”.

Il là e l'allora si distinguono, ma insieme si pongono come continuità del qui e dell'ora, attraverso l'alta verticalità dell'arcata, verso un tempo profondo e illimitato. I contorni spazio-temporali della scena hanno l'esigenza di definirsi, ma insieme sono riassunti nelle lontananze della favola. La valle <sup>88</sup> e il “verano” delimitano, ma la problematica di “aquellos barrios próximos” si propone con maggiore complessità nell'opposizione “barrios”/“afueras”, termine quest'ultimo <sup>89</sup> che si situa tra spazio e tempo stagionale, eco e risonanza dell'estate, esaltazione della banda sonora in cui l'istanza dell'enunciazione rende compresenti i tempi e gli spazi del racconto e quelli della sua esecuzione narrativa.

Il tempo subisce nella seconda variazione una rifunzionalizzazione musicale; torna l'imperfetto di sfondo del racconto bilenchiano ed è segno non solo d'uno svolgimento continuo ad una distanza incommensurabile, ma di una tensione verso una definizione irraggiunta e però sempre ricercata nel ciclico ritorno di riti e di favole stagionali. E' l'imperfetto della favola (*érase que se era*), indefinito come lo spazio del *romance* in ottosillabi. Il senso della lontananza si esalta anche in questo che è il verso più antico della poesia spagnola. Alla scioltezza dell'ottosillabo, di contro alla solennità, all'ampiezza dell'endecasillabo, si unisce una sintassi dapprima (vv. 1-14) ritmata sulla concentrazione nominale, poi su quella verbale (vv. 15-20); si stabilisce così uno spazio musicale che vede tempi sempre più serrati comporsi intorno a due nuclei di maggior ampiezza, quello centrale e quello finale. Mentre la storia si frantuma nello spazio discontinuo della nominatività mitologica, tempo e spazio del racconto e delle esecu-

zioni narrative tendono ad una fusione musicale, attraverso le funzioni deittiche degli elementi spazio-temporali, dei dimostrativi, dell'imperfetto, nell'intorno prosodico dell'ottosillabo e delle ritmazioni del periodo. Solo alcuni avverbi sono una spia di ritorno al tempo della *fabula* ("muy despacio", "algún tiempo") ma il simbolismo musicale ad essi inerente li rende ambigui: e la metafora musicale s'esalta al centro del *romance* nella notazione "mayor/ O menor"<sup>90</sup>, indice d'incontro, nella "trasparencia", dello spazio descrittivo, di quello narrativo e di quello cognitivo in una sospensione temporale che è della *fabula* come dell'intreccio e si converte in vissuta attesa: preludio della marcia finale, trionfo incompiuto come incompiuto è il desiderio dei cavalli che procedono nel polverone della strada. All'appagamento catastematico del "solaz" si sostituisce la tensione dell'"amor" che lascia il testo aperto ad una prosecuzione, ad una *dis*-tensione nel tempo<sup>91</sup>.

Le deissi attanziali sono completamente sospese, obliterate sul *carré* le assiologie di partenza, quelle che nella normalizzazione del mito e dunque nel corso delle loro temporanee sospensioni proiettavano nello spazio narrativo, nella disposizione degli oggetti e dei soggetti del racconto, le opposizioni euforico-disforiche.

Il testo è ora appello ad una conoscenza diversa e più profonda: non già delle cause, ma degli elementi primigeni, le *archai* che garantiscono la sua stessa esistenza semantica<sup>92</sup>.

3.7. Il secondo grado della operazione endotraduttiva si sviluppa nella totale sospensione degli elementi della narrazione. Lo spazio narrativo si fa assumere fin nelle sue strutture profonde dagli spazi cognitivi.

La 2<sup>a</sup> variazione, pur muovendo alla abolizione dei tempi e degli spazi della *histoire*, mantiene quelli del *récit*; si presenta inoltre, nella sua fase esecutiva, come un testo dotato di caratteristiche temporali del "genere" narrativo (*romance* in ottosillabi, alternanza di ritmi serrati iniziali, largo mediano, trionfo conclusivo e di conseguenza ritmo solenne dei vv. finali). Nella 3<sup>a</sup> variazione anche queste caratteristiche spazio-temporali dell'atto narrativo si cancellano. Essa non si pone come procedimento di interpretazione interlineare, di corrispondenza nome a nome; il riferimento al testo della 2<sup>a</sup> variazione non è possibile se non nel solco di tematiche preesistenti, ma dotate di così ampio respiro da proiettarsi nel complesso dell'intertesto poetico. Le cinque quartine di esassillabi assumono pertanto una forte funzione organizzativa e si rivelano i veri connettori della lettura e della ristrutturazione del testo.

Alla visione frontale della 1<sup>a</sup> variazione, a quella prospettica della 2<sup>a</sup>, fa seguito, nella 3<sup>a</sup> variazione, una polverizzazione dei punti di fuga. Lo spazio descrittivo si azzerà nella molteplicità delle prospettive che, con forza centrifuga, sospingono le immagini al di là della pagina. Disseminazione solo apparente: ogni quartina è negazione della stessa fisicità del testo, ma insieme, obbedendo

ad un'intima percorrenza centripeta, essa offre, essenzializzati in sistema, i termini del tema fondamentale, della *dianoia* di sfondo: la "sed" come soddisfazione mai pienamente raggiunta, che spinge più in là nella interrogazione del linguaggio del mondo. La progressiva sospensione dei tempi e degli spazi del linguaggio narrativo diviene così movimento verso la coscienza degli abissi del senso e della trasparenza della parola.

Le cinque quartine muovono alla identificazione dei luoghi di manifestazione delle qualità sensibili del mondo, ove è possibile, *profundizando*, giungere alla conoscenza delle *archai*.

L'universo figurativo che l'atto dell'enunciazione in tutta la sua presenzialità temporale (il presente assoluto, acronico, a tratti addirittura impersonale) progressivamente conquista, vede sul *carré*, in luogo delle sospese relazioni campagna-città, *nomos*-anomia, *eros*-*thanatos*, i quattro elementi. Le prime due quartine si sviluppano come dinamica assunzione del fuoco (l'arsura del "sediento") nell'aria (sospensione dell'asse dei contrari). La "frescura" della "tarde" ha tutta la necessaria purezza elementare, dal momento che non deriva da circostanze esteriori ("sin viento").

Si riafferma quindi la complementarità aria-acqua: deissi positiva che esprime la soddisfazione del desiderio dell'assetato; mentre sospesa è la opposizione originaria terra-acqua (cavalli-fonte). Nella dialettizzazione delle *archai* sono coinvolti i quattro sensi: il tatto (la sensazione della frescura), la vista (la soddisfazione della contemplazione), il gusto (il "gozo" dell'acqua), l'udito (l'assunzione in questa sfera dell'"algarada/retozo"). La proiezione dei quattro sensi sul *carré* dei quattro elementi definisce lo spazio della variazione come spazio esclusivamente cognitivo. Ma ancora una volta l'elemento temporale interviene a rilanciare il desiderio al di là dell'istante della soddisfazione; nella 3<sup>a</sup> strofa "fuente" si pone come origine di una catena di nomi tematici, serie incessante e continua, "voces/ Que no cesan"; il forte richiamo sonoro degli ultimi due versi della 2<sup>a</sup> strofa apre di fatto al tempo ("ruidoso") dell'estate, non più nella sua dimensione stagionale, ma nella sua assoluta fisicità cosmica: è l'"estío" che unisce la sfera della "luz" a quella del "gozo".

Il fortissimo processo di condensazione e insieme di spostamento figurale della 3<sup>a</sup> strofa induce più che a rimandi e ristrutturazioni dell'intertesto, ad una delucidazione macrotestuale, da leggersi cioè all'interno dell'operazione di *Variaciones* e più ampiamente di *Homenaje*; in altre parole i riferimenti tematici sono secondari alla ritmica orchestrazione del moto incompiuto in cui la medesima vitalità del desiderio guida poeta e lettore e realizza di fatto, nel tempo vissuto, tra loro una *reunión*, coinvolgendoli nell'evento della parola.

Le voci delle donne si confondono con il rumore dell'acqua, dei panni<sup>95</sup>, la trasparenza dell'acqua riflette la luminosità del cielo, in una continuità senza soluzione. La competizione vista-udito è al suo apice. Gli spazi tematici hanno raggiunto nei rimandi alle isotopie intertestuali un tasso di figurabilità così com-

plesso, così “pesante”, che solo la leggera trasparenza di un nome è adeguata a darvi risposta.

Nessuna immagine o rappresentazione appare sufficiente, poiché quelle che potevano considerarsi le varianti combinatorie d'un medesimo tema, si rivendicano in uno statuto di libertà che non si lascia definire e, tuttavia, esige uno sforzo continuo nella sua direzione, pone una continua domanda. “El agua no sacia”: le ultime immagini si affollano (“-más caballos-”) in una inclinazione, in una tensione in cui invano le parole tentano di localizzare in nuclei rappresentativi il movimento delle forme, prima della cancellazione d'ogni rappresentazione <sup>96</sup>. Mentre l'immaginazione raggruppa in “figure” simultanee temi e motivi, il tempo attraverso il gioco ritmico e fonosimbolico stabilisce continuità che destrutturano le strofe e sciogliono i nuclei tematici: le operazioni spaziali si spostano sempre più dalle macrostrutture dianoetiche alle microstrutture delle parole, dei foni. Tutto è vertiginosamente attratto verso un punto in cui ogni spazio, ogni immagine, ogni itinerario al significato sembra polverizzarsi, un punto che non è più del senso, ma è la forma stessa della significazione, la “hermosura”, la bellezza.

Così stranamente, inaspettatamente, nello spiraglio di una scontata etimologia <sup>97</sup>, la lingua rivela la sua immagine: “La hermosa queda”, come “quedan los nombres”, al di là della rappresentazione e delle parole, come l'impressione musicale dura al di là dell'ascolto. Poiché in questa apertura alla illimitata possibilità di limitate conoscenze la natura temporale della operazione linguistica permette alla lingua di superare il tempo.

<sup>1</sup>) Edito quindi da Scheiwiller: J. Guillén, *La fuente. Variazioni su di un tema di Romano Bilenchi. Versione di Mario Luzi*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1961.

<sup>2</sup>) R. Bilenchi, *Una città*, Quaderni del Critone n. 4, Lecce 1958.

È tra i pochi scritti pubblicati da Bilenchi tra il '43 e il '71. Nel '58 uscì anche la seconda edizione dei *Racconti*.

<sup>3</sup>) Anche nel significato di lat. *silva*, complesso di materiali decostruiti che attendono ristrutturazione. Cfr. C. Segre, *Le strutture implicanti*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino 1979, p. 84: “La tematica è potenzialità di significato, materiale erratico in attesa di investimento. Nel sistema di un poeta essa appare già strutturata, salvo che opera come fosse destrutturata... Questo è forse un insegnamento anche per l'accumulo culturale... Ci si presentano così due immagini entrambe valide. Quella di una persistenza dei materiali decostruiti in forma di fantasmi operanti nel nostro discorso, e quella di una serie di strutturazioni provvisorie in preparazione della convenzionale definitività delle strutture discorsive. Queste due immagini rappresentano un principio d'indeterminazione del discorso cosciente e lasciano spazi aperti, non per l'irrompere ma per l'astuto e complicato agire dell'inconscio”.

<sup>4</sup>) Qui ed altrove l'uso di termini matematici non si fonda sulla presunzione d'un modello, ma solo su di una adeguatezza dei concetti e sulla perspicuità della terminologia.

<sup>5</sup>) Il problema è stato affrontato nella semiotica della pittura e con particolare riferimento agli sviluppi tematici; facendo ricorso alla teoria delle catastrofi di R. Thom, J. Petitot ha dimostrato l'u-

tilità, nello studio delle trasformazioni di un sistema diacronico di varianti, di modelli di tipo casuale che determinano le soluzioni elementari stabili ai problemi della competizione spaziale (cfr. J. Petitot, *Saint-Georges. Remarques sur l'espace pictural*, in *Sémiotique de l'espace*, Paris 1979, trad. it. *San Giorgio: note sullo spazio pittorico*, in AA.VV., *Semiotica della pittura*, a cura di O. Calabrese, Milano 1980, pp. 179-241).

<sup>6</sup>) W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg 1923; trad. it. *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino 1982<sup>2</sup> (1962<sup>1</sup>), pp. 39-59.

<sup>7</sup>) La nozione di "fusione d'orizzonti", mutuata da H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, trad. it. *Verità e metodo*, Milano 1983<sup>2</sup>, pp. 356, 423s., è fondamentale nella estetica della ricezione. Notevole è lo sviluppo impresso da H.R. Jauss a questa ed alle altre due nozioni di provenienza fenomenologica, quelle di "orizzonte d'attesa" e di "orizzonte di esperienza", rivisitate alla luce della dialettica *signum-responsum*; impostazione logica che, grazie anche agli apporti della *Texttheorie* e della pragmatica della letteratura, ha reso possibile la *descrizione* dei ruoli interpretativi all'interno e all'esterno del testo; cfr. J. Starobinski, *Préface* a H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978, pp. 7-19, partic. pp. 16-18.

<sup>8</sup>) J. Derrida, *De tours de Babel*, in *Aut-Aut*, 189-190, 1982, pp. 67-97.

<sup>9</sup>) Gadamer, *op. cit.*, pp. 441-559, partic. 442-447.

<sup>10</sup>) P. De Man, *Blindness & Insight/Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, trad. it. *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli 1975, p. 41.

<sup>11</sup>) G. Bettetini, *Pragmatica della traduzione: dalla lettera all'immagine*, in AA.VV., *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni, Atti del Seminario su "La traduzione"*, Brescia 19-20 nov. 1981, Brescia 1982, p. 162.

<sup>12</sup>) P. De Man, *The Rhetoric of Temporality*, in AA.VV., *Interpretation/Theory and Practice*, ed. Ch. S. Singleton, Hopkins Univ. Press, 1969, trad. it. in P. De Man, *op. cit.*, p. 263.

<sup>13</sup>) Cfr. M. Pagnini, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna 1974, p. 50.

<sup>14</sup>) Per lo sviluppo storico e critico del problema, cfr. C. Segre, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Torino 1981, pp. 3-23.

Tema, dal gr. *théma* ("ciò che è posto o proposto, lat. *propositum*", "tema di un discorso", "tema, radice d'una parola", ma anche "posizione degli astri, oroscopo") è evidentemente quanto si pone attraverso un processo dianoetico e d'astrazione, compiuto sugli elementi semplici e composti del discorso linguistico, o di quello logico, o addirittura del grande discorso cosmico; vs. motivo "mobile, dotato di movimento" (il lat. *motivus* è aggettivo d'ambito neoplatonico).

<sup>15</sup>) L'evoluzione del concetto ha una sua particolare evidenza nella duplice definizione musicologica, ove a *Grundthema* "tema fondamentale" (Wagner) rapidamente si sostituisce *Leitmotiv*, l'elemento narrativo-descrittivo che grazie appunto alla sua entità nucleare e alla sua recursività permette la ripresa del tema, struttura quest'ultima più complessa, perché narrativa e insieme ideologica. *Leitmotiv* è epistemologicamente una nozione più complessa di quanto non dica la sua traduzione alla lettera che pare troppo legata alla nozione di *ductus*, alla retorica che regola il rapporto *mythos-dianoia*; la problematica tema-motivo è comunque posteriore all'esperienza della variazione che insegna a modificare la grammatica musicale attraverso mutamenti melodici, armonici, tonali e modalistici, mantenendo invariato il valore segnico di fondo.

<sup>16</sup>) Cfr. Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 15.

<sup>17</sup>) Accennare ad una tale possibilità, pur nel contesto di uno studio descrittivo "tradizionale", non pare cosa inutile; anche se riconosciamo che l'applicazione di modelli catastrofici alle semiotiche biplanari è di notevole complessità, da profani, possiamo osservare che essi offrono sul piano "intuitivo" un aiuto notevole nella identificazione dei problemi di competizione spaziale e delle trasformazioni ad essi inerenti.

<sup>18</sup>) Usiamo l'agg. pragmatico nella sua accezione ristretta al testo (e di conseguenza alle funzioni di cotesto, intertesto, macrotesto ecc.) e all'istanza dell'enunciazione, senza riferimenti alla situazione d'uso (Ch. Morris); l'agg. cognitivo come generalmente pertinente alle articolazioni del conoscere, in senso analogo, ma non del tutto corrispondente a quanto proposto da A.J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s.vv. *cognitif, espace, débrayage, localisation spatio-temporelle, monde naturel, spatialisation*. Per Greimas vi è una spazializzazione pragmatica in cui si iscrivono i programmi narrativi e le loro concatenazioni, ma di proprietà spaziali vengono investite anche le relazioni cognitive tra differenti attanti e tali proprietà risultano condotte sensorialmente. La spazializzazione cognitiva non è omologabile a quella pragmatica; e mentre questa rimanda alla semiotica (semantica e sintassi) discorsiva (narrativa), quella rimanda alla prossemica, disciplina da fondare e comunque estranea alla semiotica discorsiva. La non omologazione della dimensione cognitiva a quella pragmatica e il dilemma di incongruenza tra l'essere della struttura assente e l'essere spaziale presente rende problematico e comunque insufficiente l'uso dei modelli combinatorio-categoriali nello studio delle trasformazioni.

<sup>19</sup>) Cfr. Ju.M. Lotman-B.A. Uspenskij, *Mif -Imja -Kul'tura*, in *Trudy po zankovym sistemam*, Tartu, 1973, trad. it. *Mito-Nome-Cultura*, in Lotman-Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano 1975, p. 97ss.

<sup>20</sup>) Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, p. 6.

<sup>21</sup>) Cfr. anche la proposta di J.F. Lyotard (*La peinture comme dispositif libidinal*), ripresa da G. Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano 1975, p. 167.

<sup>22</sup>) Cfr. M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, in *Strumenti critici*, 26, 1975, pp. 80-112. La variazione stabilisce una serie di connessioni di "equivalenza" che demandano, nella loro serialità, a connessioni di trasformazione del macrotesto.

Qui e di seguito la nozione di intertesto è usata nella doppia accezione proposta da Ricardou (citato in L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, in *Poétique* 27, 1976, p. 282) di "i. generale" e di "i. ristretto"; in questo secondo caso il termine è accompagnato dall'aggettivo oppure dall'indicazione del nome dello scrittore, ove possa esservi il rischio di confusione tra le due accezioni. Con macrotesto si fa riferimento alla struttura unitaria di una raccolta, fondata sulla presenza combinatoria di elementi tematici e formali, e sulla posizione eventualmente "obbligata" del testo considerato all'interno della raccolta, secondo la proposta di M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, p. 146.

Usiamo infine i termini contesto e cotesto nell'accezione petöfiana, per definire rispettivamente le relazioni tra i costituenti dell'espressione e i loro contesti extra-linguistici e le relazioni pertinenti l'ambiente linguistico del testo.

<sup>23</sup>) W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., 1963, trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1980 (1971'), p. 12.

<sup>24</sup>) *Il Critone*, 1958, nn. 6-12; la pagina letteraria era diretta da V. Pagano che curava anche la pubblicazione dei Quaderni.

<sup>25</sup>) Era apparsa nel '38 su *Campo di Marte* (in P. Petroni, *Bilenchi*, Firenze, 1972, p. 78).

<sup>26</sup>) De Man, *op. cit.*, p. 263s: "Nel mondo del simbolo ... la sostanza e la sua rappresentazione non differiscono nel loro essere ma solo nell'estensione: esse sono parte e totalità dello stesso insieme di categorie. Il loro rapporto è di simultaneità: una simultaneità, a dire il vero, di genere spaziale, nella quale l'intervento del tempo è pura questione contingente, mentre nel mondo dell'allegoria il tempo è la categoria costitutiva originaria, genetica. Il rapporto tra il segno allegorico e il suo significato (*signifié*) non è decretato da un dogma... Ma questa relazione tra segni contiene necessariamente un elemento temporale costitutivo; risulta necessario, se ci deve essere allegoria, che il segno allegorico faccia riferimento ad un altro segno che lo precede. Il significato cui dà luogo il segno allegorico può dunque consistere soltanto nella *ripetizione* (nel senso kirkegaardiano del termine) di un precedente segno, con il quale non può mai coincidere, dal momento che l'essenza stessa di questo segno è di essere pura anteriorità ... Mentre dunque il simbolo postula la possibilità d'una identità o identifi-

cazione, l'allegoria designa preventivamente, in relazione alla propria origine, una distanza e, rinunciando ad ogni nostalgia o desiderio di coincidere, stabilisce il proprio linguaggio nel vuoto di questa differenza temporale”.

<sup>27</sup>) A commento di questo giudizio di M. Luzi, Bilenchi aggiunge: “Viste le cose dall'interno del mio “laboratorio” sono d'accordo con lui. È naturale che abbia profittato della lezione proustiana. Proust ci ha dato una chiave per aggredire la realtà secondo la nostra particolare concezione della vita e la nostra particolare idea del romanzo, e non per seguire la sua tecnica e rifargli il verso”; e più avanti tiene a precisare: “Comunque non ho mai usato coscientemente la simbologia. Non amo del resto, la narrativa che procede per allegorie” (in Petroni, *op. cit.*, pp. 3 e 7).

<sup>28</sup>) De Man, *op. cit.*, p. 264.

<sup>29</sup>) Ma di nostalgia si deve forse recuperare il significato etimologico: “Croce, scegliendo per la traduzione la parola *nostalgia*, ha detto benissimo la profonda esigenza di “riposo” e di impossibile mobilità che è implicita nella traduzione. È come se dall'appello che il testo da tradurre dirige al potenziale traduttore venisse a costui un minuscolo “mandato”, una “commissione”; che, fra l'altro, lo sottraesse all'arbitrio della “ispirazione”, all'intollerabile cammino dell'ignoto che è l'operazione della scrittura “originale”” (F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi italiani*, Bari 1974, p. 339).

<sup>30</sup>) Cfr. G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in *Strumenti critici*, I, 1967, pp. 191-8.

<sup>31</sup>) “era bianca come le case del suo manicomio... Tra poco la città sarebbe stata di cristallo, e dalle immense distanze i neri colli avrebbero inviato le loro immagini a sovrapporsi alle case e ai palazzi affastellati lungo vie strette e vortuose ...piccoli tetti in ripidissima discesa andavano a confondersi in quell'oro... La città mi parve per miracolo sollevata in aria, costruita su fondamenta celesti... Girai così per le strade di Volterra convinto di essere portato da giganteschi otto volanti,... e guardavo stupito gli abitanti, come se si fossero mascherati da gente comune...”.

<sup>32</sup>) Gadamer in De Man, *op. cit.*, p. 242; meno incisiva la traduzione del passo nell'ed. ital. (cit. p. 109).

<sup>33</sup>) Un autentico “capriccio” nel senso settecentesco del termine è il passo in cui la fantasia sovrappone a Volterra la “stampa raffigurante Norimberga” e inserisce tra le case della città nordica il battistero di Parma (“dal quale per me allora cominciava l'Europa”), successiva restrizione del campo visivo e quindi improvviso ampliamento del campo semantico (Europa-Nord). La nostalgia del Nord è un tema caro a Bilenchi, cfr. in *Miseria*: “e ben presto desiderai di vivere in un lunghissimo inverno e in città fatte apposta per l'inverno come Mosca e Varsavia, con ponti, strade e piazze che si pavimentavano di neve per mesi e mesi, piene di gente che portava spesse pellicce e girava nelle slitte notte e giorno” (in *Racconti*, Firenze 1958, p. 344).

<sup>34</sup>) De Man, *op. cit.*, p. 267.

<sup>35</sup>) Per la distinzione “situazione mitologica/coscienza mitologica” e la conseguente opposizione poesia (metafora) vs. mito, rimandiamo sempre a Lotman-Uspenskij, *loc. cit.*; quanto alla equazione: poesia-sinonimico, mito-omonimico, pare valida soprattutto per la seconda coppia: l'informazione poetica gioca sempre su ambedue i moduli, cfr. S. Agosti, *Il testo poetico*, Milano 1972.

<sup>36</sup>) Avvio alla lotta tra fenomeno sensibile (*sinnliche Erscheinung*) e significazione (*Bedeutung*) (cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, trad. ital. Torino 1956, p. 57).

<sup>37</sup>) W. Benjamin: *Il dramma barocco*, cit., p. 182.

<sup>38</sup>) “Il mito, ammesso per ipotesi che esista, è un qualcosa che l'uomo di oggi non può presupporre “come immediatamente dato dalla rappresentazione”. “Immediatamente data dalla rappresentazione” è bensì la *mitologia*, ma l'etimologia stessa di “mitologia” rivela che questa parola ... può essere intesa come “una mescolanza di contrari”” (F. Jesi, *Il mito*, Torino 1973, p. 13); “Un modello di pensiero mitologico “puro” cioè dotato di assoluta coerenza, non può essere documentato né dai dati etnografici né dalle osservazioni sul fanciullo ... È ugualmente lecita un'altra spiegazione intesa a vedere nell'eterogeneità una proprietà originaria della coscienza umana, al cui meccanismo è essenzialmente necessaria la compresenza di almeno due sistemi non completamente traducibili l'uno nell'altro (Lotman-Uspenskij, *op. cit.*, p. 95. Ma osserva opportunamente P. Ricoeur (*Le conflit*

*des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris 1969, p. 234) che la polarità logica e quella mitologica (simbolica) tra loro irriducibili, comportano inizialmente “une suspension générale des propriétés de conscience. C'est une anti-phénoménologie qui exige non la réduction à la conscience, mais la réduction de la conscience”.

<sup>39</sup>) C.G. Jung-K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich, 1941, trad. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1964<sup>2</sup> (1948<sup>1</sup>), p. 18.

<sup>40</sup>) Cfr. a questo proposito C. Prandi, *Tradizioni*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, cit., p. 438.

<sup>41</sup>) Lotman-Uspenskij, *op. cit.*, p. 96.

<sup>42</sup>) E. Paci, *Il senso delle parole*, in *Aut-Aut*, 86, 1965, p. 93s.

<sup>43</sup>) J.M. Gardair, *Le non-lieu du désir*, in *Critique* 25, 1969, pp. 839ss. e 892.

<sup>44</sup>) *Ibidem*, p. 892s.

<sup>45</sup>) L'imperfetto che predomina nelle opere di Bilenchi è il tempo della tensione di sfondo, dell'attesa di un evento della *histoire* e di una messa in rilievo del *récit* continuamente demandati, cfr. a questo proposito, M. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1971<sup>2</sup>, trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna 1978, pp. 44ss., 129ss., 153ss.

<sup>46</sup>) “Una di quelle strade, la più larga, la più promettente, si arrestava a un cumulo di terra e di pietre, e ad ogni pioggia, ad ogni brinata, lo sterco tornava fresco, recente. Non riuscivo a rendermi conto del perché si fosse fatto tanto lavoro, tanto strazio sul rosso della terra se poi tutto doveva essere abbandonato; e un'inquietudine acuta mi assaliva per la mia incapacità di capire, per non avere anche quella strada a disposizione per una passeggiata che avrebbe portato in luoghi sconosciuti” (*Una città*, p. 12). “...c'erano le ragazze brune. Ce n'erano anche coi capelli rossi e bianchissime di pelle, ma erano dolorose...; e al loro passaggio interrompevano la vita come la interrompeva la strada che giù nella valle si arrestava contro i cumuli di terra e di pietre” (*ibid.*, p. 14). Sulla medesima traccia si sviluppa il topos, caro anche ad Eliot, Guillén e Luzi, della primavera in negativo, stagione protesa ad un rapido improvviso inaridimento.

<sup>47</sup>) Gli edifici che la neve “isola”, a cui pare dare forme e colori definitivi, sono “nati col mondo”, sconosciuti e senza volto i loro antichi abitanti, in forse la loro stessa identità architettonica e il sito geografico: “Era più un castello che un palazzo, abitato da uomini e da donne sconosciute e non da persone che potevo incontrare nelle vie della città; castello non poggiato ai margini di una piazza ma sopra un monte, un monte non eretto sulla terra ma sorgente dal mare...” (*ibid.* p. 11).

<sup>48</sup>) “Le miniere erano di mercurio e di ferro, e mi esaltavo di gioia al pensiero che sotto il muschio dei boschi la terra fosse grigia e rossa come i palazzi della città” (*ibid.*, p. 12). Ma tutta la pagina vive di questa dinamica, di questa volontà degli elementi di riconoscersi gli uni negli altri e di identificarsi tutti nella città.

<sup>49</sup>) Cfr. ne *La sera*, p. 17.

<sup>50</sup>) *Ibidem*, p. 16.

<sup>51</sup>) Cfr. *La strada*, p. 29.

<sup>52</sup>) Il motivo della “sete” conduce, come vedremo più avanti, il brano iniziale de *Le stagioni*; se consideriamo *Le stagioni* e *La strada* come la vicenda dell'adolescenza, essa s'apre e si chiude su questo motivo.

<sup>53</sup>) La descrizione di Elda ha strette corrispondenze con quella di Anna in *Anna e Bruno*, e non è il solo punto di contatto tra i due testi, così come frequenti sono i richiami alle poche densissime pagine di *Pomeriggio* (1957). Del resto in *Una città* c'è una sintesi tematica che si proietta sull'intera produzione bilenchiana, proponendosi appunto come interpretazione in vivo.

<sup>54</sup>) In *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Venezia 1960, p. 80.

<sup>55</sup>) Cfr. Amoroso, in G. Amoroso e F. Virdia, *Romano Bilenchi e la limitazione ossessiva*, in *Novecento*, vol. VII, a cura di G. Grana, Milano 1979, p. 6768.

Certo l'effetto di contrappunto è creato dalla distanza temporale della storia oltre che dal racconto (“L'infanzia è un patrimonio che ci lasciamo dietro di noi... Insomma, durante parecchi anni della

mia vita, l'uomo, mi ha interessato quando nasce e si forma e quando va lentamente spegnendosi", dall'intervista concessa a P. Petroni, in Petroni, *op. cit.*, p. 11).

<sup>56</sup>) Cfr. M. Corti, *Romano Bilenchi, ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, pp. 51 s. La Corti coglie la struttura "lirica" di *Una città* e la sua posizione problematica all'interno della produzione di Bilenchi.

<sup>57</sup>) Nel senso degli "indicateurs" di Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, p. 253), elementi deittici, "indici" della presenza del discorso nella lingua.

<sup>58</sup>) J. Guillén, *Homenaje*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967, poi in *Aire Nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje*, ibid., 1968, tutte le citazioni rimandano a quest'ultima opera, con le seguenti sigle: C.=Cántico, Cl.=Clamor, H.=Homenaje.

L'intera raccolta *Homenaje* è, come indica il sottotitolo, una *reunión de vidas*: le prime due sezioni *Al margen* e *Atenciones* sono di fatto un continuo colloquio tra scrittori; la quarta, *Alrededor*, è una riproposta di miti e mitologie pagane e cristiane, nella loro veste antica o attualizzata. La quinta sezione *Variaciones* è un seguito di libere traduzioni, talora a più varianti, da Pero Meogo a Montale; al centro la terza sezione (*El centro*), porta a compimento nel tema dell'eros il significato dell'intera raccolta: "Todo está en el amor como en la vida./Altibajos dispersos/Hacia una creación: dos-uno. Versos:/La verdad asumida" (p. 1296).

<sup>59</sup>) *Crat.* 439a-440b.

<sup>60</sup>) "Todos los poetas son 'poètes du dimanche', del domingo que sigue el sábado en que descansó Jehová" (J. Guillén, *El argumento de la obra*, Barcelona 1969, p. 23).

<sup>61</sup>) Cfr. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1979 (1961<sup>1</sup>), p. 517: "La conscience n'a nullement ici la prétention de manifester la suprématie de la pensée sur l'espace et de l'intériorité sur l'extériorité".

<sup>62</sup>) "Cierta que los materiales brutos se presentan recreados en creación, transformados en forma, encarnados en carne verbal" (J.G., *El argumento*, cit., p. 29). Negli anni del trittico di *Cl.*, il presente e la storia irrompono con violenza nel canto di G.; ma già in alcune parti di C. "El "coro menor de voces, secundarias respecto a la voz cantante", en algunas escenas llega ya a formar "clamor", el cual se convertirá luego en mayúsculo y lamentablemente dominante *Clamor*" (J.L.L. Aranguren, *La poesía de J.G. ante la actual crisis de los valores*, in AA.VV., J.G., ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid 1975, p. 266). Da C. a H. si osserva una progressiva marginalità del soggetto, una perdita della centralità conseguente non già alla perdita di determinate prerogative, quanto ad una mutata concezione dello spazio e del tempo, dei quali non si può più dire come per C.: "L'espace est coupole. La durée aussi. [...] Aussi tout lieu de l'espace est-il centre de l'espace, comme tout moment du temps est centre de la durée" (Poulet, *op. cit.*, pp. 514 e 517). Al centro resta l'eros delle sessanta poesie a Silvia, ma il percorso verso questa precaria salvezza ("precario salvador", cfr. n. 47 di *Amor a Silvia* e n. 8 di *Repertorio de Junio*), unica guida "Amor: una memoria en creación" (*Rep. de Junio*, n. 4), è un itinerario labirintico, governato dagli incontri che la legge del caso concede (cfr. *Al margen de Lucrecio*).

<sup>63</sup>) *Los nombres*, C. p. 36.

<sup>64</sup>) *Vario mundo*, C. p. 369.

<sup>65</sup>) Le indicazioni più fruttuose per un esame delle varianti, variazioni, ed invarianti nell'opera guilleniana si debbono a J. Casaldueiro, di cui abbiamo seguito in questo studio la traccia interpretativa offerta nel saggio: "*Cántico*" de J.G. y "*Aire nuestro*", Madrid 1974 (1952<sup>1</sup>).

<sup>66</sup>) *Beato sillón*, C. p. 245.

<sup>67</sup>) Altro elemento tipico della narrativa di B., rinvia a quanto il paesaggio non è disposto a rivelare (cfr. anche l'*incipit* di *Anna e Bruno*).

<sup>68</sup>) L'estate nei primi racconti è una stagione temuta, una minaccia alla fantasia infantile: "e nessuna possibilità di avventura riuscivo con la mia fantasia a collocare nei campi e nei prati sui quali troppe volte vedevo uomini con sementi e carri, o con lugubri falci" (*La sera*, p. 16).

<sup>69</sup>) La prevalenza della coordinazione sulla subordinazione, l'alternarsi di proposizioni più am-

pie ad altre più concise, che concludono e fissano piccoli eventi, lo scambio di asindeto e polisindeto, insieme ad un uso spesso inatteso della punteggiatura, danno subito al lettore la “misura” musicale di questa prosa, che ha la capacità di servirsi persino della rima, oltre che dell’allitterazione e dell’assonanza, con impercettibile delicatezza.

<sup>70</sup>) E.R. Curtius, *J.G.*, in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1954, trad. it. *Studi di letteratura europea*, Bologna 1963, p. 437: “Non si traduce quello che si vuole, ma si traduce quello che si sente e si deve tradurre ... J.G. usa, una volta, l’antitesi ‘esistere e persistere’: è necessario più di un richiamo perché sia gettato il ponte: l’appello deve toccarci e raggiungerci, penetrare sempre più dentro di noi, persistere, esigere” (saggio introduttivo alla traduzione tedesca di C.).

<sup>71</sup>) L’esempio generalmente riportato è quello di *Istar* di V. D’Indy; variazioni che vanno dal complesso al semplice e si concludono con l’esposizione del puro tema, rivelando in ciò il programma ideale del poema.

<sup>72</sup>) C. p. 369, cit.

<sup>73</sup>) Luogo di derivazioni e di ritorni, il termine “fuente” si colloca alle radici di due costellazioni di complessa definizione semantica, quelle di “fábula” e di “mito”. Siti ove si manifesta la “trasparenza” dell’acqua, la sua “profundidad del fábula” (*Arroyo claro*, C. p. 298), fonti e sorgenti sono sedi del divenire delle forme e le loro “favole” sono fortemente implicate nel flusso della realtà; poiché favole e miti, non diversamente dai nomi, non si pongono per G. fuori dall’ordine delle cose: “Instante sin historia,/Tercamente colmado/De mitos entre cosas:/Mar sólo con sus pájaros.//... Poeta de los juegos/Puros sin intervalos,/Divino, sin ingenio:/El mar, el mar intacto! (*Niño*, C. p. 37); “Mito nous semble lié ici à “sin historia”, à ce que Unamuno, pour sa part appelait “intrahistoria”, et qu’il expliquait, notamment, comme la “armonía siempre in fieri de lo eterno”” (E. Dehennin, “Cántico de J.G. Une poésie de la clarté”, Bruxelles 1969, p. 48). Ma rispetto al mare, l’elemento acquoso nella sua globalità, per eccellenza morfogenetico, “poeta de los juegos puros”, la “fuente” e il “manantial” hanno precise localizzazioni spaziali ed esigono di conseguenza anche una definizione temporale: essi meglio riproducono la situazionalità dell’atto poetico: “Este valor de posición existe siempre en el lenguaje” osserva G. a proposito di Góngora in *Lenguaje y poesía*, Madrid 1962, p. 52. Alle fonti si rivela la natura della “sed” che spinge il poeta nella sua ricerca:

“Siempre un ansia de vida hasta sus fuentes/Bebiendo en manantiales/Y sin saciar la sed,/Sumiéndose en pureza originaria/-¡Oh ninfas por sus ríos!-/Con el alma desnuda/Bajo cielos inmensos. (*Rubén Darío*, H. p. 1219).

La collocazione edenica di fonti e sorgenti (cfr. *Los Jardines, Tiempo al tiempo o El jardín*, e soprattutto il “Primer Jardín” di *Muchachas*), è recupero delle origini del mito e della favola; rispetto al “manantial” la “fuente”, costruzione di una mente o di una tradizione, ha infatti la capacità di organizzare linguisticamente lo spazio e il tempo:

“Dos fuentes mitológicas dirigen/El jardín y mi alma, ... // Aquí los años son compás a tiempo./Fuente es divinidad: sin fin el agua”. (*Tiempo al tiempo o El jardín*, C. 408s.).

Il tempo profondo delle fonti e dei giardini rivela la trasparenza del mito e della favola al di fuori della figuratività delle mitologie correnti. In questa “sucesión perpetua del instante” si esprime lo slancio creativo delle cose. “Ese impulso hacia la fábula/Que es de un dios y es realidad” ricupera la “fábula de fuentes”, il mito in fieri, privo di ipostatizzazioni, capace di cogliere le metamorfosi iridescenti della realtà: e perciò è la sorgente a divenire fanciulla, poiché la metamorfosi non è qui mutamento e fissazione in un’altra forma, ma genesi continua di forme.

Tra fonte e rivelazione la “sed” si muove lungo un itinerario “hacia la fábula”, “hacia el poema”, “hacia forma”, che non promette facili ispirazioni, ma è “fervor”, conoscenza per amore, che aiuta a lottare contro l’oblio (v. l’evoluzione della tematica della sete da *Tras la gran sed*, C. p. 265, *El sediento*, ib. p. 84 a *Sed de viajero*, H. p. 1231).

<sup>74</sup>) L’acqua è nelle tre variazioni l’oggetto del desiderio e della conoscenza; temi frequentissimi in G. e diffusi lungo tutta la sua opera: riportiamo solo due esempi, tratti, l’uno dalla poesia dell’e-

ros, l'altro da quello della "trasparencia": la 5ª sezione di *Anillo* ov'è l'apoteosi dell'elemento acqueo come sorgente continua della "Irresistible creación redonda" dell'amore, capace come l'amore di superare lo spazio nell'assoluta, illimitata profondità della polla ("Increible absoluto en esa mina") e il tempo nella persistenza del movimento: "tanto presente, de verdad no pasa./Feliz el río, que pasando queda."; il già citato *Arroyo claro*, ruscello trasparente, che "A los ojos propone profundidad de fábula", in cui scorre la "hermosura eterna" e non ninfe mitologiche, ma pesci guizzanti danno la misura della realtà esistenziale dei sogni: "Y unos peces./De súbito relámpagos soñándose aparecen".

<sup>75</sup>) La necessità di misurazione dei moduli variazionistici pone il soggetto dell'operazione poetica in una posizione privilegiata, dal momento che il "programma" enunciativo è sin dall'inizio rivelato. Egli non può dislocarsi nei soggetti testuali (poiché il testo è già dato), ma instaura col testo stesso un rapporto da prima a seconda persona (con criteri simili a quelli della comunicazione spiritosa, cfr. S.E. Larsen, *La structure productrice du mot d'esprit et de la sémiosis. Essai sur Freud et Peirce*, in *Degrés* VIII, 1980, 21, pp. 1-18); gli allocutori sono le terze persone la cui partecipazione è necessaria ai fini dell'istanza esecutiva, così come il riso è necessario alla realizzazione del *Witz*.

<sup>76</sup>) "Gran" per "alta", esalta l'aspetto qualitativo ed è indice di un culmine. Così il "gran estío" è la dimensione onirica e cosmica del culmine dell'estate, nella conflagrazione elementare ("la ignición de un caos"), nell'allucinante trionfo del giallo (*Noche del gran estío*, C. p. 194) ed ha una sua contiguità analogica di tipo macrotestuale con la "gran sed" di agosto di *Tras la gran sed*, cit., su cui cfr. le osservazioni di O. Macri, in J. Guillén, *Opera poetica (Aire nuestro)*, Firenze 1972, pp. 116 e 122-30).

<sup>77</sup>) Cuspide è termine della teoria delle catastrofi; ma è anche un formante fondamentale della poetica guilleniana e con una funzione intuitivamente analoga. Punto da cui si dipartono le relazioni casuali che segnano nello spazio e nel tempo gli imprevedibili itinerari della genesi delle forme, e quindi della bellezza:

"Frente a mí va cambiando poco a poco/La materia exquisita que se alumbra/Y se transforma con su propio tino/Como si ya supiese lo que quiere./ Movimiento lentísimo recorre/Bien previstas etapas forma a forma./¿Cómo y por quién previstas? La simiente/Implacable, tenaz, a ciegas pasa/De su mínimo ser a sus futuras/Hermosuras: botón, capullo, rosa./Triunfante flor perfecta con su nombre./Yo la vi. Relaciones en su cúspide.../¿Es el azar quien me regala pétalos/A cada instante misteriosos? Rosa./Incomprensible rosa irracional./Admiro tu belleza no la entiendo".

(*Al margen de Lucrecio*, H. pp.1102s.).

Dal microcosmo della rosa al macrocosmo dell'universo tutte le relazioni sembrano all'uomo governate da "azar": "Ser hombre es no entenderte./Misterio universal". In ciò sta "el mayor escándalo". Ma il caso ha altresì una sua misura: essa si manifesta all'uomo nello spazio-tempo quadrimensionale: sta a lui coglierla unitariamente attuando un punto di stabilità. Perciò nominare è soprattutto porsi a nominare in un punto ed in un istante della deriva dell'esistenza.

"La fuente, gran fuente de tres arcos" si propone come limite geometrico di una scena e insieme principio organizzatore che dà stabilità al sistema. I rimandi all'intertesto guilleniano sono frequenti: cfr. ad es. il valore cuspidale dell'orologio della torre (elemento d'incontro dello spazio col tempo) in *Panorama*, C., p. 252, al centro d'un campo di stabilità che nemmeno il vento con la sua luce vale a "correggere" e di cui Casaldueiro annota l'eccezionale forza d'organizzazione prospettica: "La perspectiva de *Panorama* es también de arriba abajo, lo cual no presupone, ni metafóricamente, que el poeta esté en una altura contemplando la comarca. En la altura está el tiempo, la torre del reloj, y tiempo y espacio se unen para dar a la vida del hombre - azar y certeza - un sistema de referencia y localización. Las dos finitudes - espacial y temporal - que han sido siempre angustia, tormento, confusión, cárcel del hombre, se doblan a la penetración de G., quien de rebeldes e indómitas las convierte en mansas y sumisas, haciendo de ellas una cuadrícula, en la cual el hombre se sienta siempre situado" (*op. cit.*, p. 42). In questo spazio spinto alle sue estreme conseguenze (cfr. il verbo "extrema"), i viandanti sono punti che nel loro casuale procedere si situano sulle rette che allacciano le strade ai minuti. Qui come altrove il verbo "ceñir" governa una costellazione semantica complessa

di circolare ritorno, adattamento e insieme cattura all'interno d'uno spazio e d'un tempo.

Anche nella geometria delle città vi è sempre un imprevedibile elemento che organizza e rivela l'essenziale nella accidentalità: cfr. *Ciudad de los estios*, C. p. 156, ove la luce della sera estiva commisura e dirige la folle geometria dello spazio nel tempo dell'essenzialità:

“Por una red de rumbos,/Clarísimos de tarde,/Van exactas delicias./Y a los rayos del sol,/Evidentes, se ciñe/La ciudad esencial”.

Così la città di *Plaza mayor* (C. p. 473), spazio geometrico e insieme storico, attraverso le tre dimensioni dei suoi angoli, che il caso “alarife sabio” ha prodotto in infinita successione, secondo le norme di una geometria cosmica, guida lungo la linea del tempo alla trionfante intuizione unitaria delle quattro dimensioni, vittoria matematica e insieme umana:

“Calles, atrios, costanillas/Por donde los siglos van/Entre hierros y cristales,/Entre más piedra y más cal//... ¿Adónde aún, hacia dónde/Con los siglos tanto andar?//De pronto, cuatro son uno./Victoria: bella unidad”.

<sup>78</sup>) Il nesso “aclaraba”/“acariciaba” non è casuale: cfr. *Salvación de la primavera*, C. p. 106: “Pero más, más ternura/Trae la caricia. Lentas,/Las manos se demoran,/Vuelven, también contemplán”. Dai primi poemi di C. al grande trionfo dell'eros in *El centro* di H. (cfr. soprattutto i nn. 30 e 54 di *Amor a Silvia* e i nn. 23 e 25 di *Repertorio de Junio*) la mano “sembra l'organo guilleniano elettivo di una fisiologia retrostante, destinato alla carezza, simbolo portatore del vicino e dell'umano” (Macri, op. cit., p. 13). La mano sa cogliere senza frenare gli slanci (“Permanece el trote aquí/Entre su arranque y mi mano”. *Estatua ecuestre*, C. p. 233), e protesa, aperta nella carezza essa propone una conoscenza immediata del mondo: “Dependo de las cosas/Sin mí son y ya están//Proponiendo un volumen/Que ni soñó la mano,/Feliz de resolver/Una sorpresa en acto. (*Más allá*, C. p. 33), o le quartine di *Lectura*, *ibid.* p. 196: “Insistencia visible de una mano/Que acaricia, que ama./iLos trigos! Es la mies en panorama/Bajo el viento de un llano”. La mano nella sua tensione è anima e corpo (cfr. *Lo esperado*, *ibid.* p. 101: “El alma, sin perder/El cuerpo, va creando/Su plenitud: nivel/Pasmoso de la mano”).

Organo della creazione poetica, essa muove al possesso dell'immensità del mare (cfr. *Lo inmenso del mar*, *ibid.* p. 248) e nega la solennità del nulla, esaltando l'entità formale degli zeri: “iNo los ceros solemnes de la nada!/Anillos para manos de poetas” (*Bosque y bosque*, *ibid.* p. 331).

Essa dispone del tempo passato e si apre al futuro, la luce e l'ombra sono racchiuse nel suo palmo (cfr. *Advenimiento* e *Las sombras*, *ibid.* pp. 57 e 371). Le forme più astratte esprimono nella mano la loro “realtà”: “Completa redondez/Para nuestras dos manos./Pilas, moles, derrumbes/Y polvo, polvo, polvo/Si no el tizón y el humo”. (*Luz natal*, *ibid.* p. 354). Così dopo la carezza i cavalli si dissolvono - “bajo la polvareda blanda y blanca” - e però esprimendo quel “solaz” che la mano delle donne ha loro comunicato insieme alla chiara acqua della fonte.

<sup>79</sup>) La curva scompare forse per una “censura” dell'intertesto guilleniano: “blancuras en curva” è detto del nudo muliebre di *El manantial*, cit., ma cfr. anche *Pasmo del amante*. L'allitterazione “blanda y blanca” garantisce la sostanza materica e tattile della “polvareda” (cfr. *Con nieve o sin nieve*, C. p. 48: “El copo en desorden/Se demora, blando//Quede en su blancura/La ciudad igual”), ma insieme ne frena il movimento e ne fa uno schermo alla visione (cfr. anche in *Sazón*, *ibid.* p. 97: “iPolvareda de calma,/Trasluz de lo plenario!”).

<sup>80</sup>) “Aquel” e “alta” danno una dimensione spazio-temporale al triplice arco. La struttura aperta dell'arcata (cfr. *Reencarnación*, Cl., p. 632: “Y por los huecos de los arcos/El aire, tan cortés, ya es célebre”), in altezza e in profondità, permette di ricostruire insieme alla valle un paesaggio in fuga prospettica, ma non illimitata.

<sup>81</sup>) Per E. Dehennin, op. cit., pp. 190ss. i dimostrativi della poesia di G. sono indici di due differenti zone del tempo e dello spazio: la zona di *yo* (*este, ese*) e la zona dell'altro (*ese, aquel*), tra le quali essi hanno il compito di creare una sorta di *continuità*. *Aquel* pur essendo meno usato di *este* e di *ese*, non risulta più elogiativo; “proche ou éloigné, l'univers maximal et continu de G., offre partout les mêmes merveilles” (p. 195); l'universo di *aquel* “immédiat mais éloigné à force d'obscurité et de

mystère”, gioca tra una fuga spaziale e una forte presenzialità temporale. L'importanza dei dimostrativi in G. è data dal ruolo che essi assumono nella strutturazione profonda della sua poetica:

“Dans la création seconde - mentale - qu'est *Cántico*, où les mots sont comme la patine des choses, des fixateurs, si l'on veut, situés eux aussi dans un ensemble ordonné - et clos - les adjectifs circonstantiels qui localisent avant de déterminer ou d'identifier les noms, devaient nécessairement jouer un rôle important ... *Este, ese, aquel*, sont les signes gradués de localisation - dans la création première - et de détermination - dans la création seconde et, ce faisant, ils deviennent pour le poète de *Cántico*, des signes de révélation, voir d'illumination, qui garantissent la présence “entière” des choses “posées” ... Quelle que soit la zone à laquelle ils se réfèrent, celle-ci appartient toujours au monde continu qui est le *más allá* immanent, dont *este yo* participe et dans lequel il entend intégralement être présent” (p. 204 s.).

Per un incontro felice, e non fortuito, tra i tre aggettivi (oltre che tra tre poeti) rimandiamo alla reminiscenza leopardiano-ungarettiana di *Margen vario*, H. p. 1156.

<sup>82</sup>) L'analogia ci viene suggerita da H. Weinrich, *op. cit.*, p. 65.

<sup>83</sup>) Per la distinzione intertestuale/interdiscorsivo si rimanda a C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in AA.VV., *La parola ritrovata*, Palermo 1982, pp. 15-28.

<sup>84</sup>) Cfr. Lotman-Uspenskij, *op. cit.*, p. 84.

<sup>85</sup>) In altri termini la parola mitica si propone come unità inscindibile, non si lascia definire da un tema e da un rema, opera nella “equiindifferenza dei tratti distintivi”. Perciò gli oggetti mitologici si lasciano tradurre solo da sé stessi o da oggetti dello stesso rango; si costituisce il paradosso traduttivo per cui il linguaggio mitologico d'un lato non ammette trasferimento, traduzione in nessun'altra lingua, d'altro lato garantisce il massimo di fedeltà a sé stesso. La capacità del mito di autotradursi nelle sue varianti e di affermare la propria identità attraverso tale processo del tutto libero dai vincoli di una lingua specifica, si fonda, secondo Lévi-Strauss, sull'azzeramento degli elementi discorsivi (“stile, sintassi, modo della narrazione”) che rendono invece complessa la traduzione della poesia. Dunque all'estremo opposto del linguaggio mitologico stanno le figure: “figure entro i significati (*segni intraverbali*): figure che poi assumono un significato (figure foniche; colori vocalici e consonantici, allitterazioni), meglio confermabile e riconoscibile se collegato con i significati denotati” (C. Segre, *Il segno letterario*, in AA.VV., *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova 1980, p. 5). Poiché il significato fondamentale si costituisce nell'opera letteraria nelle more tra un discorso e un antidiscorso, la traduzione poetica, che al limite può apparire impossibile, si attua invece nel libero scambio del modulo omonimico e di quello sinonimico (Agosti) nella resa delle isotopie dei differenti livelli del senso, in un sostanziale rispetto delle strutture figurative fondamentali e del “tasso di figuralità” (F. Orlando) che garantisce la qualità del senso. Diversamente dalle varianti mitiche, la variazione agisce soprattutto e esclusivamente sulle “figure”; invenzione che si attua tra memoria (del testo che precede) e precognizione (del testo che segue), essa ricupera in pieno il senso delle *attese* per l'atto e nell'atto dell'enunciazione.

<sup>86</sup>) Le assonanze *a-a, a-o* creano uno spazio d'attesa condizionata dall'ambiente narrativo che anticipa l'apparizione del primo cavallo e poi dei “varios caballos” (in *enjambement*). Nella poesia di G. il cavallo è creatura che si pone al punto d'incontro di spazi e di tempi differenti. Animale eletto ad esprimere gli slanci dell'uomo (cfr. *El otoño: isla*), esso è destinato a fissarne la memoria, oltre l'istante, nella tensione monumentale delle statue equestri (cfr. *Estatua ecuestre*, cit.). La favola della sua corsa è continuità nel tempo (*Caballos en el aire*, C. p. 212ss.), che unisce il passato al presente, l'esistenza reale a quella onirica (cfr. *Invasión*, Cl. p. 691 e il n. 60 di *Amor a Silvia*, ma anche il *trébol* di Cl. p. 1000). Quando il galoppo si arresta nel tempo fermo delle praterie, i cavalli rivelano, nella loro forzata immobilità, una natura che sta ai confini del cielo e della terra, del mondo animale e di quello vegetale; in essi s'esprime, in tutta la sua sovrumana dimensione, il mistero della sensibilità (e quindi della conoscenza) animale (cfr. *Unos caballos*, C. p. 287: “Tanta acción de un destino acaba en alma./Velan soñando sombras las pupilas./Y asisten, contribuyen a la calma//De los cie-

los - si a todo ser cercanos,/Al cuadrúpedo ocultos - las tranquilas/Orejas. Ahí están: ya sobrehumanos". Cfr. con *Perro*, *ibid.* p. 321).

<sup>87</sup>) Cfr. Lotman-Uspenskij, *op. cit.*, p. 90s.: "Al mondo mitologico è propria una conoscenza specificamente mitologica dello spazio che non si presenta nella forma di un *continuum* marcato da tratti distintivi, ma come un insieme di singoli oggetti contrassegnati da nomi propri. Ne consegue che negli intervalli fra questi lo spazio sembra interrompersi".

<sup>88</sup>) "Valle" è in G. la pianura dotata d'orizzonte (cfr. *Luz natal*, p. 348), la cui linea può essere spostata a illimitate profondità (cfr. *Eminencia*, C. p. 127); ma sempre esso vale a determinare un paesaggio ove sono riflesse le esperienze e le aspirazioni dell'uomo.

Analogamente "verano" (vs. "estío") è il tempo stagionale determinato dalla conoscenza umana, che può appartenere in tutto agli spazi dell'esistenza (cfr. *Mesa y sobremesa*, *Desnudo* ("el verano de la casa"), *Cerco del presente* ("su verano"), *Tiempo perdido en la orilla* ("Verano mío"), C. pp. 146, 186, 74, 38). Tempo dell'anno e della vita (cfr. *Anillo*, I, cit.: "Brinda a los dos felices el verano") esso è la verifica stagionale del paesaggio.

<sup>89</sup>) "Afueras" si colloca dialetticamente tra "valle" e "verano": zona indeterminata e instabile dello spazio e del tempo (cfr. *Las horas*, C. p. 71: "Y las afueras fluctúan..." e la suggestione dell'uso traslato di *Sol en la boda* II, *ibid.* p. 163: "Amor precipitado al más preciso/ País real, presente y sin afueras") in essa si confondono rumori e colori (cfr. *Las afueras*, *ibid.* p. 264) dell'estate. Il valore temporale è nella 2ª variazione esaltato dall'uso "stagionale e uditivo" del termine, mentre quello spaziale connota ulteriormente "verano" (stagionale) vs. "estío" (cosmico), Cfr. in *Esperanza de todos*, *ibid.* p. 128: "La magnitud dichosa del estío": evidente differenza nella somiglianza.

<sup>90</sup>) "Mayor y menor" ripropongono ovviamente anche il significato complesso, "contraddittorio", di "trasparencia" nella poesia di G. ("trasparencia cuajada").

<sup>91</sup>) Il trionfo di "amor", forza libera dell'eros, è evidente nel lessico della 2ª variazione: alle "parejas" della 1ª, che rimandano ad un eros umanizzato (le coppie dei cavalli sono subito assunte nella sfera femminile, cfr. le "parejas" di *Aire bailado*, C. p. 443), si sostituiscono il branco e l'euforia del "retozo". Notiamo che il titolo *Variaciones* della sezione è anticipato da *Variaciones* di *Cl.* p. 842, ove il tema è: "nuestro amor en marcha/De incesantes variaciones/Favorecidas por tantas/Luces", e si conclude con le variazioni tematiche che stiamo esaminando: evidente percorso dall'amore alla conoscenza delle strutture macrotestuali.

<sup>92</sup>) Greimas-Courtés, *op. cit.*, p. 409 considerano le proiezioni sul *carré* dei quattro elementi la struttura figurativa elementare. Ancor più opportuno ci pare ricordare che nella nostra tradizione le *archai* sono il primo modello totale di una interpretazione filosofica e insieme poetica del mito.

<sup>93</sup>) "Sin viento" è indice del carattere puro ed elementare dell'aria dell'"estío"; cfr. *Vocación de ser*, C. p. 298, ove il "viento irrespirado" è quello dello spazio puro e profondo che acuisce ("extrema") nella mente sospesa la "vocación de ser". Al senso di questa elementarietà cosmica s'adeguano la "tarde", ora di una superiore perfezione in cui si raggiunge il sentimento della totalità (cfr. *Tarde mayor*, *Los tres tiempos*, *Todo en la tarde*, *Sazón*, ecc.) e la "frescura", vettore sensoriale, che riunisce e dirige nello spazio le immagini dinamico-sinestesiche: cfr. *El manantial*, C. p. 46: "Frescor hacia forma". Così si attua la composizione della "prisa creadora" (cfr. *Capital del invierno*, C. p. 220: "¡Oh transeúnte, prisa creadora/De más viento en el viento!").

<sup>94</sup>) Anche se la dimensione macrotestuale non è facile da definire nelle opere di G. H. è continuazione delle tematiche e delle forme di *Cl.*, ma anche ritorno, e persino nella denominazione, alla poesia laudativa di C., di cui Curtius, *op. cit.*, p. 438, diceva: "Raramente succede però che un'opera poetica del XX secolo non sia altro che "canto di lode" come è quella di J.G., dove tutto è in ottava maggiore, vibra e giubila nel sole".

<sup>95</sup>) L'eccezionale tensione fonosimbolica ("voces ... no cesan ... goces ... hacia caricia vecina"); unita alla inclinazione della figura femminile rimanda a *Riachuelo con lavanderas*, C. p. 361.

<sup>96</sup>) Si spiega così la "difficoltà" semantica di termini come "mujerío" (perfetto nella realizzazione sonora che richiama "vocerío" di *Riachuelo con lavanderas*) per non dire l'assoluta improbabilità di

“grupo equino”, totale assunzione della parola (assente) nella rima (presente).

<sup>97</sup>) La rietimologizzazione forte di “hermosura” è legata, nel linguaggio guilleniano, al destino temporale della parola (“futuras hermosuras”, “h. no del todo futuras”, “hermosura de este día”, ecc.). Il suo valore è evidente nel sopra citato passo di *Al margen de Lucrecio*, grazie anche alla opposizione con “belleza”, incomprensibile questa e non interpretabile, proprio perché si pone fuori dal tempo. “Hermosura” è la forma in compimento (cfr. il legame con “forma”, p. es. in *Repertorio de Junio* n. 6), è bellezza a cui non può corrispondere una dimensione semantica definitiva. Pur rivelandosi nella concreta esperienza delle cose, essa resta una risposta mai decisa, sempre demandata al futuro per il perenne interrogare umano. Nella poetica guilleniana, come in ogni grande poesia che ha in sé i principi della propria interpretazione, è evidente che “l’orizzonte in cui la totalizzazione può avvenire è lo stesso tempo. L’atto della comprensione è un atto temporale che ha la propria storia, ma questa storia si sottrae per sempre alla totalizzazione. Ogni qualvolta il circolo sembra chiudersi, si è solo asceso o disceso un altro gradino della “spirale vertigineuse conséquente” di cui parla Mallarmé” (De Man, *op. cit.*, p. 41). Per G. la precognizione, l’intuizione della “hermosura” ha una sua persistenza (“márgenes de la hermosura” in *El aire*, C. p. 518), che garantisce nel fluire delle cose, la direzione della conoscenza e la pienezza dell’essere. Così l’ansia della parola, che rischierebbe di divenire grido, si placa:

“Yo vi la rosa: clausura/Primera de la armonía./Tranquilamente futura./Su perfección sin porfia/Serenaba al ruiseñor./Cruel en el esplendor/Espiral del gorgorito./Y al aire ciñó el espacio/Con plenitud de palacio./Y fue ya imposible el grito”.

(*La rosa*, A Juan Ramón Jiménez, C. p. 252).

BRUNA PIERESCA

### UNA TRADUZIONE “GIACOBINA”

Nel 1797 compare a Milano la prima traduzione italiana della *Religieuse* di Diderot: il traduttore è un genovese: Gaspare Sauli.

Non occorre certo un'analisi approfondita per stabilire che essa è un tipico esempio di “infranciosamento” della lingua italiana del Settecento. Il traduttore si adegua, quasi totalmente, ai modi linguistici della lingua di partenza, a tal punto che riesce inutile indagare se lo spirito del linguaggio diderotiano è espresso o meno, se è stato tradito o no l'originale, essendo evidente la determinazione di rendere alla lettera forme lessicali, morfologico-sintattiche e stilistiche tipiche della lingua straniera <sup>1</sup>. La traduzione viene condotta quasi automaticamente con continuo abuso di calco di vocabolo, di costruito e di espressione. La frase simmetrica e l'ordine diretto si sostituiscono al periodare costruito della lingua scritta della tradizione letteraria italiana. Ne nasce una discutibile trasposizione *mot à mot* che, si sa, è sempre “infedele” e un’“infedele” senza bellezza. Mosso da un fervore illuministico, curioso di una nuova “civiltà” europea, il traduttore crede, operando in questo modo, di attuare una sorta di compenetrazione, di raggiungere un'unità di cultura e invece trascura del tutto la globalità del messaggio del testo.

L'assurdità del calco insistito ci provoca in misura minore là dove si vogliono rendere “gli universali” (cito Mounin), esprimere idee cardine della mentalità del momento: la lingua è in tal caso poco differenziata in ragione di una convergenza ideologica <sup>2</sup>. La mano del traduttore si fa invece particolarmente pesante quando si tratta di cogliere i lineamenti di una scrittura, di sottolineare la funzione descrittiva del testo <sup>3</sup>: pur trascurando ogni equivalenza e valida trasposizione, egli è tuttavia convinto di aver rispettato “la purità e l'eleganza dello stile” (p. 4 della prefazione). Non si è certo posto il problema del registro linguistico da tenere: trasferisce il testo francese sul modello che gli pare più congeniale culturalmente, un modello pseudoalfieriano.

Questo modo arbitrario di affrontare un testo francese poteva certo fornire

occasione a satira di costume <sup>4</sup>, non bisogna però dimenticare che la volontà del traduttore di rimanere strettamente legato ai modi d'Oltralpe s'inserisce in una polemica più ampia. Nell'arte e nel costume dell'Italia del Settecento vi è l'impronta della Francia e la parola non si sottrae al generale asservimento. "La tradizione francese, scrive il Devoto, fu profonda, innovatrice, meritevole di far intitolare il Settecento come il secolo del "nuovo bilinguismo" (non più latino)" <sup>5</sup>. È noto che i difensori della tradizione condannano gli eccessi di questo costume; altri, in nome di una libertà astratta, rivendicano la disponibilità della lingua italiana a forme straniere.

Il traduttore della *Religieuse* conosce bene i termini di questo dibattito se, nella conclusione della sua prefazione all'opera, dichiara perentoriamente: "Io non amo i puristi che condannano tutto ciò che non è cruscchevole. Mi dispiacciono sovranamente i lunghi e intralciati periodi che nucono alla chiarezza... Sono amico della libertà anche nella lingua..." (4 p.). L'essenziale, per il Sauli, è far conoscere il romanzo di un grande illuminista in questo tipo di linguaggio "chiaro", a suo avviso, che è l'espressione di una fede, l'adesione totale ad un pensiero <sup>6</sup>. Come per altri traduttori del tempo il punto di partenza è l'interesse divulgativo, non una particolare attenzione letteraria. Il "far presto" spiega gli errori grossolani disseminati nella traduzione, l'omissione di termini, le pagine ripetute, i refusi, specie verso la conclusione del racconto: si trattava di diffondere senza indugi l'ulteriore messaggio di uno scrittore francese che il traduttore colto e politicamente impegnato considera un "maître à penser".

Il momento è propizio: siamo nell'anno 1797, "il primo della libertà italiana" e la scelta di Milano come luogo di stampa non è certo casuale <sup>7</sup>. In Milano l'illuminismo aveva agito come stimolo alle riforme; il fermento che porta alla costituzione della repubblica cisalpina s'innesta in una volontà "preesistente" di trasformazione delle strutture politiche e sociali. Si avverte il passaggio da un assolutismo illuminato al risveglio di una coscienza "patriottica".

La rivoluzione francese, con la sua esigenza di rinnovamento radicale, va al di là di ogni riformismo, suscita un'ondata di entusiasmo, un fermento di opinioni in tutta l'Italia, ma a Milano particolarmente, che divenne il centro del patriottismo italiano, il luogo ove affluiscono esuli di ogni regione.

L'ingresso delle avanguardie francesi al comando di Masséna il 14 maggio 1796 apre il cuore dei patrioti alla speranza; tutti attendono molto dalla generosità francese; si spera nell'aiuto promesso ai popoli in schiavitù. Il "Giornale dei patrioti d'Italia" nato a Milano, crea collegamenti, in special modo, con i patrioti genovesi. Le idee illuministiche sono penetrate negli ambienti della borghesia e della piccola nobiltà di Genova. Il turbine rivoluzionario che travolge l'oligarchia patrizia trova anche in questa città un terreno ricettivo. È abbastanza facile aver ragione di una repubblica in grave crisi sociale, turbata da diffusi fermenti intellettuali e politici. Fra coloro che aspirano alla democratizzazione dello stato vi sono alcuni nobili: Gaspare Sauli e i fratelli Serra (uno

dei Serra è chiamato “le Jacobin” per la sua attività rivoluzionaria).

Gaspere Sauli è figura di spicco: nato a Genova nel 1765, è fatto educare in un collegio di Ferrara, è iscritto a dieci anni, secondo il costume, all'ordine dei nobili. Ma benché uscito dal patriziato, egli manifesta presto uno spirito libero, sente la necessità di un cambiamento radicale di strutture che stanno sgretolandosi, intuisce l'importanza delle idee nuove che giungono d'Oltralpe, quelle idee che dovevano minare il principio d'autorità, aprendo nuove strade. Ha fama di filosofo, di uomo di lettere, tiene contatti con gli esponenti del pensiero progressista francese, entra in relazione con i maggiori rappresentanti del giacobinismo italiano, è di provata fede rivoluzionaria, tanto che affronta con dignità e coraggio (vedi lettere alla madre) il processo indetto dal governo genovese contro i patrioti (1794). Nel momento “democratico”, dopo la rivoluzione del '97, l'“accusato” diviene un protagonista ed ha ruoli ben precisi che gli permettono di esprimere il suo pensiero innovatore <sup>8</sup>.

L'attività di uomo pubblico di Sauli, la sua produzione letteraria, sia pur modesta, hanno agevolato la ricerca sul traduttore <sup>9</sup>. Più arduo è stato indagare su colui che è indicato come l'editore della traduzione: Villetard e Co. Si è dovuto procedere per supposizioni: non siamo riusciti a collegare del tutto la figura di un diplomatico-letterato che in quell'epoca esplica la sua funzione di agente della Francia in varie città italiane (Genova, Milano, Venezia), a quella dell'editore-stampatore (?) (forse Villetard finanziò solo l'impresa e la sostenne col prestigio “giacobino” del suo nome) che, in Milano, fa uscire dai torchi *La Religieuse* tradotta dal Sauli. Si può aggiungere, però, che alcuni documenti reperiti durante la ricerca costituiscono una prova da cui si può dedurre l'identità dei due personaggi.

Dopo ricerche effettuate all'Archivio di Milano, si è verificata l'esistenza di una stamperia Villetard che operava nella città lombarda attorno agli anni 1797-98; una stamperia che forse sosteneva l'ideologia rivoluzionaria e pubblicava, come quella che le succedette, opere di rifugiati e di patrioti. Tale stamperia contravvenne anche, nel frimaio dell'anno sesto della repubblica, a ordinanze speciali della polizia <sup>10</sup>.

Il diplomatico Villetard (1771-1826) ha, ovviamente, altro tipo di attività. È ipotesi attendibile che fosse una specie di addetto (culturale) alla propaganda giacobina. Il Candeloro lo nomina come agente della repubblica francese ad Alba con funzione di mediatore <sup>11</sup>. Quando è segretario di legazione a Genova (dal luglio 1792 al dicembre 1794) viene interessato per la liberazione degli arrestati durante le manifestazioni popolari per l'indipendenza di Milano. Fu a Milano attorno al 1796-97, per un certo periodo a Roma, certamente a Venezia fino al 3 febbraio del 1798. Il suo ruolo a Venezia non fu dei più chiari. In assenza del suo superiore, il diplomatico Lallement, egli gestisce la situazione difficile del momento, senza consultarsi col potere centrale francese. Allaccia rapporti con il club democratico di S. Polo (di casa Ferratin), non è buon

intermediario fra il Direttorio e i maggiorenti veneziani, sobilla le forze democratiche, rifiuta ogni mediazione, in definitiva spiana la via all'Austria<sup>12</sup>.

Non si può comunque dubitare della sua fede repubblicana, anche se spesso male orientata e malata di retorica (vedi l'enfasi di certe sue invocazioni alla Virtù pubblica...) <sup>13</sup>. In dispacci diplomatici inviati al ministro Talleyrand si difende da ogni accusa circa il suo operato a Genova e a Venezia, ribadisce uno zelo patriottico acceso ed espone con convinzione la sua "philosophie"<sup>14</sup>.

Allarga il suo impegno anche alla sfera letteraria: scrive un *Hymne sur l'expédition de Rome*; due tragedie, una che s'intitola *Phocion ou l'école des Républicains*<sup>15</sup>, l'altra *La Conjuration des Pazzi* (Milan, 1798), *traduction et adaptation d'Alfieri*. Traduce in francese, e questo ci pare di particolare interesse, opere di patrioti italiani letterati, dichiarandosi, in una lettera sempre a Talleyrand, insicuro per quel che riguarda la trasposizione del testo, ma "certo" sul fine di tale operazione: far conoscere gli scritti di autori "qui savent penser et écrire en hommes libres"<sup>16</sup>. È quindi in relazione con il giacobinismo italiano e si può supporre che, durante il suo servizio a Genova o a Milano, abbia conosciuto il Sauli.

La prima traduzione italiana della *Religieuse* di Diderot avrebbe visto la luce, con tutta probabilità, grazie all'intesa soprattutto ideologica (li accomuna una "passione" alfieriana in letteratura) di due giacobini, uno italiano e uno francese che mirano allo stesso scopo: divulgare un'opera altamente significativa, in una traduzione che, "malgré les défauts", esprime il pensiero di un uomo libero.

Busnelli nel suo saggio *Diderot et l'Italie* afferma che il libro ha grande successo di pubblico; "la trouble et navrante" storia della monaca suscita, a suo parere, un interesse morboso: la si vede come un *feuilleton*, come il dramma di una religiosa la cui ansia equivoca di libertà ritroveremo nelle storie della "monaca Caracciolo" e di Ildegonda<sup>17</sup>. Egli insiste sul "succès de librairie" ma, in realtà, da un esame della stampa contemporanea all'apparire dell'opera, non risulta alcun accenno a tale evento letterario o "de librairie"<sup>18</sup>. Una recensione, un resoconto critico sarebbero stati di grande interesse, anche perchè si poteva avere qualche notizia dell'editore: nei maggiori giornali della seconda metà del Settecento a Milano e a Venezia, dove il libro ha avuto diffusione, niente di tutto questo. L'indagine è stata resa più difficile da un fenomeno di rarefazione della stampa attorno alle annate in questione (1797-98): o queste annate mancano o il giornale sospende la sua attività prima del 1797.

Nell'ambito veneziano l'interesse per gli illuministi era grande, le novità d'Oltralpe erano conosciute immediatamente e immediatamente ristampate<sup>19</sup>; malgrado l'imperversare della censura, arrivano perfino i fogli rivoluzionari, specie nel momento dell'avanzata vittoriosa dei francesi<sup>20</sup>. Però "sul movimento delle idee negli ultimi giorni della Repubblica e negli otto mesi di vita democratica la documentazione ricca e diligente della magistratura veneta ci

abbandona e la possibilità di una ricostruzione viene meno”<sup>21</sup>. Se prendiamo un giornale come il “Mercurio d’Italia storico-letterario” per l’anno 1796 (1797), un giornale redatto dal Compagnoni, ove di solito figuravano recensioni critiche di libri italiani e stranieri, constatiamo che in questi anni ciò che conta è “lo spirito nuovo che informa il foglio di giornale: si inneggia alla libertà e si pubblica per intero la Marsigliese”<sup>22</sup>. Gli animi sono turbati, spaventati dal quel “grande edificio, opera di 15 secoli, che si è improvvisamente diroccato”, ma anche attirati dall’impegno “di erigere un altro al suo posto”<sup>23</sup>.

+ + +

I censori non posero mente, quindi, all’“utilità” del romanzo di Diderot. Gaspare Sauli la mette in risalto nella prefazione alla sua traduzione (“il traduttore a chi legge”), ricorrendo ad espressioni come “utile generale”, “fine che ci si è proposti di ottenere” ed espressioni similari. Egli formula subito questo “fine”, collegandolo a un problema italiano: “l’abolizione della clausura in Francia”, scrive, “ha reso vano l’utile che *La Religiosa* poteva colà produrre. In Italia, ove l’uso barbaro di seppellir vive tante vittime innocenti ancora sussiste, potrà riuscire di non leggiero vantaggio..” (3 p.).

Per capire a fondo le finalità del Sauli non bisogna solo pensare a un impegno di tipo illuministico: é necessario cogliere le motivazioni che scaturiscono da polemiche attive al momento della comparsa di tale scritto e considerare alcuni aspetti essenziali dell’ideologia giacobina in Italia. E’ da notare che la polemica contro le monache s’inserisce in un fermento più vasto, in atto già nella Lombardia austriaca, quello di una riforma del clero regolare, nell’intento di ridurre il numero dei frati e delle monache di nessuna utilità allo Stato e di arginare, inoltre, l’invasione clericale. Furono prese di mira particolarmente le suore di clausura alle quali si volle offrire la possibilità di un servizio attivo<sup>24</sup>.

La rivoluzione auspicata da alcuni giacobini, con la sua ambizione di trasformare radicalmente la società, porta all’estremo, in tutti i campi, le iniziative riformistiche delle monarchie illuminate. Del romanzo di Diderot, Sauli recepisce ciò che poteva servire nell’immediato, l’aspetto militante e antimonastico che già i rivoluzionari francesi avevano esaltato (*La Religieuse* è pubblicata postuma, nel 1796, in pieno fermento eversivo).

L’approvazione del 12 luglio 1790, da parte della Costituente, della “Costituzione civile del clero”, aveva sanato, si è detto, il problema in Francia, anche se le polemiche fra le parti erano ancora vive e molti si battevano per estendere tale conquista a tutta l’Europa. In Italia la situazione era da tempo drammatica: le ragazze costrette al convento per meschini interessi familiari erano una realtà non solo a Milano, ma a Venezia, a Genova in particolare dove “l’avarice et l’égoïsme des parents avaient même réussi à faire voter par les Sérénissimes Conseils des mesures destinées à faciliter l’établissement des monastères de

femmes sur le territoire de la république afin que les filles vouées au cloître n'eussent point à exporter leurs dots à l'étranger [...] entendant par ce mot le Piémont ou encore les multiples fiefs impériaux enclavés dans les Etats génois”<sup>25</sup>.

La volontà di por fine a un costume ostico si unisce all'esigenza vivissima, fin dagli inizi del Settecento, di propugnare un cristianesimo razionale, privo di dogmi e d'interpreti ufficiali, un cristianesimo che, svuotato sempre più del suo senso, della sua struttura primaria, culmina, verso la fine del secolo, in un'ambigua professione di fede alla Robespierre che altro non è se non “la suite revue et corrigée du culte de la Raison”<sup>26</sup>.

Sauli affronta in blocco la problematica “religiosa”. Parte da un vago “écrasons l'infâme” quando attacca “il cieco fanatismo che, conservando ancora qualche impero, malgrado i lumi della filosofia” (3p.) rallenta i progressi dello spirito umano<sup>27</sup>, per orientarsi successivamente, seguendo le orme di altri giacobini italiani, specie il Buonarroti<sup>28</sup>, verso una spiritualità di tipo giansenistico, ovviamente di matrice francese, molto diffusa a Genova anche fra il clero. Si vagheggia un'intesa ideale fra un cristianesimo che ha recuperato certi valori evangelici ed i principi rivoluzionari: “[...] perché mai, scrive Sauli, sono passati i tempi felici e puri della primitiva chiesa [...]” (8p.) che non aveva certo bisogno di conventi per affermarsi. La monaca di Diderot, secondo l'interpretazione del traduttore, “ama Dio” (4p.) semplicemente e questo sembra scioglierla da ogni adesione ai dogmi e da ogni sottomissione ai ministri della Chiesa. Sauli salva l'idea di Dio per il valore sociale che essa comporta e per la morale e regola di vita che sottintende: la protagonista non può essere che “una creatura innocente in tutta la forza del termine”(4p.).

Il motivo dell'innocenza fa da raccordo fra la prima e la seconda parte della prefazione che è dedicata “alle fanciulle che han compito i 14 anni”, alla puerizia, “interessante porzione del genere umano”, alle innocenti il cui cuore “non è ancora corrotto dal vizio, la mente non è alterata dai pregiudizi...”. Pensieri d'ispirazione russoiana con in più una concezione rivoluzionaria che vede la donna impegnata nel dovere patriottico che accomuna tutti i cittadini. Reagite, esorta Sauli, se i vostri genitori, se il vostro confessore vi propongono lo stato religioso, rispondete: “la natura nel formarci non ci destinò all'inutilità. Dobbiamo noi stesse alla patria..” (5p.). Il giacobino italiano si collega totalmente a quella religione del patriottismo che fu per i giacobini francesi “un fait d'ordre religieux en même temps que politique”<sup>29</sup>, è fedele ai principi, all'impegno morale di tutti, uomini e donne, tesi alla costruzione di un modello di vita nuovo, nel superamento di ogni interesse singolo.

Nella seconda parte della prefazione il traduttore tiene una lezione secondo i canoni rivoluzionari: aggiunge la sua dottrina al proliferare di piani, di progetti utopici, di elucubrazioni pedagogiche della fine del Settecento in Francia e in Italia<sup>30</sup>. Nell'ottica rivoluzionaria francese l'educazione femminile è differenzia-

ta<sup>31</sup>; è d'uopo quindi precisare a che cosa sono destinate le fanciulle, quale dev'essere lo scopo della loro esistenza. Il discorso a questo punto si fa nebuloso, retorico: entra in scena il "maschio" al quale "natura" e "società" hanno destinato le fanciulle, si accenna ad una "felicità" che non è vissuta in prima persona ma che dipende dalla "felicità" dell'altro, si accenna ai "dolci doveri", alle "interessanti occupazioni della vita domestica" (7p.)<sup>32</sup>. È in fondo il destino di Sophie orchestrato dalla fanfara rivoluzionaria che condisce il tutto con un abuso di "innocenti", di "pure", con allusioni al doveroso "pudore", al "candore", all'"illibatezza"<sup>33</sup>. Se si analizza l'area semantica del discorso di Sauli, risulta una volta di più l'esiguità del linguaggio rivoluzionario, la stretta dipendenza, in questo tipo di eloquenza, di idee affettive collegate, tanto che si creano in continuazione delle catene concettuali, dei "carrefours linguistiques" alla Belin-Milleron: fanciulle... innocenza... pudore, nello stesso modo come, in altri contesti, la nozione di Patria, per es., è associata al Bene generale, alla Virtù, alla Libertà ecc.

Sempre per una sorta di automatismo associativo la fanciulla rientra in una scenografia giacobina ben precisa che si collega al *Contratto sociale* ed esprime il nuovo spirito pubblico<sup>34</sup>. Essa è una protagonista quando il popolo si riunisce con pompa e danza intorno all'albero della libertà; è quasi simbolo di quella Virtù che avrebbe rigenerato il mondo e condotto gli uomini verso la felicità: fanciulle pure lanciano fiori sulle strade nel momento del Trionfo della rivoluzione; vergini entrano in lunga fila nel tempio divenuto spazio scenico; una vergine povera è scelta "le premier floréal" da un giovane ricco e virtuoso; fanciulle dotate "dalla beneficenza pubblica" seguono il carro dell'agricoltura, nel Trionfo giacobino a Genova, con "sessantotto schiavi africani riserbati a più lieto destino": la Libertà è sempre una fanciulla bella<sup>35</sup> (pare che il Sauli abbia scritto il testo e curato la scenografia della festa genovese "chantée et dansée").

Il Sauli, quindi, recepisce anche gli aspetti esterni del democraticismo: gli effetti verbali e un manierismo d'immagine che si collegano alla simbologia e alla retorica repubblicana dei primi momenti della rivoluzione francese. L'iconografia giacobina è operante in Italia quando in Francia avviene un riflusso, comincia ad attuarsi una politica di liquidazione delle forze rivoluzionarie più accese. Bisogna pensare che l'adattamento dello spirito francese alla situazione italiana non fu facile: di qui gli sfasamenti e l'accusa d'ingenuità, di fanatismo, nei riguardi dei giacobini italiani. Recentemente questo giudizio è stato ridimensionato, ma non si può del tutto negare che ciò che contraddistingue molti ideologi è un certo atteggiamento febbrile, un'ansia utopica di principi, un dogmatismo a volte feroce<sup>36</sup>.

Sauli, uomo di parte, uomo d'azione, mira a dimostrare attraverso Diderot la "sua" verità. Fa della *Religieuse* un grido di ribellione quando grido non è, ma l'espressione di una sottile dialettica che accoglie solo in parte le sollecita-

zioni della storia per fare dell'illuminismo un dato di disponibilità dello spirito. Il convento, nella visione diderotiana, è soprattutto struttura emblematica del *claustrum*, lo spazio chiuso che offre all'autore una conferma delle sue teorie fisiologiche sul cambiamento intellettuale e morale di una donna privata del libero espandersi della sua natura: "Ouvrez les couvents [...] on trouvera les portes ouvertes un jour.." (p.195)<sup>37</sup>. Le mura dovranno cadere, qualunque muro che limita l'orizzonte e impedisce "la seconde vue", quel vedere più in là, grazie a ragione e sentimento.

Suzanne Simonin, la protagonista della *Religieuse*, è creatura sensibile, prigioniera di schemi richardsoniani che le impediscono di evolvere, di entrare nella dinamica di un vero carattere; è archetipo di una condizione esistenziale, ci appare immersa nelle antinomie del secolo, anche se la sua carica di personaggio esemplare si attenua a volte nell'intrico del *romanesque*. Il suo stato di "innocenza" che permette ambigue incursioni in una *sensiblerie larmoyante*, patetica e intrisa di edonismo; il suo aspirare ad un *bonheur* individualistico che non è quindi finalizzato nel senso del "servizio"<sup>38</sup>, ad una libertà "naturale" che ha qualcosa di astratto, suscitano riflessioni sui concetti-chiave del secolo, senza proporre vere soluzioni.

La stessa religiosità di Suzanne è complessa: da un lato è lineare, di essenza spirituale, non deviante<sup>39</sup>, dall'altro conosce l'attrazione dell'estasi e la voluttà di vivere nella carne la passione del Cristo. L'accettazione dei dogmi e dei doveri inerenti allo stato religioso, valido solo se pienamente accettato<sup>40</sup>, vena d'incertezze l'anticlericalismo di Diderot che, con malizia illuministica, spesso porta fuori strada il lettore o perlomeno lo costringe a riflettere sull'assunto che sfugge spesso nelle maglie insidiose della narratività.

Perché l'assunto esiste come punto di partenza e sembra avere la funzione della morale di certi libri del '700 che serve a illuminare il lettore sulla finalità di un discorso scabroso. L'assunto sancisce "l'utilità pubblica e generale del libro"<sup>41</sup>, con uno spostamento di significati rispetto "all'utile generale" a cui accenna Sauli nella sua prefazione. Diderot lotta contro l'abito che la società fa dell'istituzione monastica<sup>42</sup>; dallo stato egli esige un controllo rigoroso dei conventi perché essi rappresentano un pericolo morale e sociale se organizzati in maniera oppressiva: "Entrer difficilement en religion et en sortir facilement..", questo egli vuole (p. 70), un controllo, quindi, delle vocazioni. Diderot espone con fermezza, raramente però in maniera dogmatica (il *plaidoyer* di Manouri è un'eccezione), la sua avversione per un dispotismo politico-religioso che funesta la collettività, un dispotismo soprattutto politico.

Infatti, in epoca posteriore, il libro sarà considerato come un attacco alle istituzioni. Bisognerà attendere il 1861 per la stampa di una traduzione che è una copia di quella del Sauli<sup>43</sup>. I motivi del lungo silenzio sono facilmente intuibili: si tende a vanificare il messaggio di libertà della Francia rivoluzionaria e a ristabilire l'ordine secondo una mentalità conservatrice. Nel territorio lom-

bardo-veneto non c'è più traccia di assolutismo illuminato, ogni libera manifestazione del pensiero viene osteggiata. Le biblioteche pubbliche del regno, ricche di traduzioni di opere francesi, devono conformarsi al decreto dell'Imperatore d'Austria che fa stabilire nel 1815 un catalogo dei libri proibiti nei territori di propria giurisdizione<sup>44</sup>. A pagina 7 di questo catalogo è indicata *La Religiosa* di Diderot, considerata dannosa, tanto che se ne proibisce la lettura a tutti (pare esistesse una gradazione di perniciosità).

Il concetto di "perniciosità" si perde ovviamente nel tempo; perdura tuttavia una scarsa attenzione all'opera: prova ne sia il considerarla, da parte di alcuni studiosi, solamente come uno dei modelli per i capitoli dedicati, nel romanzo manzoniano, alla Monaca di Monza, esagerando o sottovalutando il peso della storia di Suzanne su quella di Gertrude.

Il quadro della critica italiana dell'ultimo cinquantennio, salvo in alcune valutazioni indipendenti, si restringe a un esame parziale, spesso riduttivo: si tende sempre a spostare i significati, non a "giacobinizzare" il testo, ma certamente ad eludere il fulcro della problematica del racconto<sup>45</sup>.

<sup>1</sup> ) *La Religiosa*, in Milano, presso Villetard e Co., 1797, Anno primo della libertà italiana, trad. di G.Sauli, pref. di G.Sauli.

Leggiamo: La superiora *montò* nella sua stanza-aveva lo stesso direttore di coscienza *che* mia madre-verso le cinque *ore e mezza* della sera-se si fossero spiegati con me e *che*-gli uomini lodano molto questa qualità ma sembra che *se ne passino* volentieri-nascose il volto tra le *sue* mani-si dubitò che *cercherebbero*-il racconto il più colpevole-l'acqua che avevo *tirata*-quello che *si era passato*-avevo qualcosa a dire-voi mi *andate a perdere*-il vespro *va a suonare*-se fossi *assai felice* per ottenere-per quel che mi *ha sembrato*-io *bilanciai-di tempo in tempo*-so ricamare e *imbianchire*.

Sulle traduzioni preromantiche cfr. W.Binni, *Preromanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1974, p. 125 e sgg.

<sup>2</sup> ) Per es. il *plaidoyer* di Manouri in difesa di Suzanne Simonin: "I conventi sono dunque tanto essenziali alla costituzione di uno stato? Gesù Cristo ha forse istituito monaci e religiose? La chiesa non può dunque assolutamente *starne di senza?* Che bisogno ha lo sposo di tante pazze vergini, ed il genere umano di tante vittime? ecc. (*La Religiosa*, cit., p.151 e sgg.).

<sup>3</sup> ) Questa superiora *si nomina* Madame.. È costei una *piccola femmina* tutta rotonda, pur *tutta volta* pronta e viva nei suoi movimenti, la sua testa non è mai ferma sopra le *sue* spalle; vi è sempre qualcosa che *suona* (cloche: stona) nel suo vestimento; la sua *figura* non è né bene né male, i suoi occhi, di cui l'uno, cioè il dritto, è più alto e più grande dell'altro, sono pieni di fuoco, e distratti, quanto cammina *dimena* le mani avanti e addietro; si alza il soggolo per *fregarsi* la pelle (*La Religiosa*, cit., p.34).

<sup>4</sup> ) Cfr. Il "*Raguet*" del "classico" Scipione Maffei (commedia da rappresentarsi nel teatro Grimani a S.Samuele nel Carnevale 1747, in Venezia, S. Coleti, 1747, pp.80). Il Raguet era un tipo comico dei primi decenni del Seicento perpetuatosi nella tradizione teatrale fino al Maffei (Raguetto: linguaggio storpiato, "barbaro"). (Cfr.B.Croce, il "*Raguet*", in *Scritti di storia letteraria e politica*, XXIV, Bari, Laterza, 1931, p.210). Sempre sul *Raguet* cfr. G.Maugain, *Le "Raguet" de S.Maffei*, in *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp.399-414. (Le "*Raguet*" n'est pas une oeuvre sans importance. Il contient un inventaire de gallicismes qui avaient cours en Italie vers 1750" (p.414)). Gallicismi insistenti specie nelle conversa-

zioni. (“misere labbra che temprar non sanno-con le galliche grazie il sermon nostro..”, scrive il Parini).

<sup>5</sup> ) G. Devoto, *Il linguaggio d'Italia*, Milano, Rizzoli, 1974, p.285 (vedere tutto il capitolo *Verso un nuovo bilinguismo*); cfr. G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, la Nuova Italia ed., 1979, p.101 e sgg..Come consultazione di base: B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961, p.484 e sgg. (sulla polemica che vede protagonisti il Cesarotti, l'Algarotti, il Gozzi, il Napione). Cfr. inoltre P. Zolli, *Retrodatazione di francesismi settecenteschi*, “Lingua nostra”, XXV, I, Marzo 1964.

G. Folena ha fatto recentemente un'operazione inversa. Nel suo saggio: *L'italiano in Europa- Esperienze linguistiche del Settecento* (Torino, Einaudi, 1983) ha voluto chiarire il ruolo dell'italiano in Francia e all'estero nel '700 (termini scientifici, forme colloquiali, recitativo musicale).

<sup>6</sup> ) Nel Settecento la critica italiana è ben lungi dall'aver intuito la complessità del pensiero diderotiano. Era nota in Italia la polemica Diderot-Goldoni; certamente per alcuni il conoscere Diderot era un'esigenza ideologico-culturale, ma, forse, solo una parte della sua opera era presa in considerazione; invano si è cercata una reminiscenza precisa del filosofo nelle opere dell'Algarotti, dei Gozzi, di Parini, di Alfieri, di Foscolo. Il nome dell'illuminista è però accomunato a quello di Voltaire, Montesquieu, Rousseau, d'Alembert, specie durante l'invasione napoleonica. (cfr. M.D. Busnelli, *Diderot ed l'Italie, Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand Encyclopédiste en Italie*, Paris, Champion, 1925, p. 259).

<sup>7</sup> ) Troviamo, inspiegabilmente, come data della pubblicazione della prima traduzione il 1798 nella *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, settore *Traductions*, di M. R. Zambon, Firenze, Sansoni ant., Paris, Didier, 1962, p. 24. Per il ruolo della città di Milano nel Settecento, cfr. *Storia di Milano*, Milano, fond. Treccani, 1959, XII, p. 317 e sgg.

<sup>8</sup> ) Vedi le *Lettere alla madre dal carcere* (A. Neri, *Un giornalista della rivoluzione genovese del 1797* “L'Illustrazione italiana”, anno XIV (1887), 8-9, p. 153).

Con la rivoluzione del '97 il Sauli fu commissario della riviera di ponente. Estensore in capo del “Difensore della libertà” che esce il 1 luglio 1797, anno primo della libertà italiana, giornale scevro di retorica rivoluzionaria: in esso Sauli guida l'opinione pubblica ed è giudice severo di ogni sopruso. Passati i primi tre anni della rivoluzione, si perde traccia di lui.

Cfr., per notizie sul Sauli, *Storia di Milano, cit.*, XII, p. 91; C. Varese, *Storia di Genova dalla sua origine fino al 1814*, t. VIII, Venezia, Fontana, 1842, p. 352. Cfr. inoltre i saggi sul giacobinismo italiano citati alla nota 36.

<sup>9</sup> ) Con il Mollo, il Viani, il Sanseverino, S. scrive, appena ventenne (1788), il *Socrate*, parodia dello stile tragico alfieriano che, più tardi, però, esalta; compone un inno all'Italia libera e un melodramma patriottico per celebrare la ritrovata libertà. Fu a Nizza ospite di Ricard, di Robespierre le Jeune; a Tolone nel momento della vittoria di Bonaparte. Si ha notizia che in Franca Contea recita questo infocato discorso: “C'est depuis 1789 que mon coeur est jacobin, c'est depuis cette mémorable époque que j'ai suivi la marche de cette Révolution que toute l'Europe combat et admire”. (A. Neri, “L'Illustrazione italiana”, *cit.*, p. 154). E' in corrispondenza con i giacobini italiani, in particolare col siracusano Pasquale Matera che gli partecipa i suoi dubbi sul progetto del romano Enrico Michele dell'Aurora di liberare l'Italia “da se stessi senza l'aiuto delle armate rivoluzionarie”. È suscitatore, con tutto il gruppo “progressista”, di speranze nuove, di una presa di coscienza nazionale, di un'esigenza di unità “prerisorgimentale”. (Cfr. G.Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, 1956, p. 193).

<sup>10</sup> ) Sul “Monitore” del 2 aprile 1798 vi è un annuncio bibliografico: “è uscito dai torchi Pirota e Maspero, nella Stamperia altre volte Villetard, un poemetto di un rifugiato genovese intitolato *Verona*”.

In una cartella dell'Archivio di Stato di Milano, con la data 28 frimaio, VI Repubblica, in calce a un'ordinanza “agli stampatori che contravvengono agli avvisi del Ministro dell'Interno, non

presentando al ministero di polizia le tre copie dei fogli pubblici”, si nota una lista di stampatori tra cui Villetard e compagni (cartella 244 - Fondo commercio - parte antica).

<sup>11</sup> ) G. Candeloro, *op.cit.*, p.204 (“Non solo Villetard era favorevole ai patrioti italiani, ma volle che i contributi di guerra, imposti ad Alba come in tutto il territorio occupato dai francesi, fossero pagati solo dai ricchi”).

Cfr. anche *Storia di Milano, cit.*, XIII, p. 65.

<sup>12</sup> ) R. Cessi, *Campoformio*, a cura di R. Giusti, Padova, Antenore, 1973, pp. 303-338. Nella *Storia di Venezia* di J. J. Norwich (Milano, Mursia, 1982, p. 443) leggiamo: “Villetard un individuo sinistro e dedito all'intrigo”.

<sup>13</sup> ) Archivi del Quai d'Orsay, in fol. 401-402 (dal “dossier personnel” di Villetard, première série, vol., 68, fol., 388 à 445). (“Fléau sacré des Rois, qui sur les bords du Tibre/ du glaive de la mort avait armé Brutus...”).

<sup>14</sup> ) Vedi i *Dispacci a Delacroix e a Talleyrand da parte di Villetard*, R. Cessi, *op. cit.*, appendice, p. 303.

<sup>15</sup> ) *Tragédie en cinq actes et en vers*, Milan, sans date (peut-être 1798). Per Villetard “letterato” cfr. *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 43, Paris-Leipzig, Madame Desplaces et Michaud, 1854-1865.

<sup>16</sup> ) Una lettera da Milano di Villetard “du 30 pluviöse an VI à Talleyrand ministre des relations intérieures”, dice: “Le citoyen Monge, lors de son passage à Milan, m'ayant chargé de vous abonner au ‘Moniteur’ italien et m'ayant remis le prix de l'abonnement, je vous envoie la quittance ci-jointe en vous annonçant qu'à dater de demain vous recevrez régulièrement ce journal”. La quietanza è firmata U. Foscolo (!) (Arch. Quai d'Orsay, in fol. 435). V.aggiunge: “Je prends la liberté de vous adresser en même temps la traduction d'une pièce de théâtre italienne faite dès 1789 par un des premiers génies de cette nation. J'ose penser que, malgré les défauts de ma traduction, vous y reconnaîtrez que l'Italie renferme des hommes qui savent penser et écrire en hommes libres: tel a été mon but principal” (non si sa di che opera si tratta) (Arch. Quai d'Orsay, in fol. 434). Un'opinione sugli italiani che coincide con quella del più intelligente degli agenti francesi in Italia, F. Cacault, segretario di legazione a Napoli, a Firenze e a Genova che giudicava, nettamente in contrasto con l'opinione del potere centrale francese, il popolo italiano più disposto di altri all'instaurazione di un regime repubblicano (G. Candeloro, *op. cit.*, p. 190).

Aggiungiamo, sempre per esigenza di maggiori dettagli sulla personalità di V., che nel frimaio dell'anno XI, egli si lamenta che la sua biblioteca e i documenti personali siano stati requisiti dagli austriaci al momento della loro invasione a Milano. Egli domanda “une indemnité en livres”. Questa petizione è inviata al Direttorio da Montmorency presso Parigi (Arch. Quai d'Orsay, in fol. 438-439).

<sup>17</sup> ) M.D. Busnelli, *op. cit.*, p. 262 (Si allude a *I misteri del chiostrò napoletano* dell’“ex-monaca Caracciolo” e all’*Ildegonda* di Tommaso Grossi).

<sup>18</sup> ) Abbiamo consultato questi periodici, tralasciando la stampa già analizzata da Busnelli; a Milano: “Giornale della repubblica cisalpina con appendice di notizie varie”; “Giornale letterario di Milano”; “Raccolta milanese”; “Giornale dei libri nuovi delle più colte nazioni d'Europa”; “Corriere milanese”; “Estratto delle letterature europee”. A Venezia: “Gazetta urbana veneta”; “Giornale enciclopedico”; “Nuovo giornale enciclopedico”; “Nuovo giornale d'Italia”. Nelle “Memorie per servire alla storia letteraria e civile” (novembre-dicembre 1798, p. 117) vi è una recensione su *Jacques le fataliste* che non dice molto, ed un biasimo per l'autore dei *Bijoux indiscrets*: la conclusione è che “Diderot ha dei titoli più giusti alla riconoscenza della posterità nelle sue opere di matematica e di filosofia, nel dramma interessantissimo *Il padre di famiglia*, ecc.”.

<sup>19</sup> ) Cfr. M. Berengo, *La crisi dell'arte della stampa veneziana alla fine del XVIII secolo*, Milano-Varese, Istituto ed. Cisalpino, 1957, p. 1322; cfr. M. Berengo, *Intelletuali e stampatori nel periodo della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>20</sup> ) Cfr. M. Berengo, *Società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 134 e sgg.

<sup>21</sup> ) Ibidem, p. 161. “Quella del giornale letterario era in quell’anno 1796 null’altro che una marginale diversione” (M. Berengo, *Giornali veneti nel’700*, Milano, Feltrinelli, 1962, Intr. LXI).

<sup>22</sup> ) R. Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della repubblica*, Venezia Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1942, p. 112.

<sup>23</sup> ) “Un grande edificio, opera di 15 secoli si è improvvisamente diroccato; e si tratta di erigerne un altro al suo posto. Una immensa turba di operai vi lavora dentro con entusiasmo, una congerie di materiali è pronta. Lo strepito assorda da ogni parte, acceca la polve dall’altra: invano si tenterebbe per ora di giudicare dell’opera”. (*Progetto politico dell’anno 1790* di G. Compagnoni) (cit. da M. Berengo in *Giornali veneziani del Settecento*, cit., p. 547).

<sup>24</sup> ) In una circolare del 1786 si prescrive alle monache di dichiarare se vogliono consentire ad un sistema di vita che le renda utili al pubblico. (*Storia di Milano*, cit., p. 366).

<sup>25</sup> ) R. Boudard, *Une traduction italienne de la ‘Religieuse’ de Diderot par un patricien Gènois en 1797*, “Rivista Italiana di studi napoleonici”, Anno V, 15, ottobre 1966, p. 17.

<sup>26</sup> ) A. Mathiez, *Autour de Robespierre, Le culte de l’être suprême*, Paris, Payot, 1926, p. 97.

<sup>27</sup> ) Il principio di tolleranza sarà inserito perfino nella Costituzione della Repubblica Cispadana; tuttavia, per rispetto ai sentimenti religiosi degli italiani, si dichiara: La Repubblica Cispadana conserva la religione della chiesa apostolica romana.

<sup>28</sup> ) Il Buonarroti auspica che “la religion catholique, dépouillée de l’ambition de ses principaux ministres, serait bientôt réduite à la simple morale de Jésus...” (G. Candeloro, *op. cit.*, p. 201). Cfr. E. Codignola, *Illuministi, giansenisti e giacobini nell’Italia del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1947.

<sup>29</sup> ) Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. IX: *La révolution ed l’Empire*, Paris, Colin, 1927, pp. 4-5.

<sup>30</sup> ) Prescrizioni sulla tutela dei minori, sulle adozioni, sulla necessità che il settore pubblico si occupi dell’educazione dei bambini. A cominciare dai 10 anni i bambini appartengono alla repubblica e sono addestrati alle evoluzioni militari, formati al laconismo del linguaggio... ecc. (cfr. L.de Saint-Just, *Frammenti sulle Istituzioni repubblicane seguito da testi inediti*, a cura di A. Soboul, Torino, Einaudi, 1952). Citiamo, per quel che riguarda il giacobinismo italiano, il *Saggio d’istruzione pubblica rivoluzionaria* di M. Galdi (un “robepierriano”), che “riassume i principi di un progetto pedagogico profondamente innovatore” (*Giacobini italiani* di C. De Michelis, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, II, Torino, Utet, 1973, p. 187).

<sup>31</sup> ) Le ragazze sono allevate dalla famiglia o da un tutore scelto dal popolo, se i genitori si separano. (Saint-Just, *op. cit.*).

<sup>32</sup> ) “Dobbiamo noi stesse alla felicità di que’ giovani ai quali la natura e la società ci han destinato per compagne. Dobbiamo noi stesse ai dolci doveri, alle interessanti occupazioni della vita domestica” (7 p.).

<sup>33</sup> ) “Innocenti e pure fanciulle leggete con attenzione e profitto le sventure della povera suor Suzanna. Non temete di contaminar il vostro pudore colla lettura di queste memorie. Esso è troppo prezioso agli occhi miei perchè possa offrirvi degli oggetti che ne appannino il candore e ne alterino l’illibatezza” (8 p.).

<sup>34</sup> ) L’Illuminati, per quel che riguarda la scenografia rivoluzionaria, sottolinea “Il valore politico del riferimento al mondo classico e definito delle forme, espressione figurativa dell’ideale repubblicano e russoiano della polis” (A. Illuminati, *J.J. Rousseau - Il dibattito nel XVIII secolo e l’influenza sulla rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp.25-26).

<sup>35</sup> ) *Storia di Genova dalla sua origine sino al 1814*, cit., p. 359; A. Pescio, *Settecento genovese*, Napoli, Sandron, 1922, p. 142.

<sup>36</sup> ) G. Candeloro, *op.cit.*, p. 205. Sul giacobinismo italiano cfr. inoltre: C. De Michelis, *Giacobini italiani*, cit.; D. Cantimori, *Illuministi e giacobini*, in *La cultura Illuministica in Italia*, Torino ERI (Ilte), 1964; R. De Felice, *Studi recenti di storia del triennio rivoluzionario in Italia, 1796-99*, “Società”, 3, 1955; A. Saitta, *Alle origini del Risorgimento. I testi di un celebre “concorso”*

(1796) sul quesito “quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia”, 3 voll., Roma, Istituto storico per l'età moderna e contemporanea (A. Staderini), 1965.

<sup>37</sup> ) Per le citazioni della *Religieuse* abbiamo preferito l'ed. Garnier Flammarion, Paris, 1968.

<sup>38</sup> ) Tantomeno “servizio” domestico. Diderot vede la donna prigioniera, dalla nascita, di un sistema che la opprime: “Le temps accroîtra sans cesse la tyrannie sous laquelle tu vas passer...” (D. Diderot, *Sur les femmes*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 984).

<sup>39</sup> ) “Elle est pieuse mais point bigote” (222); “Je sentis la supériorité de la religion chrétienne” (109); “rejeter tout parti... sans accepter le nom de janséniste et moliniste” (73).

<sup>40</sup> ) Quando l'avvocato Manouri si lascia trasportare dalla sua foga oratoria, Suzanne lo frena: “Je voulais qu'il ménageât l'état religieux” (119).

<sup>41</sup> ) F.M. Grimm, *Préface-Annexe de la “Religieuse”*, in D. Diderot, *Oeuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962, p. 850.

<sup>42</sup> ) Nel 1653 il Concilio di Trento aveva deciso che le fanciulle avevano diritto a pronunciare i voti a 16 anni.

<sup>43</sup> ) Infatti la traduzione del 1861 è la riproduzione testuale dell'edizione milanese del 1797 (ed. Ferrario), con la stessa dedica alle “fanciulle triluistri”. Le traduzioni posteriori, del 1864, sono imitazioni dell'edizione del Sauli (ed. Oliva, Milano; ed. Cellini, Livorno). Le date sono significative: il 1861 è l'anno della costituzione del Regno d'Italia (“libera Chiesa in libero Stato”); il '64 è l'anno del *Sillabo*. Ricordiamo che il carducciano inno *A Satana* è del 1863 (“dal chiostro brontola la ribellione”).

<sup>44</sup> ) *Catalogo de libri italiani o tradotti in italiano proibiti negli stati di S.M. l'Imperatore d'Austria*, Venezia, 1815.

<sup>45</sup> ) Desideriamo nominare la dott.C. Baruffi che si è laureata in lingue e lett. straniere nel '79 discutendo una tesi (rel. B. Pieresca; corr. M.T. Biason) su *Les apports de la critique italienne au problème de “La Religieuse” de D. Diderot* che fa il punto, con ampio corredo bibliografico, sulla situazione della critica in Italia fino ad oggi, per quel che concerne l'argomento in questione.

PAOLINA PREO-MESSINA

## LA POETICA DI MARCEL SCHWOB

Strano destino quello di Marcel Schwob (1867-1905), scrittore poligrafo, erudito, narratore, critico, saggista, linguista, giornalista “voyageur voilé”<sup>1</sup>; il suo, nella vita, fu, nella generazione degli anni ‘90<sup>2</sup>, un ruolo da protagonista nell’ambiente letterario del suo tempo, nel grande dibattito sulla crisi del romanzo e sulla fine del realismo; dalla morte, a 38 anni<sup>3</sup>, Schwob è stato occultato, scrittore per scrittori nel “Purgatoire des Lettres”. Gli storici più recenti della letteratura, in generale, hanno contribuito con pregiudizi e schematismi a “datarlo”, a “congelarlo”, in questa o quella formula. Per numerosi critici, egli è un autore *simbolista*<sup>4</sup>; altri mettono l’accento sul carattere perentorio dell’evasione dal reale: autore dunque, per il quale la società contemporanea non ha la minima importanza, che produce letteratura da torre d’avorio<sup>5</sup>. Alcuni, più precisi, chiamano il suo un nuovo realismo, un realismo antinaturalistico, “irreale”<sup>6</sup>.

Or, chez Schwob, ce qu’il y a de plus vrai, ce n’est pas ceci ou cela: le Bénédictin de la recherche savante, le linguiste d’intuition et de savoir, le conteur du fantastique, l’historien des gueux, des aventuriers et des marginaux, le passionné des vies imaginaires, le chroniqueur de la vie parisienne - mais le *glissement perpétuel* qui fait de lui ceci ou cela<sup>7</sup>.

Schwob, pur poco letto oggi, continua a “hanter toute la littérature moderne” e a produrre eredi di vario tipo<sup>8</sup>. Il nostro intento qui si limita a verificare nei testi teorici e in alcune opere quale sia stato il progetto letterario di questo singolare scrittore.

Fin dal 1889, con l’articolo *Le réalisme*<sup>9</sup>, Schwob entra decisamente nella polemica contro il romanzo naturalista. Definendo la sua concezione di opera d’arte che non é né la descrizione psicologica “des états de l’âme” di cui parla Bourget, né la descrizione naturalista “des choses” proposta da Zola<sup>10</sup>, ma “reproduction artificielle” della natura, “composition factice”, Schwob onnone

alle pretese scientifiche dei Naturalisti una concezione dell'opera d'arte come "forma", dove il termine *forma* significa *organismo*, retto da una struttura determinata da leggi proprie. Nella prospettiva di un "fare" artistico che si esercita come "art de la composition", Schwob afferma:

Si le fond de l'oeuvre doit être objectif et impersonnel, n'est-ce pas la forme qui appartient à l'écrivain et j'entends par la *forme* une *liaison*, une *synthèse*, une *construction symétrique* par laquelle l'art cherche à représenter l'idée de la nature? <sup>11</sup>

Nella prefazione a *Coeur Double* <sup>12</sup>, che è la presentazione articolata della sua poetica, Schwob precisa i termini "symétrie" e "synthèse". Parlando dell'opera di Eschilo, *Les Sept contre Thèbes*, Schwob insiste su "cette permanente symétrie qui est le principe de son art", simmetria che consiste in una "mise en place rigoureuse et définie du sujet et de la forme" <sup>13</sup>. Dopo Eschilo, "Phidias et Sophocle furent en art des révolutionnaires réalistes" <sup>14</sup>. Secondo Schwob, la costruzione simmetrica dell'opera d'arte è uno dei poli estremi tra i quali l'arte oscilla, l'altro polo essendo il Realismo:

Les deux points extrêmes entre lesquels l'art oscille semblent être la Symétrie et le Réalisme.

Dans la Symétrie, la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques <sup>15</sup>.

Secondo questa legge di sollecitazione tra i due estremi, la letteratura oscilla tra il realismo e la simmetria: "Nous touchons aujourd'hui", aggiunge Schwob "après le romantisme et le naturalisme, à une nouvelle période de symétrie" <sup>16</sup>. In questo senso, il metodo scientifico degli scrittori naturalisti che riducono "les lois naturelles et mathématiques en formules littéraires" non può essere valido:

L'art véritablement entendu semble au contraire se séparer de la science par son essence même <sup>17</sup>.

Questa la premessa che permette a Schwob di mettere in rilievo le insufficienze dell'operazione di "synthèse" dei naturalisti.

Il est singulier que, dans un temps où on parle de synthèse, personne ne sache en faire. La synthèse ne consiste pas à rassembler les éléments d'une psychologie individuelle, ni à réunir les détails de description [...]. Ainsi entendue, la synthèse est de l'énumération <sup>18</sup>.

Per quanto riguarda l'essere umano, la sintesi consiste in una assimilazione, alla vita interiore di un individuo, di un fatto della vita esteriore:

Le coeur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement. On peut appeler *crise* ou *aventure* le point extrême de l'émotion. Chaque fois que la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur amène une rencontre, il y a une "aventure" ou une "crise". Puis les deux vies reprennent leur indépendance, chacune fécondée par l'autre <sup>19</sup>.

Nella definizione del "roman de l'avenir" Schwob afferma che il romanzo sarà un racconto di avventure nell'accezione più larga del termine e realizzerà la

sintesi “des crises du monde intérieur et du monde extérieur”: osservazioni queste non dissimili dalle numerose speculazioni teoriche di scrittori quali Théodore de Wyzewa, Ferdinand Brunetière, Paul Adam, Camille Mauclair e altri che, all’indomani del Naturalismo, tentano di definire le forme di un romanzo futuro attraverso l’operazione di “sintesi” di elementi propri del Naturalismo e di altri che il movimento non aveva utilizzato. Più originale dunque è la concezione di Schwob di un’arte “simmetrica”: se rifacendosi a esigenze nuove, egli rimprovera al romanzo naturalista di aver confuso “sintesi” e “accumulazione”, vuole ancora una volta precisare la sua concezione di un’arte “simmetrica” che si oppone ad un’arte “realistica” e nella quale il termine “simmetrica” significa che l’opera d’arte si realizza nella misura in cui essa obbedisce a leggi di composizione rigorosa:

On trouvera dans ces contes la préoccupation d’une *composition spéciale*, où l’exposition tient la plus grande place souvent [...] Ils présenteront parfois *l’apparence des fragments*; et on devra alors les considérer comme une partie d’un tout, la crise seule ayant été choisie comme objet de représentation artistique <sup>20</sup>.

\* \* \*

La poetica di Schwob è dunque animata da una volontà di “costruzione”: costruzione che evoca non soltanto l’idea di composizione rigorosa e di fabbricazione, ma anche l’idea di “artificialità”, cioè l’idea di un oggetto artistico che si afferma come un mondo con le sue leggi e con un certo ordine che può essere anche volontà di disordine. Poiché si tratta di una scelta operativa, la costruzione simmetrica è realizzata in forme diverse e in modo più o meno esplicito: non uno schema rigido, ma piuttosto una formula capace di ricondurre all’unità un certo numero di operazioni relative alla composizione dei racconti.

I racconti che Schwob scrive durante gli anni 1889-1896, i più fecondi della sua attività di narratore, appaiono dapprima nelle riviste e soltanto in un secondo tempo nelle raccolte di *Coeur Double*, *Le Roi au Masque d’or*, *Le Livre de Monelle*, e *Les Vies Imaginaires* <sup>21</sup>. Schwob espone le sue idee nelle interviste con *Byvanck* <sup>22</sup>, in numerosi saggi e nelle prefazioni dei suoi racconti. Nelle prefazioni, Schwob insiste sull’unità e sulle caratteristiche particolari che giustificano l’inclusione di ogni racconto nella raccolta nella quale esso è pubblicato. Particolarmente interessanti sono le teorie sull’arte espresse in *La terre et la Pitié*, prefazione a *Coeur Double*. Tuttavia, questa prefazione (il titolo stesso lo indica) stabilisce un legame tra i racconti sia a livello di contenuto, sia a livello di costruzione. La volontà di un equilibrio simmetrico è evidente fin dall’inizio: la raccolta è divisa in due parti e Schwob spiega questa divisione per mezzo di teorie psicologiche e filosofiche. Così, per esempio, viene spiegato il titolo:

Le coeur de l'homme est *double*; l'égoïsme y balance la charité; la personne y est le contrepoids des masses; la conservation de l'être compte avec le sacrifice des autres; les pôles du coeur sont au fond du moi et au fond de l'humanité. Ainsi l'âme va *d'un extrême à l'autre*, de l'expansion de sa propre vie à l'expansion de la vie de tous <sup>23</sup>.

Quando l'egoismo di un uomo è minacciato, egli prova "Il Terrore", ma nel momento in cui egli può identificarsi con gli altri, trovando in essi i timori che egli stesso ha conosciuti, allora coglie il rapporto che lo lega agli altri uomini e prova "La Pietà". "Or, la marche est lente et difficile, pour aller de la terreur à la pitié" <sup>24</sup>. Nella raccolta sono segnati i punti fondamentali di questo cammino attraverso una serie di tappe illustrate nei diciotto racconti della prima parte. Dopo aver spiegato il legame tra i racconti della prima parte di *Coeur Double*, Schwob fa altrettanto per la seconda sezione che porta il titolo *La Légende des gueux* e ha la funzione di descrivere "toutes les terreurs que l'homme a pu éprouver [...] d'âge en âge jusqu'à nos jours" <sup>25</sup>. La successione dei racconti di *La Légende des gueux* è convincente perchè è determinata dall'ordine cronologico; invece l'evoluzione dal Terrore alla Pietà è talvolta difficile da individuare. Non è tanto l'assenza di rapporto tra le varie fasi e i racconti <sup>26</sup> che ci interessa, ma piuttosto il significato che può avere questo tentativo di Schwob di voler presentare la raccolta come un tutto organico ed equilibrato "où les développements se correspondent et se font équilibrer". Ci colpisce la volontà di Schwob di stravolgere la struttura dell'organismo romanzesco tradizionale, e di trovare un altro tipo di unità all'interno della raccolta.

*Le Livre de Monelle*, invece, possiede sotto vari aspetti, una maggiore "unité d'effet", più evidente e riuscita. Questa unità si potrebbe stabilire a parecchi livelli. Goddard, cercando un'unità a livello dei contenuti, può vedere per esempio nelle "jeunes filles" l'elemento unificatore della raccolta; per Green *Le Livre de Monelle* diventa una specie di "racconto lungo" che riproduce la struttura dei racconti stessi <sup>27</sup>. Vediamo innanzitutto a grandi linee la struttura esterna del *Livre de Monelle*: questa raccolta è formata da una serie di racconti che si raggruppano in tre parti: *Les Paroles de Monelle*, un solo capitolo, *Les Soeurs de Monelle*, una serie di undici racconti, e *Monelle*, che si scompone a sua volta in sei parti. L'originalità della struttura del *Livre de Monelle* consiste in una composizione complessa che deriva da diversi tipi di combinazione del discorso narrativo: innanzitutto la "concatenazione" <sup>28</sup>. Questa consiste semplicemente nella giustapposizione di storie diverse; una volta terminata la prima, si dà inizio alla seconda. L'unità dell'opera è assicurata, in questo caso, da una somiglianza nella costruzione di ciascuna: lo schema fondamentale della fuga e del fallimento finale. Esiste poi in quest'opera un secondo tipo di combinazione: nelle *Soeurs de Monelle*, gli undici racconti sono "incastrati" alla sezione precedente *Paroles de Monelle*. Parliamo qui di "incastrato" perchè *Paroles de Monelle* finisce così: "Et je regardai par la plaine et je vis se lever les soeurs de Monelle" <sup>29</sup>; il titolo del secondo gruppo si aggancia in tal modo al testo del

primo. *Paroles de Monelle* e *Monelle*, la prima e la terza sezione, sono legate infine da un tipo di combinazione ad “alternanza” che consiste nel fatto che una vicenda di *Paroles*, interrotta dalla narrazione di altre vicende, viene ripresa in *Monelle* nel punto in cui era stata sospesa. *Paroles de Monelle* e *Monelle* che in tal modo si separano e si equilibrano, sono nello stesso tempo strettamente legate. Confrontiamo a questo proposito le prime e le ultime righe di *Paroles de Monelle* con le prime righe di alcuni racconti di *Monelle*. Già esiste una corrispondenza tra l’inizio e la fine di *Paroles*:

*Paroles: prime righe 1. Monelle me trouva dans la plaine où j’errais et me prit par la main [...]. Tu me retrouveras encore et tu me perdras. Encore une fois je viendrai parmi vous; car peu d’hommes m’ont vue et aucun ne m’a comprise; Et tu m’oublieras et tu me reconnaîtras et tu m’oublieras*<sup>30</sup>.

*Paroles: ultime righe 2. Ayant ainsi parlé dans la plaine, Monelle se tut et devint triste; car elle devait rentrer dans la nuit [...] Et elle me dit de loin: Oublie-moi et je te serai rendue*<sup>31</sup>.

Vediamo ora i primi due paragrafi dei due primi racconti di *Monelle*: *De son Apparition* e *De sa vie*:

*Monelle, Apparition 1. Je ne sais comment je parvins à travers une pluie obscure jusqu’à l’étrange étal qui m’apparut dans la nuit. J’ignore la ville et j’ignore l’année: je me souviens que la saison était pluvieuse, très pluvieuse*<sup>32</sup>.

*Monelle, Vie 2. Je ne sais pas où Monelle me prit par la main. Mais je pense que ce fut dans une soirée d’automne, quand la pluie est déjà froide*<sup>32</sup>.

Il tessuto delle corrispondenze è molto fitto e complesso: già, sequenze del brano 1 di *Paroles* sono riprese nel brano 2, sempre di *Paroles*: ma anche, sequenze di questi due passi sono riprese nei paragrafi iniziali dei due racconti di *Monelle*. Se in *Coeur Double*, lo sforzo di strutturazione produce essenzialmente un’“accumulazione” di elementi, serrata ma piuttosto di superficie, nel *Livre de Monelle*, intrecciare i temi per unificare l’opera manifesta un’invenzione di struttura compositiva che esce dai canoni tradizionali<sup>33</sup>. Per i critici, Schwob sarebbe incapace di portare a termine un’“opera lunga”<sup>34</sup>. Non si tratta di incapacità, bensì di scelta affermata, anche se non esclude una tendenza personale che non c’interessa qui. Schwob rifiuta chiaramente i parametri narrativi tradizionali: rifiuto dell’intreccio romanzesco e del genere stesso del romanzo. Il gusto per il racconto risale certamente a Baudelaire e a Poe di cui Schwob è attento lettore come di altri scrittori anglosassoni. Ragioni più profonde allontanano Schwob dalle vie del romanzo tradizionale: il suo essere prima di tutto un “artista” le cui esigenze s’inseriscono nell’ampio dibattito sulla crisi di questo genere letterario. Questo spiega la ricerca tenace di un’organizzazione, di un’unità all’interno delle raccolte che si manifesta nella saldatura dei racconti, già usciti in riviste. Il rifiuto dell’intreccio non esclude una composizione: si è già visto più volte quanto sia forte in Schwob la preoccupazione di una

“costruzione estetica”. Leggendo i racconti di Schwob, ci si rende conto che lo schema di base che egli utilizza consiste quasi sempre nell'*esposizione* di una “quête d'un autre visage que le sien”, fino allo *scioglimento* “brusco” che risolve la ricerca in uno scacco. La simmetria e il contrasto si manifestano sempre nel “finale” che determina una rottura dell'equilibrio iniziale. Ricondotta così a quella che si potrebbe definire una “situazione tipo”, tutta l'opera di Schwob si rivela omogenea. Tuttavia, anche se la costruzione simmetrica è presente nella maggior parte delle sue opere, essa si organizza in modi diversi e secondo procedimenti che sono sempre più elaborati: nei racconti di *Coeur Double*, non troviamo le tracce di una composizione serrata e complessa come quella delle *Vies Imaginaires* dove Schwob farà un'applicazione più sistematica e più perfezionata della costruzione simmetrica. Se c'è un'evoluzione, dunque, nelle opere di Schwob, essa è da rintracciare a livello delle tecniche narrative.

Nel racconto che fa parte della raccolta *Coeur Double, Les Portes de l'Opium*, la situazione-tipo è evidente: il protagonista è un giovane deluso che cerca nell'oppio i suoi paradisi artificiali e, alla fine della sua avventura, trova “la porte de l'opium fermée à jamais”. Questo è un esempio di racconto “mal costruito” o piuttosto “poco costruito”, poiché, anche se è evidente che le sequenze della narrazione sono ordinate dall'autore in vista di un effetto ben definito, i procedimenti usati non sono molto elaborati. Schwob conduce il lettore verso il centro della “crisi” o dell’“avventura” come lui stesso le definisce, gradualmente, con interventi, commenti, riflessioni e fantasticherie che tendono a creare l'attesa o la transizione e che rallentano il racconto. Schwob non possiede ancora la tecnica della scelta dei particolari, della concentrazione, della concisione, dei “silences du récit”, tecnica che si manifesterà soprattutto nelle *Vies Imaginaires*.

Molti racconti presentano un ordine simmetrico, uno sforzo di composizione, ma “dans *Le Roi au Masque d'or*, elle (la symétrie) éclate de toute part, comme pour la démonstration schématique d'un théorème esthétique”<sup>35</sup>. Al centro di un palazzo che ha sette recinti e sette porte come la Tebe di Eschilo, il re dalla maschera d'oro si erge sul suo trono nero. Egli ha alla sua destra cinquanta preti che ridono sotto maschere gravi, alla sua sinistra cinquanta buffoni che piangono sotto maschere ilari, e di fronte a lui donne disposte in semicerchio che agitano le loro mani e “miment des figures éternellement gracieuses animées d'un sourire artificiel”<sup>36</sup>. Si sarebbe tentati di vedere in questa descrizione iniziale una rappresentazione allegorica o piuttosto la trasposizione in termini scenici del racconto, poiché ritroveremo nella narrazione tutti questi elementi che sono, per così dire, i segni di una rete di corrispondenze di natura simmetrica. Nella sequenza iniziale che si svolge all'interno del palazzo, il re è lebbroso, chiaroveggente e porta una maschera d'oro. Per parallelismo di opposizione, nella seconda parte, che si svolge fuori dal palazzo, egli è guarito dalla lebbra, è cieco e senza maschera. La cerniera tra le due parti si colloca al

centro della narrazione nel punto estremo della curva drammatica, quando il re dopo una notte di dubbi inquietanti, scopre la lebbra che si nasconde dietro la sua maschera d'oro, la buffoneria dei suoi preti, la tristezza dei suoi buffoni e la volgarità delle sue donne. Finché era lebbroso, il re ignorava la sua malattia; una volta guarito, egli ignora la sua salute. Il procedimento tecnico utilizzato da Schwob per stabilire tra le due parti del racconto un equilibrio simmetrico e opposto consiste nell'immaginare due incontri con due personaggi femminili che si susseguono a una certa distanza. Nella prima parte del racconto, uscito dal suo palazzo, il re incontra nel bosco una giovane donna. Egli è preso dal desiderio di lei:

La jeune fille toucha avec surprise du bout des doigts les lames métalliques du masque royal. Cependant le roi défit impatientement les crochets d'or; le masque roula dans l'herbe, et la jeune fille, tendant les mains sur ses yeux, jeta in cri d'horreur [...]. Le cri de la jeune fille retentit douloureusement au coeur du roi. Il courut sur la berge, se pencha vers l'eau du fleuve et de ses propres lèvres jaillit un gémissement rauque. Au moment où le soleil disparaissait derrière les collines brunes et bleues de l'horizon, il venait d'apercevoir une face blanchâtre, tuméfiée, couverte d'écailles, avec la peau soulevée par de hideux gonflements, et il connut aussitôt, au moyen du souvenir des livres, qu'il était lépreux <sup>37</sup>.

Un secondo incontro, in corrispondenza rigorosa, diventa una proiezione nel tempo dell'incontro precedente. Il re incontra questa volta una lebbrosa alla quale non osa avvicinarsi perché crede d'essere lui stesso un lebbroso e nella sua cecità pensa che la giovane donna sia in buona salute. Questo racconto è stato scritto manifestamente per illustrare un teorema.

Tra *Le Roi au Masque d'or* (1892) e *Le Livre de Monelle* (1894), si notano differenze notevoli: si è già visto che *Le Livre de Monelle* presenta un sensibile progresso nella tecnica di composizione; questo avviene anche nei racconti. Lo schema fondamentale della ricerca e del fallimento finale rimane lo stesso: Madge, Ilsée, Marjolaine, Cice, Jeanie, Lilly e Bargette “qui résume toutes les déceptions de ses soeurs dans son cri d'oiseau qui s'envole” <sup>38</sup>, hanno tutte l'impulso fondamentale della fuga. Il fallimento finale è nella logica stessa dei racconti. Non sarebbe una novità rispetto ai racconti precedenti: ma la composizione dei racconti è più sapiente nel senso che Schwob attribuisce un'importanza fondamentale all'effetto centrale, verso il quale devono essere orientati tutti i particolari, e al “finale” che deve illuminare quanto precede. Di qui una particolare attenzione per i colpi di scena finali e per il “suspense”, malinteso o enigma, che costituisce un minimo d'intreccio.

Le *Vies Imaginaires* presentano un perfezionamento ulteriore degli strumenti letterari. Per Poe, tanto importante appunto per Schwob, si deve puntare su l'“intended effect”, effetto che si identifica con la conclusione del racconto che “should be definitely considered and arranged before writing the first word” <sup>39</sup>. Ora, nelle *Vies Imaginaires*, dove quasi sempre la vita dei personaggi

va dalla nascita alla morte, il finale viene stabilito in anticipo, e non rispetto allo svolgersi degli avvenimenti. Il finale della biografia ha per così dire la funzione di una calamita che coinvolge l'inizio e le parti della vita del personaggio e stabilisce uno o più legami all'interno del racconto, assicurando così a quest'ultimo una precisa unità. Nella "vita immaginaria" di *Katherine, la Dentellière, fille amoureuse*, la protagonista che ama il denaro e i vestiti di lusso, abbandona il suo mestiere di merlettaia e si unisce a un sergente "qui gagnait mal de la monnaie"<sup>40</sup>. Ma questi, invece di fare di lei una donna elegante, impegna le poche cose che la donna possiede e scompare. Katherine sceglie allora un mestiere che potrà permetterle di comperare bei cappelli e bei vestiti, e in questo mestiere lucroso "Katherine eut le nom de Museau". Ma essa si rende conto ben presto che questo mestiere le procura pochi cappelli e pochi abiti. La morte di Katherine è presentata da Schwob in termini di contrasto con tutto ciò che questa donna ha desiderato:

Une nuit, un ruffian qui contrefaisait l'homme de guerre, coupa la gorge de Museau pour lui prendre sa ceinture. Mais il n'y trouva pas de bourse<sup>41</sup>.

È questo un finale brusco come tutti gli epiloghi dei racconti di Schwob, colpi di scena sui quali cala il sipario. Katherine che ama il denaro viene uccisa da un ruffiano che vuole il suo denaro. Si ha l'impressione che il finale trovi la sua corrispondenza ritmica in tutta la narrazione della vita immaginaria: quasi per un brusco rinvio all'indietro, una situazione di rottura come la morte, richiama l'atteggiamento antecedente di Katherine nei riguardi della vita. L'epilogo dunque, sul piano della composizione, stabilisce una specie di giuntura tra le parti e diventa il contrappeso di tutta la situazione precedente. La vita immaginaria di *Clodia, Matrone impudique*, offre un altro esempio di racconto dove i legami tra le varie parti sono evidenti; evidente anche il rapporto a priori tra la vita e la morte del personaggio. Clodia trova la morte "par un étrange retour d'une habitude qui avait été la sienne"<sup>42</sup>. Un individuo che l'ha ricompensata "d'un quart d'as" per la sua compagnia, la spia per riprenderle il denaro. Poi la strangola. Già all'inizio il presagio della fine appare:

Elles donnaient un quart d'as aux grands esclaves qui les massaient, puis se le faisaient rendre<sup>43</sup>.

Ma la "costruzione simmetrica", della quale abbiamo fornito alcuni esempi, si manifesta attraverso altre operazioni che, pur essendo meno evidenti, non sono meno significative. Nel secondo paragrafo del racconto, Clodia si distingue dalle sue sorelle e dai suoi fratelli "par l'éclat flagrant de ses yeux"<sup>44</sup>. Nell'ultimo paragrafo ritorna l'immagine:

L'insolence éclatante de ses yeux était toujours semblable. Rien ne pouvait l'éteindre, et elle essaya tout, même de recevoir la pluie, et de coucher dans la boue<sup>45</sup>.

Come nella morte di Clodia gli occhi saranno la caratteristica essenziale:

Puis il [l'ouvrier] jeta son cadavre, les yeux grands ouverts, dans l'eau jaune du Tibre<sup>46</sup>.

*Paolo Uccello, Peintre*, che vede qualsiasi cosa e perfino la moglie Selvaggia, come un insieme di linee curve e diritte, appare così sul letto di morte:

Et quelques années plus tard, on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat. *Son visage était rayonnant de rides*<sup>47</sup>.

Questi particolari ricorrenti, nella misura in cui sono poco significativi e appaiono quasi gratuiti in relazione agli avvenimenti narrati, assumono, proprio per il loro ripetersi, una funzione stilistica fondamentale. Schwob pensa di utilizzare questi segmenti narrativi nella loro dimensione "plurisignificante", come qualcosa che non si riferisce soltanto alla realtà rappresentata nel contesto, ma allude ad "altro", mira soprattutto a far emergere, al di là del dato reale, un orizzonte di lettura problematica.

Fin qui il metodo compositivo di Schwob. L'importante è cogliere il carattere specifico della "simmetria", che non si realizza soltanto in una serie di elementi esteriori, ma ha la funzione di un "artificio", artificio che può essere ancora riferito ad un linguaggio letterario preciso. Si vede che la "costruzione simmetrica" corrisponde ad una "costruzione estetica", dove "la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles", e questo in opposizione al Realismo dove "la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques", dove "la passion peut mugir à l'aise"<sup>48</sup>. Secondo Schwob, evidentemente, la differenza tra "arte simmetrica" e "arte realista" è la stessa che esiste tra un "oggetto artificiale" e un "prodotto naturale". Schwob ha come fine la costruzione di un "oggetto organico" *autonomo*, che deve essere letto, compreso e valutato nella propria struttura, come un universo a sé.

\* \* \*

In una lettera a Stevenson del 1888, Marcel Schwob parla di descrizione "progressiva":

Nous avons le même principe de composition, je veux dire la simplicité, et, au lieu de la description coordonnée qu'emploient les réalistes, une *description progressive*, avec quelques *traits marquants* qui représentent beaucoup mieux un tableau pour l'oeil de l'esprit qu'une analyse précise et détaillée<sup>49</sup>.

Schwob si colloca nella prospettiva di un soggettivismo del punto di vista, molto vicino, per alcuni, a un impressionismo estetico.

Uno degli effetti più evidenti della scelta della tecnica della descrizione "progressiva", quale l'intende Schwob, è la dislocazione del brano descrittivo: innanzitutto, evitando le descrizioni "précises et détaillées" dei naturalisti, Schwob mescola molto spesso note di descrizioni al dialogo, ai gesti, agli atteggiamenti dei personaggi. Questo dosaggio abile tra elementi narrativi e elementi puramente descrittivi, stabilisce una relazione stretta tra i personaggi e l'ambiente, e la rappresentazione di una realtà percepita dai personaggi e non definita a priori dall'autore.

L'*Egoïste*, del *Livre de Monelle*, narra la storia di un'orfana che cerca di fuggire dalla "maison grise d'éducation" grazie alla complicità di un giovane mozzo <sup>50</sup>. La descrizione del tempo atmosferico è frammentata in quattro o cinque luoghi della narrazione: le indicazioni descrittive si inseriscono nel corso del racconto in un susseguirsi di notazioni diverse. All'inizio, la pioggia che cade:

Une pluie fine tombait également sur les creux du rocher, la crique profonde, et criblait le remous des vagues au pied de la falaise <sup>51</sup>.

Successivamente, la pioggia che cade sul mare: una pioggia "vista":

Le mousse *levait les yeux* sur la mer. Elle était sombre et brumeuse. Un rideau de pluie voilait toute la baie. On ne voyait plus les écueils ni les balises <sup>52</sup>.

Nella capanna il mozzo riscalda la sua compagna e guarda fuori:

Il s'assit près de la porte et *guetta* le temps. L'humidité le faisait grelotter faiblement [...]

Le mousse secouait la tête. Ils restèrent sans parler. Malgré le ciel couvert *on éprouvait le crépuscule* <sup>53</sup>.

Poi viene dato rilievo ai piccoli fatti, ai particolari di sensazione, alle apparenze fugaci della vita delle cose. Quando il ragazzo uscirà, le sue reazioni faranno esistere il paesaggio:

Le mousse *secoua* les brindilles collées à sa vareuse et se glissa dehors. La pluie grise *l'enveloppa* [...]. Puis il y eut des rafales, et le grand silence rythmé de l'averse <sup>54</sup>.

Tuttavia si può parlare di una messa in prospettiva dello spazio non soltanto laddove gli oggetti e i personaggi sono rappresentati "di scorcio", ma dove il quadro si trasforma, per così dire in una "finestra", dove il "panorama" sul quale si stagliano gli oggetti e i personaggi è rifiutato in quanto tale e viene trasformato in un "piano figurativo" sul quale sono proiettati oggetti e personaggi <sup>55</sup>. In *Le Sabot*, di *Coeur Double* <sup>56</sup>, vari esempi. La presentazione della giovane protagonista: frammentazione di un'immagine in una molteplicità di brevi riprese. La frase è una enumerazione di elementi descrittivi, come se si vedessero su superfici autonome lo scialle rosso, la camicia di tela, le ortiche, i cardi, la strada:

Le soleil rayait encore les feuilles vertes d'une barre sang et or, quand une petite fille errante parut sur la grande route de l'Est. Elle avait un *fichu rouge* sur la tête, noué sous son menton, une *chemise de toile grise* avec un bouton de cuivre, une *jupe effilochée*, une paire de petits mollets dorés, ronds comme des fuseaux, qui plongeaient dans des sabots garnis de fer [...]. Les *orties* laissaient pencher leurs grappes de graines vertes. Les grands *chardons* fermaient leurs fleurs violettes, *la route grise* au loin grisonnait encore plus dans le brouillard <sup>57</sup>.

Il brano che segue è un insieme di notazioni analitiche che riproducono le fasi progressive della scoperta di uno scoiattolo da parte della giovinetta, e lo scoiattolo è dato solo alla fine della frase, quanto viene riconosciuto:

Sur l'épaule de la petite montèrent tout à coup *deux griffes* avec un museau fin; puis *un corps* velouté tout entier, suivi d'une *queue en panache*, se nicha dans ses bras, et *l'écureuil* mit son nez dans sa manche courte de toile <sup>58</sup>.

Altrove, la realtà viene percepita attraverso le impressioni della giovinetta nel momento stesso in cui esse si realizzano:

La petite *se réveilla* sous le grand soleil [...] Puis au loin sur la route, sonnèrent les grelots d'un cheval; un peu après, elle *entendit* le roulement d'une voiture. Abrisant ses yeux du soleil avec la main, elle *vit* une coiffe blanche qui brillait entre deux blouses bleues. Le char à-bancs avançait rapidement; devant trottaient un petit cheval breton [...]. Lorsqu'il fut à la hauteur de la petite, elle *tendit son bras* gauche en suppliant [...]. *Et les deux blouses bleues étaient Jean et Mathurin*; et la femme en coiffe blanche était la mère Mathô <sup>59</sup>.

In *Instantanées*, resoconto di un'esecuzione capitale e di una sepoltura <sup>60</sup>, i luoghi e gli oggetti sono descritti dal punto di vista di un testimone. Schwob sceglie e restringe l'angolo visuale, e il lettore è sottoposto a una prospettiva sempre singolare. In un angolo della Rue de la Roquette, "un homme livide, entre deux taches noires" sta uscendo per essere giustiziato:

Il y a, rue de la Roquette, deux haies de lumières, et au-dessous, deux traînées de lueurs perdues dans le brouillard, double illumination pour une montée sanglante. La brume rouge s'accroche aux réverbères et s'épand en auréole. Un carré s'ouvre au milieu des hommes, limité par les formes noires des sergents de ville; [...] et la flamme éclaire vaguement ce qui semble deux piliers de cuivre rouge, ronds, surmontés d'une boule brillante, avec au-dessous une tache pâle [...]. Puis des bras dressés, les points rouges des cigares, des collets de fourrure éparpillés çà et là <sup>61</sup>.

La descrizione presuppone un testimone, una cinepresa, che coglie le sequenze e le impressioni:

*Tombant* du ciel, une lumière grise s'étend *graduellement*, dessine une ligne de faite aux toits, des figures blêmes aux gens, *découpe* les barrières, *enlève* les gendarmes collés à leurs chevaux comme des ombres, *pétrit* le relief des fourgons, [...] *fabrique* avec les piliers de cuivre des rainures larges [...] <sup>62</sup>.

La narrazione qui si sviluppa in maniera frammentaria e discontinua: i fenomeni, gli istanti descritti assumono un rilievo particolare. Grazie a questa tecnica di descrizione che conserva costantemente un andamento "progressivo" e una prospettiva mobile, Schwob rinuncia deliberatamente al posto privilegiato che occupano i narratori tradizionali. La tecnica del punto di vista non si realizza soltanto in senso spaziale, ma anche in senso psicologico. I personaggi che animano il racconto *Le Sabot* sono "messi in prospettiva" e cioè sono visti attraverso l'anima di una bambina, protagonista del racconto:

Un être extraordinaire était accroupi sous un buisson, avec des yeux enflammés et une bouche d'un violet sombre; sur sa tête deux cornes pointues se dressaient, et il piquait des noisettes qu'il cueillait sans cesse avec sa longue queue <sup>63</sup>.

Effetti fantastici nascono dalla visione soggettiva e infantile del diavolo come dalla visione dei santi alla fine del racconto:

Les saints avaient autour de la tête un halo d'or; les larmes des saintes et les gouttes de sang qu'elles avaient versées s'étaient changées en diamants et en rubis qui parsemaient leurs robes diaphanes. Et sainte Madeleine dénoua sur la petite ses cheveux blonds; le diable se recroquevilla et tomba vers la terre comme une araignée au bout de son fil [...] <sup>64</sup>.

*La Croisade des Enfants* <sup>65</sup>, che si compone di “huit réactions différentes à la profession étonnante de foi qui se manifesta partout en Europe en 1212” <sup>66</sup>, presenta una interessante struttura “déconcentrée”, a focalizzazione multipla. Vi sono otto racconti di otto personaggi diversi <sup>67</sup> su uno stesso argomento. Se, da una parte, la narrazione “si lacera”, per così dire, in parecchi racconti antitetici, d'altra parte, questo approccio alla realtà attraverso gli otto personaggi presentati, porta a sottigliezze narrative impossibili, sembra, fuori da una stretta tecnica del punto di vista. Il goliardo, la cui fede è semplice e ingenua, parla ad un certo momento in questi termini nel *Récit du Goliard*:

Tous ces enfants m'ont paru n'avoir pas de noms. Et il est sûr que Notre Seigneur Jésus les préfère. Ils emplissaient la route comme un essaim d'abeilles blanches [...]. Ils sont des enfants sauvages et ignorants. Ils errent vers je ne sais quoi. Ils ont foi en Jérusalem... Ils n'arriveront pas à Jérusalem. Mais Jérusalem arrivera à eux. Comme à moi <sup>68</sup>.

Del tutto diverso è il *Récit du Pape Innocent III*:

Et je ne sais par quel sortilège plus de sept mille enfants ont été attirés hors des maisons. Ils sont sept mille sur la route portant la croix et le bourdon [...]. *Ils sont ignorants de toute véritable religion [...]. Cette croisade des enfants n'est point une oeuvre pie* <sup>69</sup>.

Nel *Récit du Kalandar*, Il Maomettano vede nel pellegrinaggio una testimonianza dell'importanza della propria fede:

Je viens de voir un grand nombre d'enfants qui ont été achetés par le Commandeur des Croyants. Je les ai vus sur la grand'route. Ils marchaient comme un troupeau de moutons [...], Satan les possédait et ils tentaient de traverser la mer pour se rendre à Jérusalem. [...] Ce sont des Francs qui appartiennent à l'empereur de Rome. Ils adorent faussement le prophète Jésus <sup>70</sup>.

La tecnica del punto di vista si applica anche a un'altra dimensione; quella temporale. Le prime sette narrazioni si riferiscono ad un fatto che si sta svolgendo e del quale i personaggi danno interpretazioni immediate, da testimoni; nell'ultimo, quello del *Pape Grégoire IX*, il pontefice giudica l'avvenimento quando questo è terminato: ricchezza e varietà dunque del punto di vista dove l'autore sembra indicare che il reale oggettivo non esiste, che la realtà passa da un “pronostico” relativo a un accertamento arbitrario.

\* \* \*

Marcel Schwob [...] was the happy possessor of two gifts rarely found

together. He was *a scholar*, and he was *an artist*. Though the past held few secrets for him, though he was familiar with the life of Villon's Paris as with the manners of ancient Greece, he saw the "backward and abysm of time" through a mist of fancy. He recreated that which had ceased to exist by his imagination <sup>71</sup>.

Marcel Schwob, "scholar" e "artist", non trascura i materiali storici. Tuttavia, ammettere che l'erudizione è, in certo senso, alla base della produzione letteraria di Schwob, esige un'analisi più approfondita. Le sue conoscenze storiche sono eccezionali e abbracciano tutte le società e tutte le epoche <sup>72</sup>. La vita e i costumi dell'antichità gli sono familiari, come testimoniano i particolari minuziosi che troviamo nei *Mimi*, nei saggi e nei racconti ispirati alla cultura greca e latina delle *Vies Imaginaires* e del *Roi au Masque d'or*. Ma oltre alle antiche, altre epoche storiche, il Medioevo, Villon, i Coquillards e Rabelais, il Rinascimento, la letteratura e la storia inglese, lo affascinano in modo particolare <sup>73</sup>. Nove delle *Vies Imaginaires* sono di argomento inglese; traduce *Moll Flanders*, *Macbeth* e *Hamlet*, pubblica articoli e conferenze su opere e scrittori inglesi. Il suo non è un semplice interesse di storico e di erudito: è la scoperta di un'opera significativa, Petronio, Villon o Shakespeare che lo avvia alla conoscenza dell'epoca. In una fase successiva, Schwob selezionerà con la sua immaginazione il materiale storico e letterario accumulato. Talvolta egli ricorre semplicemente al mito: il caso *Villon* è illuminante. Le ricerche di Schwob confluiscono nel *François Villon* che fa parte di *Spicilège*; ma materiali provenienti dalla stessa fonte, date, nomi di chiese, di strade, di locande e riproduzione di costumi medievali, servono di tessuto a molti racconti <sup>74</sup>.

Il *Katherine*, l'infanzia e la giovinezza della protagonista si svolgono nella seconda metà del XV secolo intorno alla chiesa di Saint-Benoît-le-Bétourné; inoltre i nomi delle strade, delle taverne, delle località sono quelle del *Grand Testament* di Villon:

Elle ouvraea de son métier, Jehanneton étant devenue chaperonnière, Perrenette lavandière, et Guillemette [...] saucissière, ayant un petit visage cramoyisi qui reluisait comme s'il eût été frotté avec du sang frais de porc. Pour ceux qui avaient joué à Saint-Merry, ils commençaient déjà d'autres entreprises; certains étudiaient sur la montagne Sainte-Genève, et d'autres battaient les cartes au Trou-Perrette, et d'autres choquaient les brocs de vin d'Aunis à la Pomme de Pin et d'autres se querellaient à l'hôtel de la Grosse Margot [...] <sup>75</sup>.

Nel saggio su Villon, Schwob parla di Casin Cholet che trascinò il giovane studente in un'esistenza di crimine e di vagabondaggio:

[...] des égouttiers de fossés, comme Jehan le Loup, ou des meneurs de hutin, comme *Casin Cholet*, avec lesquels il allait voler des canards qu'on mettait en sac au revers des murs de Paris <sup>76</sup>.

Nella *Vie imaginaire* di Katherine ritorna il personaggio:

Après souper, Casin Cholet allait prendre des poules sur l'envers des fossés de Paris <sup>77</sup>.

Il giovane sergente dello Châtelet, che conduce Katherine alla perdizione, è ripreso dalla biografia su Villon:

Ce Casin Cholet qui était grand querelleur, se battit avec un autre compagnon de Villon, Guy Tabarie, avant 1456, et plus tard, en 1456, le 8 juillet, s'amusa à donner faussement l'alarme aux Parisiens [...]. Il était alors sergent au Châtelet, et Villon eut plusieurs compagnons parmi ces Unze-Vingt, comme on les appelait [...] <sup>78</sup>.

L'esilio di Casin Cholet da Parigi diventa in *Katherine* il motivo che spinge Katherine ad abbandonare il mestiere di merlettaia per darsi a quello di “fille amoureuse”. Schwob mescola avvenimenti della vita di un personaggio realmente esistito con elementi di invenzione e crea la sua “vita immaginaria”.

Il personaggio del goliardo, chierico vagabondo del Medioevo, proprio per il suo carattere singolare e poco conformista, attira particolarmente l'attenzione di Schwob che, nel *Villon*, ne descrive la vita e i costumi:

Un grand nombre de clerks allaient de ville en ville; ce leur était une manière de vivre après qu'ils en eurent fait un prétexte à s'instruire [...]. Ceux qui allaient d'abbaye en abbaye transportaient des rouleaux de parchemins où les moines inscrivaient le nom du dernier mort de leur confrérie, avec des pensées pieuses. Les clerks vagabonds qui avaient reçu l'hospitalité d'un couvent étaient chargés d'annoncer ainsi la mort d'un frère en religion aux moines des couvents du même ordre. Ils payaient de ce prix l'hospitalité qu'on leur donnait [...]. On donna à ces vagabonds le nom de goliards <sup>79</sup>.

Nel monologo del goliardo della *Croisade des Enfants*, Schwob riprende dal *Villon* elementi della vita dei chierici:

Si j'eusse été expert dans les lettres, j'aurais du parchemin et j'écrirais dessus. Ainsi je mangerais très bien tous les soirs. J'irais dans les couvents prier pour les frères morts et j'inscrirais leurs noms sur mon rouleau. Je transporterai mon rouleau des morts d'une abbaye à l'autre <sup>80</sup>.

I goliardi del XV secolo nel *Villon* sono individui poco raccomandabili, molto istruiti nell'arte del vagabondaggio: essi scialacquano tutto il loro denaro in vizi e dissolutezze, frequentano gli ambienti loschi della società e portano delle false tonsure. *Alain le gentil, soldat*, protagonista di una vita immaginaria, che serve il re Carlo VII dall'età di dodici anni come arciera, decide un giorno, sotto l'influenza del suo compagno Bernard, di mettersi “hors l'ordonnance royale” per poter condurre un'esistenza più libera “en geignant les dupes avec les dés pipés”:

Un mauvais sergent de l'official, Pierre Empongnart, se fit montrer les subtilités de leur jeu et leur dit qu'ils ne tarderaient pas à être pris: mais qu'il allait hardiment jurer qu'ils fussent clerks, afin d'échapper aux gens du roi et de réclamer la justice de l'Eglise, et, pour cela, tondre le haut de leurs têtes et jeter promptement, en cas de besoin, leurs collets déchiquetés et leurs lanches de couleur. Il les tonsura lui-même avec les ciseaux consacrés et leur fit marmotter les sept Psaumes [...] <sup>81</sup>.

Il procedimento di selezione di elementi storici e di inserimento di questi nei

racconti, si carica di un significato particolare allorché si tratta dei personaggi storici delle *Vies Imaginaires*. Alcune scelte formali mostrano come Schwob, da un lato, utilizzi i materiali storici e dall'altro, proceda alla “deformazione” di questi stessi materiali.

Le *Vies Imaginaires* presentano in generale un'evidente omogeneità e coerenza nella metodologia compositiva: il punto di partenza storico è facilmente riconoscibile in quasi tutte le *Vies Imaginaires*; più complessa è l'operazione successiva che consiste in un procedimento, per così dire di “desemantizzazione parziale” del materiale storico. Se, da una parte, Schwob sceglie quegli elementi storici che sono per lui i più significativi per la comprensione del personaggio, d'altra parte, conferisce a questi stessi elementi una tale tensione ironica, talvolta caricaturale o in ogni caso paradossale, che, nel momento in cui essi si ripropongono come realtà storica, si “autodistruggono” per così dire, perdendo il loro peso storico. La “vita immaginaria” di *Cecco Angiolieri, poète haineu*, è chiara in questo senso:

Cecco Angiolieri naquit haineux à Sienne, le même jour que Dante à Florence. Son père, enrichi dans le commerce des laines, inclinait vers l'Empire. Dès l'enfance, Cecco fut jaloux des grands, les méprisa, et marmotta des oraisons. Beaucoup de nobles ne voulaient plus se soumettre au pape. Cependant les ghibellins avaient cédé. Mais parmi les guelfs mêmes, il y avait les Blancs et les Noirs. Les Blancs ne répugnaient pas à l'intervention impériale. Les noirs restaient fidèles à l'Eglise, à Rome, au Saint-Siège. Cecco eut l'instinct d'être Noir, peut-être parce que son père était Blanc [...].

Cecco mendia son pain, attesta la durezza de son père et finit par se loger dans le taudis d'un savetier, qui avait une fille. Elle se nommait Becchina et Cecco crut qu'il l'aimait [...]. Becchina lavait la vaisselle, et ses cheveux étaient constamment emmêlés. Elle se moquait de Cecco parce qu'il avait la bouche tordue <sup>82</sup>.

L'operazione di “desemantizzazione parziale” ha in parte la funzione di liberare i personaggi dalla responsabilità dei loro significati storici troppo oggettivi, e, nello stesso tempo, ha la funzione di “recuperarli” in quanto “individui”, cioè in tutta la complessità, la libertà, l'indeterminatezza del loro potenziale vitale. Sottolineature di una serie di fatti “veri” ma anche, tramite artifici, deformazione e manipolazione della realtà, senza giungere però ad una sua disgregazione totale. Di *Lucrece, poète*, si sa che egli scrisse l'opera *De Rerum Natura*, simbolo di Venere, personificazione della natura; che la sua morte fu causata da un filtro d'amore che gli avrebbe fatto perdere la ragione. Ora, Schwob, assumendo questi dati di fatto (non “garantiti” e sufficientemente lontani per lasciare posto ad una dimensione leggendaria) crea, in corrispondenza di questi, dei punti di riferimento che hanno la funzione di farci capire che si tratta proprio di Lucrezio. Tuttavia, il personaggio che emerge da questa “vie imaginaire” è un individuo carico di risonanze interiori:

Lucrece apparut dans une grande famille qui s'était retirée de la vie

civile. [...] Il fut entouré, dès l'enfance, par le mépris de la politique et des hommes. Le noble Memmius, qui avait son âge, subit, dans la forêt les jeux que Lucrèce lui imposa. Ensemble, ils s'étonnèrent devant les rides des vieux arbres et épièrent le tremblement des feuilles sous le ciel, comme un voile viride de lumière jonché de taches d'or. Ils considérèrent souvent le dos rayé des pourceaux sauvages qui humaient le sol. Ils traversèrent des fusées frémissantes d'abeilles et des bandes mobiles de fourmis en marche<sup>83</sup>.

Per spiegare la morte di Lucrezio causata da un veleno e per mostrare l'importanza di Venere nella sua vita, Schwob introduce nella narrazione "une femme africaine, belle, barbare et méchante":

Il était amoureux. Et d'abord sa vie fut enchantée. Contre les tentures des murailles, la femme africaine appuyait les masses contournées de sa chevelure [...]. Elle avait une façon étrange de lever un doigt et de secouer le front. Ses sourires avaient une source profonde et ténébreuse comme les fleuves d'Afrique. Au lieu de filer la laine, elle la déchiquetait patiemment en petits flocons qui volaient autour d'elle<sup>84</sup>.

Tutti sanno che nell'opera *De Rerum Natura*, Lucrezio espone la dottrina epicurea: nel brano che segue, si può notare il tono un po' paradossale, ambiguo, straniato, usato da Schwob.

Lucrèce entra dans la salle des livres. Ce fut là qu'il déplaça le rouleau où un scribe avait copié le traité d'Epicure. Aussitôt il comprit la variété des choses de ce monde, et l'inutilité de s'efforcer vers les idées. L'univers lui parut semblable aux petits flocons de laine que les doigts de l'Africaine éparpillaient dans les salles. Les grappes d'abeilles et les colonnes de fourmis et le tissu mouvant des feuilles lui furent des groupements d'atomes. Et dans tout son corps il sentit un peuple invisible et discord, avide de se séparer. Et les regards lui semblèrent des rayons plus subtilement charnus, et l'image de la belle barbare, une mosaïque agréable et colorée et il éprouva que la fin du mouvement de cette infinité était triste et vaine [...]<sup>85</sup>.

Altro esempio di decostruzione e di ricomposizione è *Pétrone, Romancier*. Prima viene descritto l'ambiente nel quale Petronio passò la sua infanzia:

Il naquit en des jours où des baladins vêtus de robes vertes faisaient passer de jeunes porcs dressés à travers des cercles de feu, où des portiers barbus, à tunique cerise, écosaient des pois dans un plat d'argent, devant les mosaïques galantes de l'entrée des villas [...] où des récitateurs chantaient au dessert des poèmes épiques, où le langage était tout farci de mots d'ergastule et de redondances enflées venues d'Asie<sup>86</sup>.

Rifacendosi per la biografia di Petronio alle storie delle *Satirae*, Schwob espone le raffinatezze grottesche e esagerate del nuovo ricco e insieme gli aspetti della sua vita negli ambienti più malsani della decadenza di Roma. La morte di Petronio è causata dalle mani di "un grattateur", e non come riporta Tacito, da Tigellino:

Tacite rapporte faussement qu'il fut arbitre des élégances à la cour de Néron, et que Tigellin, jaloux, lui fit envoyer l'ordre de mort. Pétrone ne s'évanouit pas délicatement dans une baignoire de marbre, en murmu-

rant de petits vers lascifs. [...] Il disparut un soir [...] un grassateur ivre lui avait enfoncé une large lame dans le cou, tandis qu'ils gisaient ensemble, en rase campagne, sur les dalles d'un caveau abandonné <sup>87</sup>.

La negazione del carattere di incontestabilità e di oggettività dei materiali storici è riconoscibile anche a livello dell'organizzazione sintattico-grammaticale. Nella "vita" di *Paolo Uccello, Peintre*, la semplificazione sintattica mascherata per così dire dal tono familiare della conversazione, ha un'incidenza sul significato degli avvenimenti, che assumono spesso la caratteristica di avvenimenti paradossali e grotteschi. Nel momento stesso in cui gli avvenimenti vengono presentati, essi si alterano e si deformano in modo da produrre un susseguirsi progressivo di elementi surreali:

Car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel [...]. Mais l'Oiseau continuait son oeuvre patiente, et il assemblait les cercles, et il divisait les angles, et il examinait toutes les créatures sous tous leurs aspects [...] <sup>88</sup>.

Con i procedimenti di "desemantizzazione" e di "deformazione" dei materiali storici, Schwob mette in crisi il carattere di oggettività e di certezza della "realtà" storica. In altri termini, gli avvenimenti diversi e "unici" della vita dei personaggi, non si articolano in vista di una ricostruzione del personaggio storico, ma si pongono piuttosto come i segni di un "ailleurs" che non si può cogliere interamente: il filtro attraverso il quale i personaggi sono interpretati, agisce come schermo "difratore" di una "impossibile" visione unitaria di un individuo. Si potrebbe aggiungere anche che tra i personaggi che abbiamo analizzati, nessuno è tutto intero negli atti che lo definiscono: essi si muovono sempre in una atmosfera rarefatta ed hanno un margine di indeterminatezza che conferisce loro una dimensione misteriosa. L'insufficienza delle notizie sui personaggi fa apparire inoltre contraddittorie le loro azioni, conferisce loro un tono ambiguo e straniato.

Marcel Schwob è dunque un maestro nell'arte del silenzio <sup>89</sup>. Così egli giunge alla dislocazione del personaggio romanzesco, all'eliminazione dell'eroe semplice, compatto e fortemente caratterizzato. L'assenza di commento e di spiegazioni sui personaggi, queste "larges taches d'ambiguïté", questi "abîmes d'ombre", il gusto dell'enigma, dello scorcio, del chiaroscuro, che non si trovano soltanto nelle *Vies Imaginaires*, ma anche in molti racconti delle raccolte precedenti, e che qualche volta nel contesto della narrazione sembrano sprovvisti di motivazione e quasi gratuiti, sono dei procedimenti di deformazione del reale, degli artifici tecnici. Ma artifici così chiaramente metaforici sono i segni di una "realtà" profonda e complessa. Si può dire che, a determinare questo scarto di piani, dal reale storico all'immaginario, è innanzitutto la consapevolezza dell'impossibilità di assumere i contorni reali-storici del personaggio, e quin-

di la scelta cosciente di una deformazione e di un artificio utilizzati come strumenti artistici destinati ad esprimere qualcosa che, forse, supera la poetica.

L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas; il décline <sup>90</sup>.

<sup>1</sup>) Vedi gli articoli usciti nel 1967 nel centenario della nascita, in particolare Gilbert Sigaux, *Marcel Schwob voyageur voilé*, "Quinzaine littéraire", 1 sett. 1967, p.11; e nell'anno della ristampa di una parte delle opere di Schwob, nel 1979: vedi Hubert Juin, *Marcel Schwob, écrivain occulté*, "Quinzaine littéraire", 1 aprile 1979, p. 4-5; Cristian Berg, *Un Réalisme irréel*, "Quinzaine littéraire", 1 aprile 1979, p. 5-6.

<sup>2</sup>) I suoi amici furono Barrès, Renard, France, Daudet, Courteline, Maeterlink, Jammes, Claudel, Maurras.

<sup>3</sup>) Un solo fatto importante: pubblicazione negli anni 1927-30 delle opere per merito di P. Champion, edizione ora introvabile.

<sup>4</sup>) Così è stato interpretato da: Fontainas, Valéry, Rémy de Gourmont, Camille Mauclair, ecc.

<sup>5</sup>) "On ne doit pas se sentir vivre à écrire de telles choses, ni sentir son époque. C'est de la Littérature de tour d'ivoire!" P. Léautaud, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, 1954-1966, I, 10 nov. 1903, p. 91.

<sup>6</sup>) "Sans aucun doute Marcel Schwob rêva d'être, lui aussi, un "faussaire de la nature". Sans doute eut-il l'ambition d'être, lui aussi, un de ces contrefacteurs de la réalité, un de ces faux-monnaeyrs dont la fausse monnaie nous paie mieux que la vraie et auprès de qui l'on est obligé de se dire que, si imitation il y a, c'est la vie qui imite l'art [...]". G. Trembley, *Schwob, faussaire de la nature*, Paris, Droz, 1969, p.106.

Su questo argomento v. anche: C. Berg, *op. cit.*, p.5-6. B. Delvaille, *M. Schwob ou Le réalisme irréel*, "Magazine Littéraire", Paris, sett. 1979, p. 105-106.

<sup>7</sup>) Hubert Juin, *Les Masques de Schwob*, "Quinzaine Littéraire", 1 aprile 1979, p. 6.

<sup>8</sup>) Alcuni indicano P. MacOrlan, J.L. Borges, M. Yourcenar e molti altri.

<sup>9</sup>) 15 aprile 1889, in "Le Phare de la Loire" e 16 aprile 1889, in "Le Petit Phare".

<sup>10</sup>) *Réalisme*. Schwob ha solo quindici anni quando afferma: "Nier Zola, mon Dieu, mais c'est nier l'ordure"; citato in P. Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p.25. In una conversazione con W.G.C. Byvanck, Schwob si esprime così a proposito dei "physiologues" e dei "psychologues": "Je me méfie quand je vois l'analyse des émotions de l'âme prendre le pas sur le reste, come si à elle seule elle était capable de créer une oeuvre d'art". W.G.C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, Perrin, 1892, pp.230-231. In una lettera a Byvanck, Schwob dichiara: "Je suis étonné et charmé de cette jolie coïncidence pour Paul Bourget. Moi, je le hais. Je le hais parce qu'il représente toute la convention mondaine qui nous étouffe, parce qu'il est la personification de l'atroce pose dédaigneuse moderne qui nous environne". J. Fransen, *W.G.C. Byvanck-Marcel Schwob*, "Neophilologus", XXXI, 1947, p. 113

<sup>11</sup>) *Réalisme*.

<sup>12</sup>) M. Schwob, *Oeuvres Complètes*, Paris, F. Bernouard, 1927-30, II, p. VII-XX.

<sup>13</sup>) *ibid.*, p. XIII.

<sup>14</sup>) *ibid.*, p. XIII.

<sup>15</sup>) *ibid.*, p. XII.

<sup>16</sup>) *ibid.*, p. XIX.

<sup>17</sup>) *ibid.*, p. XVII.

<sup>18</sup>) *ibid.*, p. XVI.

<sup>19</sup>) *ibid.*, pp. XIX-XX.

- <sup>20</sup>) *ibid.*, p. XIV. Il corsivo è nostro.
- <sup>21</sup>) *Coeur*, 1891; *Roi*, 1892; *Monelle*, 1894; *Vies*, 1896.
- <sup>22</sup>) v. Byvanck, *op. cit.*
- <sup>23</sup>) *Oeuvres Complètes*, II, p. VII. Il corsivo è nostro.
- <sup>24</sup>) *ibid.*, p. VIII.
- <sup>25</sup>) *ibid.*, p. IX.
- <sup>26</sup>) Questo percorso viene talvolta considerato come un fallimento: vedi Byvanck, *op. cit.*; W. Goddard, *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*, thèse, Paris, 1950; J.A. Green, *The literary career of Marcel Schwob, 1867-1905*, thèse, Université de Washington, 1960.
- <sup>27</sup>) J.A. Green, *op. cit.*, p. 250: "... neither the exposition nor the conclusion differ in outline from any of the individual *contes* gathered into the second part of that book, or from any of Schwob's other tales, from *Coeur Double*, to *Vies Imaginaires*".
- <sup>28</sup>) Per la definizione di "incastro", "concatenazione", "alternanza", v. Todorov, *Il racconto letterario*, in *L'Analisi del Racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 252-253.
- <sup>29</sup>) *Oeuvres Complètes*, III, p. 20.
- <sup>30</sup>) *ibid.*, p. 9. Il corsivo è nostro.
- <sup>31</sup>) *ibid.*, p. 22. Il corsivo è nostro.
- <sup>32</sup>) *ibid.*, p. 69 e p. 72. Il corsivo è nostro.
- <sup>33</sup>) Da questo punto di vista andrebbero anche analizzate e confrontate a *Coeur Double*, le raccolte: *Roi au Masque d'or e Vies Imaginaires*.
- <sup>34</sup>) "Hier soir, Schwob et moi, nous étions désespérés, et j'ai cru, un moment, que nous allions nous envoler par la fenêtre comme deux chauves-souris. Nous ne pouvons faire *ni du roman*, ni du journalisme". J. Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935 (28<sup>e</sup> édition), le 10 octobre 1893, p. 124.
- <sup>35</sup>) P. Lièvre, *Marcel Schwob, in Esquisses Critiques*, 3<sup>e</sup> série, Paris, Le Divan, 1929, pp. 184-185.
- <sup>36</sup>) *O.C.*, III, p. 4.
- <sup>37</sup>) *ibid.*, p. 9.
- <sup>38</sup>) M. Maeterlinck, *Le Livre de Monelle*, "Mercure de France", agosto 1894, p. 368.
- <sup>39</sup>) E. Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of E.A. Poe* (10 vol.), New York, Scribner, 1914, tomo VI, p. 31.
- <sup>40</sup>) *O.C.*, III, p. 114.
- <sup>41</sup>) *ibid.*, p. 117.
- <sup>42</sup>) *ibid.*, p. 63. Il corsivo è nostro.
- <sup>43</sup>) *ibid.*, p. 60. Il corsivo è nostro.
- <sup>44</sup>) *ibid.*, p. 59.
- <sup>45</sup>) *ibid.*, p. 63. Il corsivo è nostro.
- <sup>46</sup>) *ibid.* Il corsivo è nostro.
- <sup>47</sup>) *ibid.*, p. 101. Il corsivo è nostro.
- <sup>48</sup>) Prefazione a *Coeur Double*, p. XIII.
- <sup>49</sup>) In *Spicilège*, pubblicato nel 1960, nella *Note bibliographique* di Maurice Saillet, p.222. L'ormai ben nota tecnica del *punto di vista*, una messa in prospettiva spaziale e psicologica della "realtà", comincia a interessare scrittori quali Wyzewa, Dujardin, Schwob e altri verso gli anni 1890. Nel saggio su *Robert Louis Stevenson*, Schwob riprendendo in altri termini una dichiarazione fatta a Jules Renard: "Il ne nous reste qu'une chose à faire après non aînés: bien écrire". J. Renard, *op.cit.*, le 7 mars 1891, p.62, scrive: "The actors are, it seems, the usual three, dit George Meredith. Il y a une *manière* de raconter et de décrire (...). L'écrivain qui rompt l'orthographe traditionnelle prouve véritablement sa force créatrice. Or, il faut bien se résigner: on ne peut jamais changer l'orthographe des phrases et la direction des lignes. Les idées et les faits restent les mêmes, comme le papier et l'encre. La matière de la Beauté est restée identique depuis le Chaos. Le poète et la peinture sont des inventeurs de formes: ils se servent des idées communes et des idées de tout le

monde". *Oeuvres Complètes*, IV, pp. 66-67.

<sup>50</sup>) *ibid.*, p. 21-25. *L'Egoïste* è il titolo del racconto quale appare nella *Lampe de Psyché* nel 1903, e nell'edizione delle *Oeuvres Complètes*. Il titolo del racconto quale appare nell'"Echo de Paris" nel 1892 e nel *Livre de Monelle* nel 1894 è *Les Crabes*.

<sup>51</sup>) *ibid.*, p. 21.

<sup>52</sup>) *ibid.*, p. 23. Il corsivo è nostro.

<sup>53</sup>) *ibid.*, p. 24. Il corsivo è nostro.

<sup>54</sup>) *ibid.*, pp. 24-25. Il corsivo è nostro.

<sup>55</sup>) "Il avait senti qu'il ne suffisait pas de disloquer le panorama, mais qu'il fallait le contester en tant que panorama, dès lors que l'on concevait la réalité non comme un cadre, mais comme un secteur visuel". M. Raimond, *La Crise du Roman - Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, pp. 305-306.

<sup>56</sup>) *O.C.*, II, pp. 10-18.

<sup>57</sup>) *ibid.*, p. 10. Il corsivo è nostro.

<sup>58</sup>) *ibid.*, p. 11. Il corsivo è nostro.

<sup>59</sup>) *ibid.*, pp. 13-14. Il corsivo è nostro.

<sup>60</sup>) *ibid.*, pp. 233-236. Si sa che Schwob fu presente, in qualità di giornalista all'esecuzione dell'assassino, Eyraud.

<sup>61</sup>) *ibid.*, p. 233.

<sup>62</sup>) *ibid.*, p. 234. Il corsivo è nostro.

<sup>63</sup>) *ibid.*, p. 11.

<sup>64</sup>) *ibid.*, p. 17.

<sup>65</sup>) *ibid.*, IV, pp. 133-154. *La Croisade des Enfants* è una serie di prose poetiche ispirate a Marcel Schwob da alcune cronache del XIII secolo, che raccontano l'esodo, in quel periodo, di bambini di tutti i paesi verso la Terra Santa. Vedi P. Léautaud, *Marcel Schwob*, "Mercure de France", février 1905, p. 168.

<sup>66</sup>) W. Goddard, *op. cit.*, p. 228.

<sup>67</sup>) Un monaco che Schwob chiama il goliardo, un lebbroso, il papa Innocenzo III, i bambini, un chierico di Marsiglia dove i bambini si imbarcano, un musulmano, altri bambini incontrati lungo la strada, Gregorio IX.

<sup>68</sup>) *Oeuvres Complètes*, IV, pp. 134-135. Il corsivo è nostro.

<sup>69</sup>) *ibid.*, pp. 139-141. Il corsivo è nostro.

<sup>70</sup>) *ibid.*, pp. 147-148.

<sup>71</sup>) C. Whibley, *Marcel Schwob*, "Academy", 18 marzo 1905, p. 276. Il corsivo è nostro.

<sup>72</sup>) "C'est vraiment extraordinaire chez lui, cette science universelle, qui va de Tacite à Whitman, des auteurs les plus anciens aux auteurs les plus modernes et exotiques!". E. et J. De Goncourt, *Journal*, Les Editions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, XX, p. 8.

<sup>73</sup>) v. P. Dottin, *Marcel Schwob et la littérature anglaise*, "La Revue de France", VII, mars-avril 1927, pp. 371 - 377.

<sup>74</sup>) *Les Routiers*, *Les Bohémiens*, *Les Sacrilèges* di *Coeur Double*; *La Peste* e *Les Faulx-Visaiges* di *Le Roi au Masque d'or*; come *Katherine la dentellière, fille amoureuse*, e *Alain, le gentil soldat* delle *Vies Imaginaires*, e infine *la Croisade des Enfants*.

<sup>75</sup>) *O.C.*, III, p. 114.

<sup>76</sup>) *ibid.*, IV, p. 16.

<sup>77</sup>) *ibid.*, III, p. 115.

<sup>78</sup>) *ibid.*, IV, pp. 16-17.

<sup>79</sup>) *ibid.*, pp. 28-29.

<sup>80</sup>) *ibid.*, IV, p. 134.

<sup>81</sup>) *ibid.*, III, p. 122.

<sup>82</sup>) *ibid.*, pp. 87-93.

<sup>83</sup> ) *ibid.*, pp. 51-52.

<sup>84</sup> ) *ibid.*, p. 52.

<sup>85</sup> ) *ibid.*, pp. 53-54.

<sup>86</sup> ) *ibid.*, pp. 67-68.

<sup>87</sup> ) *ibid.*, p. 70.

<sup>88</sup> ) *ibid.*, pp. 97-99.

<sup>89</sup> ) Analizzando la tecnica narrativa di Stevenson in alcune delle sue opere, Schwob afferma: "L'art, ici, consiste à ne point dire [...]. Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du *Satiricon*, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux". *ibid.*, IV, p. 67-68. Il corsivo è nostro.

<sup>90</sup> ) *ibid.*, III, p. 7.

GINO SITRAN

INTRODUZIONE ALLA LETTURA DELLE *NOTTI EGIZIANE*  
DI ALEKSANDR S. PUŠKIN

Gli scritti puškiniani sull'arte sono da sempre oggetto di inconciliabili interpretazioni; ciò soprattutto per il fatto che lo scrittore non si esprime sull'argomento in un'opera esaustiva, ma in forma frammentaria e disorganica in una serie di lavori pubblicistici (saggi, scritti polemici, lettere, etc.)<sup>1</sup>. Anche le poesie generalmente considerate un manifesto dell'*arte per l'arte* non costituiscono un sistema ideologicamente sicuro: ad esse se ne contrappongono altre in cui il poeta afferma il proprio impegno morale e civile<sup>2</sup>.

Altro motivo di equivoco è stato quello di voler ricavare principi interpretativi oggettivamente validi da fatti essenzialmente biografici. In Puškin, più che in altri scrittori, l'esperienza personale è solitamente percepita in prospettiva storica e le emozioni, anche le più intime, mantengono spesso la concretezza del reale. Puškin partecipò attivamente e passionalmente alla vita del suo tempo. Non c'è dubbio. Ma fu proprio questa passionalità, unita alla geniale "facoltà di rispondenza e simpatia universale" (quella che Dostoevskij chiama *vsemirnaja otzyvčivost'*)<sup>3</sup>, l'interesse per la storia della cultura dell'intera umanità, a distoglierlo da una riflessione sistematica sui problemi dell'arte; ad impedirgli di distinguere l'io poetico dall'io sociale, di separare, come teorizzò nel *Poeta* ed esemplificò nelle *Notti egiziane*, la pausa creativa (l'ispirazione) dal travagliato tempo della quotidianità. Questo è il dramma di Čarskij che tenta di isolarsi, di mimetizzarsi con ogni mezzo, senza riuscire a liberarsi dalla maledizione che lo perseguita per il fatto stesso di chiamarsi poeta. Ed è anche, più in generale, il dramma dello scrittore nella società.

Fra le interpretazioni delle *Notti egiziane* sono rimaste fondamentali quelle di Dostoevskij e di Briusov. Da queste è necessario partire per ottenere un primo punto di riferimento.

In polemica con le concezioni materialistiche e nichilistiche del tempo, Dostoevskij vede nelle *Notti egiziane*, di cui analizza esclusivamente la parte

poetica, la rappresentazione di una “fase transitoria della vita dell’umanità”. In questa fase “la vita si trascina senza scopo, nel futuro non c’è più nulla, tutto si richiede al presente, la vita si riempie dei soli bisogni immediati, tutto si concentra nel corpo, tutto precipita nella depravazione del corpo per supplire alle mancanti risorse dello spirito; si eccitano i nervi e il corpo con quanto è in grado di risvegliare la sensualità; le più mostruose inclinazioni, i fenomeni più anormali diventano a poco a poco normali, scompare perfino l’istinto di autoconservazione”<sup>4</sup>.

In questa visione apocalittica, chiaramente allusiva del presente, Cleopatra diventa un personaggio perfettamente dostoevskiano: un demone solitario e impazzito, “disprezzatore del genio popolare e delle sue tradizioni... che nella noia e nella tristezza dell’agonia si sollazza con fantastiche ferocità, con la voluttà della femmina del ragno che divora il suo maschio”<sup>5</sup>. Questo demone non conosce pietà: il sorriso che balena per un istante sul suo volto davanti alla giovane vittima innocente non denuncia un tardivo riscatto, ma “la selvaggia estasi bestiale” che tutta la percorre nel presagio di piaceri ancora più sottili. “Nessuna poesia - conclude Dostoevskij - ha raggiunto una forza così tremenda, una concentrazione così totale nell’esprimere il pathos! Davanti a questa estasi infernale le forze vengono meno... e comprendiamo fra quali genti giunse il nostro divin Salvatore”<sup>6</sup>.

L’analisi di Briusov, anch’essa centrata sul testo poetico, parte da una visione del mondo opposta. Se per Dostoevskij il poema esalta il cristianesimo, preannunciato e storicamente giustificato dalla perversione morale alla quale era giunta la società pagana, per Briusov sono invece i valori positivi del paganesimo ad essere esaltati nella metafora della sfida di Cleopatra. Questa idea si riflette nella struttura del racconto in cui l’alternanza di prosa e poesia non è casuale. La prosa sottolinea “il disordine morale, la grettezza, l’ipocrisia”<sup>7</sup> del gran mondo Pietroburghese; la poesia esalta, attraverso Cleopatra e i suoi amanti, l’ideale pagano di bellezza (“il culto della carne”) contrapposto a quello cristiano dello spirito. Ideale che nella coscienza del mondo antico racchiude i due eterni principi, opposti e indivisibili, della voluttà e della morte:

“La voluttà è un istinto invincibile per il quale si sacrifica la vita, la morte è l’altissimo prezzo che l’uomo deve pagare per ottenerla”<sup>8</sup>.

Nel raggiungere la bellezza a prezzo della vita, l’uomo attinge alla verità. E dunque in Cleopatra Puškin “incarna l’ideale della bellezza e l’ideale della divinizzazione dell’uomo”<sup>9</sup>. Il patto che la regina sancisce con i sudditi, invocando la “potente Cipride” e “gli dei del minaccioso Ade”, non nasce da un calcolo venale, né da un’incontenibile lussuria. Vendendo il proprio amore in cambio della morte, essa compie un atto di pietà divina e di giustizia umana, perché la bellezza è dono divino di cui tutti possono godere affermando nel godimento la propria libertà.

Come si vede, le tesi di Dostoevskij e di Briusov sono assolutamente

antitetiche ed entrambe inconfutabili perché inscindibili dai sistemi poetici da cui derivano. Confutarle significherebbe confutare la visione del mondo dei due scrittori. Eppure, nella loro inconciliabilità, esse convergono nell'affermare la posizione centrale del mito di Cleopatra nella creazione puškiniana; la sua funzione di contrappunto verso un tema ricorrente in altri racconti idealmente analoghi: quello del rapporto fra l'artista e la società.

Secondo Briusov, la narrazione in prosa di un soggetto di vita contemporanea funge solo da cornice a un ampio disegno parzialmente realizzato nel poema. Disegno che egli stesso tentò di completare nell'intento di "aiutare i lettori ad immaginarsi, secondo le annotazioni lasciate dallo stesso Puškin, quella che avrebbe dovuto essere una delle sue più profonde creazioni" <sup>10</sup>. Date le premesse particolari da cui partiva, era chiaro che il poeta simbolista, pur intenzionato a non uscire "dai limiti del lessico, del ritmo e della rima di Puškin", ed a servirsi esclusivamente dei materiali editi e manoscritti inerenti al poema, avrebbe invece creato un'opera totalmente estranea allo spirito puškiniano e stilisticamente riconducibile alle ballate erotiche della raccolta *Rimu i miru* <sup>11</sup>.

Il problema del rapporto tra il racconto in prosa e le due improvvisazioni poetiche non è di per sé semplice; e non si pone solo per le *Notti egiziane*. Riguarda una serie di progetti, nessuno dei quali realizzato, in cui i valori della società contemporanea (i suoi falsi idoli) sono messi a confronto con quelli del mondo antico. Così avviene nel racconto *Gli ospiti si radunarono alla villa*, nel *Racconto di vita romana*, nel frammento *Trascorremmo la sera nella villa* <sup>12</sup>. E mano a mano che ci addentriamo nel labirinto della progettualità, le cose si confondono ulteriormente per il variare dei temi in rapporto al mutamento di epoche, personaggi e situazioni. Per cui nemmeno l'analisi dei suddetti racconti è sufficiente e dobbiamo ricorrere ad altre opere idealmente affini: poesie, lettere, articoli, etc. D'altra parte il problema ci sembra di tale importanza da meritare un tentativo di soluzione.

Riallacciandosi a uno studio del Blagoj <sup>13</sup>, uno dei pochi apparsi sull'argomento, due studiosi sovietici <sup>14</sup> propongono di studiare Puškin nelle opere di Dostoevskij: ovvero, di individuare nel primo gli elementi formali costitutivi del futuro romanzo polifonico. In particolare, il "principio del contrappunto artistico" analizzato da Bachtin nel suo studio su Dostoevskij <sup>15</sup>. In questa prospettiva, essi considerano *Le notti egiziane* un'opera compiuta e chiaramente strutturata in senso *dialogico-contrappuntistico*. Soprattutto per quanto riguarda la successione dialettica delle tre epigrafi in rapporto alle tesi dei tre capitoli, la relazione dialogica fra Čarskij e l'improvvisatore italiano, le variazioni poetiche delle due improvvisazioni sui temi dibattuti nel racconto (il diritto del poeta a scegliere i propri soggetti, il condizionamento della società sull'artista). La tesi ci sembra in questo caso sostenibile. In effetti *Le notti egiziane*, unico fra i

racconti puškiniani fortemente monologici<sup>16</sup>, precorrono in un certo senso il procedimento dialogico del romanzo dostoevskijano. Si tratta però, come sappiamo, di un racconto incompiuto che a sua volta si ricollega ad altri racconti incompiuti (e ad altre opere di vario genere) in un ciclo ideale sull'arte e sull'artista. È quindi nell'intero ciclo che dobbiamo vedere, come in un grande romanzo, i principi della polifonia e del contrappunto.

La contrapposizione dialogica fra passato e presente è in nuce già nella prima stesura della poesia *Cleopatra* (ottobre 1824). Circa un mese prima Puškin scrive il *Dialogo fra il libraio e il poeta*<sup>17</sup>, che può considerarsi la sua prima riflessione poetica sui problemi dell'arte. Siamo nel periodo del confino di Michajlovskoe, durante un autunno particolarmente produttivo, sebbene tormentato da rimpianti per il passato e da ansie per il futuro<sup>18</sup>.

Nel *Dialogo* il conflitto fra le illusioni romantiche e la necessaria "conciliazione con la realtà" appare ancora irrisolto. Il poeta rincorre, in uno stato di esaltazione onirica, gli ideali della giovinezza (l'ispirazione, la gloria, la libertà, l'amore) senza quasi ascoltare il libraio che gli contrappone la dura legge del mercato: "Ascoltate tutta la verità:/il nostro secolo é mercantile; in questo secolo di ferro/senza denaro non c'è neppure libertà"<sup>19</sup>.

L'argomento più persuasivo, di cui il poeta alla fine sembra convincersi, é che "non si vende l'ispirazione/ma si può vendere un manoscritto"<sup>20</sup>. Sembra questo il messaggio conclusivo della poesia (sottolineato dall'ultima replica in prosa del poeta: "Avete perfettamente ragione. Eccovi il mio manoscritto. Mettiamoci d'accordo") e il preannuncio di un nuovo indirizzo estetico. Ma il distacco tra sogno e realtà, tra poesia e prosa, non é così definitivo. La scelta non é ancora avvenuta e forse non avverrà mai. Tant'è vero che in alcune liriche di quell'autunno i ricordi del passato sono vissuti come emozioni del presente e il poeta bara con se stesso fingendosi ancora nelle incantate regioni del sud (*O deva-rosa...*, *Vinograd, K moriu, Fontanu Bachčisarajskogo, Čaadaevu*).

A questo inconsueto rifiuto della realtà può, a nostro avviso, ricollegarsi l'interesse per il mito di Cleopatra suscitato dalla lettura casuale di un passo di Aurelio Vittore<sup>21</sup>. Difficile é altrimenti spiegare il motivo che lo spinse a scrivere una "elegia storica" che rovesciava la tradizione shakespeariana dell'amante fedele fino al sacrificio. Oppure la scelta si deve alla suggestione dell'esotico (come nelle poesie *Nočnoj zefir...*, *Podražanija Koranu, Akvilon*), al ricordo di precedenti eroi byroniani, solitari come il Chan Ghirej, scettici e talvolta cinici come l'Oneghin nei primi canti del poema e il demone della poesia omonima? Pensiamo di no. Se Puškin avesse voluto abbandonarsi alle evocazioni del passato, avrebbe seguito il racconto di Plutarco (al quale si rifà Shakespeare) assai ricco di ambiente e di colore. Scelse invece la descrizione più concisa di un autore oscuro e creò una "elegia storica" rigidamente epica: "una narrazione obiettiva, quasi fredda, che non cade mai nel tono lirico, personale ed emotivo"<sup>22</sup>. Nulla che definisca la psicologia del personaggio.

Come un idolo di pietra, Cleopatra si staglia nella massa dei convitati. I suoi pensieri ci sono inaccessibili. L'economia della descrizione (la voce, lo sguardo, il pensiero sono dati senza aggettivi) risponde a uno scopo preciso: accentua la solitudine dell'eroina, la tragica profondità della sua anima (anche Dostoevskij definisce Cleopatra una "grande anima").

Fra la regina e i sudditi l'incomunicabilità è totale come fra la folla e il poeta. Come il poeta Cleopatra è immersa nei suoi pensieri ("Essa si fece pensierosa/ed abbassò il capo divino..."), non ascolta le adulazioni del mondo. Si ricordi l'inizio del *Dialogo*:

"Il libraio: ...il poema, dicono, è pronto,/nuovo frutto di fantasie della mente./Dunque decidete; aspetto le vostre parole:/fissatene il prezzo voi stesso/...Perché avete sospirato così profondamente?/Si può sapere?

Il poeta: Ero lontano:/ricordavo quel tempo,/in cui, ricco di speranze,/poeta spensierato scrivevo per ispirazione, non per compenso/... Allora, nel silenzio delle fatiche/non ero pronto a spartire/con la folla l'ardente entusiasmo;/e i dolci doni della Musa/non abbassavo a vergognoso commercio..."<sup>23</sup>.

A differenza del poeta che alla fine cede alle richieste della "spregevole plebe", Cleopatra conserva la propria libertà e la elargisce anche agli amanti. Essa non vende amore (poesia) per denaro, ma in cambio dell'uguaglianza e della beatitudine:

"Ascoltatevi: io posso l'uguaglianza/tra voi e me stabire./Nel mio amore c'è per voi beatitudine./la beatitudine voi potete comprare"<sup>24</sup>.

Nel mondo di Cleopatra avviene dunque ciò che nel mondo di Puškin non è più possibile. L'amore e la poesia sono considerati valori supremi, senza i quali la vita non ha senso nemmeno per l'onnipotente regina d'Egitto. Ed infatti la sua sfida non resta disattesa. Al "mercato della passione" accorrono pochi, ma selezionati, compratori. Fra questi l'innominato giovinetto che "sembra respirare Cleopatra", mentre "in silenzio la regina a lungo di lui si beava".

In questi versi Puškin materializza l'estasi dell'amore (il respirarsi, il bersi con gli occhi dei due amanti) e insieme l'ebbrezza dell'ispirazione poetica che non si può vendere se non a prezzo della libertà.

Nel 1828 *Cleopatra* viene profondamente trasformata. La narrazione si arricchisce di particolari, l'azione acquista dinamismo e drammaticità anche per l'impiego del tetrametro giambico<sup>25</sup>. L'enigmatica regina assume l'aspetto mondano delle belle crudeli dei salotti Pietroburghesi. Così appare l'eroina della poesia *Il ritratto*:

"Con la sua anima ardente/con le sue tempestose passioni/o donne del settentrione, tra di voi/essa talvolta appare/e sprezzando le convenzioni del mondo/si agita fino a perdere le forze,/come una nuova cometa/nel cerchio calcolato degli astri"<sup>26</sup>.

A questo tipo di donna ribelle e passionale, anzi allo stesso modello, s'era

ispirato poco prima Baratynskij nel poema *Il ballo*. Puškin ne fece una entusiastica recensione:

“Il suo carattere é assolutamente nuovo, sviluppato *con amore*, ampiamente e con sorprendente arte. Per esso il nostro poeta ha creato un linguaggio assolutamente originale ed ha espresso tutte le sfumature della sua metafisica; in esso egli ha profuso tutta la sua voluttà elegiaca, tutto l’incanto della sua poesia”<sup>27</sup>.

È interessante notare come fra i pregi maggiori del poema Puškin individui il “linguaggio assolutamente originale” e le “sfumature della metafisica”: cioè lo stile del nuovo romanzo psicologico di cui B. Constant aveva fornito il migliore esempio. In una nota sulla *Literaturnaja Gazeta* (1830) sulla traduzione dell’*Adolphe*, fatta da Vjazemskij con la sua collaborazione, Puškin scriveva:

“È curioso vedere in che modo la penna vivace ed esperta del principe Vjazemskij sia riuscita a vincere la difficoltà della sua lingua metafisica, sempre elegante, mondana, spesso ispirata”<sup>28</sup>.

Lo stesso Vjazemskij dedicava la sua traduzione a Puškin (“Accogli la mia traduzione del nostro romanzo preferito”) e definiva l’*Adolphe* “il romanzo del secolo”: il solo, assieme all’*Oneghin*, che avesse saputo analizzare l’animo dell’uomo contemporaneo corroso dal sottile morbo dello *spleen*<sup>29</sup>. È questo tipo di romanzo - analitico o metafisico, come allora si diceva - che Puškin ha in mente per un suo vasto progetto narrativo. Un romanzo che mostrasse i costumi e gli orientamenti della società mondana dal punto di vista di un’eroina anticonformista come quella del *Ballo* di Baratynskij. Come afferma Briusov, “Puškin era particolarmente affascinato dal pensiero di raffigurare un tipo di donna opposto alle solite eroine: alle Tat’jane, alle Olghe, alle Nataše ed ebbe particolare attenzione per le donne passionali, esaltate e incapaci di dominare le proprie passioni”<sup>30</sup>. Già verso la fine dell’*Oneghin* (canto VIII, strofa XVI) il vecchio e il nuovo ideale sono messi a confronto:

“Ma mi rivolgo di nuovo alla nostra dama./Graziosa di un fascino senza sforzo,/ella sedeva vicino al tavolo/con la brillante Nina Voronskaja,/questa Cleopatra della Nevà;/e probabilmente voi converrete con me/che Nina con la sua bellezza marmorea,/pur essendo abbagliante,/non poteva offuscare la vicina”<sup>31</sup>. Pur continuando ad amare la sua dolce Tat’jana, Puškin era dunque affascinato da altre figure femminili più adatte a riflettere in negativo gli umori dell’alta società. Questa Nina Voronskaja, ad esempio, é la stessa eroina del *Ritratto* e del *Ballo* di Baratynskij: la donna che lo seduce col “vivo bagliore degli occhi umidi di voluttà... la fiamma ardente delle gote”, il fascino perfido e innocente delle movenze. Benché il poeta cerchi di metterne in luce i vizi, conclude Puškin, non possiamo non amare questa “affascinante peccatrice”<sup>32</sup>.

Le riflessioni sull’*Adolphe* e l’interesse per un nuovo tipo di eroina ci riportano dunque al progetto di un vasto romanzo di vita sociale (*svetskij*

roman). Di questo romanzo Puškin ha lasciato alcuni frammenti e un piano particolareggiato. La vicenda si svolge a Pietroburgo ed è divisa in tre parti. Nella prima parte è definito il carattere del protagonista (*l'homme du monde*) "ambitieux, malheureux". Sappiamo che fa la corte a una giovane dama, che l'abbandona per una più ricca, ma continua a frequentarla suscitando la gelosia della nuova amante. Nella seconda parte l'intreccio si complica per "l'entrée d'une jeune personne dans le monde". Costei si chiama Zélie, è sposata e ama l'*homme du monde* che la ricambia con la solita leggerezza. Per quest'amore che la espone alla "malveillance du monde" Zélie abbandona il marito. Ma il suo sacrificio è vano: abbandonata a sua volta dall'amante, si dispera fino quasi a morire e infine è costretta a rientrare nei ranghi. La società che prima non tollerava il suo atteggiamento ribelle ora è paga della sua caduta ed è pronta ad accoglierla<sup>33</sup>.

Nel racconto incompiuto *Gli ospiti si radunarono nella villa* la protagonista (ribattezzata Zinaida Vol'skaja) è descritta alla sua prima apparizione in società, presumibilmente nella fase dei primi approcci col futuro amante.

Si noti la corrispondenza fra le indicazioni del progetto ed il testo definitivo. Nel primo si legge:

"Une scène du grand monde nella villa del conte L. La stanza è piena di gente radunata presso il tavolo dove si serve il té. Arrivo di Zélie. Si guarda in giro per trovare l'homme du monde. Lo trova e passa con lui l'intera serata"<sup>34</sup>.

Ed eccone la realizzazione, secondo una precisa sequenza di movimenti in uno spazio chiuso, che sottolinea, come in un romanzo di Tolstoj<sup>35</sup>, i tratti psicologici del personaggio:

"In quel momento il salone della porta si aprì ed entrò la Vol'skaja. Era nel primo fiore della giovinezza. I lineamenti regolari del viso, i grandi occhi neri, la vivacità, la stranezza dell'abbigliamento, tutto involontariamente attirava l'attenzione. Gli uomini l'accosero con una certa cordialità scherzosa, le donne con una evidente malevolenza. Ma la Vol'skaja non vedeva nulla; rispondendo di traverso alle domande, guardava distrattamente da tutte le parti; il suo viso mutevole come una nuvola esprimeva contrarietà. Si sedette accanto alla principessa G. e, come si dice, se mit à boudier. A un tratto trasalì e si voltò verso il balcone. L'inquietudine si impadronì di lei. Si alzò, passò vicino alle poltrone e ai tavoli, si fermò un momento dietro la sedia del vecchio generale R., non rispose nulla al suo fine madrigale e sgusciò d'improvviso verso il balcone. Lo spagnolo e il russo troncarono la loro conversazione, si alzarono. Ella si avvicinò loro e con evidente imbarazzo disse alcune parole in russo. Lo spagnolo, supponendo di essere superfluo, la lasciò e ritornò nel salone"<sup>36</sup>.

Questo preciso ritratto è chiaramente costruito sui modelli che conosciamo. La rapida e impudente apparizione della Vol'skaja sconvolge la torpida esistenza degli ospiti "come una nuova cometa nel cerchio calcolato degli astri"; "i suoi grandi occhi neri, la vivacità, la stranezza dell'abbigliamento" tradiscono,

come nella Nina del *Ballo*, “un’anima ardente... colma di tempestose passioni”.

Così la giudica uno degli ospiti:

“In lei ci sono assai più elementi buoni e assai meno cattivi. Ma le passioni la rovinano”<sup>37</sup>. In questa frase è forse racchiuso il senso del progettato romanzo. E il fatto che sia nel progetto che nel racconto incompiuto Puškin abbia dato tanto spazio a questa eroina, trascurando invece *l’homme du monde*, che non esce dal cliché oneghiniano, si ricollega, come vedremo, a una serie di mutamenti estetici, e soprattutto psicologici, che stavano maturando in lui. Per ora ricordiamo come la figura di Cleopatra ricorra fin dall’inizio nei momenti cruciali della sua evoluzione artistica: nella crisi dei valori del passato (*Dialogo fra il poeta e il libraio*), nella ricerca di un personaggio e di un linguaggio più adatti a interpretare la realtà sociale e, in particolare, il rapporto fra artista e società.

Il tema della donna vittima delle passioni e dei pregiudizi sociali è fra i più ricorrenti nei racconti dell’ultimo periodo. Parrebbe anzi trattarsi dello stesso racconto dove l’eroina viene presentata nelle varie fasi della vicenda amorosa: durante i primi approcci, nel momento che precede la seduzione, in procinto di essere abbandonata dal più giovane amante<sup>38</sup>.

La trama ricalca chiaramente *l’Adolphe*, ma si svolge in maniera assai più rettilinea, senza incepparsi nel groviglio dei sentimenti e delle contraddizioni che tormentano gli eroi di B. Constant. Come osserva Tolstoj, lo stile narrativo di Puškin risulta “troppo spoglio” e insufficiente ad esprimere la complessa e contraddittoria “dialettica dell’anima umana”<sup>39</sup>. Puškin si limita a definire i personaggi soprattutto in rapporto alla società di cui sono la diretta espressione. Per questo sono sufficienti pochi tratti estremamente precisi e qualificanti. Una volta abbozzato, il carattere si arricchisce attraverso l’azione (il *sjužet*) che resta l’elemento strutturale di tutta la narrazione.

La ricerca puškiniana di un linguaggio analitico non approda quindi al romanzo sociale e psicologico di tipo tolstojano, ma rimane, pur con le dovute variazioni, nell’orbita del romanzo saldamente ancorato alla vicenda (*siužetnyj roman*). Interessato soprattutto all’azione, al fatto concreto, sia storico che quotidiano, Puškin trascura l’analisi introspettiva e si concentra sui motivi di scontro fra l’individuo e la società. I suoi personaggi, pur puntualmente descritti, assumono una funzione soprattutto epidittica, paradigmatica, che li caratterizza rispetto all’epoca, ma scarsamente rispetto a se stessi. Onde la loro natura “fluida”, la loro intercambialità<sup>40</sup>. Essi non sono costruiti come tipi dotati di spiccate caratteristiche individuali (come ad esempio i personaggi di Gogol’ o di Dostoevskij), ma come rappresentanti di una determinata categoria sociale in una fase determinata della storia russa. In questo senso la Vol’skaja, Zinaida, Polina sono variazioni dello stesso personaggio, così come lo sono Minskij, Valerian, etc. E questi ultimi hanno quasi sempre i tratti di Oneghin.

Alla luce di quanto esposto, possiamo ora tentare di motivare alcune sostituzioni ancora più radicali. Ad esempio quella di Čarskij e dell'improvvisatore italiano al posto della Vol'skaja e di Minskij nel passaggio dal racconto *Trascorremmo la sera nella villa alle Notti egiziane*.

Ma prima è necessario un breve accenno alla polemica sulla "aristocrazia letteraria" che appassionò Puškin alla fine degli anni venti.

Ai velenosi pamphlet lanciati dalla stampa filo-governativa contro i redattori della *Literaturnaja Gazeta* di cui egli stesso faceva parte, Puškin reagì con attacchi non meno violenti. Nelle *Memorie di Vidoc* arrivò ad accusare Bulgarin di essere una spia della Terza Sezione. Ma a parte questi estremi polemici che finirono con l'arbitrato del Benckendorff, lo scrittore non risparmiò l'occasione di incitare i compagni a mettere da parte l'"orgoglio aristocratico"<sup>41</sup> e a battersi, come i lords inglesi, con le stesse armi plebee del nemico<sup>42</sup>. L'accusa che gli veniva mossa era contraddittoria negli stessi termini. Infatti dal punto di vista professionale uno scrittore non poteva definirsi aristocratico se non in senso ironico, cioè offensivo: perché "nella pacifica repubblica delle lettere non contano né blasoni, né attestati polverosi..., davanti alla critica tutti sono uguali e se la maggior parte dei nostri scrittori è costituita da nobili, ciò significa che la nobiltà, a differenza di altri ceti, sa leggere e scrivere"<sup>43</sup>. L'epiteto di aristocratico non può essere dunque che provocatorio e come tale merita un'adeguata risposta non tanto per un senso dell'onore personale, ma per rispetto verso il pubblico<sup>44</sup>.

Nelle critiche dei vari Bulgarin<sup>45</sup>, Greč, Nadeždin, Puškin ravvisa un pretestuoso espediente per attaccare una classe sempre più debole politicamente (soprattutto dopo l'insuccesso dell'insurrezione decabrista), ma tuttora influente negli orientamenti culturali dell'intelligentsija. La polemica era dunque soprattutto politica e per Puškin bruciante, data la sua posizione a corte, i suoi rapporti con l'ambiente decabrista, la sua stessa attività di scrittore in una società avviata sulla strada del capitalismo. Bisognava dunque, e non in senso ironico, stabilire se esistesse una letteratura aristocratica e in che senso si potesse parlare di aristocrazia, cioè di antica nobiltà, nell'attuale fase della storia. Nell'articolo *Sulla nobiltà* Puškin cerca di rispondere a queste domande.

Con l'introduzione della Tabella dei Ranghi Pietro il Grande ha compiuto un'azione rivoluzionaria e al tempo stesso restauratrice: "Les moyens avec lesquels on accomplit une révolution, ne sont plus ceux qui la consolident. Pierre est tout à la fois Robespierre et Napoléon (la Révolution incarnée)"<sup>46</sup>.

L'accesso alla nobiltà per meriti militari e civili ha infatti reso possibili le riforme e la modernizzazione del paese, ma ha distrutto la vecchia aristocrazia ereditaria, creandone una nuova arrogante nell'accaparrare privilegi e remissiva nei confronti del potere. Il popolo ha così perduto il solo baluardo che poteva difenderlo dal dispotismo, perché "l'héritié de haute noblesse est une garantie

de son independence - le contraire est nécessairement moyen de tyrannie, où plutôt d'un despotisme lâche et mou. Despotisme: lois cruelles, coutumes douces" 47.

Non é dunque possibile parlare di scrittori aristocratici nemmeno in senso storico. La storia ha tolto di scena la vera aristocrazia (la "noblesse héritaire") che ora "a causa dei possedimenti smembrati costituisce da noi una specie di terzo stato, uno stato rispettabile, operoso e istruito, uno stato al quale appartiene la maggior parte dei nostri letterati" 48.

Queste ultime considerazioni individuano il nucleo più profondo della coscienza creativa dello scrittore, l'origine dei temi più ricorrenti dell'ultimo periodo: la solitudine, l'invidia, l'incomunicabilità, la morte. Da qui deriva il suo atteggiamento ambivalente verso la storia, giustificata dalla ragione e condannata, si direbbe maledetta, dal sentimento. Da questa tragica ambivalenza egli non può uscire proprio perché scrittore e aristocratico: l'essere scrittore lo costringe infatti a indagare criticamente i fatti che lo hanno portato a smarrire la propria identità sociale. Questo spiega la passione talvolta eccessiva della sua pubblicistica, l'ossessivo, quasi masochistico, scavare a livello poetico nel passato familiare per trovarvi i segni della più autentica nobiltà (l'onore, il valore, la dignità di fronte al potere) e poi proclamare con foga, con disperazione, la propria appartenenza alla mediocrità piccolo-borghese:

"Io sono un meščanin russo.../io, fratelli, sono un povero meščanin.../grazie a Dio, sono un meščanin.../non sono un riccone, non sono un cortigiano, sono quello che sono: un meščanin" (*La mia genealogia*, 1830).

Questo atteggiamento psicologico si manifesta a livello creativo nella comparsa di un nuovo eroe: lo scrittore aristocratico, che può essere anche un semplice scrittore o un comune individuo di antica nobiltà decaduta. Questo eroe interpreta le idee sull'arte e l'artista teorizzate nel ciclo sul poeta, nei saggi critici e negli articoli polemici.

Nel cosiddetto *Frammento* (1830), riportato quasi per intero nelle *Notti egiziane*, il protagonista si identifica con l'autore. "Il mio amico", di cui parla il narratore, é poeta e perciò soggetto ai "grandi svantaggi e dispiaceri" derivanti dal mestiere. Non gode di alcun prestigio sociale, é "proverbialmente povero", invidiato e calunniato dai letterati, disprezzato e deriso da chi non condivide la sua opera, sottoposto all'inevitabile giudizio degli stolti.

"Ma il male più amaro, più intollerabile é il suo appellativo, il nome di poeta di cui é bollato e che non gli sarà mai tolto. Il pubblico lo considera sua proprietà ed é dell'opinione "che egli sia nato per sua utilità e piacere" 49.

L'analogia di questo passo con la poesia *Il poeta e la folla* é evidente; come analoga alla poesia *Il poeta* é l'analisi della psicologia artistica del personaggio in questione:

"Il mio amico era il più semplice e normale degli uomini, benché fosse poeta. Quando era preso da un tale malanno (così egli chiamava l'ispirazione)

si chiudeva nello studio e scriveva sdraiato sul letto dalla mattina a tarda sera, si vestiva in fretta per mangiare al ristorante, stava fuori due-tre ore, poi ritornava, si rimetteva a letto e scriveva fino all'alba... Questo continuava due-tre settimane, a volte un mese, e gli capitava una volta l'anno, sempre d'autunno. Il mio amico mi confessava che solo allora conosceva la vera felicità. Il resto dell'anno egli andava a spasso, leggendo poco e non scrivendo nulla" <sup>50</sup>.

Anche le considerazioni sul rapporto fra il poeta e l'editore riportano al *Dialogo fra il poeta e il libraio*:

"Avendo continuamente bisogno di denaro, il mio amico pubblicava le sue opere... A lungo il rispettabile pubblico avrebbe aspettato i doni del mio amico, se i librai non l'avessero pagato piuttosto caro per i suoi versi" <sup>51</sup>.

Infine, lo status del personaggio ci riporta alla pubblicistica di Boldino e alla *Mia genealogia*:

"Il mio amico proveniva da una delle nostre famiglie più nobili, della qual cosa si vantava con tutta la bonarietà possibile. Egli apprezzava tre righe della cronaca in cui veniva ricordato un suo avo, come un kamerjunker alla moda apprezza le stellette del proprio cugino. Essendo povero, come quasi tutta la nostra vecchia aristocrazia, egli, rizzando il naso, assicurava che non si sarebbe mai sposato, oppure che avrebbe preso in moglie una principessa del sangue dei Riurik, proprio una di quelle principesse i cui padri e fratelli, com'è noto, arano da soli i campi e quando s'incontrano nei solchi, scuotono l'aratro e dicono: - Dio ti aiuti, principe Kuzmič, quanto ha arato oggi la tua principesca salute? - Grazie, principe Eremà Avdevič... A parte questo piccolo difetto, che del resto attribuiamo al desiderio di imitare lord Byron, che vendeva anch'egli assai bene le sue poesie, il mio amico era un homme tout ronde, un uomo assolutamente rotondo come dicono i francesi, homo quadratus, secondo l'espressione latina, e secondo la nostra un gran brav'uomo" <sup>52</sup>.

Il *Frammento* ha per noi particolare importanza perché fissa le caratteristiche psico-sociali di un personaggio chiave nelle opere puškiniane successive. Come le eroine dei racconti compiuti cambierà nome e condizione <sup>52bis</sup>.

Nel *Racconto di vita romana*, interrotto al terzo capitolo, è chiara l'intenzione di mettere a confronto uno scrittore dell'antichità e un ipotetico scrittore contemporaneo. Ciò appare nella struttura del racconto progettuale ideato come un dialogo socratico inserito nella cornice più ampia di una narrazione intercalata di parti in prosa e in versi: una specie di satira menippea, che presenta una tipica "situazione di morte imminente" (quella di Petronio che si lascia morire lentamente conversando con i discepoli) e una "concezione del mondo estremamente caratterizzata" <sup>53</sup> (la stoica condotta dello scrittore di fronte alla morte). Riprende dunque, dopo una lunga pausa, il "contatto dialogico" fra due personaggi di epoche lontane di cui abbiamo visto l'inizio nella poesia *Cleopatra* del '24 e nel *Dialogo*. Solo che in questo caso il confronto

avviene, anche se indirettamente, fra due scrittori e la vicenda di Cleopatra, che Petronio avrebbe dovuto narrare nella seconda sera, è inserita in funzione di contrappunto. Emblematica è la scelta dell'epoca neroniana crudele e tirannica, ma anche colta e raffinata.

Se ora confrontiamo Petronio con quello che sarà tra breve la controparte moderna, il Čarskij delle *Notti egiziane*, notiamo una differenza fondamentale. Čarskij è descritto sommariamente, di Petronio viene dato un preciso profilo morale e intellettuale:

“I suoi giudizi erano di solito rapidi e giusti: l'indifferenza lo liberava dalla parzialità. La sincerità verso se stesso lo rendeva perspicace. La vita non poteva offrirgli nulla di nuovo: i suoi sentimenti sonnacchiavano, attutiti dall'abitudine, ma il suo intelletto conservava una sorprendente freschezza. Egli amava il gioco dei pensieri, come anche l'armonia delle parole; ascoltava volentieri i ragionamenti filosofici ed egli stesso scriveva versi non peggiori di quelli di Catullo”<sup>54</sup>.

Petronio, benché deluso dalla vita, mantiene una sorprendente “freschezza” spirituale che gli consente di sopportare con distacco i mali del mondo e di accettare la morte con dignità. Questo non avviene per Čarskij le cui qualità spirituali sono solo accennate (si dice solo che era “dotato di ingegno e di anima”). Il resto del ritratto è completato per riferimenti esterni: gli incresciosi rapporti col pubblico che lo ritiene “sua proprietà”, le “minuzie” alle quali arriva per nascondere la sua vera attività.

Ancora più evidente appare la contrapposizione se consideriamo l'atteggiamento di Petronio di fronte alla morte. Alla lettura dei versi di Anacreonte “un'ombra di meditazione passò sul suo viso e subito si dissipò”. Solo un'ombra che traduce la naturale paura dell'uomo di fronte all'ignoto e un immediato rasserenamento che rispecchia la dignità del saggio, la sua libertà di opporsi con la morte alle imposizioni del potere. Per l'uomo moderno questa scelta è impossibile. La morte volontaria, che in genere cerca nel duello, è solo la conferma dei condizionamenti e dei pregiudizi che regolano la sua vita<sup>55</sup>.

Un successivo e più concreto contatto fra il mondo antico e quello contemporaneo avviene nel racconto *Trascorremmo la sera nella villa...* scritto e interrotto poco prima delle *Notti egiziane*. La società che qui compare è la stessa descritta in una delle sue futili conversazioni negli *Ospiti si radunarono alla villa*. Una società priva di memoria storica e di cultura, accozzaglia di gente legata soltanto da rapporti esteriori. Così Minskij la giudica conversando con lo spagnolo prima della comparsa della Vol'skaja:

“Prestate ascolto alle nostre conversazioni: aride notizie dell'esercito che l'indomani leggerete nei giornali, chiacchiere sul nuovo mediocre attore, di quando in quando un attraente aneddoto, raccontato senza alcuna verosimiglianza, interpretato, analizzato senza alcuna allegria”<sup>56</sup>.

Fra le dame che dibattono con insolita eccitazione lo “sconveniente aned-

doto egiziano” ve n’è una che durante tutta la conversazione rimane “in silenzio con gli occhi abbassati” e solo alla fine rivela la sua vera natura. È la Vol’skaja, “la Cleopatra del nord” che ben conosciamo. È lei che in questo frangente sostituisce il poeta; che penetra col suo istinto di donna passionale (un istinto simile all’intuizione poetica) i misteri dell’amore e della morte racchiusi nella sfida di Cleopatra. È lei che a sua volta sfida il conformismo della “plebaglia mondana”:

“Aleksej Ivanyč si sedette accanto alla Vol’skaja e le disse sottovoce: - Che cosa pensate delle condizioni di Cleopatra? La Vol’skaja taceva. Aleksej Ivanyč ripeté la sua domanda. - Che dirvi? Anche adesso qualche donna si valuta a caro prezzo. Ma gli uomini del secolo decimonono sono troppo freddi, ragionevoli, per accettare simili condizioni.

“Voi pensate, disse Aleksej Ivanyč, con una voce improvvisamente cambiata, voi pensate che al tempo nostro a Pietroburgo, cioè qui, si troverebbe una donna che abbia abbastanza superbia, abbastanza forza d’animo da porre all’amante le condizioni di Cleopatra?... - Io penso, ne sono perfino convinta. “Non mi ingannate? Riflettete, questo sarebbe troppo crudele, ancora più crudele della stessa condizione.... La Vol’skaja lo guardò con i suoi occhi ardenti, penetranti e proferì con voce ferma: - No, Aleksej Ivanyč, si alzò e subito scomparve”<sup>57</sup>.

A questo punto il racconto s’interrompe e l’eroina scompare, questa volta per sempre. E con lei tutte le altre che in altri racconti avevano interpretato il suo ruolo. Lo scontro fra il poeta e la folla avverrà direttamente nelle *Notti egiziane*.

<sup>1</sup>) Vedi in particolare *Oproverženie na kritiki, Razgovor o kritike, Putešestvie iz Moskvy v Peterburg*.

<sup>2</sup>) Fra le prime ricordiamo *Poet* (1827), *Poet i tolpa* (1828), *Poetu* (1830); fra le seconde *Prorok* (1826), *Arion* (1827), *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* (1836).

<sup>3</sup>) Cfr. il discorso pronunciato da Dostoevskij l’8 giugno 1880 in occasione dell’inaugurazione del monumento a Puškin. Per la traduzione italiana cfr. *I protagonisti della letteratura russa* (a cura di Ettore Lo Gatto), Milano 1958, pp. 165-181.

<sup>4</sup>) *Russkie pisateli XIX veka o Puškine*, Leningrad 1938, p. 332. Cfr. anche V. Kirpotin, *Dostoevskij o “Eghipetskich nočach” Puškina*, *Voprosy literatury*, 1962, 11°.

<sup>5</sup>) *Russkie pisateli...*, cit., p. 332.

<sup>6</sup>) *Ib.*

<sup>7</sup>) V. Ja. Briusov, *Eghipetskie noči*, in: *Moj Puškin*, Moskva 1929 (München 1970), p. 110.

<sup>8</sup>) *Ib.* p. 113.

<sup>9</sup>) *Ib.*

<sup>10</sup>) V. Ja. Briusov, *Sobr. sòc.*, T. III, M. 1974, p. 261.

<sup>11</sup>) Cfr. V.M. Žirmunskij, “Eghipetskie noči” *Valerija Briusova*, in: *Teorija literatury - poetika stlistika*, Leningrad 1977, pp. 175-204.

<sup>12</sup>) In russo: *Gosti s’ezžalis’ na daču* (1828), *Povest’ iz rimskoj žizni* (1833-35), *My provodili večer na dače* (1835).

- 13 ) D. Blagoj, *Dostojevskij i Puškin*, in: *ot Kantemira do na slich dnei*, M. 1972, pp. 417-502.
- 14 ) R. Saghinjan, I. Syrçova, *O dialoghičeski-kontrapunktičeskom stroenii "Eghipetskich nožej"*, Filologhičeskie i pedagoghičeskie nauki, Samarkand, 1977.
- 15 ) Cfr. Michail Bachtin, *Dostojevskij*, Torino 1968, p. 60 e sg.
- 16 ) *Ib.* p. 77.
- 17 ) In russo: *Razgovor knigoprodavca s poetom* (1824).
- 18 ) Cfr. la lettera di Puškin a V.F. Vjazemskaja in: A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, T.X., Moskva 1958, p. 102. In questa lettera Puškin scrive: "... Vous désirez la connaître, cette sottie existence: ce que j'avais prévu s'est trouvé vrai. Ma présence au milieu de ma famille n'a fait que redoubler des chagrins assez rudes. On m'a reproché mon exil; on se croit entraîné dans mon malheur, on prétend que je prêche l'athéisme à ma soeur qui est une créature céleste et à mon frère qui est très drôle et très jeune, qui admirait mes vers et que j'ennuie très certainement. Dieu seul sait, si je songe à lui? Mon père a eu la faiblesse d'accepter un emploi qui dans tous les cas le mit dans une fausse position à mon égard; cela fait que je passe à cheval et dans les champs tout le temps que je ne suis pas au lit. Tout ce qui me rappelle la mer m'attriste - le bruit d'une fontaine me fait mal à la lettre - je crois qu'un beau ciel me ferait pleurer de rage; ma grazie a Dio da noi il cielo é grigio, e la luna é una vera lappa...".
- 19 ) *Aleksandr Puškin, Tutte le opere poetiche* (a cura di Ettore Lo Gatto), Milano 1959, p. 82.
- 20 ) *Ib.*
- 21 ) Il passo é citato nel racconto *Trascorremmo la sera nella villa...*: "...Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit; tantae pulcritudinis, ut multi noctem illius morte emerint".
- 22 ) V.M. Žirmunskij, cit., p. 176.
- 23 ) *Aleksandr Puškin, Tutte le opere poetiche*, cit., p. 80.
- 24 ) *A.S. Puškin, Polnoe sobranie sočinenij*, cit., T. II, p. 222.
- 25 ) Cfr. B. Tomaševskij, *Puškin, kniga vtoraja*, M.L. 1961, p. 55 e sg.
- 26 ) *A.S. Puškin, Polnoe sobranie sočinenij*, cit., T. III, p. 69.
- 27 ) "*Bal*" *Baratynskogo* in: A.S. Puškin..., cit., T. VII, p. 84.
- 28 ) *O perevode romana B. Konstana "Adol'f"*, in: A.S. Puškin..., cit., T. VII, p. 96.
- 29 ) Cfr. B. Ejchenbaum, *O proze*, Leningrad 1969, pp. 234-236.
- 30 ) V. Ja. Briusov, *Neokončennye povesti iz russkoj zizni*, in: *Moj Puškin*, cit., p. 98.
- 31 ) *Aleksandr Puškin, Tutte le opere poetiche*, cit., p. 474.
- 32 ) "*Bal*" *Baratynskogo*, cit., p. 85.
- 33 ) *A.S. Puškin, Polnoe Sobranie Socinenij*, cit., T. VI, pp. 788-789. La denominazione del personaggio puškiniano deriva dal romanzo "*L'homme du monde*" (1827) del poeta e autore drammatico francese J.A. Ancelot (1794-1854). Ancelot é anche autore di *Six mois en Russie* (1827), una raccolta di lettere in versi e prosa.
- 34 ) *Ib.*, p. 789.
- 35 ) Al personaggio della Vol'skaja Tolstoj si ispirò per la sua Anna Karenina. Anche l'inizio della prima stesura di *Anna Karenina* ("Dopo l'opera gli ospiti si radunarono dalla giovane principessa Vrasskaja") ripete quasi esattamente il frammento puškiniano che prende il nome dalla prima frase "*Gli ospiti si radunarono alla villa...*".
- 36 ) *Aleksandr Puškin, Tutti i romanzi e le novelle*, (a cura di Ettore Lo Gatto), Milano 1958, pp. 46-47.
- 37 ) *Ib.*, p. 47.
- 38 ) Le tre fasi sono descritte rispettivamente nei racconti incompiuti *Gli ospiti si radunarono alla villa*, *Trascorremmo la sera nella villa*, *All'angolo di una piccola piazza (Na uglu malen'koj ploščadi)*. Il piano di quello che per noi doveva essere un romanzo di vita mondana si riferisce in realtà al racconto *Gli ospiti si radunarono alla villa*.
- 39 ) B. Ejchenbaum, *Puškin i Tolstoj*, in: *O proze*, cit., p. 175.
- 40 ) *Ib.*, p. 176.

<sup>41</sup>) *Razgovor o kritike*, in: *A.S. Puškin, Polnoe sobranie sočinej*, cit., T. VII, p. 100.

<sup>42</sup>) *Pis'mo k izdatelju "Literaturnoj Gázety"*, in: *A.S. Puškin...*, cit., T. VII, p. 152.

<sup>43</sup>) *Novye vychodki protivu tak nazyvaemoj literaturnoj aristokratii*, in: *A.S. Puškin...*, cit., T. VIII, p. 606.

<sup>44</sup>) *Opyt otrážnija nekotorych neliteraturnych obvinej*, in: *A.S. Puškin...*, cit., T. VII, p. 202.

<sup>45</sup>) Particolarmente violenti furono gli attacchi di Bulgarin nei numeri 30, 35 e 39 (1830) della rivista *Severnaja Pčelà*. Nell'ultimo ingiuriava Puškin attribuendogli la discendenza da un negro comprato da un capitano di nave per una bottiglia di rum. Puškin rispose nel *Post scriptum* alla poesia *La mia genealogia (Moja rodoslovnaja)*.

<sup>46</sup>) *O dvorjanstve*, in: *A.S. Puškin...*, cit., T. VIII, p. 146.

<sup>47</sup>) *Ib.*

<sup>48</sup>) *Ib.*, p. 147.

<sup>49</sup>) *A.S. Puškin...*, cit., T. VI, p. 585.

<sup>50</sup>) *Ib.*, pp. 586-587.

<sup>51</sup>) *Ib.*, p. 587.

<sup>52</sup>) *Ib.*, pp. 587-588.

<sup>52 bis</sup>) Già i primi abbozzi del poema incompiuto *Ezerskij* indicano le esitazioni di Puškin nell'attribuire uno status sociale al suo eroe. Le prime due strofe (marzo 1832) lasciano possibilità di scelta fra un eroe appartenente alla ricca aristocrazia e un eroe appartenente al mondo dei piccoli impiegati. Forse per questa ragione Puškin interruppe il poema (primavera del 1833) e riprese lo stesso soggetto nel *Cavaliere di bronzo*, dove il protagonista è un impiegato Pietroburghese discendente da antica famiglia. Nel *Cavaliere di bronzo* è lasciato pochissimo spazio alle note genealogiche e alle digressioni polemiche sulla decadenza del *dvorjanstvo*, che invece abbondano in *Ezerskij*. Cfr. O.S. Solov'eva, "*Ezerskij*" e "*Mednyj vsadnik*". *Istoria teksta*, in: *Puškin. Issledovanija i materialy*, III, Moskva-Leningrad 1960, pp. 268-347.

<sup>53</sup>) Michail Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 143 e sg.

<sup>54</sup>) Aleksandr Puškin, *Tutti i romanzi e le novelle*, cit., p. 468.

<sup>55</sup>) Il duello è un tema ricorrente nei racconti puskiniani; in esso lo scrittore trovò la morte.

<sup>56</sup>) Aleksandr Puškin, *Tutti i romanzi e le novelle*, cit., p. 46.

<sup>57</sup>) *Ib.*, pp. 677-678.

GIOVANNI STIFFONI

*DAL "MOTÍN" CONTRO ESQUILACHE AL "MOTÍN" DI ARANJUEZ:  
LA TRASFORMAZIONE DI UN MODELLO NELLA CRISI DELL'ANTI-  
CO REGIME IN SPAGNA*

È idea comunemente accettata che il *motín* di Aranjuez del 17 marzo 1808 segna il momento culminante della dissoluzione dell'Antico Regime in Spagna. "En 1808 - ha sottolineato giustamente Artola - un conjunto de circunstancias ocasionales crearon una coyuntura favorable para que un amplio sector de la opinión nacional se comprometiese en la lucha por el poder, con objeto de llevar a cabo una radical transformación de los supuestos que servían de base a la España del Antiguo Régimen"<sup>1</sup>. E nella "crisis de la monarquía", che ne deriva, il *motín* di Aranjuez è infatti uno degli "elementos decisivos"<sup>2</sup>. "El triunfo del pueblo en el motín de Esquilache fue efímero - ha scritto Soldevila - pero en el motín de Aranjuez el triunfo fue verdadero. Por eso marca el principio de una nueva era. En el fondo no se trata de un motín, sino de una revolución. Fue como la toma de la Bastilla el primer acto del trastorno. El primer acto más fulminante (caída de un ministro, derrumbamiento de un rey). No se ha subrayado quizá lo bastante el carácter eminentemente popular de la subversión y la excepcionalidad del acontecimiento. Se ha dado quizá demasiada importancia al origen nobiliario de la conjura. La nobleza en definitiva, como factor dirigente, ya puede considerarse eliminada. La burguesía será la beneficiaria de la subversión"<sup>3</sup>.

Senza che ciò significhi fare del 17 marzo una data-crinale, per l'oramai ovvio principio dell'arbitrarietà di ogni cesura del continuo storico, non c'è dubbio che nella rivolta anti-godoysta di Aranjuez è possibile chiaramente rintracciare la profondità di quello che Vicens Vives ha chiamato un "cambio de signo"<sup>4</sup>. E come ogni mutamento esso registra al suo interno la presenza di elementi compositi: riutilizzo di vecchi schemi di comportamento socio-politico da un lato, immissione in essi di contenuti nuovi dall'altro. L'esito finale è la loro ristrutturazione o sostituzione, e l'apertura di una nuova fase della storia del Paese. Se il *motín* di Aranjuez pare infatti facilmente decodificabile come

ripresa del modello tipico del *motín* settecentesco, esso, presentandosi come sbocco finale della rottura del saldo equilibrio ministeriale, che era stato il presupposto del riformismo di Carlo III, e dell'incertezza ed ambiguità del *reclément* di Carlo IV e del governo personale di Godoy, rivela però subito la sua novità rivoluzionaria aprendo nella tipologia del *motín* settecentesco quegli ampi solchi attraverso i quali la Spagna discenderà nei contorti sentieri ottocenteschi.

È possibile così leggere il gruppo di fatti, che va dall'“aristocratico” marzo al “popolare” maggio del 1808, cioè dall'abdicazione forzata di Carlo IV, ad opera della coppia *conspiración - revuelta callejera*, alla costituzione del primo “governo nazionale”, come un processo in cui si viene a decantare definitivamente il vecchio modello insurrezionale del *motín* ed inizia la ricomposizione, con vecchi e nuovi materiali, di un modello nuovo, che accompagnerà l'intera sequenza rivoluzionaria spagnola del primo Ottocento: dal *pronunciamiento* alla *jornada*.

La produzione storiografica, ampia per quanto riguarda la Guerra d'Indipendenza e gli anni successivi sino all'“ominosa década” (1823-1833), che segna il momento finale della lunga e tormentata crisi dell'Antico Regime<sup>5</sup>, risulta invece strettissima per quanto riguarda l'analisi di quei momenti successivi di crisi della struttura dell'Antico Regime che s'allineano dal famoso “*motín* contra Esquilache” (marzo 1766) al *motín* di Aranjuez: quest'ultimo visto sempre come momento scatenante il ciclo rivoluzionario della Guerra d'Indipendenza e non invece anche come il momento finale di un processo che ha il suo inizio appunto nel 1766.

Non è qui mia intenzione nè di proporre una nuova documentazione sulla storia dei *motines* della seconda metà del Settecento in Spagna, nè tanto meno di fornirne una nuova interpretazione (anche se in alcuni punti modestamente a ciò si tende). Si tratta solo di verificare l'utilità di leggere l'intera sequenza (1766-1808) dei *motines* come il ripresentarsi di un modello di comportamento socio-politico, che nella sua ripetizione va mano a mano incrinando la sua vecchia struttura fino a ricomporla in una struttura nuova: cioè di vedere la crisi dell'Antico Regime dalla prospettiva del suo momento più appariscente, ma non per questo meno profondo, individuare il percorso della trasformazione del “tumulto, movimiento o levantamiento del Pueblo u otra multitud contra sus cabezas o Xefes”<sup>6</sup> in “*revolución*”.

In una sua comunicazione alle *I Jornadas de metodología aplicada de las ciencias históricas* (Universidad de Santiago de Compostela, 24-27 aprile 1973), dedicata a *Los movimientos subversivos en la época romántica*, José Luis Comellas ha giustamente posto l'accento sull'interesse metodologico di estrarre una tipologia di base dall'analisi sistematica del *motín*, come si presenta in Spagna da Esquilache ad Aranjuez. Egli ha poi fatto notare che “los casos de Esquilache y Aranjuez son bien significativos, pero no los únicos, y entre ambos - que son

justamente el primero y el último - la investigación puede encontrar muchos casos similares [...] En todo caso, la asociación de elementos nobiliarios y masas desheredadas - que van a la revuelta por motivos específicamente distintos - es indiscutible, como también lo es, para los últimos casos, el prurito reformista de los grandes contra la monarquía autoritaria”<sup>7</sup>.

L’osservazione di Comellas deve però, a mio avviso, essere rettificata in un punto. Accettata l’angolazione metodologica della possibilità ed utilità di estrarre una tipologia di base del *motín*, bisogna non cadere poi nell’illusione di una specie di sua permanenza o invariabilità “strutturale”. La similarità tipologica del *motín* risulterebbe in tal modo solo un punto astratto di riferimento, una forma base cui agganciare una serie di eventi, la cui intelligenza sarebbe quasi determinata, riduttivamente, dal riferimento dei fatti al modello. Mentre l’interesse dell’individuazione di una tipologia di base consiste nel vedere come l’imputazione di una serie di fatti ad un sistema di comportamento, espresso in un dato momento in termini di relazione, permette di cogliere le linee esatte di trasformazione al quale viene sottoposto il sistema stesso. Ecco allora che il *motín* di Aranjuez si presenta come un avvenimento che ricalca gli schemi del *motín* contro Esquilache e insieme li sovverte dall’interno, aprendo la strada ai nuovi modelli rivoluzionari ottocenteschi. Solo che il ricalco determina la stessa struttura del nuovo modello, nel senso che il *motín* di Aranjuez, presentandosi come una ripresa dei meccanismi della rivolta del 1766, porta anche insieme alla luce la struttura profondamente eversiva di tali meccanismi, che non possono più venire ingabbiati negli schemi della “rivolta dei privilegiati”, ma aprono la strada alla gestione diretta da parte del “popolo” della rivolta stessa. “En el transcurso de pocas semanas, hasta ed alzamiento nacional del mes de mayo - come ha fatto notare Reglá - se consumaría el planteamiento general de la crisis del Antiguo Régimen”<sup>8</sup>.

Nel suo magistrale saggio dedicato al *motín* di Esquilache, Pierre Vilar ha fornito un’interpretazione illuminante dei fatti del 1766, che ci permette di chiarire con maggiore esattezza il significato della sequenza dei *motines* che si chiude nel 1808: cioè la loro struttura di ripetizione dello schema classico del *motín* settecentesco e il loro finale stravolgimento interno come realizzazione della potenzialità eversiva profonda racchiusa nella dinamica del *motín* stesso<sup>9</sup>.

Discostandosi sia dall’interpretazione classica del Danvila, che aveva ridotto il *motín* ad una insorgenza popolare contro il decreto del ministro italiano di portare le tradizionali “capas” e i “sombrosos redondos”, sia da quella più recente di Rodríguez Casado e Defourneaux, i quali vi hanno visto invece un tentativo fallito delle classi dirigenti conservatrici contro i riformatori, un atto cioè della “controrivoluzione”, Vilar ha invece analizzato i fatti del ‘66 mettendoli in relazione col modello storico generale delle “emozioni popolari”, che nascono dalle crisi economiche di tipo antico, cioè dalle crisi agrarie di periodicità corta. Vilar è giunto alla conclusione che il *motín* è una vera azione di

massa, provocata da uno stato di malessere sociale diffuso e che sfocia, con l'occasione di un pretesto, in un'insurrezione che ha il carattere di un vero e proprio stato di guerra tra masse urbane e potere sovrano. Il popolo riesce ad imporre al re le proprie richieste, ma la vittoria "politica" del *motín* gli sfugge di mano: essa viene magistralmente sfruttata dal gruppo riformista contro quello tradizionalista di Ensenada, imputando ai Gesuiti la responsabilità primaria dell'insurrezione.

Soffermiamoci un momento sulla natura di tale "sfruttamento", perchè è questo l'elemento centrale del modello. Si tratta cioè di vedere in che modo viene utilizzata la crisi, che serve da molla di fondo del *motín*, da parte delle forze politiche antagoniste in vista di progetti a lungo termine e se, nella posteriore ripetizione del modello, elementi nuovi o costanti delle contraddizioni di struttura fanno scattare diverse destinazioni o permettono decantazioni del modello stesso capaci di indicare soluzioni definitive e chiusure di un ciclo.

Vilar ha dimostrato con chiarezza la relazione esistente tra il *motín* contro il marchese di Squillace e l'andamento della curva dei prezzi del grano nei quattro anni che lo precedono e il massimo stagionale della crisi agricola in Castiglia dei primi di marzo del 1766. La rivolta popolare del 23 marzo è da interpretare pertanto non più come un'esplosione xenofoba o tradizionalista, ma come il riproporsi, su di un piano molto vasto, del modello classico della rivolta di sussistenza, che innesca al suo interno l'altro classico meccanismo, così ben analizzato da Labrousse, dell'"imputazione al politico" delle crisi economiche<sup>10</sup>. L'imputazione politica può giocare, in quanto elemento che si aggiunge in corso o in coda allo sviluppo degli eventi, sia a favore delle riforme contro l'Antico Regime, sia, per reazione, contro i riformatori. È per questo che, secondo Vilar, il *motín* del '66 è allo stesso tempo un episodio della politica riformatrice di Carlo III e un episodio della resistenza ed opposizione delle classi privilegiate a tale politica<sup>11</sup>. Nella rivolta le due opposizioni possono scoprire la propria giustificazione ed approfittarne. La vittoria, nel '66, è del gruppo riformatore di Campomanes e Aranda, che si dimostra, alla prova dei fatti, il gruppo di potere meno logoro e più abile, e che può così mettere facilmente in moto l'altro meccanismo classico del modello, quello del "disarmo, della canalizzazione e del recupero" della rivolta popolare, la fase che Vilar chiama "jornadas de los engañados"<sup>12</sup>.

Recentemente Rafael Olaechea ha rispolverato, utilizzando nuovi documenti, l'interpretazione del complotto aristocratico, affermando che "la convulsión de Madrid, y los *motines* en general, eran efecto de una *intriga política*, que se había servido de la crisis de subsistencias para llevar a cabo un plan más vasto y peligrosos que la mera destitución de un Ministro, por muy favorito que fuera del monarca"<sup>13</sup>, e che "*los motines de 1766* pudieron ser organizados por una red de personas extendidas por toda la Península, y cuyo predicamento político-social se veía gravemente amenazado por el reformismo ministerial, lo

cual no significa que tales personas fueran - necesaria y exclusivamente 'jesuitas', aunque sí más o menos allegados e integrantes del 'partido jesuítico', del 'ensenadista', del *cuerpo* colegial y del nobiliario no cortesano" <sup>14</sup>.

Nell'interpretazione di Olaechea viene, a mio avviso, perso il carattere specifico dell'"imputazione al politico" del *motín*, cioè la sua strutturale ambivalenza, la sua possibilità di rovesciamento interno sia dell'imputazione che della strumentalizzazione. Ma Olaechea ha colto un aspetto che era sfuggito a Vilar, e che è invece molto importante per la successiva trasformazione del modello nel 1808, cioè la presenza dell'esercito e l'inizio della presa di coscienza del suo possibile ruolo politico di "salvatore della patria". "En resumidas cuentas - scrive Olaechea -, una de las consecuencias de la 'singular revolución contra el marqués de Esquilache' consistió, como apuntaba Larrey (l'ambasciatore danese in Spagna), en la revitalización del espíritu militar, con la particularidad de que uno de los objetivos que pretendían alcanzar estas reformas marciales era evitar que el rey de España volviera a pasar tanto miedo en alguna ocasión futura, y prevenir que pudiera repetirse una catástrofe como la de Semana Santa. He aquí, pues, cómo el pánico de Carlos III fue parte para que se iniciara en nuestro país el proceso de identificación de los conceptos de Patria y de Ejército, y para poner en marcha la idea de que el glorioso Ejército nacional - 'la más trascendente de las instituciones españolas' - era la raíz y el receptáculo vertebral de las más puras esencias hispanas, y que su esplendor era consustancial a la gloriosa pervivencia de la Patria. Sobre esta base conceptual comenzó a formarse paulatinamente una clase social con espíritu de cuerpo, y a partir de entonces hubo también un ejército permanente, instrumento temible en manos de quienes lo mandaban, ya que, según las enseñanzas de la Historia, bastaría que se produjera un estado de debilidad en el poder central para que la tentación de convertirlo en un arma política fuera irresistible" <sup>15</sup>.

Ora, quando scoppia il *motín* di Aranjuez la Spagna di Carlo IV ha alle spalle il perdurare di una situazione di crisi nel settore agricolo, che se da un lato ha spinto all'elaborazione di politiche economiche tendenti a dare una soluzione al problema e a cercare insieme di aprire degli spazi sociali e politici a nuovi gruppi sociali, dall'altro ha continuato a sollecitare, anche se in scala ridotta, il ripetersi di *motines de subsistencias*, in alcuni dei quali riappare il modello del 1766, ma sottoposto a delle spinte di ristrutturazione, che verranno riprese e risolte poi nel 1808. Percorriamo rapidamente il tempo che separa i due *motines*.

L'esito della rivolta contro Esquilache aveva visto non solo il rafforzamento del dispotismo illuminato di Carlo III, ma l'avvio ad un tentativo di risposta a problemi di base che venivano dal mondo agricolo. La risposta di Aranda e di Olavide era stata concepita all'interno delle strutture del centralismo statale, con un concetto della proprietà agricola come istituzione sociale, ed inserita inoltre nell'ottica politica del regalismo. Ma era stata una risposta che, non

riuscendo a chiudere strettamente il circuito economico dell'accumulazione primitiva e della creazione di zone di consumo interne - perché da un lato si ostacola la formazione di nuclei attivi di commercianti e dell'altro non si riesce a promuovere un'organizzazione del consumo dei prodotti agricoli commercializzati - si bloccava di fronte al problema di fondo del sovvertimento della base economica e sociale della *sociedad estamental*.

La grande crisi viticola del 1770-80, accompagnata da una forte lievitazione generale dei prezzi dei prodotti agricoli, mette in difficoltà nuovamente la politica riformista del Governo. Ed è nel contesto di tale crisi che debbono essere collocati sia la condanna di Olavide (1778), sia l'attenuarsi della battaglia contro i privilegi della Mesta (*real cédula* dell'8 maggio 1780), come pure, in parte, le difficoltà in cui viene a trovarsi Floridablanca attaccato dal gruppo "antiriformista" di Castejón, Eleta e Gálvez sul preteso fallimento dell'assedio di Gibilterra, e sulla realtà invece del suo programma di riforma agraria, che comportava, attraverso la messa in atto di processi di espropriazione, la limitazione del potere dei piccoli gruppi feudali locali. La tela dei problemi suscitati dalla crisi agricola del 1777-80 s'arricchisce poi ulteriormente se noi pensiamo che è del giugno 1777 la data d'invio, su istanza di Campomanes, alla Società Economica di Madrid dell'*Expediente de la Ley Agraria*, e che questo è il punto di attacco della posteriore elaborazione dell'*Informe* di Jovellanos<sup>16</sup>.

Jovellanos cominciò a redigere il notissimo *Informe de la Sociedad Económica de Madrid al Real y Supremo Consejo de Castilla en el Expediente de la Ley Agraria* nel settembre del 1787, ma la redazione si arrestò subito e proseguì poi con estrema lentezza sino al 1794. Le crisi agrarie del 1789 e del 1794 e le connesse agitazioni contadine non sono, a mio avviso, anche qui estranee alle tappe di redazione e alla struttura stessa dell'*Informe* e al contenuto della proposta politica che da esso derivava. Si ricordi qui come Jovellanos, ostile a quello che egli chiamava "el pueblo vulgar e imbecil"<sup>17</sup>, svolgerà un ruolo non indifferente nel "disarmare, canalizzare e recuperare" la rivolta popolare del 1808 in senso moderato conservatore. Vilar ha sottolineato come all'epoca del *motín* del 1766 si fosse fatta avanti una "classe" nuova di contadini ricchi e commercianti "para la que el fin es el dinero, la libertad un medio, la conquista del poder social un confuso proyecto", disposta a formare "las 'guardias nacionales' contra el cuarto estado y dispuesta a exigir, contra la antigua caridad y'la tasa del pan', los derechos para realizar incondicionalmente el valor del mercado"<sup>18</sup>. È a tale "classe" che si rivolge la proposta di riforma agraria di Jovellanos, la quale non fa infatti che "correggere" il paternalismo statale e la soluzione "collettivista" di Aranda e Olavide, e proporre la libera commercializzazione della terra e dei prodotti agricoli, nella prospettiva smithiana del mercato come unico regolatore delle relazioni economiche tra produttori.

Ma il programma di Jovellanos, se serve inizialmente a Godoy per parare il fermento nobiliare, attraverso un'alleanza tra il nuovo ministero e il settore

più illuminato dell'aristocrazia e i grandi commercianti, non riesce poi a farsi viabile nelle secche del sordo contrasto tra "le parti aragonais" e quello "formé par le mécontant du gouvernement actuel", come li definisce il segretario dell'Ambasciata francese a Madrid, Perrochel<sup>19</sup>, e nella generale reazione contro i progetti di riforma, sospettati di parentela con l'ideologia che aveva provocato la Rivoluzione dell'Ottantanove<sup>20</sup>, violentemente acutizzatasi dopo il processo e l'esecuzione di Luigi XVI e l'apertura del conflitto con la Francia. La reazione nobiliare contro i progetti di Jovellanos e Godoy aveva poi trovato un "classico" appoggio nelle agitazioni contadine del 1794, che fanno come da ponte al significativo riproporsi del modello del *motín* nella rivolta "en tono de asonada" di Torrecilla, nella Rioja (agosto 1793), e nella cosiddetta "conspiración" del Carrillo de San Blas o di Picornell (febbraio 1795).

Questi due episodi sono stati sinora giudicati sbrigativamente come due tentativi di insorgenza di tipo giacobino e appena citati nelle storie generali del periodo. Solo la seconda è stata recentemente fatta oggetto di maggiore attenzione, grazie alla consultazione dei documenti depositati nell'Archivio Storico Nazionale di Madrid e che si credevano perduti nell'incendio dell'Archivio di Alcalá de Henares<sup>21</sup>. Comunque per quel che riguarda la "asonada" di Torrecilla, Anes ha pubblicato due documenti che forniscono un'interpretazione dell'episodio diversa da quella tradizionale. Un'informazione anonima indirizzata a Godoy, relativa agli "alborotos de Torrecilla" dell'agosto del 1793, riferisce che alcune persone "lebantaron el motin en dha V<sup>a</sup> en el dia de N.S.<sup>a</sup> de Agosto aclamando la libertad y la samblea y que se hallan muchos complices no solo en la V<sup>a</sup> de Alesanco sino en otras comarcas y que estos tienen muchos Padrinos que los protegen y q<sup>e</sup>. obscurezcan la berdad con sus amanos y que por lo mismo le sera dificultoso el descubirla"<sup>22</sup>. Come si vede, il *motín* riproduce il modello classico dell'insorgenza popolare protetta da "Padrinos", i quali cercano di approfittare dello scontento popolare per mettere in crisi il governo, e che suscita nelle autorità una paura spontanea per gli elementi di rivolta sociale sempre impliciti nel *motín*. In quello di Torrecilla troviamo inoltre un elemento, che solo apparentemente sembra nuovo: alcuni degli insorti si fanno infatti "temibles teniendo los vienes como comunes, viviendo sin D<sup>s</sup>"<sup>23</sup>. Ma queste affermazioni di tipo comunistico-egualitario più che un riflesso, come vorrebbe Anes<sup>24</sup>, di idee sanculotte possono facilmente essere ricondotte alla "parola d'ordine" implicita in quasi tutte le "fureurs paysannes" dell'Antico Regime: "le terre della comunità alla comunità", e rientra così perfettamente nel modello classico del *motín*.

Prima della "revolución de San Blas" si registrano vari altri episodi dalla tipologia simile, come, per esempio: il complotto organizzato nel giugno del 1794 da consiglieri ed alti funzionari contro Godoy, che richiedevano la convocazione delle Cortes e la formazione di un Consiglio di Stato; la congiura di palazzo, guidata dal conte di Teba, per costringere il sovrano a ritornare ad una

monarchia di tipo medioevale; la cospirazione di Sueca e l'ideata ma non effettuata insurrezione dei lavoratori della seta a Valencia, ecc.<sup>25</sup>. Alla base di tutti vi è sempre la precaria situazione economica del Paese, che se da un lato spinge gli elementi popolari alla rivolta, dall'altro fornisce o ad alcuni settori delle élites riformatrici il pretesto per spingere in avanti i progetti di trasformazione della società, o ad alcuni gruppi aristocratici l'occasione invece di mettere in crisi il gruppo riformatore sempre più incerto sul da farsi soprattutto dopo la svolta radicale della Rivoluzione francese. In essi riappaiono, anche se parzialmente, gli elementi del vecchio modello del *motín*, però con alcuni aspetti nuovi. Il primo è la presenza, a volte abbastanza marcata, di una caratterizzazione ideologica, che riecheggia l'ideologizzarsi della lotta politica e sociale in Francia. Non è che si sappia molto ancora sul problema, ma è indubbia l'esistenza di una circolazione non solo di volumi "pericolosi", come, per esempio, i *Des droits et des devoirs du citoyen*, opera postuma dell'abate Mably, la cui traduzione in castigliano, ad opera del "profesor de humanidades y de lengua francesa" Juan Pons Izquierdo, "desempeñará - secondo Zavala - un importante papel en la causa del 1795"<sup>26</sup>, ma di manoscritti rivoluzionari, come i *Mandamientos que deben observar los buenos ciudadanos y juramentos que deben hacer* e il *Cathecismo francés para la gente de campo*<sup>27</sup>, i quali testimoniano di una diffusione delle idee democratico-repubblicane in ambienti non solo colti, ma forse anche "popolari"<sup>28</sup>. Il secondo elemento è dato da un abbandono dello spontaneismo e dal farsi presente di forme di organizzazione o esigenze di organizzazione delle rivolte, che di solito convergono in quella delle *Juntas*, che sarà poi il modello organizzativo tipicizzante della Guerra d'Indipendenza.

Quanto alla più famosa "conspiración de Picornell", nel contesto di una catena di "intentonas" che la precedono e la seguono, è quella che ha avuto certamente maggiore sviluppo. Essa è stata solitamente interpretata come un tentativo di insurrezione di tipo repubblicano<sup>29</sup>. Zavala ha affermato che l'intenzione di Picornell era di "aprovechar las circunstancias de crisis económica para subvertir el orden político mediante el apoyo de las masas populares"<sup>30</sup>, che "los conspiradores confiaban transformar la estructura política para lograr así un cambio sustancial en el país. La república democrática era para ellos la panacea de todos los males; la junta cambiaría las anquilosadas estructuras y la representación popular ayudaría a echar abajo al viejo sistema"<sup>31</sup>, e che "los planes de los cabecillas eran iniciar una revuelta en Madrid para el 3 de febrero de 1795, derrocar la monarquía y establecer una república formada con la representación del pueblo y dirigida por una junta suprema de veinticinco diputados nombrados por las diferentes provincias del reino, constituyendo así el poder ejecutivo y legislativo"<sup>32</sup>.

Un'interpretazione diversa è quella invece che ci fornisce María Jesus Aguirrezábal, secondo la quale la cospirazione di Picornell non è affatto di tipo giacobino-repubblicano, ma ha come fine "el establecimiento de un sistema

liberal constitucional y monárquico”<sup>33</sup>. Inoltre nella congiura è possibile rintracciare l’articolazione interna di quattro gruppi diversi, socialmente differenti e, forse, con idee diverse sulla finalità della cospirazione. Vi è un primo gruppo, che rimane nell’ombra, non si compromette direttamente e sovvenziona finanziariamente l’impresa. Di questo gruppo non si sa molto, ma con una certa qual sicurezza si può affermare che è composto da membri della nobiltà, alti ufficiali dell’esercito e membri dei Consigli. Il secondo gruppo è costituito dagli esecutori del piano ed è composto da “intelectuales de segunda fila (no médicos y abogados, como se ha dicho hasta ahora, sino maestros de primeras letras y traductores)”<sup>34</sup>. Il terzo gruppo è composto dai collaboratori o “encubridores”, e ad esso appartengono intellettuali di più alto grado professionale (con funzione passiva di simpatizzanti) e persone del basso popolo (“fondistas”, “taberneros”, ecc.), che aiutano in vari modi l’organizzazione della cospirazione, anche se non è possibile sapere se vi aderiscano pure ideologicamente. Il quarto gruppo infine, di non facile quantificazione (si va da 70.000 a poche migliaia), è formato da “jornaleros sin trabajo, humildes artesanos, quizás pobres de solemnidad que vienen a pedir una limosna. Se juega con su necesidad económica y con su descontento contra la situación existente, descontento que se procura fomentar con razonamientos. Es posible que muchos estuviesen dispuestos a participar al golpe; pero no se puede demostrar que lo hubiesen hecho por motivos puramente ideológicos”<sup>35</sup>.

L’esistenza di un gruppo occulto di persone di alto rango, di cui Picornell sarebbe in fondo, anche se non completamente, uno strumento sconvolge ovviamente l’interpretazione tradizionale della “Conspiración de San Blas” e ne fa un episodio più complesso di quanto si credesse. E che fosse effettivamente così lo sta a confermare il dispaccio del 10 febbraio del 1795 dell’ambasciatore veneziano a Madrid, Bartolomeo Gradenigo. Riporto qui il documento inedito, che rivela ancora una volta l’importanza di queste fonti, ancora inutilizzate, per la storia della Spagna del Settecento.

“Da qualche giorno si vanno verificando - scrive l’ambasciatore veneziano - molti arresti specialmente nella Capitale, che meritano osservazioni giacché indicano grave argomento. Non cadono tanto sulla bassa plebe, che confondere potrebbe li motivi, ma le persone implicate tengono a classi di qualche contemplazione o sia per se stesse o sia per gli impieghi che coprono nelle Famiglie distinte del Paese. Tra queste il trovarsi alcuni Francesi o obbligati o rimasti qui perché non compresi da quelle ripetute ordinanze delle quali a suo tempo resi il dovuto conto a Vostra Serenità, serve perfettamente di fondamento alla voce comune che stabilisce la scoperta di un esteso complotto contro il governo, che benché io non creda di poterlo rivocare in dubbio, pure al momento non mi trovo in istato di poterlo determinare nei suoi aspetti. È vero purtroppo che la perversità dei tempi si trova nel suo maggior colmo, e che le massime innovatrici ed i principi distruttori dell’ordine in quanto la Religione, e Sovrani-

tà hanno preso tali radici che lo svellerle del tutto è oramai quasi impossibile, e che l'oppressione loro non può essere mai bastante, giacchè contaminata è indistintamente qualunque classe e forse con più conseguenza quella che dovrebbe essere più documentata appunto del terribile ed orroroso esempio della Francese rivoluzione. Ma tale è la condizione di questi estremi momenti del secolo, e questo Regno di quando in quando se non è per fatti reali per mancanza di tempo, ed opportunità bersaglio delle gravi intenzioni che hanno rovinato il conterminante, ha però frequentemente bastanti sospettose prevenzioni, che gli presentano tutto l'abisso al quale sta esposto e per cui non può ignorare che non mancano pretesti. Quanto al fatto, e le provvidenze istantanee sono reali, altrettanto mi farò in dovere istruirmene a puntino, acciò l'Eccl.mo Senato si trovi in grado di conoscere per quante vie e quali mezzi questa moderna peste sappia tentare di farsi strada, conoscenza troppo certamente interessante ogni governo in qualunque rapporto ed aspetto vogliansi osservarla, e per quanto guardingo possa esserlo" <sup>36</sup>.

Il Gradenigo non dà maggiori dettagli sul "complotto", ma, in un dispaccio da Aranjuez del 24 febbraio, informa che: "Seguitano gli imprigionamenti nella Capitale, ed in qualche Città di Provincia ancora in conseguenza del supposto complotto, nel quale tenni recentemente proposito a Vostre Eccellenze. Che l'Inquisizione sia rigidissima, ed il sommo esercizio è indubitabile, ma siccome tali argomenti sono tenuti sempre nel più severo secreto, così non si possono penetrare quelle circostanze che bastassero a formarsene una vera idea. Tutto però concorre a stabilire indubitabile una violentissima suspizione" <sup>37</sup>.

Per il Gradenigo si tratta dunque di un complotto antigovernativo, promosso da persone di alto rango ed appoggiato da alcuni Francesi, che l'intervento dell'Inquisizione fa supporre collegato al diffondersi presso le stesse classi dirigenti spagnole di nuovi "principi distruttori dell'ordine". È in fondo la tesi sostenuta da Aguirrezábal, la quale poi fa giustamente notare che la cospirazione, pur avendo un programma che è possibile definire "preliberale", non presenta tuttavia la struttura del *pronunciamento*, destinato ad essere il modello tipo delle rivoluzioni liberali in Spagna. "Aunque - scrive Aguirrezabal - parecen que estaban preparados a actuar algunos altos jefes militares, la forma de golpe que se intenta tiene más semejanza con los 'motines' ocurridos dentro del Antiguo Régimen, bien anteriores a él (motín de Esquilache), bien posteriores (motín de Aranjuez), en la que la ejecución del golpe corre a cargo de elementos del pueblo, previamente ganados con dádivas, y utilizando motivos de descontento marginales para obtener una finalidad más amplia que el simple destierro de esos motivos" <sup>38</sup>.

La cospirazione di Picornell è dunque una ripresa del modello classico del *motín*, cui si aggiunge, come riflesso del già sottolineato clima di ideologizzazione dello scontro sociale e politico, la presenza di un manifesto politico, nel quale incontriamo già le parole chiave di "soberanía popular", "representa-

ción”, “constitución”, “junta legislativa”, “milicia cívica”, ecc. Alla tradizionale serie di rivendicazioni presentate al re, sotto forma di “pastiche” legislativi, Picornell sostituisce infatti un manifesto, che ha una sua forte coloritura ideologica e propone forme alternative di organizzazione del potere<sup>39</sup>. Ma, a parte i sinceri sentimenti repubblicani di Picornell, se noi collochiamo l’organizzazione del complotto nel contesto delle misure prese da Carlo IV per tamponare le grosse falle dell’erario, possiamo trovare delle motivazioni oggettive dello stesso, che stanno forse ancora molto più al di qua delle motivazioni ideologiche di Picornell, e che permettono ulteriormente di collocare il complotto fuori dell’area del complotto “repubblicano” o di “algunos juvenes atolondrados o seducidos”, come li chiama Muriel<sup>40</sup>, e dentro invece quella di un intrico di presenze che riproduce la classica fase della “jornadas de los engañados” del *motín* contro Esquilache.

Le misure più importanti di Carlo IV comportavano una riduzione del 4% di tutti gli stipendi, gratificazioni e pensioni degli impiegati reali eccedenti gli 800 ducati; la proibizione ai ministri e a qualsiasi altro funzionario di avere più di uno stipendio; un contributo straordinario sulla rendita liquida dei proprietari; un aumento del “subsidio” del clero destinato a coprire il fondo di ammortizzazione; lo sconto della terza parte dello stipendio per tutte quelle persone che, impiegate nel servizio reale, possedessero una carica, un beneficio o una prebenda ecclesiastica corrispondente, ed infine il rinnovo del prestito a rendita redimibile o vitalizia, che aveva già aperto Carlo III nel 1782<sup>41</sup>. Misure tutte queste, come ben si può vedere, che colpivano le finanze private del ceto aristocratico e medio-alto, e potevano ben servire da catalizzatore di quella reazione nobiliare sempre latente nel regno di Carlo IV e confusamente intrecciantesi con la volontà politica di altri gruppi nobiliari di una riforma della monarchia, e che non hanno altro modello cui rifarsi che quello classico del *motín*. L’operazione centrale, di collegamento dello scontento aristocratico con quello popolare, non scatta perché manca un oggetto preciso contro cui far gravitare il malessere popolare. L’elemento ideologico nuovo inserito nello schema classico del *motín* da Picornell se da un lato apre la possibilità di una convergenza delle forze di opposizione su di una piattaforma politica più ampia di quella tradizionale delle rivendicazioni nobiliari della limitazione del potere regio, dall’altro, per il suo stesso carattere ideologicamente astratto non riesce ad agganciare il popolo. La congiunzione classica tra “cospirazione” elitaria e sommossa popolare non ha inoltre alle spalle la situazione oggettiva che l’ha fatta sempre scattare: una crisi di sussistenza. L’anno 1795 registra infatti un calo del prezzo del grano dall’indice medio di 60/50 del 1794 all’indice medio di 40/35 nella Spagna centrale, e dall’indice medio di 90/70 del 1794 all’indice medio di 80/60 nella Spagna periferica<sup>42</sup>. È dopo il 1795 che la curva dei prezzi subisce un rapido rialzo per poi ridiscendere agli indici del ‘95 nel ‘99 e risalire vertiginosamente nel 1803-1804 (valore medio di 160/140). La curva poi ridi-

scende, ma gli effetti delle due violente crisi del 1803-4 e 1804-5 si protraggono sino al 1808 e costituiscono la piattaforma su cui si innestano le motivazioni tradizionali all'insorgenza popolare: e riappare così il modello del *motín* nella sua classica sequenza di crisi di sussistenza - complotto aristocratico-rivolta popolare. Solo che nel 1808 una serie di nuovi fattori, interni ed esterni al modello tradizionale, lo incrinano irrimediabilmente, e dopo un mese e mezzo da Aranjuez siamo al "dos de mayo" e alla creazione delle "Juntas".

Ma vediamo inizialmente i vari parallelismi tra i due *motines* del 1766 e del 1808. Entrambi vedono al loro centro "événementiel" un personaggio politico responsabile di un progetto di riforma, i cui risultati sono giudicati "negativi" sia dall'"opinione pubblica" popolare che da alcuni settori del ceto dirigente. Ovviamente debbono essere tenuti presenti i diversi contesti in cui il piano di riforma viene elaborato e realizzato (detto sbrigativamente: l'onda montante di Carlo III e il riflusso di Carlo IV), oltre al fatto, di non poca rilevanza agli effetti dello svolgersi della sequenza degli eventi, che il primo era un semplice ministro del re, mentre il secondo assume nelle sue mani un potere molto esteso, anche se penso sia esagerato chiamarlo per questo, come fa Madol, "el primer dictador de nuestro tiempo"<sup>43</sup>. L'obiettivo di Godoy fu quello di "llevar a la práctica, en gran escala, el programa - cultural y político - de la Ilustración"<sup>44</sup>, e di farlo, se necessario, anche con mezzi radicali e attraverso un "verdadero pacto entre el joven ministro y el anquilosado aparato estatal"<sup>45</sup>. La riforma, anche in questo caso<sup>46</sup>, aveva come suo centro il problema della "desamortización", iniziata da Godoy nel 1798. L'aumento delle rendite e dei benefici aveva provocato un'ascesa del capitale accumulato, che aveva bisogno di riprodursi, ma che trovava un ostacolo fortissimo nel rincaro della proprietà terriera, denunciato con energia sia da Olavide che da Jovellanos come uno degli elementi maggiormente frenanti lo sviluppo dell'economia spagnola in crisi. Il freno alla redditività del capitale, determinato dal restringersi del mercato delle terre a causa dei vincoli di mano morta, aveva portato ad una tensione tra capitale e proprietà fondiaria, che Godoy aveva ulteriormente innalzata col citato decreto del 1798. Questo aumento della conflittualità, che bloccava ogni trasformazione di fondo dell'economia e della politica dell'Antico Regime, non permise a Godoy di realizzare il grande progetto della "contribución única": essa scatenò infatti un'opposizione violentissima da parte dei ceti privilegiati, in primo luogo dello stato ecclesiastico<sup>47</sup>. Tutto ciò sullo sfondo di persistenti crisi di sussistenza, che iniziate nel 1803-5 continueranno a desolare le campagne e a creare gravi stati di tensione nelle città, soprattutto nelle due Castiglie, nella regione lionesa e in Estremadura sino all'inizio della Guerra d'Indipendenza ed oltre. Nelle sue *Memorias* Godoy lo sottolinea molto chiaramente: "Se hallaba el Reino trabajado por la carestía de granos, triste efecto de la escasez de las cosechas de aquel año y los años anteriores. De la carestía a un hambre no es larga la distancia, y mucho menos la del hambre a las sublevaciones y

tumultos. ‘Promovamos un hambre’, fue el consejo y el acuerdo de la facción malvada. Este designo atroz anduvo cerca de cumplirse”<sup>48</sup>.

La politica economica di Godoy se aveva infatti, da un lato, innescato processi economici di grande importanza e di lunga durata, dall’altro non era riuscita affatto a portar sollievo alle masse contadine ed urbane afflitte da una crescente “*démesure dans le quotidien*”, per usare la bella espressione di Goubert. Le vicende militari nelle quali poi Godoy aveva trascinato Carlo IV, il suo comportamento poco chiaro nelle lotte interne della Corte, le voci, fatte correre molto spesso ad arte dai suoi avversari, sui suoi “scomposti” amori, ora nell’alcova reale di Maria Luisa ora in quella della marchesa di Chinchón e ora in quella meno nobile ma forse più eccitante di Pepita Tudó, tutto contribuiva all’impopolarità del personaggio. Come Esquilache, anche Godoy è invisibile dunque al popolo da un lato perchè promotore di riforme “*ilustradas*” indecodificabili dalle masse popolari, dato che esse tendono a favorire direttamente la classe borghese emergente senza tener conto del prezzo della miseria imposto alle classi subalterne<sup>49</sup>, e dall’altro perchè viene considerato un “intruso” ed infine anche il vero responsabile ed istigatore della “Congiura dell’Escoriale”, che è l’antefatto immediato di Aranjuez<sup>50</sup>. Date queste premesse è facile capire come le condizioni per una convergenza di rancore popolare e ostilità antiriformatrice dei ceti privilegiati si ritrovino nuovamente allineate secondo il modello classico, e basti solo una scintilla perchè tale convergenza si realizzi<sup>51</sup>.

Per quel che riguarda il collegamento tra crisi di sussistenza ed insurrezione popolare esso è mediato in forma diversa che nel 1766: mentre infatti nel *motín* contro Esquilache è sulla crisi di sussistenza che fa leva il complotto aristocratico, strumentalizzandola, in quello di Aranjuez la crisi fornisce solo le motivazioni “*esistenziali*” sotterranee di partenza, che rendono possibile il reclutamento di persone disposte a rompere con una situazione ritenuta negativa. Anche se fatti come, ad esempio, l’assassinio del ministro delle Finanze, Miguel Cayetano Soler, e l’assalto e la distruzione della sua casa a Madrid<sup>52</sup>, la preparazione di un’insurrezione a Zaragoza motivata dall’imposta sul vino<sup>53</sup>, il saccheggio delle “*tiendas de comestibles*” a Madrid<sup>54</sup>, ecc. riproducono sequenze del modello classico del *motín* settecentesco.

Anche in Aranjuez, come nel 1766, ritroviamo poi la messa in atto, da parte dei cospiratori, della classica “*imputazione al politico*”. La macchina ben oliata della sommossa popolare viene infatti guidata e diretta assegnandole una motivazione politica efficacissima: eliminare, nella persona che assomma in sé contemporaneamente la responsabilità del malessere sociale e quella dell’emarginazione politica dei cospiratori, il traditore che ha deciso di allontanare il re dall’amato popolo di Madrid e condurlo nella lontana Andalusia, tacendogli ovviamente che il piano di Godoy era di organizzare la resistenza contro i Francesi sottraendo la famiglia reale dal loro immediato controllo. Scatta poi subito, anche ora, il meccanismo della spinta ad un rapidissimo aumento della

temperatura insurrezionale, che da un lato contribuisce alla riuscita del complotto e dall'altro fornisce il pretesto per incanalare e bloccare sul nascere la radicalizzazione, sempre pericolosa perché imprevedibile, del movimento popolare. “Caballero y Cevallos - leggiamo nelle *Memorias* di Godoy - vinieron a decirle (a Carlo IV) aquella noche que la necesidad de superar los movimientos populares hacia marchar a toda prisa los sucesos”<sup>55</sup>.

L'intera sequenza e motivazione degli eventi di Aranjuez è brevemente riassunta da Godoy in un colloquio con Napoleone: “La España sufre por la guerra, menos a la verdad que otras naciones; pero padece mucho en la obstrucción de su comercio y en los recursos que le faltan de sus Indias. Los amigos del príncipe de Asturias han hecho concebir a la nación que los trabajos que sufrían tenían su causa en el Gobierno y que sus males cesarían si el príncipe reinase. El nombre del *Fernando* es en España un talismán de mucha fuerza; hemos tenido grandes reyes de este nombre, y esto alimenta el entusiasmo, los deseos y la esperanza entre la muchedumbre. A más, se ha hecho creer que yo era un enemigo del príncipe de Asturias, y que quería privar la España del logro de este príncipe, que excedería en virtud y en gloria a sus antepasados de igual nombre. Por este medio le han prestado una gran fuerza popular, que en la ocasión presente habrá tomado un grande acrecimiento”<sup>56</sup>.

Com'è riconosciuto da tutta la storiografia, il *motín* di Aranjuez non è una rivolta spontanea di massa, ma un vero e proprio “golpe de estado encaminado a detener la marcha de unas reformas molestas para la oligarquía”<sup>57</sup>. Esso - ha scritto Seco Serrano commentando le *Memorias* di Godoy - “obedece a una trama minuciosamente preparada y costeadada por un sector social: la nobleza enemiga mortal del favorito, y agrupada tras el príncipe Fernando. Pero sin duda la trama ha hallado acogida y respaldo entusiasta en el pueblo, alto y bajo”<sup>58</sup>. Lo stesso Carlo IV, sfogandosi con Murat, dichiarava che “esa revolución había sido muy premeditada; que para ello se había distribuido mucho dinero, y que los principales personajes habían sido su hijo y el marqués Caballero, ministro de Justicia; que fue violentado para abdicar la corona por salvar la vida de la Reina y la suya”<sup>59</sup>.

La conclusione del *motín* di Aranjuez è l'allontanamento di Godoy e la vittoria “politica” dei congiurati, come in quello del 1766. Con la differenza che mentre nel '66 la vittoria “politica” immediata dei supposti cospiratori è subito sfruttata dal “partito” contrario, qui la “giornata degli ingannati” vede il legarsi pieno di equivoci nella figura di Ferdinando della volontà “politica” del “partito” nobiliare e di quello riformatore moderato<sup>60</sup>, in un'esplosiva mescolanza di fedeltà plebea e appoggio militare, che se scavalcherà, anche se utilizzandolo ambigualmente, lo stesso Ferdinando durante la guerra d'Indipendenza, verrà poi utilizzata dal “Deseado” per abbattere la costituzione liberale nel 1814<sup>61</sup>. Ora è proprio nella conclusione “politica” del *motín* che si apre la prima grossa incrinatura del modello classico. Carlo IV, come Carlo III, cede

alla pressione aristocratico-popolare, ma mentre quello di Carlo III è un cedimento momentaneo e subito strumentalizzato dal gruppo riformatore per un consolidamento dell'assolutismo illuminato, quello di Carlo IV si concretizza nell'abdicazione in favore di Ferdinando: una vera "invasión del trono y sustitución de un nuevo rey", come annota Godoy<sup>62</sup>, è quella che si compie.

La novità dell'evento viene colta immediatamente anche dai contemporanei. In una *Carta de un oficial retirado a uno de sus antiguos compañeros*, in data 23 aprile 1808, si legge il seguente commento a ciò che era successo ad Aranjuez poche settimane prima: "Un Rey está destronado en el punto en que es violado entre sus manos el ejercicio de la autoridad monárquica.¿ Qué importan las aclamaciones que se le dan mientras sufre aquella ignominia? ¿Qué importa el más o menos tiempo, la mayor o menor osadía que emplea en nombrarle sucesor? En tales casos no se ha de llorar solamente por el que desciende del solio, sino principalmente por el que sube a él bajo tan funestos auspicios; el derecho incontestable y sagrado que tenía por nacimiento se le quita obligándole a reinar con el título precario de una especie de elección tumultuaria"<sup>63</sup>. Recuperando istintivamente una sovranità, che aveva sperimentato la sua forza sin dal *motin* del 1766, ma non era stata mai esercitata sino in fondo perché né si riconosceva come tale né s'era mossa rivendicandola, popolo, esercito ed élites dirigenti si uniscono in Aranjuez apparentemente ancora sulla base del vecchio obiettivo di liberare il re da un ministro pericoloso, ma in realtà su quella nuova dell'esercizio effettivo di un potere, che viola dal di dentro il "derecho incontestable y sagrado" della monarchia di Antico Regime. L'insurrezione ottiene infatti una sostituzione che non è solo di persone, ma di linea politica a livello dell'istituzione massima, inizialmente a favore del gruppo fernandino ma poco dopo scavalcata nel senso contrario, aprendo in tal modo la strada anche all'idea che la struttura autoritaria della monarchia può essere messa in discussione e, qualora la "pieza maestra" della macchina politica ed amministrativa dello Stato borbonico venisse a mancare al suo impegno, sostituita con una diversa struttura del potere, o riarticolarlo sul consenso la vecchia istituzione monarchica o sostituendo dinastia (soluzione gaditana e soluzione josefina).

Alcalá Galiano, nelle sue *Memorias*, a proposito di questa "crisi dell'obbedienza al re", osserva giustamente che: "Tan equivocadas eran las ideas reinantes en punto a la obediencia debida a la autoridad legítima en aquella hora, que con seguirse aclamando al Rey, nadie pensaba en cumplir sus mandamientos en punto a la suerte del privado caído, pues la real voluntad, solememente declarada, era que se fuese en paz, a su retiro, y la ocupación de oficiales, soldados y paisanos, andarle buscando para hacerle preso"<sup>64</sup>.

Quanto abbia giocato, proprio nel formarsi di questa confusione intorno all'idea di "obbedienza dovuta all'autorità legittima", il contagio degli esempi e delle idee della Francia rivoluzionaria, anche qui è difficile dire. Certo è che,

proprio grazie all'allora ancora amico esercito napoleonico - da cui ingenuamente il popolo e con esso sia Ferdinando che lo spodestato Carlo IV attendono la soluzione dei problemi della nazione e della monarchia, ignari dell'inganno dell'Imperatore -, parole come "libertad", "asamblea", "juntas", "cortes", "república", "derecho del pueblo", "derecho de resistencia", ecc. circolano con maggiore frequenza. A Madrid le autorità francesi riempiono infatti le vetrine dei librai di opuscoli esaltanti Napoleone. "La calle de las Carretas - scrive Antón del Olmet - se encontraba llena de retratos del Emperador, de *Historias* suyas y aduladores panegíricos. Hasta se exhibían en los escaparates, junto a los devocionarios [...] libros franceses, traducidos a destajo, con el rótulo de Catecismo u Oráculos de Napoleón, cuyos acertijos estaban en boga para juegos de prendas y de sociedad"<sup>65</sup>. La propaganda di Napoleone aveva certo lo scopo nascosto di preparare l'opinione pubblica all'idea di mettere un proprio familiare sul trono di Spagna, ma sortiva come effetto immediato quello di diffondere un discredito progressivo dell'autorità, e poi negli zaini dei soldati dell'Imperatore c'erano sempre comunque, anche se distorti, gli ideali dell'89. L'ex girondino abate Marchena, il probabile autore della citata *Carta de un oficial retirado*<sup>66</sup> oltre che dell'incendiario *A la nación española*<sup>67</sup>, era l'incaricato della stesura di fogli e libelli anonimi e clandestini, che Murat faceva stampare nella tipografia che aveva fatto installare nel suo palazzo a Madrid per la propaganda politica<sup>68</sup>.

Il processo di ideologizzazione crescente, iniziato, come abbiamo visto, con il *motín* di Picornell, ha raggiunto nel 1808 la sua punta massima, inserendosi così come un elemento strutturale profondo della conflittualità politica e sociale. Che si tratti così delle idee "pensate" degli "afrancesados", dei "jovellanistas" e dei "doceañistas" o delle idee "vissute" del popolo, per usare le sottili distinzioni di Jover<sup>69</sup> - le quattro "posizioni chiave" che emergono dopo la rinuncia di Bayona e il "levantamiento" -, la loro presenza determinante testimonia che uno degli elementi fondamentali del *motín* settecentesco, cioè la congiunzione non ideologicamente mediata tra motivazioni popolari e strumentalizzazione politica, è venuto meno. Esso viene sostituito con un nuovo tipo di congiunzione, piena di interne contraddizioni e sfasature, tra élites riformiste o rivoluzionarie o conservatrici e popolo, un congiungimento mediato però sempre da una fortissima valenza ideologica. Solo che la nuova mediazione conserva ancora la vecchia intenzionalità dei ceti dirigenti nei confronti delle masse popolari, quella cioè di "scoprire nella rivolta popolare la giustificazione del proprio progetto politico" e quella di "disarmarla, canalizzarla e recuperarla".

Ferdinando scopre nella rivolta antigodoysta la propria giustificazione alla precedente "congiura dell'Escoriale" e alla forzata abdicazione di Carlo IV, mentre, chiuso il dramma di Aranjuez, il nuovo potere monarchico opera nella direzione appunto di "disarmare, canalizzare e recuperare" la forza d'urto delle

masse popolari nella direzione di un consenso generale (masse più ceto dirigente) alla propria linea politica. Che è una linea politica filo-francese, ma presentata al popolo invece come difesa della sovranità nazionale, recuperando, con significativa ignoranza delle mutate condizioni, il vecchio modello della “giornata degli ingannati”. A sua volta l’opposizione antifernandina scopre nella rivolta popolare, prima antigodoysta e poi antifrancese, la giustificazione alla propria volontà di mettere in crisi la struttura dell’Antico Regime; solo che anch’essa non può permettere l’autonomia dell’iniziativa popolare, e se arma il popolo, contemporaneamente lo “disarma”, cercando di assumere in proprio l’esclusività della scelta degli obiettivi su cui dirigere le armi, e la modalità del loro uso. “Canalizza” dunque anch’essa la rivolta, cercando di “recuperarla” al proprio progetto riformatore, in opposizione alla volontà rivoluzionaria delle masse popolari, che, in modo ben più incisivo che ne 1766, ripropongono invece le antiche tematiche della lotta contro la proprietà.

Allo stesso modo dunque che nel 1766, anche nel marzo del 1808 si vengono a sommare, in modo diverso ovviamente, le due utilizzazioni classiche del *motín*: contro i progetti di riforma e in favore delle riforme. In Aranjuez la seconda non è così chiara ed organizzata come nel 1766: essa non è un’utilizzazione interna del *motín*, ma esterna, ed è questa la novità. Nel senso che la lotta per le riforme esce oramai dall’ambito ristretto del potere politico per trasferirsi nello spazio più vasto della società civile, il che comporta un coinvolgimento obiettivo di natura diversa delle masse popolari, ed un aggancio o strumentalizzazione delle stesse da parte dei “riformatori”, che brucerà rapidamente, contro le loro stesse intenzioni, il vecchio comportamento, e confusamente ma in modo irreversibile, inaugurerà quel rapporto “rivoluzionario” intellettuali-masse, che la Guerra d’Indipendenza si farà carico di strutturare nelle sue interne contraddizioni e proiettare su tutta la Spagna rivoluzionaria dell’Ottocento. La disobbedienza al re, che si conclude con la sua abdicazione, non è solo dunque la vittoria di quella opposizione nobiliare che, come scrive Herr, “afectaba aires revolucionarios sólo para molestar a Godoy”<sup>70</sup>, ma la vittoria implicita di quella diffusa “opinione pubblica”, che, sulla caduta di prestigio della famiglia reale, cercava di aprire spazi ad un cambio politico di fondo o ad una ripresa del riformismo illuminato di Carlo III.

L’abdicazione di Carlo IV ad Aranjuez mise in moto quello che è stato chiamato il terzo *motín* di Madrid: è l’inizio dell’emergere dalla struttura profonda del *motín* settecentesco della rivolta popolare come fatto potenzialmente rivoluzionario, e della sua rapida trasformazione interna in movimento autonomo, nel quale, come annota Seco Serrano, “el pueblo recoje, de hecho, con su iniciativa una *soberanía práctica* que la realeza ha abandonado ante el emperador”<sup>71</sup>. Alcalá Galiano, a proposito di questo spostamento dello scenario a Madrid, annota: “por primera vez campante la sediccion, interrumpido el público sosiego y faltando el orden constante con que la autoridad mandaba y los

súbditos obedecían”<sup>72</sup>. Il popolo madrileño si organizza in vari gruppi, viene dato l’assalto alle case dei governatori odiati e inizia il saccheggio, e il contagio del *motín* madrileño, come nel 1766, si diffonde nelle province. La collera popolare sposta poi rapidamente il suo oggetto da Godoy alle truppe francesi, che erano state inizialmente accolte con simpatia. Ma il montare dell’ostilità popolare contro i soldati dell’Imperatore è causato non solo, come sempre si dice, dal timore popolare di un tradimento francese nei confronti del nuovo re Ferdinando<sup>73</sup>, ma anche da condizioni sociali che richiamano le motivazioni classiche del *motín* settecentesco. In aprile cominciò infatti a correre la voce a Madrid che i Francesi avevano fatto degli “embargos” arbitrari ed avevano arrestato gli “abastecedores” per mettere in difficoltà gli approvvigionamenti alla capitale e rincarare in tal modo i prezzi dei viveri<sup>74</sup>. Sino a che punto sia accettabile la tesi che erano gli stessi Francesi che spingevano la popolazione alla rivolta per poi soffocarla violentemente, come avevano fatto a Milano, al Cairo e a Lisbona, non starò qui a discutere. Resta il fatto che la crisi di sussistenza è molto forte sia a Madrid che nelle province, e il montare della collera popolare contro i Francesi deve venir collegata, oltre che ai noti motivi ed occasioni ampiamente descritti dai memorialisti e dagli storici dell’epoca, anche al fatto che disoccupazione e fame sono il terreno ideale perché il popolo dia inizio sia a processi di imputazione al politico, che a riflessioni elementari sulla necessità di un mutamento politico di fondo.

È su tale piattaforma che s’innesta la nuova tematica (assai simile per certi aspetti a quella del ‘92 francese) della “patria en peligro”. Questo elemento, inesistente nel 1766, funziona da coagulante di una intera situazione in movimento e fa scattare comportamenti diversi, che incrinano ulteriormente il modello classico, nel quale si era inizialmente calato l’innesco iniziale del *motín* di Aranjuez.

Ma un altro elemento contribuisce in forma determinante a sconvolgere il vecchio modello del *motín*. Esso era già apparso, fugacemente ma premonitore, nella insubordinazione del reggimento di Córdoba a Siviglia nell’aprile del 1766<sup>75</sup> e nell’assegnazione all’esercito della capitale, come abbiamo visto, di un ruolo di “difesa della patria”. Ad Aranjuez prima<sup>76</sup> e poi a Madrid esso riappare come un elemento di primo piano e contribuisce con grande forza alla rottura definitiva del vecchio modello del *motín*. Esso è la partecipazione e poi la guida della sommossa stessa da parte di un settore dell’esercito, che si sente investito del compito di “salvatore della patria”.

L’esercito cominciò subito, già con la decisione di impedire il progettato viaggio del re in Andalusia, a “romper los vínculos de la subordinación”<sup>77</sup>, e col montare del *motín* madrileño parte della truppa si schierò con gli insorti fornendo loro le armi e mescolandosi alla folla, e aiutandola pure a volte, pare, “a taladrar las tiendas de comestibles”<sup>78</sup>. Annota sempre Alcalá Galiano: “las tropas y los que gobernaban Madrid estaban parados, callaban y consentían

como si se ignorasen qué había obligación de hacer o quién mandaba”<sup>79</sup>. Pérez de Guzmán ci informa che, dopo la notizia della fuga di Carlo IV e della consegna ai Francesi di Godoy, un gruppo di ufficiali cominciò seriamente a pensare ad un piano di “levantamiento nacional”<sup>80</sup>. L’ordine impartito dal generale Francisco Javier Negrete, alla vigilia del 2 maggio, che nè ufficiali nè soldati uscissero dalle caserme fu inizialmente scrupolosamente osservato. Ma quando scoppiano i tumulti alla mattina del 2 maggio e comincia a circolare la voce “Muchachos vamos a armarnos al Parque, que hay motín contra los gabachos”<sup>81</sup>, alcuni ufficiali del Parque del Montealeón e quasi tutti i soldati chiedono di partecipare all’insurrezione, e, vinta la resistenza del colonello, il comandante Daoíz dà l’ordine di armare il popolo. È un’azione confusa e disordinata, ma in questo congiungimento di esercito e popolo, anche se inizialmente conclusosi in una sconfitta, il *motín* si è trasformato in una *revolución*.

Gli ultimi tratti ancora presenti del vecchio modello insurrezionale vengono rapidamente decantati dopo il “tenebroso cuadro”, come lo definisce il Conte di Toreno<sup>82</sup>, della restituzione della corona da parte di Ferdinando al padre e la cessione di essa a Napoleone da parte di Carlo IV a Bayona. La notizia del crollo della monarchia viene prima ricevuta in Spagna “con la más profunda indignación, o la más absoluta indiferencia o desprecio”<sup>83</sup>, poi il vuoto di potere viene rapidamente riempito dalla violenza insurrezionale: “el pueblo se alzó” in una rivolta “unánime y enérgica”<sup>84</sup>, “el pueblo se adelanta al primer plano de la Historia”<sup>85</sup>. E l’insurrezione popolare assume i colori nuovi del fanatismo ideologico e dell’anarchia. I cenciosi cappelli dei “patrioti” sono ancora coperti di reliquie e immagini di santi, ma questo non significa tanto che l’insurrezione popolare era il prodotto di un cieco fanatismo religioso o era lo strumento passivo dell’ignorante clero rurale e provinciale, che è poi popolo anch’esso, come vuol far credere Napoleone e reputano seriamente gli illuminati “afrancesados,” quanto che il popolo si caricava dell’unica ideologia per il momento sentita come veramente autonoma, nè aristocratica nè borghese ma autenticamente sua. E “los propietarios honorables” furono presi dal panico. Non c’era altro da fare che unirsi alla rivoluzione popolare per dominare l’anarchia: era nato, come annota Carr, il nuovo “modello classico della rivoluzione del XIX secolo”<sup>86</sup>.

<sup>1</sup>) M. Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Alianza Editorial Alfaguara, Madrid 1973, p. 7.

<sup>2</sup>) *Ibid.*, p. 9.

<sup>3</sup>) F. Solvevila, *Historia del España*, Ariel, Barcelona 1964<sup>2</sup>, T.VI, p. 295.

<sup>4</sup>) J. Vicens Vives, *Aproximación a la historia de España*, Editorial Vicens Vives, Barcelona 1963<sup>3</sup>, p. 151.

<sup>5</sup>) Rinvio al proposito alla bibliografia contenuta nell’*op. cit.* di M. Artola e nel suo volume *La España de Fernando VII*, Espase-Calpe, Madrid 1968 (T.XXVI della *Historia de España*, diretta

da R. Menéndez Pidal) e a quella ragionata contenuta nell'agile e denso volume di J. Fontana, *La crisis del Antiguo régimen (1808-1833)*, Grijalbo, Barcelona 1979.

<sup>6</sup> ) È la definizione di *motin* del *Diccionario de autoridades*, Madrid 1726, T. IV, p. 618.

<sup>7</sup> ) J.L. Comellas, *art. cit.*, in *Ponencias y Comunicaciones* (ed. ciclostilata), Universidad de Santiago de Compostela, 1973, vol III, secciones 5ª e 6ª, p. 12.

<sup>8</sup> ) J. Reglá Campistol, *Edad moderna*, in A. Ubieta, J. Reglá, J.M. Jover, C. Seco, *Introducción a la historia de España*, Teide, Barcelona 1969<sup>6</sup>, p. 459.

<sup>9</sup> ) Cfr. P. Vilar, *El "motin de Esquilache" y las "crisis del antiguo régimen"*, in "Revista de Occidente", n° 107, 1972, pp. 199-249. Per una rassegna delle varie interpretazioni storiografiche del *motin* del 1766, sulle quali non è qui d'uopo soffermarsi, rinvio al mio *Diplomazia ed "opinione pubblica" veneziane di fronte ad una crisi dell'assolutismo riformatore: le rivolte di Madrid e Province del 1766*, in "Nuova Rivista Storica", 1982, V-VI, pp. 511-515.

<sup>10</sup> ) Cfr. P. Vilar, *art. cit.*, p. 213.

<sup>11</sup> ) *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>12</sup> ) *Ibid.*, p. 223.

<sup>13</sup> ) R. Olaechea, *Contribución al estudio del "motin contra Esquilache" (1766)*, in *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1977, p. 276. L'ampio ed articolato saggio occupa le pp. 213-347.

<sup>14</sup> ) ID., *Resonancias del motin contra Esquilache en Córdoba (1766)* in *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, diciembre de 1976, *Andalucía Moderna (siglo XVIII)*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, T. II, p. 112.

<sup>15</sup> ) ID., *Contribución*, *cit.*, pp. 340-341. Cfr. anche le osservazioni similari di A. Gil Novales, in F. Fernández de Pinedo, A. Gil Novales, A. Derozier, *Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*, T. VII della *Historia de España* diretta da M. Tuñón de Lara, Labor, Barcelona 1980, p. 225.

<sup>16</sup> ) Cfr. l'art. di G. Anes, *El Informe sobre la ley agraria y la Real Sociedad Económica matritense de Amigos del País*, ora in *Economía e "Ilustración" en la España del siglo XVIII*, Ariel, Barcelona 1969, pp. 97-138.

<sup>17</sup> ) Cit. da R. Carr, *España 1808-1939*, revisión de J. Romero Maura, Ariel, Barcelona, 1970<sup>2</sup>, p. 82.

<sup>18</sup> ) P. Vilar, *art. cit.*, p. 246.

<sup>19</sup> ) Cit. da C. Corona, *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*, Rialp, Madrid 1957, p. 320.

<sup>20</sup> ) Cfr. M. Defourneaux, *Le problème de la terre en Andalousie au XVIII<sup>e</sup> siècle et les projets de réforme agrarie*, in "Revue Historique", T. CCXVII, p. 57.

<sup>21</sup> ) Cfr. I.M. Zavala, *Picornell y la revolución de San Blas: 1795*, in "Historia Ibérica", n° 1, 1973, pp. 35-58.

<sup>22</sup> ) G. Anes, *La revolución francesa y España*, in *Economía e "Ilustración"*, *cit.*, p. 196.

<sup>23</sup> ) *Ibid.*, p. 197.

<sup>24</sup> ) Cfr. *Ibid.*, p. 176. In un altro documento, sempre riportato da Anes (*ibid.*, p. 193), si parla di persone che fanno appello alla "libertad de Francia con repetidos vivas, igualdad, y Asamblea".

<sup>25</sup> ) Cfr. I.M. Zavala, *art. cit.*, pp. 37-40.

<sup>26</sup> ) *Ibid.*, p. 41.

<sup>27</sup> ) Cfr. R. Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*, trad. spagnola, Aguilar, Madrid 1964, pp. 203 e G. Anes, *op. cit.*, p. 149.

<sup>28</sup> ) Herr sottolinea come solo una piccola minoranza di spagnoli colti potevano leggere la pubblicistica rivoluzionaria, mentre il popolo ne rimase estraneo, sia per la sua "devozione" che per la paura di cadere sotto le mani della temutissima Inquisizione (cfr. R. Herr, *op. cit.*, p. 221). Ma il fatto, per esempio, che Picornell leggesse e commentasse i *Des droits et des devoirs du citoyen* di Mably (cfr. I.M. Zavala, *art. cit.*, p. 46) al gruppo dei congiurati, tra i quali figuravano un "peón

de albañil”, un “administrador de taberna”, un “mediador de taberna”, un “mozo de esquina”, una “planchadora”, fanno sospettare un proselitismo ideologico che raggiunge anche il “quarto stato” (cfr. *ibid.*, p. 43).

<sup>29</sup>) Secondo la classica ricostruzione che A. Muriel ne fece nella sua *Historia de Carlos IV*, e che poi venne ripresa dagli storici posteriori, “los conjurados pretendían formar una República española y trastornar la Monarquía” (ed. B.A.E., Madrid 1959, p. 180). N. Díaz y Pérez, nel suo volume su *La francmasonería española* (Madrid 1894), ricostruendo la cospirazione di Picornell su documenti dell’Archivio di Alcalá de Henares, parla di un complotto massone (pp. 180-186). Herr smonta giustamente tale supposizione, ma continua a classificare il *motín* tra le cospirazioni di “estrema izquierda” (cfr. R. Herr, *op. cit.*, pp. 269-270, n. 42).

<sup>30</sup>) I.M. Zavala, *art. cit.*, p. 44.

<sup>31</sup>) *Ibid.*, p. 40.

<sup>32</sup>) *Ibid.*, p. 35.

<sup>33</sup>) M.J. Aguirrezabal, *Juan Picornell en los inicios de la crisis del Antiguo Régimen* (tesi), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1972, p. 273.

<sup>34</sup>) *Ibid.*, p. 275.

<sup>35</sup>) *Ibid.*, p. 276.

<sup>36</sup>) Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreto, Relazioni Spagna*, filza 189, n. 224.

<sup>37</sup>) *Ibid.*, n. 226.

<sup>38</sup>) M.J. Aguirrezabal, *op. cit.*, p. 274.

<sup>39</sup>) Si tratta del *Manifiesto al Pueblo* e della *Instrucción de lo que debe ejecutar el Pueblo de Madrid en este día* (sono pubblicati in appendice al *cit. art.* di I.M. Zavala, pp. 55-58). Condannato a “destierro perpetuo entre los salvajes”, Picornell, una volta in America, riuscì a fuggire e passò il resto della sua vita ad aiutare la causa rivoluzionaria americana, pubblicando un opuscolo, *Derechos del hombre y del ciudadano* (cfr. P. Grases, *Estudio histórico-crítico sobre los Derechos del hombre y del ciudadano*, Academia Nacional de Historia, Caracas 1959 e H. Gaylord Warren, *The Southern Career of don Juan Mariano Picornell*, in “Journal of Southern History”, VIII, 1942, pp. 311-332).

<sup>40</sup>) A. Muriel, *op. cit.*, T. I, p. 180.

<sup>41</sup>) Cfr. *Ibid.*, T. I, pp. 179-180.

<sup>42</sup>) Cfr. G. Anes, *Las crisis agrarias en la España moderna*, Taurus, Madrid 1970, pp. 487-504.

<sup>43</sup>) Cfr. H.R. Madol, *Godoy. El primer dictador de nuestro tiempo*, trad. spagnola, Alianza Editorial, Madrid 1966.

<sup>44</sup>) C. Seco Serrano, *Godoy el hombre y el político*, Espasa-Calpe, Madrid 1978, p. 204.

<sup>45</sup>) M. Artola Gallego, *Prólogo* a C. Seco Serrano, *op. cit.*, p. 10.

<sup>46</sup>) L’attacco contro Esquilache nascondeva infatti quello contro la politica di liberalizzazione dei beni di mano morta e di libero commercio dei grani, portata avanti dal gruppo di Campomanes ed attuata dalla *Junta de abastos* presieduta da Esquilache.

<sup>47</sup>) “De ahí la oposición a Godoy - sottolinea giustamente Anes - y, en definitiva, al rey Carlos IV, cuya caída, en 1808, antes del enfrentamiento con los ejércitos franceses, ha de ponerse en relación con la actitud de exigir mayores contribuciones de los estamentos privilegiados” (G. Anes, *El Antiguo Régimen: los Borbones*, Alianza Editorial-Alfaguara, Madrid 1975, p. 292).

<sup>48</sup>) M. Godoy, *Memorias críticas y apoloéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*, B.A.E., Madrid 1956, T. II, pp. 6-7.

<sup>49</sup>) Nelle sue *Memorias* Godoy si mostra invece tutto preoccupato di soccorrere “las clases indigentes” e fornire “el alimento cotidiano a los menesterosos que no pudieran ganarlo, y ocupación constante y bien retribuida a los obreros que careciesen de trabajo” (*op. cit.*, T. II, p. 18).

<sup>50</sup>) Cfr. su questo punto C. Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 180-188 e F. Martí Gilabert, *El proceso del Escorial*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 1968.

<sup>51</sup>) In un suo dispaccio a Napoleone, l’agente informatore conte di Tournon-Simiane scrive: “Todas las clases le detestan y le acusan de ser el enemigo de la patria. Los grandes, la nobleza, el

clero, los negociantes, el pueblo, no ven en él sino el opresor del país; he tenido ocasión de consultar la opinion de todas las clases, y he encontrado en todas los mismos sentimientos” (cit. da C. Seco Serrano, *op. cit.*, p. 184).

<sup>52</sup> ) Cfr. M. Godoy, *op. cit.*, T. II, p. 249.

<sup>53</sup> ) Cfr. F. Martí Gilabert, *El motín de Aranjuez*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 1972, p. 114.

<sup>54</sup> ) Cfr. *Ibid.*, p. 203.

<sup>55</sup> ) M. Godoy, *op. cit.*, T. II, p.337.

<sup>56</sup> ) *Ibid.*, T. II, pp. 369-370.

<sup>57</sup> ) J. Fontana, *op. cit.*, p. 53.

<sup>58</sup> ) C. Seco Serrano, *op. cit.*, p. 190. Sul *motín* de Aranjuez come “revolución nobiliaria”, cfr. C. Corona, *Revolución y reacción en el Reinado de Carlos IV*, Rialp, Madrid 1957, pp. 352-388.

<sup>59</sup> ) E. de Koska Bayo, *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España*, Madrid, 1884, T.I, pp. 99-100. Cit. da F. Martí Gilabert, *op. cit.*, pp. 218-219.

<sup>60</sup> ) Ferdinando richiamava a Corte contemporaneamente personaggi come Escoiquiz e i duchi dell’Infantado e di San Carlos, e personalità illuminate come Jovellanos, Cabarrús, Urquijo ed Hermida (cfr. *ibid.*, p. 245), così come ventilava l’idea “rivoluzionaria” di “convocar una Junta, no ordinaria del Consejo o de los altos funcionarios, sino de personas especiales” (C. Corona, *op. cit.*, p. 364).

<sup>61</sup> ) Cfr. R. Carr, *op. cit.*, p. 94.

<sup>62</sup> ) M. Godoy, *op. cit.*, T. II, p. 303.

<sup>63</sup> ) Archivo Historico Nacional, *Consejos*, legajo 5.512, n° 22, pp. 4-5. Cit. in C. Corona, *op. cit.*, p. 384.

<sup>64</sup> ) A. Alcalá Galiano, *Memorias, in Obras escogidas*, B.A.E., Madrid 1955, T.I, p. 326..

<sup>65</sup> ) F. Antón del Olmet, *El cuerpo diplomático español en la Guerra de la Independencia*, Madrid 1914, T. I, p. 174.

<sup>66</sup> ) Cfr. F. Martí Gilabert, *op. cit.*, p. 459.

<sup>67</sup> ) Cfr. R. Herr, *op. cit.*, pp. 225-229.

<sup>68</sup> ) Cfr. F. Martí Gilabert, *op. cit.*, p. 367.

<sup>69</sup> ) Cfr. J.M. Jover, Zamora, *Edad contemporanea*, in A. Ubieto, J. Reglá, J.M. Jover, C. Seco, *op. cit.* p. 535.

<sup>70</sup> ) R. Herr, *op. cit.*, p. 279.

<sup>71</sup> ) C. Seco Serrano, *Introducción a M. Artola, La España de Fernando VII*, cit., p. XI.

<sup>72</sup> ) A. Alcalá Galiano, *op. cit.*, T. I., P. 148.

<sup>73</sup> ) Marat certo favoriva in tutti i modi l’odio tra padre e figlio, con l’obiettivo di impossessarsi del trono di Spagna con l’aiuto di Napoleone, ma “el vulgo suponía [...] que no había razón de tener a los franceses, dueños, con numerosa tropa, de varias fortalezas y de vastas provincias en el centro y la frontera de España. Si una sola voz convidaba a dedicar atención al peligro anejo a la presencia de los temibles huéspedes [...] era oída con desabrimiento” (A. Alcalá Galiano, *op. cit.*, T. I, p. 332).

<sup>74</sup> ) Cfr. F. Martí Gilabert, *op. cit.*, p. 294.

<sup>75</sup> ) Cfr. R. Olaechea, *Resonancia del motín*, cit. pp. 92-94.

<sup>76</sup> ) Martí Gilabert annota giustamente che il *motín* di Aranjuez “no hubiera tenido éxito de no haber contado con el ejército” (*op. cit.*, p. 141).

<sup>77</sup> ) *Ibid.*, p. 119.

<sup>78</sup> ) *Carta de Gil Bernabé a Bernardo Iriarte*, Madrid, 21 marzo 1808. British Museum, *Egerton*, Ms. 384, fol 123 (cit. in *ibid.*, p. 203, n. 333).

<sup>79</sup> ) A. Alcalá Galiano, *op. cit.*, T. I, p. 327.

<sup>80</sup> ) Cfr. J. Pérez de Guzman, *El dos de Mayo del 1808 en Madrid*, Madrid 1908, pp. 340-348. Di parere opposto è Artola, per il quale “el movimiento carecía por completo de unidad, por lo

que cabe pensar que la llamada por Pérez de Guzmán *conjuración de los artilleros* no debía de haber alcanzado ningún desarrollo, pues estos no intentaron siquiera hacerse con la dirección del movimiento de resistencia” (*op. cit.*, p. 26).

<sup>81</sup> ) *Plan de los servicios hechos [...] por D. José Molina y Soriano [...]*, Archivo General de Palacio, Madrid, *Sección de Personal* (cit. in F. Martí Gilabert, *op. cit.*, p. 395).

<sup>82</sup> ) Conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid 1835-37, T. I, p. 145.

<sup>83</sup> ) F. Martí Gilabert, *op. cit.*, p. 419.

<sup>84</sup> ) Cfr. Conde de Toreno, *op. cit.*, T. I, pp. 56-81.

<sup>85</sup> ) C. Seco Serrano, *Introducción a M. Artola, op. cit.*, p. XI.

<sup>86</sup> ) R. Carr, *op. cit.*, p. 98.

ELISABETTA ZUANELLI SONINO

## LINGUAGGIO, AUTOREALIZZAZIONE, CREATIVITA'

Nello studio dell'esplicarsi della persona ai fini dello sviluppo della personalità risulta essenziale un discorso sul linguaggio inteso come capacità semiotica di creazione ed uso di indefiniti sistemi di segni, verbali e non verbali, attraverso i quali l'individuo si realizza, manifestando la pluridimensionalità della persona umana.

In questo modo si producono nella società valori estetici, etici, intellettuali, scientifici, artistici. Attraverso svariate modalità comunicative-espressive l'ambiente viene percepito, rappresentato, compreso; attraverso diversi sistemi simbolici le società si articolano in attività e in raggruppamenti di attività utili al loro funzionamento. Mediante una capacità semiotica superiore l'individuo esprime se stesso e comunica a sé una rappresentazione della realtà che diviene fruibile da altri. Facendo ciò egli produce e comprende messaggi verbali, iconici, musicali, gestuali, tattili, olfattivi, ecc.

Anche l'organizzazione degli spazi vitali, la stessa struttura architettonica e urbanistica delle grandi e piccole città riflette simbolicamente una concezione del rapporto uomo-ambiente che è il risultato di un'attività semiotica immanente nell'individuo. L'architettura, nella riproposizione e nell'alternanza di valori funzionali e/o estetici delle forme, rappresenta una "semiotizzazione" del fatto architettonico in cui la forma "ottimale" coincide con la funzionalità ottimale dell'oggetto o, invece, la forma esteticamente valida finisce per creare l'uso e la funzionalità architettonica stessa. E' per ciò che i materiali diventano forma, simbolo, elementi in rapporto dialettico con l'ambiente naturale: cemento e vetro, contorno naturale e rilievo artificiale, acqua e cielo, ombra naturale degli alberi, zona d'ombra artificiale ricavata da un tetto tagliato <sup>1</sup>.

E, ancora, la capacità degli uomini di rappresentarsi gli spazi urbani come dotati di significati e funzioni sociali assegna valori diversi alla disposizione verticale o orizzontale degli edifici, li aggrega in blocchi funzionali, residenziali, commerciali; li alterna qualitativamente e quantitativamente in spazi edificati e spazi verdi <sup>2</sup>.

Non è casuale, dunque, l'interesse delle discipline sociali per il modo in cui gli ambienti selezionano e formano gli individui che vi abitano, o per il modo in cui gli individui percepiscono gli ambienti come socialmente definiti <sup>3</sup>.

Di conseguenza diventa fondamentale lo studio del realizzarsi dell'individuo da un'angolazione semiotica, entro la quale svolge un ruolo privilegiato il linguaggio verbale.

E' in quest'ottica che si può proporre il concetto di autorealizzazione nel linguaggio e attraverso il linguaggio.

### 1. *Autorealizzazione, linguaggio, creatività*

Nella prima metà dell'ottocento, il politico e studioso tedesco W. von Humboldt, concepiva l'impulso all'autorealizzazione come bisogno fondamentale dell'uomo <sup>4</sup>.

Così, questo eccezionale animatore della nuova linguistica ottocentesca tedesca, al quale si debbono intuizioni linguistiche tuttora valide, ribadiva l'importanza dei diritti naturali in opposizione all'eccessivo potere dello stato autoritario. Il concetto di autorealizzazione rappresentava la difesa del fondamentale diritto umano a sviluppare una individualità personale, attraverso un lavoro creativo, dotato di un significato e un pensiero privo di costrizioni.

All'uomo, secondo Humboldt, deve essere assicurata la più assoluta, illimitata libertà di svilupparsi da se stesso verso una completa individualità senza l'intervento costringitivo dello stato autoritario, limitatore della libertà di pensiero. Di conseguenza, in fatto di educazione, si impone come centrale la spinta all'autorealizzazione dell'individuo e il rifiuto dell'intervento dello stato. E ciò perché "ogni crescita educativa ha la sua origine nell'intima costituzione psicologica dell'essere umano, e si può soltanto stimolare, non mai produrre per mezzo di istituzioni esterne [...] L'intelligenza dell'uomo, come ogni altra energia, non si coltiva che con l'esercitarla attivamente e autonomamente" <sup>5</sup>. Si è rilevato, di recente, come questa concezione dell'educazione intesa quale autorealizzazione, processo con il quale si aiuta l'individuo a crescere, a svilupparsi dal di dentro, rifletta la metodica "maieutica" della pedagogia moderna <sup>6</sup>.

L'osservazione ribadisce il nostro interesse per questo pensatore. Il richiamo a Humboldt, infatti, ci sembra stimolante per un duplice motivo. Da un lato, per il fatto che la libertà di realizzarsi creativamente è da Humboldt associata all'uso di linguaggio verbale da parte dell'uomo; dall'altro perché, trattandosi di definire il concetto di autorealizzazione in rapporto al linguaggio, appare significativo che il tema della libertà di espressione individuale non venga disgiunto dal conflitto con la dimensione "sociale" dell'educazione. Il vincolo dello stato sull'educazione, che viene fermamente respinto da Humboldt a favore della libertà di espressione dell'individuo, implica un rapporto dialettico-

co tra una norma vincolante (lo stato) e una azione non vincolata (dell'individuo). Non ci sembra casuale così, il riflusso di questa dialettica nelle dispute sociologiche di fine ottocento tra Durkheim e Tarde. Il primo accentuava "l'importanza del *fait social* e della *contrainte* che questo esercita sull'individuo..." mentre il secondo "riconosceva maggior spazio al ruolo dell'individuo nel divenire sociale"<sup>7</sup>.

Si ha cioè lo spostamento da una norma rappresentata dallo stato autoritario ad una norma costituita dalla società stessa che Durkheim vede come "persona morale" più grande del singolo, dell'individuo<sup>8</sup>.

Il riflusso della dialettica humboldtiana nell'ambito sociologico di fine ottocento si sposta quindi alla teoria linguistica dei primi del novecento dove è sviluppata nelle nozioni saussuriane di *langue* e *parole* che appunto a tale dibattito sociologico sarebbero ispirate<sup>9</sup>. Si ha, dunque, per così dire una circolarità del dibattito sulla possibilità di autorealizzarsi da parte dell'individuo attraverso il linguaggio in contrasto con norme sociali vincolanti di qualunque genere, nel riconoscimento che proprio e anche il linguaggio è norma sociale vincolante. Tale valore costrittivo è superabile solo nella costante attività del linguaggio, in una *parole* creativa che rinnova in continuazione la norma linguistica.

È in questa consapevolezza della massima espressione dell'individuo nella lingua verbale, nel sistema simbolico più perfetto, e nella nozione di *creatività* che possiamo individuare un contributo fecondo della tradizione ad una problematica educativa presente.

## 2. Il concetto di creatività linguistica

L'approfondimento del concetto di creatività si rende possibile, anzi necessario, data la sua centralità nel discorso educativo, centralità postulata dalla pedagogia del novecento e variamente indagata nel passato e nel presente in ambito sia filosofico che letterario e psicologico<sup>10</sup>. La nozione di creatività, con i problemi di definizione che essa comporta, rappresenta, per così dire, un tratto distintivo, un "criterio in filigrana" di tutta la cultura del novecento.

La ricerca di una definizione teorica e di una specificazione empirica del concetto di creatività in generale, induce a considerare che nell'ambito "linguistico" la nozione sembra meglio precisabile che in altri domini. E ciò in virtù dello stato attuale delle ricerche sul linguaggio e dei contributi inter- e multidisciplinari di cui questa problematica si avvale<sup>11</sup>.

### 2.1. La creatività "humboldtiana": alcune interpretazioni.

Il concetto humboldtiano di creatività poggia sull'esistenza di un lavoro dello spirito che Humboldt chiama la "forma interna del linguaggio". Essa

comprende sia le regole di costruzione, la sintassi, sia le regole di formazione delle parole, il lessico, sia le regole di formazione dei concetti.

Secondo l'analisi del pensiero humboldtiano proposta da Chomsky<sup>12</sup>, la "forma interna" coinciderebbe con la nozione di competenza poiché essa rappresenta un metodo di formazione del discorso, cioè una capacità che, com'è noto, è presente per Chomsky nel potere generativo della sintassi. Chomsky riconosce, purtuttavia, che per Humboldt anche il lessico "contiene" una propria creatività: oltre al suo manifestarsi più appariscente nella formazione di nuove parole, la creatività lessicale sarebbe presente nell'uso delle parole da parte dei parlanti i quali producono e riproducono in continuità questa "facoltà" lessicale.

Va rilevato che secondo Humboldt la creatività si ritrova sia nella formazione originaria della lingua, sia nell'acquisizione della lingua da parte del bambino, sia nell'uso linguistico quotidiano. Come vedremo meglio, oltre, queste "dimensioni" della creatività si possono far corrispondere a modalità, a meccanismi diversi.

Secondo Chomsky ciò che conta, in ogni caso, è l'esistenza nella mente dell'individuo di una organizzazione dei concetti i quali ricevono valore in funzione del loro rapporto con i principi che determinano questo sistema sicché la lingua è uno strumento di pensiero e di autoespressione: esso svolge una funzione 'immanente' e 'costitutiva' nel determinare la natura dei processi cognitivi dell'uomo<sup>13</sup>.

Secondo altra interpretazione la creatività humboldtiana è quella capacità semiotica verbale per cui in ogni lingua la 'forma interna', intesa come l'insieme dei significati e della sintassi, è diversa. Ogni individuo è in grado di dominare un numero infinito di lingue divergenti, in virtù di questa creatività "humboldtiana"<sup>14</sup>.

L'interpretazione, che sembra individuare nella creatività una disposizione ad un plurilinguismo verbale infinito, si presta per estensione ad indicare una facoltà semiotica altrettanto infinita associabile alla nozione di "facoltà di linguaggio". È la "creatività semiologica" che consiste nella facoltà di individuare e correlare diversi stati dell'esperienza con materiali percepibili di natura diversa e rapporti diversi tra i segni<sup>15</sup>.

Una tra le interpretazioni e le sintesi più profonde del pensiero humboldtiano, tuttavia, ci sembra quella proposta dallo storicismo idealista di Benvenuto Terracini. Cerchiamo, in breve, di ripercorrere le piste speculative che collegano la riflessione terraciniana a quella di Humboldt, pur attraverso la mediazione della linguistica idealista vossleriana e crociana.

La linguistica storica di Terracini si basa sulla storicità dell'individuo. La soggettività linguistica coincide con la storicità della lingua con cui l'individuo si esprime<sup>16</sup>. Già in questa concezione ci sembrano rifluire le riflessioni humboldtiane sul "genio" del popolo presente nelle lingue, nelle diverse lingue

naturali in quanto prodotto storico che si rinnova costantemente nella produzione linguistica creativa per eccellenza, quella filosofica e letteraria.

L'influsso di Humboldt si deve intendere, a nostro avviso, non solo nella coincidenza tra la nozione di forma interna del linguaggio e la storicità dei parlanti<sup>17</sup>. Proprio delle implicazioni dialettiche più sottili e delle sfaccettature più varie del pensiero humboldtiano si fa interprete Terracini in una sintesi personale nella quale è centrale un concetto di creatività come rapporto dialettico soggetto parlante/lingua a più sensi.

Per comprendere ciò occorre richiamare la tesi terraciniana per la quale la libertà di linguaggio è tutt'uno con l'espressione individuale e implica la libertà di lingua.

I limiti che la lingua, come prodotto storico già attualizzato, impone al parlante costituiscono il principio stesso della libertà linguistica che superando tali limiti rinnova costantemente i mezzi espressivi della lingua stessa. In questo rapporto dialettico tra parlante e lingua, mentre traspare sfumata la distinzione saussuriana langue/parole, domina chiaramente l'antinomia humboldtiana attività/prodotto. A questa concezione più che a quella saussuriana Terracini riconosce "il carattere eminentemente dialettico dal quale sorge un'antinomia tra parlante e lingua continuamente posta e risolta". E aggiunge, poco oltre: "soprattutto la formula humboldtiana è preferibile perché, introducendo come uno dei poli fondamentali del problema linguistico l'attività del parlante, porge alla speculazione linguistica la base necessaria per risolversi in una disciplina storica"<sup>18</sup>.

Da un lato, dunque, l'antinomia humboldtiana attività/prodotto si risolve nella soggettività storica della lingua.

D'altro canto, l'adesione di Terracini ad uno storicismo creativo, ad una storicità della lingua che coincide con la soggettività linguistica del parlante che attraverso una data lingua si esprime, conduce Terracini all'interesse per la stilistica, disposizione che lo accomuna a Humboldt, come possibilità di speculare sulla lingua in atto, sull'espressione linguistica creativa per eccellenza che si realizza in maniera ottimale nella lingua letteraria. E' soprattutto in questa dimensione che rifluisce la nozione humboldtiana di forma interna più che nella concezione storicista.

Vediamo di spiegare.

Secondo Terracini il concetto di forma interna è stato sviluppato in due sensi; "per gli uni è la unicità di uno stato d'animo espressa attraverso una particolarissima visione formale della realtà; per gli altri è la particolare articolazione che resta di questa visione quando sia delegato il momento espressivo che l'ha prodotta, a tacere dei casi in cui la forma interna fu più o meno direttamente identificata col principio che informa la struttura di un sistema grammaticale"<sup>19</sup>.

Già da questa affermazione si comprende verso quale interpretazione pro-

penda Terracini e quanto essa sia distante da posizioni teoriche strutturaliste o generativiste. L'influsso idealistico vossleriano e crociano<sup>20</sup> spinge Terracini alla ricerca e alla identificazione del concetto di forma interna con il momento creativo stesso nel quale il pensiero, lo spirito cercano faticosamente di articolarsi in parola.

È la massima manifestazione espressiva che vince le costrizioni imposte dalla lingua e con ciò crea. Ecco dove si situa la radice della libertà linguistica che non è nella parola, nell'espressione già realizzata quando "essa è ormai separata dall'atto dello spirito che l'ha prodotta, ma in questo atto stesso, atto eminentemente sintetico: in altre parole, nella forma interna".

Come è dato di vedere dalle diverse e molteplici interpretazioni sollecitate in tempi più o meno vicini, il riferimento a Humboldt appare necessario per illuminare le diverse facce del rapporto creatività/linguaggio.

Esso risulta interessante ancora per altro motivo.

Il richiamo storico allo sviluppo della nozione di creatività ha indotto la linguistica contemporanea a rintracciarne le origini nel pensiero razionalistico secentesco<sup>21</sup>. Lo studio degli scritti cartesiani e di contemporanei e successori fino alla linguistica ottocentesca e ai nomi di Schlegel e Humboldt conduce Chomsky alla conclusione che tutti questi pensatori individuavano la differenza essenziale tra uomo e animale nel linguaggio umano, concepito come capacità di formare proposizioni nuove che esprimono pensieri nuovi e che sono adatte a situazioni nuove. Questa capacità, creativa o generativa in senso chomskiano, è specifica della specie secondo Chomsky ed è postulata dalla linguistica che egli chiama "cartesiana". Essa consiste in un tipo unico di organizzazione intellettuale, che non può essere attribuita né a organi periferici né all'intelligenza in generale, e che si manifesta in quello che si definisce l'aspetto creativo dell'uso linguistico, la cui caratteristica principale è l'illimitatezza dell'ambito e la sua indipendenza da stimoli. La libera espressione del pensiero attraverso il linguaggio e la sua capacità di rispondere adeguatamente a qualsiasi nuovo contesto, più che l'indipendenza del linguaggio da stimoli esterni o da precisi stati fisiologici interni, rappresentano la sua creatività<sup>22</sup>.

Le riflessioni sulla creatività del linguaggio che Chomsky rintraccia nel pensiero cartesiano e dei contemporanei e successori di Cartesio gli consentono di costruire una tradizione filosofica alle proprie proposte di analisi linguistica in termini generativi e trasformazionali. Tali riflessioni, infatti, combaciano perfettamente con alcune posizioni teoriche attuali della ricerca linguistica e psicologica.

Anzitutto l'assunto che il linguaggio è un comportamento governato da regole e che il supporto mentale della competenza linguistica è diverso dalle operazioni mentali che reggono altri comportamenti non verbali.

In secondo luogo, che esiste una predisposizione "innata" al linguaggio, specie-specifica e universale la quale, tra gli altri fatti, consente di spiegare il

tempo relativamente breve che impiega il bambino ad imparare il linguaggio verbale (dai due ai cinque anni). E, infine, la conseguenza che la teoria linguistica è “psicolinguistica” nel senso che rende conto di meccanismi mentali sottostanti ai comportamenti verbali, all’uso del linguaggio. Sul piano psicologico, pertanto, teorie dell’apprendimento di tipo analogico e ripetitivo, come le teorie comportamentiste, non consentono di spiegare l’aspetto creativo dell’uso linguistico, consistente nella capacità degli individui di comprendere e produrre indefinite frasi operando con un numero finito di elementi base. Questi assunti teorici che costituiscono direttrici di lavoro della psicologia cognitivista e della ricerca linguistica generativo-trasformativa rappresentano, pertanto, la continuità storica della dialettica tra empirismo e razionalismo <sup>23</sup>.

Sullo sfondo di questo complesso dibattito teorico e metodologico si colloca la nozione di creatività, che nel contesto educativo pone il problema di una pedagogia della creatività, una pedagogia della creatività linguistica.

### 3. *Modi e tipi di creatività*

La necessità di condurre ad una sintesi le possibilità interpretative della nozione di creatività, ci induce a proporre una distinzione. Da un lato tratteremo dei *modi* diversi nei quali si manifesta la *creatività linguistica*; dall’altro ci riferiremo ai diversi *tipi* di creatività nei quali essa si attualizza.

Tra i modi includeremo la creatività come ricreazione, potenzialità, produttività, attualizzazione. Tra i tipi collocheremo le varietà e i livelli linguistici di attualizzazione.

#### 3.1. Creatività linguistica come ricreazione.

Un primo modo di intendere il manifestarsi della “creatività linguistica” sembra consistere nel carattere di *attività* continua e di *ricreazione* costante del linguaggio. La creatività del linguaggio è, in altri termini, quella sua caratteristica immanente, di rigenerazione dei meccanismi di significazione. In questa accezione di creatività ci pare rientri la nozione humboldtiana di *enérgeia*. In linguaggio è *enérgeia (Thätigkeit)* attività, produzione infinita. Questo aspetto si può far corrispondere alla *parole* saussuriana in quanto opposta ad *ergon (Werk)* prodotto, opera finita che si connette piuttosto alla nozione di *langue* <sup>24</sup>.

Secondo Humboldt, questa attività di ricreazione continua ad opera dello spirito è proprietà del linguaggio, delle singole lingue naturali e di ogni atto linguistico quotidiano. La triplice dimensione della creatività humboldtiana consente di distinguere una sorta di creatività filogenetica propria di tutte e di ogni singola lingua, la cui forma riflette, per Humboldt, il “genio” della nazione che ha prodotto la lingua stessa e che a sua volta crea lo spirito nazionale.

Questa creatività filogenetica consiste nel continuo ricrearsi storico ed evolutivo del meccanismo linguistico.

D'altro canto si può pensare ad una creatività linguistica ontogenetica, propria dello sviluppo linguistico di ogni individuo e pienamente presente nell'acquisizione della lingua da parte del bambino. Questa creatività si propone nell'individuo come sviluppo personale del meccanismo linguistico stesso.

La storia dello sviluppo delle lingue storico-naturali è riflessa nella storia dello sviluppo linguistico di ciascun individuo.

Il fascino di questa analogia non è ignoto alla linguistica strutturale e ad uno dei suoi più brillanti animatori. Ci riferiamo all'ipotesi jakobsoniana secondo la quale esisterebbe un parallelismo tra lo sviluppo del sistema linguistico nel bambino e l'evoluzione delle lingue naturali che sarebbero assoggettati alle medesime leggi di evoluzione strutturale <sup>25</sup>.

Un terzo aspetto della creatività linguistica concepita come attività appare, infine, nella costante ricreazione del meccanismo linguistico presente nell'uso quotidiano della lingua da parte di una comunità e dei singoli individui. È una creatività dialettica che oppone l'uso individuale al sistema "sociale". A questa accezione di creatività si può ricondurre il riscontro proposto tra *enérgeia* humboldtiana e *parole* saussuriana da un lato ed *érgon* e *langue* dall'altro. Ogni atto linguistico costituisce dunque un'attività creativa continua il cui scopo è il rinsaldamento del sistema e la sua evoluzione. In questo duplice senso dialettico, storico evolutivo e sincronico da un lato, individuale e sociale dall'altro, viene a precisarsi il concetto di creatività linguistica come attività, come ricreazione continua della lingua.

### 3.2. Creatività linguistica come potenzialità semiotica.

Un secondo senso applicabile al termine creatività comporta l'idea di facoltà, di *potenzialità* del linguaggio. Una potenzialità che si applica all'insieme dei fenomeni sussumibili sotto la nozione di linguaggio.

Si deve, anzitutto, postulare una *creatività semiologica* <sup>26</sup>, come facoltà umana di individuare e rappresentare mentalmente stati diversi dell'esperienza o *significati* e di associarli arbitrariamente, convenzionalmente e stabilmente a materiali fisicamente percepibili di natura diversa o *significanti*. È la facoltà che consente di produrre lingue o codici le cui unità associano arbitrariamente ma ordinatamente i significanti, cioè le espressioni fisicamente percepibili, ai significati di natura mentale.

I *segni* così prodotti sono correlati tra di loro in maniera diversa a seconda dei tipi di codice.

Questa facoltà ha presieduto alla creazione di codici verbali, tattili, olfattivi, gestuali, mimici, iconici; naturali, formali, artificiali. Tra tutti prevale per *onnipotenza semiotica* il linguaggio verbale, unico a riassumere le caratteristiche

comunicative di qualsiasi tipo di codice umano e animale. L'onnipotenza semiotica consiste in una capacità *metalinguistica* generale e riflessiva<sup>27</sup>. Le lingue naturali, infatti, possono interpretare e analizzare con accuratezza e con precisione tutti i tipi di linguaggio e di espressione non verbale, gesti, suoni, immagini, movimenti, distanze: sono, cioè, il *metalinguaggio* di qualsiasi altro tipo di codice naturale, artificiale, formale, animale. È solo la "traduzione in parole" che consente di approfondire la "lettura" e la comprensione di un messaggio iconico: un'immagine, un ambiente, un oggetto, una formula matematica. In aggiunta a ciò il linguaggio verbale è in grado di chiarire i propri valori comunicativi, i propri significati applicando su se stesso la capacità metalinguistica: le lingue verbali sono *metalingue di se stesse*. Questa proprietà metalinguistica riflessiva che solo il linguaggio verbale possiede è anche lo strumento fondamentale per la *conoscenza*: concetti, parole, simboli si spiegano tutti attraverso parole. Le definizioni dei dizionari sono un tipico esempio di attività metalinguistica con il ricorso sistematico a quasi-sinonimi e a parafrasi verbali per definire i significati delle parole<sup>28</sup>.

Il concetto di creatività semiologica consente una duplice analisi dal punto di vista della potenzialità, cioè della facoltà che l'uomo possiede di creare linguaggio all'infinito e della *attualizzazione* di tale potenzialità attraverso l'effettiva produzione storica di innumerevoli lingue, codici. La distinzione tra questi due aspetti consente di postulare sul piano educativo una pedagogia della potenzialità, come stimolo all'invenzione, alla creazione di nuove forme di significazione, di nuovi linguaggi e una pedagogia della attualizzazione come capacità di conoscere e usare diverse lingue e di passare da codice verbale a verbale (dal dialetto alla lingua/varietà nazionale, ad un idioma straniero ecc.); e da un codice verbale ai non verbali e viceversa: dal gesto, alla mimica, al disegno, al canto, alla parola in una continua traduzione "intersemiotica" che permette di scoprire e usare le equivalenze e le differenze esistenti nei diversi codici. È dunque questa creatività semiologica che consente di *creare, produrre e tradurre* infiniti codici verbali e non verbali, di applicare la disposizione simbolica dell'uomo all'universo delle esperienze prodotte e producibili secondo svariate modalità semiotiche.

Da questa accezione di creatività in termini di potenzialità, discende una *creatività linguistica* come facoltà di creare infinite *lingue verbali*. È la semiosi linguistica che ha prodotto finora migliaia di lingue naturali usate normalmente da diverse comunità linguistiche: è la Babele biblica assunta non a condanna esistenziale ma a tratto distintivo di una *humanitas* linguistica. Da qui emana la potenziale illimitata facoltà dell'uomo di apprendere indefinite lingue verbali, come sottospecie della potenziale capacità di creare e apprendere indefinite lingue verbali e non verbali.

All'interno di questa potenzialità si situa la capacità di produrre un numero infinito di segni, data una lingua<sup>29</sup>.

In questo senso la nozione di creatività come potenzialità si avvicina al concetto di produttività.

### 3.3. Creatività linguistica come produttività.

Un terzo senso da assegnare al concetto di creatività deriva dal funzionamento interno del meccanismo linguistico. È una creatività che coincide con la *produttività* del meccanismo, con la sua generatività; è il concetto chomskiano di *competenza linguistica* che individua le operazioni mentali e le regole soggiacenti alla produzione concreta di linguaggio, che consente di produrre, di generare indefiniti enunciati con un numero finito di elementi, di unità base. L'aspetto generativo all'infinito fa comprendere e produrre frasi mai prodotte prima ed è proprietà della sintassi della lingua che opera mediante regole *ordinate* e *ricorsive*. Alla distinzione tra supporto mentale del linguaggio e veste fonetica superficiale, che costituisce l'esecuzione, Chomsky pare associare la creatività humboldtiana. Più in particolare è nel rapporto fra forma interna, quale aspetto intellettuale di formazione dei concetti e forma esterna, come aspetto fonico che Chomsky crede di individuare una creatività di tipo "generativo" assimilabile alla nozione di competenza<sup>30</sup>. Giova a questo proposito distinguere questa produttività o creatività sintattica "profonda" dalla creatività sintattica di superficie che consiste nella varietà di modi con i quali si costruiscono effettivamente le frasi, i testi di una lingua. La creatività sintattica di superficie consente infatti di costruire le frasi con caratteristiche morfologiche e sintattiche variabili da dialetto a dialetto, da lingua a lingua<sup>31</sup>. Mentre questa *creatività sintattica*<sub>2</sub> è un'operazione *a posteriori*, la *creatività sintattica*<sub>1</sub> comprende solo i meccanismi universali e *a priori* che a prescindere dalle diverse attualizzazioni nelle lingue naturali rendono possibile la generazione di frasi all'infinito.

### 3.4. Creatività linguistica come attualizzazione.

Quando la creatività si fa lingua specifica, si realizza in lingue verbali e non verbali possiamo parlare di creatività di *attualizzazione*.

Su un piano generale la creatività di attualizzazione comprende il concetto di varietà in tutte le sue sfaccettature.

Un primo aspetto della varietà si applica ai molteplici modi di comporre i segni dei diversi codici: verbali, iconici, musicali, architettonici, gestuali, ecc. È la capacità di comporre o scomporre in maniera sempre nuova un'immagine, una sequenza musicale, un modulo architettonico secondo regole di combinazione più o meno rigide, obbligatorie od opzionali. Questa capacità di combinare in maniera inusitata i segni è una creatività *sintattica*<sup>32</sup>, modulare: le parole in frasi e testi, i suoni in accordi e melodie, i segni pittorici in figure e composizioni, i passi di danza in movimenti e sequenze, e così di seguito per ogni campo

di attualizzazione comunicativa ed espressiva aperto agli individui.

Ai diversi valori comunicativi-espressivi realizzati dai diversi codici diamo il nome di creatività *semantica*. Il significato di un gesto o di una combinazione di gesti, di un suono o di una combinazione di suoni, di un'unità o di un modulo architettonico, di una parola o di una combinazione di parole, rappresentano la creatività semantica presente in ogni unità costitutiva di ogni singolo codice e nei diversi testi prodotti.

Infine, un terzo tipo di creatività di attualizzazione è correlato alla dimensione *pragmatica* dei segni: essa consiste nella capacità di diversificare la realizzazione dei codici in dipendenza da norme socio-culturali e intenzioni personali, in funzione delle situazioni d'uso, degli scopi sociali e culturali rappresentati dai diversi codici. I valori stilistici rappresentati da determinate realizzazioni linguistiche; l'appropriatezza del parlare rispetto agli interlocutori, agli argomenti, ai luoghi, ai momenti d'uso di determinati linguaggi; gli scopi sociali ai quali tali linguaggi sono preposti; l'interpretazione sociale dei diversi messaggi iconici, musicali, architettonici, gestuali: in questo continuo adeguarsi del linguaggio alle situazioni d'uso consiste la creatività *pragmatica*.

Un'ulteriore dimensione dell'attualizzazione rimanda agli strumenti di produzione dei diversi codici, naturali o artificiali. E' una creatività strumentale che privilegia nel tempo e nello spazio l'uso di modalità di *produzione* e *trasmissione* "materiale" diversa di un determinato linguaggio: lingua parlata, scritta, fischiata, cantata, tamburata; strumenti di "mediazione" come il telegrafo, il magnetofono, la radio, la televisione, il cinema; carta, legno, cera, pietra, metallo per trascrizioni diverse; e così strumenti e materiali per la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, ecc.

In tutti i tipi di attualizzazione esaminati è presente un lavoro creativo, innovativo che "ripete" attivamente, rielabora, o inventa nuovo linguaggio.

Da un lato, dunque, la creatività di attualizzazione consiste nell'uso dinamico di un prodotto già attualizzato; dall'altro designa il prodotto da attualizzare. Essa è il risultato della storia del gruppo, della sua cultura, sia nelle sue forme più ricercate, elaborate, complesse, sia nelle espressioni più modeste, ripetitive, quotidiane<sup>33</sup>: è l'arte di costruire l'umile dimora del cacciatore o del contadino o l'imponente residenza del faraone; è la piramide egizia o il nuraghe sardo; è la filastrocca popolare, il melodramma, l'operetta; è la danza rituale o popolare, il balletto classico e moderno. In tutte queste e altre attività è presente una fruizione ricettiva o produttiva, ripetitiva o innovativa di forme di espressione e comunicazione, di linguaggio che la storia dell'individuo e del gruppo hanno sollecitato, stimolato. È in questo senso che la produzione culturale può essere concepita come produzione "linguistica".

D'altro canto la creatività di attualizzazione registra le variazioni di linguaggio che si producono di momento in momento nell'uso, arricchendo la cultura del gruppo.

È in questa dimensione di creatività, di passaggio dalla potenzialità all'atto che si manifesta il valore creativo più alto, la ricerca faticosa dell'espressione ottimale. È la forma interna del linguaggio, nel senso terraciniano, che estesa a qualsiasi forma di cultura è la norma creatrice di tutte le attività dello spirito <sup>34</sup>. Questa attività in atto, che potremmo definire "creatività creante", rappresenta, dunque, il gradino più alto della creatività linguistica e di ogni forma di creatività culturale.

Sul piano verbale la creatività sintattica, semantica, pragmatica, strumentale richiedono un'ulteriore specificazione.

La creatività sintattica verbale consente di produrre in una pluralità di modi sequenze di segni interconnessi sul piano logico-semantico <sup>35</sup>; essa consente di creare *frasi* e *testi* sempre nuovi secondo meccanismi sintattici/semantici, diversi non solo da lingua a lingua bensì anche all'interno dello stesso idioma.

Come abbiamo già rilevato, questa creatività sintattica non è la creatività chomskiana, che designa la produttività del sistema. Essa riguarda la varietà di modi di comporre "in superficie" frasi e testi. Così le alternanze possibili di segni, gli allomorfi, le diverse forme di aggettivazione, di derivazione e composizione, le connessioni semantiche tra frasi e frasi, le ripetizioni, i meccanismi di coordinazione e subordinazione, tutta questa varietà morfo-sintattica, frasale e testuale, opera sulle scelte che i parlanti attuano quando verbalizzano l'esperienza.

Il gioco più sfumato delle significazioni possibili è, tuttavia, collegato alla creatività lessicale.

La creatività lessicale-semantica consente di usare i vocaboli di una lingua in maniera sempre diversa quanto diverso è il campo di applicazione "possibile" di un segno. I sensi del segno si ampliano, si restringono, si adattano all'uso, correlandosi all'esperienza sociale e psicologica degli utenti. L'esistenza di questa elasticità del senso, variabile con la situazione sociale e psicologica dei parlanti, richiede l'attenzione ai diversi valori comunicativi che la lingua consente di realizzare. Sotto questo punto di vista l'analisi dei significati in termini puramente referenziali non rende conto che in minima parte del meccanismo comunicativo ed espressivo che risiede ampiamente nei significati che le parole assumono nell'uso <sup>36</sup>.

Il valore *referenziale* di un segno (spesso definito "concettuale" e "denotativo") individualizzabile attraverso tratti costanti, invarianti del significato è "chiuso", è indipendente cioè dal tempo, dallo spazio, e dalla comunità che lo usa.

Vi è, tuttavia, una contraddizione implicita in questa definizione consistente nel fatto che il valore referenziale di un vocabolo non è sempre chiaramente definibile ed è soggetto, nel tempo, a ridefinizione.

Il lessema "donna" scomposto in tratti semantici può essere definito come essere umano, non maschio, adulto. Esorbitano da questa definizione tratti

connotati come il ruolo familiare della donna, le sue abitudini sessuali, il vestire, ecc. cioè tutti gli attributi che il concetto di donna richiama in una determinata cultura, in un certo luogo e in un preciso momento storico.

Appare chiaro che la riduzione del significato a tratti invarianti risulta relativamente agevole con “referenti” (persone, cose, stati dell’esperienza) “scientificamente” definibili, cioè attraverso una definizione biologica o fisica non suscettibile di “discussione”.

Tuttavia, tale criterio conduce poco lontano. Che farne di parole come “bontà”, “libertà”, “gloria” ecc. Quali tratti invarianti del significato offrono questi lessemi, utili a definirne stabilmente il valore “referenziale”. E, inoltre, anche nel campo delle definizioni “biologiche” insorgono difficoltà.

La definizione zoologica iniziale di “gorilla” come “specie” animale (*Troglōdites gorilla*) viene ridefinita successivamente come “genere” (*Gorilla*)<sup>37</sup>; poi il vocabolo si estende metaforicamente a designare individui che sono utilizzati come “guardie del corpo”.

Ecco che una *ridefinizione* referenziale e una *estensione* concettuale del vocabolo lo hanno privato di quella stabilità e univocità che sono necessari per una definizione “chiusa”. E proprio nel carattere aperto dei “significati” delle parole, collegato al loro uso sta la creatività concettuale del linguaggio.

Depurato del suo valore culturale il vocabolo non rende più conto dell’arbitrarietà semantica della lingua. Non si spiegano le motivazioni culturali che consentono all’inglese di disporre di vocaboli come *pest* e *weed*<sup>38</sup> per indicare la “nocività” di animali e piante. Né si spiegano le forme di verbalizzazione differenziata in rapporto a fenomeni di percezione. È il noto esempio per le lingue gallesse o bretone, che possiedono rispettivamente tre e quattro termini per i colori di contro all’ampio “spettro” verbalizzato (fino a undici termini) delle altre lingue “occidentali”.

Se non si spiega la relatività semantica in lingue diverse, parimenti difficile risulta definire questioni di *sinonimia* e *polisemia* in vocaboli privati del loro contesto d’uso.

E, ancora, appare arduo spiegare nel tempo i fenomeni di *deriva* e *slittamento* semantico per i quali una parola si perde nelle secche o si trasforma nelle correnti della storia di una lingua in funzione delle necessità culturali e sociali di un gruppo.

In questi fenomeni di cambiamento storico è presente la creatività, così come essa è presente nell’attività costante di arricchimento del lessico; neologismi, derivazioni, composizioni ed anche *prestiti* e *calchi* da altre lingue; sono tutte forme naturali di ampliamento del lessico da parte di una comunità, che evidenziano la creatività lessicale come “innovazione” e invenzione.

L’espressione “in diligenza” che al tempo di Machiavelli veniva usata per indicare “fretta, premura”, si applicò alle carrozze pubbliche per trasporto rapido (*carrosses de diligence, diligenze*), le quali, superate da mezzi di trasporto

più veloci, possono essere citate ora come sinonimo di “lentezza”<sup>39</sup>.

Neologismo, metafora, slittamento semantico sono aspetti di innovazione e creatività, aspetti compresenti nella storia di una parola.

Così accade nei prestiti da altre lingue.

*Hobby* come nome di cavallo irlandese, piccolo ma elegante e robusto, dà *hobby-horse* o *hobby* che designa quel bastone con una testa di cavallo (di legno o di cartapesta) usato dai bambini per giocare. L’uso metaforico della parola la trasforma in idea fissa, “pallino” e ancora, successivamente, in “occupazione per le ore libere”<sup>40</sup>.

Rientrano in una forma di creatività semantica anche gli adattamenti grafici e fonici come *ghigliottina*, *linciare*, *pastorizzare* (non \*guillotina, \*lynchare, \*pasteurizzare); di contro ad adattamenti grafici del tipo *gauchista*, *degauillista*, *nietzschiano*.

La storia di un vocabolo consente, dunque, di esaminare diversi aspetti della creatività semantica, dal neologismo alla ridefinizione referenziale, alla metafora, all’adattamento. La sua storia è, di necessità, storia culturale, sociale, del gruppo o dei gruppi che l’hanno usato.

L’evolvere di un significato nel tempo sul piano referenziale, ne mette in risalto l’aspetto “connotato” che è associato alla parola, nel momento in cui essa è usata. La dimensione “aperta” del significato riassume la creatività lessicale, individuale e sociale.

Una parola a parte merita ancora il meccanismo della “metafora” che è stato variamente studiato come fenomeno di creatività verbale per eccellenza.

Il meccanismo della metafora è connotato ad uno degli assi di strutturazione del linguaggio, l’asse paradigmatico, della sostituzione, della similarità in tutte le sue forme: equivalenza, antonimia, iponimia, ecc.: è la possibilità di collegare concettualmente parole, campi di esperienza attraverso frammenti di significato condivisi o estesi. Il gioco di sostituzione metaforica, di un segno con un altro, crea l’inatteso per l’atteso, congiunge esperienze dissimili attraverso un’immagine o un simbolo che le accomuna a livello emotivo, psicologico. La metafora come operazione di “sovrapposizione” dei significati è meccanismo di flessibilità del lessico, atto creativo per eccellenza.

A livello pragmatico la creatività verbale si realizza in due modi: all’interno dei segni, come rapporto tra segno e segno e all’esterno come rapporto tra utenti e segni. Questo secondo aspetto consente di parlare di scopi di significazione e comunicazione diversi secondo registri stilistici e funzionali variabili. La variabilità del parlare costituisce un *continuum* che va dal colloquiale all’informale, al formale, all’aulico; dalle caratterizzazioni sintattiche, lessicali e tecnologiche di situazioni comunicative amichevoli, occupazionali, burocratiche, pubbliche, solenni alle connotazioni socioeconomiche delle forme usate come gerghi (militare, studentesco, ecc.) o per attività professionali, o per segnalare gruppi etnici o per trattare di argomenti particolari. Questa varietà stilistica di attualizzazio-

ne, che comprende tutti gli usi e gli scopi cui si presta la lingua, rappresenta la capacità degli individui di usare la lingua in maniera appropriata alle *situazioni comunicative* in continuo cambiamento che caratterizzano la società contemporanea. In questa creatività stilistico-pragmatica possiamo ritagliare quella creatività *espressiva*, il cui vertice maggiore per molti è nella creatività della letteratura. Per Humboldt ad esempio, è il carattere di una lingua, il modo in cui essa viene usata in poesia, in filosofia, più che nell'uso normale, a riflettere una vera creatività. La creatività espressiva, come componente della creatività pragmatica, è presente in misura maggiore o minore, tuttavia, anche nell'uso corrente, quotidiano. È il meccanismo immanente del linguaggio e dei suoi diversi usi.

Non rimane da accennare che ad un ultimo tipo di creatività di attualizzazione che consente di realizzare espressioni verbali e non verbali attraverso canali fisici e mezzi sempre nuovi, diversi. È una creatività che possiamo definire *strumentale*<sup>39</sup>: per essa lo stesso messaggio si può realizzare parlato, fischiato, cantato, scritto, tamburato, telegrafato; ci si può servire di strumenti e organi naturali o artificiali: l'apparato fonatorio, il tamburo, il telegrafo; materiali disparati come la tavoletta di cera, il marmo, il legno, la carta. La creatività semiotica e linguistica si riflettono, dunque, nella pluralità delle esecuzioni materiali, fisicamente percepibili, dei messaggi verbali e non verbali.

Le modalità e la tipologia della creatività che abbiamo presentato definiscono il carattere più alto della autorealizzazione dell'individuo.

La creatività semiotica, tuttavia, come altre forme di creatività e di produzione culturale, non si manifesta sempre al massimo livello: quello dell'*invenzione*, dell'elaborazione inedita di nuovi aspetti semantici, sintattici e pragmatici di linguaggi diversi. Essa è più spesso di tipo imitativo, ripetitivo anche se mai passivo. E proprio nella conoscenza e nella capacità di riutilizzo personale della varietà dei linguaggi prodotti dall'uomo sta il primo gradino di un'educazione alla creatività. Il pericolo più grave che corre questa caratteristica immanente dell'uomo consiste nell'appiattimento della varietà, nella banalizzazione dei linguaggi, nella loro stereotipizzazione. Tale rischio è evidente nelle formule verbali che preconfezionano l'esperienza e che sono tipiche di molti mezzi di comunicazione di massa. È una riduzione dell'esperienza a due colori: il bianco e il nero; l'annullamento di sfumature di espressione e significato per il quale il mondo consiste solo di rigide opposizioni: "falchi" e "colombe", "vincitori" e "vinti", "ricchezza" e "povertà", "neri" e "rossi" e così via<sup>40</sup>. Anche la formazione del discorso si aggrava di pezzi d'appoggio, spesso inutili: espressioni come "al limite", "funzionale a" hanno già perso, in parte, il successo di cui godevano in passato e saranno presto rimpiazzate da altre formule, altrettanto vuote. La prevedibilità delle "frasi fatte" aumenta e, forse, tende a rasserenare interlocutori pigri, non disposti ad associazioni verbali nuove, emotivamente e intellettualmente impegnative. Si crea quel che è stato definito un "sistema

convenzionale di attese”<sup>41</sup> su stereotipi lessicali: così nel linguaggio dei giornali “una sciagura” è sempre “agghiacciante” [...] “l’intervento della polizia” è inevitabilmente “tempestivo”.

Questo atteggiamento anticreativo, quantitativamente rilevante nel linguaggio quotidiano, è presente, anche se appare in modo meno evidente, nelle espressioni non verbali: formule pittoriche piattamente imitative o stantie, incapacità di rinnovamento di moduli architettonici e scultorei, “riscoperte” e riadattamenti musicali, ecc. Tra i due poli, della creatività come invenzione e della creatività come fruizione attiva, non totalmente imitativa dei prodotti e dei modelli esistenti, si deve distendere il processo educativo.

<sup>1</sup>) La consapevolezza di questi meccanismi simbolici è presente in molti artisti contemporanei, sia nella produzione sia nei titoli delle opere prodotte.

<sup>2</sup>) Lo studio degli spazi urbani è una recente estensione della *prossemica* che nella sua accezione generale si riferisce al significato che gli individui assegnano alle distanze interpersonali (cfr. O.M. Watson e T.B. Graves, “Quantitative Research in Proxemic Behavior”, in M. Argyle (a cura di), *Social Encounters*, Harmondsworth, Penguin, 1973).

<sup>3</sup>) Studi di questo tipo si collocano in quella che è definita “psicologia ecologica” (cfr. R.G. Barker, *Ecological Psychology*, Stanford, University Press, 1968).

<sup>4</sup>) Wilhelm von Humboldt (1867-1835), è considerato oggi l’anticipatore di parecchie questioni teoriche della linguistica moderna. Oltre alla nota distinzione tra “forma interna” (la parte intellettuale e sistematica) e forma esterna del linguaggio (la forma fonica) che anticipa le note dicotomie saussuriane (signifiant/signifié; langue/parole), alla contrapposizione tra lingua come attività (*enérgeia*) e lingua come prodotto finito (*ergon*), si deve a Humboldt l’anticipazione dell’ipotesi del “relativismo linguistico” (ora più nota come ipotesi Sapir-Whorf) che assegna alla lingua il valore di filtro dell’esperienza. Le sue opere più rilevanti per la problematica linguistica sono state tradotte in francese e inglese (cfr. W. von Humboldt, *De l’origine des formes grammaticales. Suivi de Lettre a M. Abel Rémusat*, trad. dal tedesco, Bordeaux, Ducros, 1969; W. von Humboldt, *Linguistic Variability and Intellectual Development*, trad. dal tedesco, Miami, University Press, 1971). Di recente si sono intensificati gli studi e i saggi celebrativi della sua attività linguistica. All’opera di Humboldt è dedicato tutto il n. 1, 1973 di *Lingua e stile*, che contiene un’ampia rassegna critica dei contributi di Humboldt e su Humboldt a cura di M.E. Conte: “Wilhelm von Humboldt nella linguistica contemporanea. Bibliografia ragionata 1960 - 1972”, pp. 127-165. Uno studio in parte dedicato alla “creatività” humboldtiana, che ha sollevato notevole interesse e polemica è quello di N. Chomsky, “La linguistica cartesiana: un capitolo di storia del pensiero razionalistico”, in *Filosofia del linguaggio*, Saggi linguistici, vol. 3, trad. dall’inglese, Torino, Boringhieri, 1969.

<sup>5</sup>) F. Vautero, “Il razionalismo cartesiano di Noam Chomsky”, in Rila, Anno II, n.1, gennaio-marzo 1970, p.14. In questo saggio il Vautero analizza il citato contributo di Chomsky all’analisi delle linee di sviluppo del razionalismo linguistico vedendo in tale tentativo il recupero di una certa tradizione mentalistica, una forma di integralismo pluralistico e l’istanza “esplicativa” come superamento del descrittivismo.

<sup>6</sup>) Cfr. C. Vautero, “Il razionalismo...” cit., pp. 14-15.

<sup>7</sup>) T. de Mauro in *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1970, p. 133, richiama l’importanza di questo dibattito sociologico sulle tesi saussuriane, segnalando la legittimità dei dubbi sulla versione “vulgata” del pensiero saussuriano (la linguistica ha per oggetto la “langue” in se stessa e per se stessa) secondo la quale la linguistica finisce per essere disciplina “introverta” attenta a non compromettere la propria autonoma verginità con poco casti rapporti con altre scienze” (*ibid.*).

<sup>8</sup> ) Cfr. E. Durkheim, *Education et sociologie*, Parigi, P.U.F., 1966, pp. 55-58. Va ricordato che per Durkheim l'educazione è funzionale al mantenimento della società e deve avere carattere di trasmissione della cultura del gruppo.

<sup>9</sup> ) T. de Mauro, in *Introduzione alla semantica*, cit., richiama, sulla scorta critica di Godel e Lepschy, l'importanza che ebbe per Saussure il dibattito tra Durkheim e Tarde per l'elaborazione delle nozioni di *langue* e *parole* (cfr. p. 133).

<sup>10</sup> ) È di questo avviso F. Larocca in "Creatività e comunicazione", *Pedagogia e vita*, giugno-luglio 1979, pp. 475-484, che, tuttavia, sul piano educativo si limita ad associare il concetto di creatività a quello di autorealizzazione.

<sup>11</sup> ) Diverse sono le trattazioni che servono come introduzione teorica al concetto di creatività in chiave educativa. Scarse, tuttavia, sono le indicazioni operative, le proposte metodologiche per una effettiva pedagogia della creatività. Segnaliamo fra le altre J.S. Bruner, *Il Conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando, 1958; H.H. Anderson (a cura di), *La creatività e le sue prospettive*, Brescia, La Scuola, 1975; M. D'Alessio e L. Manetti, *Sul pensiero creativo*, Roma, Bulzoni, 1976; F. Marini Mariucci, *Creatività e linguaggio nella prescuola e a scuola*, Roma, Armando, 1976; H. Lytton, *Creatività e educazione*, Roma Bulzoni, 1977. Spesso il termine "creatività" non è che un contenitore astratto, una petizione di principio non chiarita sul piano concettuale e applicativo come, ad esempio, in I.E. Stanislawczyk e S. Yavener, *Creativity in the Language Classroom*, Rowley, Mass., Newbury House Publishers, Inc., 1978 oppure in R.S. Disick, *Individualizing Language Instruction. Strategies and Methods*, New York - Chicago..., Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1975. Molte trattazioni sul concetto di creatività linguistica fanno riferimento alla metafora; così in A. Fonzi e E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975 e F. Orletti e C. Castelfranchi, *La metafora come processo cognitivo*, Roma, CNR, 1975. T. de Mauro ha trattato a più riprese il concetto di creatività linguistica dandone una prima sistematizzazione in "Il plurilinguismo nella società e nella scuola" in AA.VV., *Aspetti sociolinguistici dell'Italia contemporanea*, a cura di R. Simone e G. Ruggiero atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana, Bressanone, 31 maggio - 2 giugno 1974, Roma, Bulzoni, 1977. Sul piano applicativo una ricerca interessante ci sembra quella di R. Desrosier, *La créativité verbal chez les enfants*, Parigi, PUF, 1975, in cui l'autrice definisce sperimentalmente la struttura della creatività in testi liberi di bambini. La metodologia di questa ricerca è stata ripresa e applicata alla situazione italiana da M.R. Crema, "La creatività del bambino", in *Rila*, n. 1, gennaio-aprile 1978, pp. 39-52.

<sup>12</sup> ) Cfr. N. Chomsky, "La linguistica cartesiana", cit., pp. 61-67.

<sup>13</sup> ) *Ibid.*, p. 61.

<sup>14</sup> ) Cfr. T. de Mauro, *Pedagogia della creatività linguistica*, Napoli, Guida, 1971, p. 23. In questo volumetto e altrove De Mauro tratta del concetto di creatività giungendo ad ampie e analitiche tipologie (ad esempio ne "Il plurilinguismo nella società e nella scuola", cit.). A noi pare che i diversi "tipi" di creatività si possano ulteriormente analizzare nei diversi "modi" di essere della creatività, come vedremo oltre.

<sup>15</sup> ) Cfr. T. de Mauro, "Il plurilinguismo...", cit. Sul concetto di "linguaggio" come "facoltà di trovare un'espressione sensibile a qualsivoglia contenuto o stato dell'esperienza" distinto da "lingua" come "associazione regolata tra uno specifico ordine di espressione e l'ordine dei contenuti", distinzione che consente di parlare di "lingue" verbali e non verbali (gestuali, tattili, chimico-olfattive, ecc.) si può vedere R. Simone, "L'educazione linguistica dalla lingua al linguaggio", in *Scuola e città*, 8-9, agosto-settembre 1976, pp. 318-340.

<sup>16</sup> ) Si veda, soprattutto, B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, con un saggio introduttivo di M. Corti, Torino, Einaudi, 1970 (1963).

<sup>17</sup> ) Così, ad esempio, per Maria Corti, nella citata Introduzione dove l'influsso humboldtiano e il concetto di forma interna sono sinteticamente riassunti nei seguenti termini: "parallelamente, assistiamo, su una linea che ha per ascendenti lo Humboldt, lo Schuchardt, a un definirsi della

“forma interna” della lingua come espressione della storicità dei parlanti” (p. 16).

<sup>18</sup> ) Cfr. B. Terracini, *Lingua libera...*, cit., p. 51.

<sup>19</sup> ) *Ibidem*, p. 53.

<sup>20</sup> ) Per le diverse “ascendenze” teoriche, per altro espressamente richiamate nel testo, si veda la citata introduzione di M. Corti.

<sup>21</sup> ) T. de Mauro in *Introduzione alla semantica*, cit. sostiene che è “inaccettabile parlare di una linguistica ‘cartesiana’ come fa Chomsky [...] o peggio ancora additare in Cartesio il ‘precursore’ dell’organicismo linguistico di Humboldt e della nozione di creatività” (cfr. p. 64, nota 15).

<sup>22</sup> ) cfr. N. Chomsky, “La linguistica cartesiana...” cit., p. 47 e nota 8, p. 112.

<sup>23</sup> ) Sulle caratteristiche, la rilevanza ed i limiti teorici dell’approccio chomskiano in ambito psicologico, linguistico e didattico si veda E. Zuanelli Sonino, *La competenza comunicativa*, Torino, Boringhieri, 1981, al cap. 1.

<sup>24</sup> ) Per i rapporti instaurati dalla critica tra Humboldt e De Saussure si può consultare la sintesi di M.E. Conte, “Wilhelm von Humboldt...” cit., alla parte di bibliografia ragionata.

<sup>25</sup> ) Cfr. R. Jakobson, “Linguaggio infantile, afasia, leggi foniche generali”, in R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, trad. dal tedesco, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>26</sup> ) Il concetto di *creatività semiologica* è introdotto da T. de Mauro in “Il plurilinguismo...” cit., dove essa indica il concetto dinamico di “produzione” linguistica e semiologica ed è visto come equivalente di ciò che il termine *varietà* designa staticamente. I diversi tipi di *creatività* linguistica sono così riassunti da De Mauro: “data la capacità semiologica generale, essa si realizza [...] attraverso innumeri lingue, e una lingua ammette innumeri frasi e diversi vocaboli, e una sintassi e un vocabolo sono usati variamente dai diversi gruppi sociali, sicché si hanno diversi stili [...] Data una frase d’uno stile determinato possiamo realizzarla in mille e mille modi: sussurrandola o gridandola, scrivendola frettolosamente o incidendola a lettere d’oro sul marmo, applicandola a situazioni trite cui s’aggancia già d’abitudine o a situazioni impensate” (p. 99). Rispetto a questa esposizione preferiamo distinguere i *tipi* di creatività dai *modi* della creatività. Per modi intendiamo riferirci ai meccanismi che andiamo esponendo: attività o ricreazione, potenzialità, produttività, attualizzazione-esecuzione. Anche i tipi di creatività, di conseguenza, vengono ridistribuiti in quest’ottica e ulteriormente analizzati.

<sup>27</sup> ) Circa i rapporti tra segni e le caratteristiche del linguaggio verbale rispetto ad altri linguaggi si può vedere di T. de Mauro l’“Introduzione” al volume di R.A. Hinde (a cura di), *La comunicazione non-verbale*, trad. dall’inglese di R. Simone, Bari, Laterza, 1974.

<sup>28</sup> ) Il ricorso dei dizionari a quasi-sinonimi e a parafrasi linguistiche per spiegare i significati delle parole, ne costituiscono tecnicamente anche il limite oggettivo poiché si fa appello costantemente alla conoscenza linguistica del parlante non operando una distinzione teorica chiara tra lingua e metalingua. Si veda a questo proposito D. Parisi e F. Antinucci, *Lexical Competence*, Roma, Istituto di Psicologia, CNR, 1975.

<sup>29</sup> ) De Mauro la definisce una “creatività segnica” (cfr. T. de Mauro, *Introduzione alla semantica*, cit., p. 275) e la individua come caratteristica dei codici linguistici.

<sup>30</sup> ) Cfr. N. Chomsky, “La linguistica cartesiana...” cit.

<sup>31</sup> ) Questa, ad esempio, renderebbe conto della possibilità di costruire frasi da destra a sinistra e da sinistra a destra.

<sup>32</sup> ) L’articolazione semiotica nei tre livelli, sintattico, semantico, pragmatico, è discussa come modello della competenza comunicativa in E. Zuanelli Sonino, *La competenza comunicativa...*, cit., al cap. 2 (2.2.).

<sup>33</sup> ) Nell’analizzare il concetto di “beni culturali” T. de Mauro in *L’Italia delle Italie* (Firenze, Nuova Guaraldi Editrice, 1979) distingue tre livelli di “capacità” culturale: la prima è l’imitazione e ripetizione di prodotti e modelli culturali, legata alla memoria del gruppo. La seconda è l’utilizzazione combinatoria di modelli già prodotti, consistente in combinazioni sempre nuove di elementi dati. La terza è l’invenzione vera e propria, intesa come risposta nuova, soluzione originale ai problemi.

<sup>34</sup> ) È Terracini che attua questa identificazione sulla scorta di Cassirer (in *Filosofia delle forme simboliche, I: il linguaggio*). Cfr. B. Terracini, *Lingua libera...*, cit., p. 53 e ss.

<sup>35</sup> ) Sulle modalità di funzionamento della creatività testuale si può vedere E. Zuanelli Sonino, *La competenza comunicativa...*, cit., al cap. 5, e della stessa A. i paragrafi 4.3. “La competenza testuale” e 5.2. “La competenza culturale”, in G. Freddi, M. Farago Leonardi, E. Zuanelli Sonino, *Competenza comunicativa e insegnamenti linguistici*, Bergamo, Minerva Italica, 1979.

<sup>36</sup> ) Ad esempio, non spiega quella che è chiamata l’“enciclopedia”, quel sistema di informazioni culturali senza le quali molte parole non sono comprensibili. Sul significato come funzione dell’uso si vedano le belle pagine di T. de Mauro, *Introduzione alla semantica*, cit.

<sup>37</sup> ) Gli esempi citati sono tratti da B. Migliorini, *Parole e storia*, Milano, Rizzoli, 1975.

<sup>38</sup> ) L’esempio è segnalato in rapporto all’arbitrarietà dei confini concettuali ritagliati dalle diverse lingue da G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth, Penguin, 1975, pp. 30-31.

<sup>39</sup> ) Per gli esempi si veda, ancora, B. Migliorini, *Parole e storia*, cit.

<sup>40</sup> ) *Ibidem*.

<sup>41</sup> ) Questo tipo di creatività coincide, in parte, con quella che De Mauro chiama la creatività espressiva per la quale un segno si realizza “in un numero infinito di espressioni” e le espressioni sono sia i diversi sensi del segno, sia le diverse realizzazioni foniche o grafiche (cfr. T. de Mauro, *Introduzione...*, cit. p. 248).

<sup>42</sup> ) Sui pericoli della “gerghizzazione” come tendenza anti-creativa, si veda G. Leech, *Semantics*, cit., pp. 38-41.

<sup>43</sup> ) Si veda M. Dardano, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Bari, Laterza, 1976, p. 116.

## NOTE E RASSEGNE

GIULIO BUSI

### NOTE SU UNA CITAZIONE DI GALENO NELLA *POETICA EBRAICA* DI MOSHE IBN EZRA

1. Moshe ibn Ezra, nel suo libro sulla *Poetica ebraica*<sup>1</sup> cita ripetutamente, tra gli altri autori, Galeno<sup>2</sup>. Così, a completamento di un discorso sulle varie lingue e sulle loro reciproche relazioni, egli riporta il giudizio espresso da Galeno sull'eccellenza della lingua greca, senza peraltro indicare da quale scritto di Galeno esso sia tratto<sup>3</sup>. Il passo in questione è già stato segnalato in una recente presentazione della *Poetica ebraica*<sup>4</sup>, dove è così tradotto:

“Galeno il saggio sosteneva che la lingua greca è la più dolce delle lingue, la più ricca, la più consona al parlare umano e la più adeguata ai filosofi, mentre le lingue degli altri popoli, oltre ad essere sgradevoli e di difficile articolazione, sembrano il grugnito dei porci ed il gracchiare delle rane”<sup>5</sup>.

Moshe ibn Ezra, subito dopo, accosta al giudizio di Galeno l'opinione di al-Rāzī<sup>6</sup>, quale compariva nel suo *Libro dei dubbi (da muoversi) contro Galeno*. Il passo riportato pare concernere, però, in primo luogo il primato dei Greci e solo di riflesso una presunta superiorità della loro lingua<sup>7</sup>.

2. Per quanto riguarda la citazione tratta da Galeno, l'editore della *Poetica* rinvia<sup>8</sup> ad una recente edizione di alcuni trattati e lettere di Maimonide<sup>9</sup>, in cui, sulla base di una citazione, il passo verrebbe ascritto al secondo libro del *Megapulsus* di Galeno. Altri<sup>10</sup> ha aggiunto a tale rinvio il parallelo riscontrabile nel *Kitāb al-ihkām fī usūl al-aḥkām* di Ibn Ḥazm<sup>11</sup>. Il passo in questione, nella traduzione italiana, è il seguente:

“Errò Galeno a questo proposito, dicendo che la lingua greca è l'eccellente tra le lingue, poichè le altre lingue solo assomigliano o al latrare dei cani o al gracidiare delle rane”.

L'affermazione di Galeno è di considerevole interesse (confermato anche dalla notevole fortuna che ha incontrato), e merita un esame più attento ed esaustivo di quello che le è stato sinora dedicato. Scopo di queste note è,

appunto, riordinare ed integrare una documentazione attualmente un po' confusa.

3. La citazione è tratta, dunque, dal secondo libro del *Megapulsus (peri tōn sfugmōn pragmatéia)* e il testo, tradotto in italiano, suona:

“Un tempo si diceva bilingue, ed era considerato un prodigio, un uomo solo che comprendesse due lingue: tu pretendresti che ne imparassimo molte, mentre è necessario impararne una sola, propria, comune a tutti, eloquente, umana.

Se porrai mente ai suoni delle lingue barbare, comprenderai bene che alcuni di essi sono simili ai versi dei porci, altri a quelle delle rane, o delle cornacchie, o dei corvi: sconci anche nell'atteggiarsi della lingua, delle labbra e di tutta la bocca.

Il più delle volte, i barbari emettono la voce dal profondo della gola, in modo simile, quasi, a coloro che starnutiscono; oppure storcono le labbra e sibilano, o rafforzano la voce in ogni sua emissione, o non la rafforzano affatto, o spalancano il più possibile la bocca e agitano la lingua, ma in nessun modo sono capaci di aprire armoniosamente la bocca e hanno la lingua pigra, difficile da muovere, quasi legata. E tuttavia tu trascuri la più dolce e la più umana delle lingue, in cui brilla tale bellezza e fiorisce la grazia, e raccogli parole da molte lingue assurde e strane?”<sup>12</sup>.

4. Il *Megapulsus* fu tradotto in arabo, col titolo di *Kitāb fī l-Nabḍ* (o *al-Nabḍ al-Kabīr*), al termine di un processo di trasmissione letteraria alquanto complesso<sup>13</sup>. Esso viene citato ripetutamente da al-Rāzī nell'enciclopedia medica intitolata *al-Hāwī*<sup>14</sup> e probabilmente era noto, perlomeno in estratti, anche in ambiente giudaico<sup>15</sup>. In tale ambiente, la citazione più completa del passo di Galeno si ha in uno scritto di Maimonide: *al-fuṣūl Mūsā fī l-ṭibb (Gli Aforismi di Mosè [Maimonide] sulla medicina)*<sup>16</sup>, da non confondersi con un'altra opera di Maimonide dal titolo assai simile, *Il Commento agli Aforismi di Ippocrate (Šarḥ fuṣūl Albuqrāt)* già editi da S. Muntner<sup>17</sup>.

5. Gli *Aforismi sulla medicina* sono un'esposizione della dottrina medica, sotto forma di sentenze, basata sugli insegnamenti di Galeno ed Ippocrate (“...aphorismi quos collegi pro maiore parte sunt ex verbis Galieni et Ypocratis et aliqui ipsorum sunt ex verbis meis ad probationem ipsorum”)<sup>18</sup>. Nel capitolo 40° del XXV discorso, il più ampio, Maimonide conduce una serrata critica a Galeno, del quale viene messo in discussione, soprattutto, il valore di filosofo<sup>19</sup>. L'opera, nonostante rivesta un notevole interesse per ciò che riguarda la storia della medicina e quella della filosofia è ancora, per grandissima parte, inedita nel suo testo originale. Paul Kahle ne ha pubblicato l'*Introduzione* e sei frammenti relativi al commento di Galeno al *Timeo* di Platone<sup>20</sup>, mentre J. Schacht e M. Meyerhof hanno pubblicato - come segnalato - il testo e la traduzione del cap. 40° del XXV discorso<sup>21</sup>.

Gli *Aforismi* sono contenuti in vari manoscritti arabi<sup>22</sup>; per il presente

studio mi sono servito del manoscritto di Leida n° 1344 (Cat. de Jong - de Goeje, III 252), ff. 133 v. - 134 v. <sup>23</sup>.

5. Dell'originale arabo sono note da tempo due traduzioni ebraiche <sup>24</sup>, l'una di Zeraḥyah ben Yiṣḥaq ben Shalti'el Hen (Roma, 1277), l'altra ad opera di Natan ha-Me'ati (Roma, 1279-1283). Quest'ultima fu pubblicata a Lemberg (Lwow) nel 1834-5 e a Wilna nel 1888, ma l'edizione migliore e più completa è quella curata da S. Muntner <sup>25</sup>.

Esistono anche traduzioni latine, eseguite probabilmente durante il XIII secolo <sup>26</sup>: una di esse fu edita a Bologna nel 1489 <sup>27</sup> (successivamente, a più riprese, a Venezia). In questa edizione il passo che ci interessa suona così:

“Galienus dixit in secunda megapulsus verba haec propria. Lingua graecorum est dulcior, suavior, docibilior, apertior et aptior generi humano quam linguae aliae omnes. Cognitis enim linguis aliis gentium cognosces veraciter quod ipsarum aliqua est similis clamori porcorum, aliqua vocibus ranarum, et aliqua vocibus graculorum quae turpes inveniuntur cum proferruntur motu linguae labiorum et totius oris; aliqui enim ex ipsis cum loquuntur emittunt vocem multotiens ab intrinsecis a corpore gutturis, sicut est vox stertentium, et aliqui torquent os et sibilant, aliqui mugiunt et clamant cum tota voce, et aliqui non emittunt vocem omnino, et aliqui aperiunt os apertione forti cum emissionem linguae exterius, et aliqui nequaquam aperiunt os apertione forti quorum lingua ad motum tarda videtur ac si esset gravata et ligata.

Ait Moyses. Sunt verba haec Galieni de lingua graecorum quam appropriavit humano generi prae linguis aliis omnibus. Rasis et alii dubitarunt et conati sunt ostendere quod omnes linguae sunt pacificae, et quaelibet ipsarum ignoranti eam et non cito in ea est gravis et servilis, et ad hoc intenderunt omnes qui nixi sunt obviare verbis praedictis. Et sicut mihi videtur sanum est quod dixit de lingua graecorum; quoniam prolatio elementorum et motus instrumentorum verborum sequitur naturam climatum habitatorum, formam et quantitatem membrorum inhabitantium ea tam interius quam exterius. Et Ebunasar alfarabii dixit hoc dictum in libro elementorum. Sicut homines clymatis medii completiores sunt sensu forma et figura prae aliis omnibus hominibus scilicet meliori forma et figura, meliori compositione membrorum et temperatori complexione quam homines aliorum climatum in ultimis positorum, ut eorum qui sunt in ultimo septentrionis et meridiei, ita prolatio elementorum ab hominibus dicti clymatis medii et motus instrumentorum verborum suorum dum loquuntur sunt temperatior et linguae humanae proximiores quam prolatio elementorum et motus instrumentorum verborum hominum positorum in clymatum ultimo a medio elongatorum; et per linguam graecam quam nominavit Galienus intellexit ipse non solum graecorum linguam sed ipsam et sibi similem, quemadmodum sunt lingua graeca, lingua arabica, hebraea,

chaldea et persica, quae linguae sunt hominum climatuum complexionem temperatam habentium. Et quicumque novit linguam arabicam et hebream cognoscit quod utraque est una sine dubio, et lingua chaldaea est proxima ipsis proximitate qua sunt proximi et graeca est proxima chaldaee sed aliquantulo differunt seu tribus elementis vel quattuor, et lingua persica est remota ab eis, et prolatio similiter elementorum multa remotione; et non faciat te errare loquela hominum in climate medio hodie cum loquela turpi valde loquentium, quia mutati sunt ad ea loca a locis ultimis, et est sicut inveniretur aliquis hebreus vel arabs in septentrione aut meridie et loqueretur ibi cum lingua sua qua nutritus fuit in terra sua”.

6. Da un confronto tra l’originale e le traduzioni appare evidente come queste ultime si siano attenute fedelmente al testo arabo. La traduzione ebraica di Natan ha-Me’ati è letteralissima, essendo stato possibile al traduttore mantenere anche l’esatta costruzione della frase araba e alcune radici comuni ad entrambe le lingue. Per esempio, nel secondo periodo del passo in questione (*Lingua graecorum est dulcior... quam linguae aliae omnes*), mentre il latino arricchisce con sinonimi la qualificazione della lingua (*suavior, docibilior, apertior*) l’ebraico segue la stessa aggettivazione dell’arabo:

“La lingua greca è la più dolce (ebr. *ārāb*; ar. *a’dab*) delle lingue, la più diffusa (ebr. *kōlel*; ar. *a’amm*) di esse tra tutti gli uomini di cultura (ebr. *ba’alē ha-higgāyōn*, lett.: “coloro che padroneggiano la dialettica”; ar. *dawū l-manīq*), la più pura (ebr. *ṣaḥ*; ar. *aṭlaq*) e la più adatta all’intrattenimento (ebr. *dōmeh le-hiṣta’aṣea*; ar. *aṣbah bi-l-insān*: la più simile all[inguaggio dell]’uomo)”<sup>28</sup>.

Dal periodo successivo: *Cognitis enim linguis aliis gentium, sino ad ac si esset gravata et ligata*, le espressioni degli *Aforismi* sono le stesse del testo di Galeno e si succedono nel medesimo ordine: la citazione di Maimonide dimostra una diretta dipendenza da una traduzione letterale dell’originale greco.

7. Nel suo commento, Maimonide accosta, a quello di Galeno, il nome di al-Rāzī, così come aveva fatto anche Moshe ibn Ezra. Si tratta certo di una corrispondenza interessante, anche se è assai difficile che il primo abbia ripreso dal secondo, dato anche il tenore diverso della citazione (di critica a Galeno nel caso di Maimonide, di conferma del giudizio sui Greci in quello di Moshe ibn Ezra).

8. Al nome di al-Rāzī segue, poche linee dopo, quello di al-Fārābī (*Et Ebunasar alfarabii dixit...; wa-qad dakara dālīka Abū Naṣr al-Fārābī fī Kitāb al-Hurūf...*). Questo interessante richiamo è stato debitamente segnalato dall’editore del *Kitāb al-Hurūf*, M. Mahdi<sup>29</sup>, secondo cui il passo (isolabile nel breve periodo da *prolatio elementorum a tam interius quam exterius*) conterrebbe un riferimento alle pagine 135.6-139.5 del testo farabiano da lui edito<sup>30</sup>. Ma, come ha fatto notare L.V. Berman<sup>31</sup>, il riferimento è piuttosto al passo di al-Fārābī compreso tra le pagine 134.20 e 139.5 dell’edizione di Mahdi; di più Maimoni-

de aggiunge al pensiero di al-Fārābī la menzione della dottrina dei climi, così che il riferimento diventa piuttosto vago.

Il pensiero di Maimonide sulla cosiddetta “teoria dei climi” ha interessato anche I. Twersky. Nella sua *Introduction to the Code of Maimonides*<sup>32</sup> egli afferma che, diversamente da Yehudah ha-Lewi, Maimonide rifiuterebbe la “teoria dei climi” come spiegazione del declino della cultura giudaica. A questo proposito egli rinvia precisamente al passo degli *Aforismi* che abbiamo preso in esame<sup>33</sup>: tale rinvio pare contraddittorio, e la discrepanza tra quanto si legge negli *Aforismi* e l’affermazione generale di Twersky induce a correggere, o almeno a sfumare, quest’ultima.

9. Per quanto, infine, concerne l’affermazione di Maimonide secondo cui *quicumque novit linguam arabicam et hebream cognoscit quod utraque est una sine dubio* - affermazione a prima vista sorprendente -, non sarà inutile ricordare che essa era già stata sostenuta, verso la metà del X secolo, da Dūnash ben Tāmīm, nel suo commento al *Sefer Yesirah*:

“Se Dio mi concederà aiuto e lunga vita, porterò a termine il libro in cui ho cominciato a spiegare che la lingua sacra è la prima delle lingue, che fu la lingua del primo uomo e che l’arabo le è posteriore; (spiegherò) lo stretto rapporto di arabo ed ebraico, (mostrerò) che ogni parola dell’arabo puro si trova nella lingua sacra, e che l’ebraico è il vero arabo puro, e che alcune parole ebraiche si possono spiegare mediante l’arabo (?). Noi abbiamo ricevuto questi principi dai Daniti (?) che sono giunti presso di noi dalla Palestina”<sup>34</sup>.

Più tardi, con maggiore senso delle proporzioni, Yehudah ha-Lewi scriverà invece che: “L’aramaico, l’arabo e l’ebraico sono lingue simili l’una all’altra nel loro lessico, nella loro morfologia e nella loro sintassi”<sup>35</sup>.

10. In conclusione, lo stesso passo del *Megapulsus* (II, pp. 585-586 ed. Kühn) è citato sia da Moshe ibn Ezra che da Maimonide. Moshe ibn Ezra trae la citazione dalla versione araba dell’opera, o, più probabilmente, da qualche compendio medico in cui l’affermazione galenica era già accompagnata al commento di al-Rāzī. La citazione di Maimonide appare, per contro, derivare dalla conoscenza diretta degli scritti di Galeno; essa è arricchita - in virtù dell’erudizione dell’autore degli *Aforismi* - da due interessanti rinvii (anche questi originali?) ad al-Rāzī e ad al-Fārābī.

Sul giudizio di Galeno, espressione del “particolarismo” culturale greco<sup>36</sup>, si è cimentata la riflessione linguistica medievale, araba ed ebraica.

<sup>1</sup>) Moshe ben Ya’akov ibn Ezra, *Kitāb al-Muḥādāra wal-Mudhākara. Liber Discussionis et Commemorationis* (Poetica Hebraica). Edidit et versione hebraica notisque instruxit A.S. Halkin, Hierosolimis MCMLXXV. Il testo di Moshe ibn Ezra è citato secondo questa edizione, a cui si rimanda costantemente.

- 2 ) Cfr. Halkin, indice, p. 316, s.v. *Ġālinūs*.
- 3 ) Cfr. Halkin, p. 40, 11. 69-71.
- 4 ) B. Chiesa, *Notizia ed estratti dalla Poetica Ebraica di Moshe ibn Ezra*, “Annali di Ca’ Foscari”, XX, 2 (1981), pp. 127-136.
- 5 ) B. Chiesa, *art. cit.*, p. 132.
- 6 ) Per una dettagliata presentazione di alcune opere di questo autore (850-923/925) cfr. A. Bausani, *Un filosofo “laico” del Medioevo Musulmano: Abū Bakr Muḥammad ben Zakariyyā Rāzī*, “Quaderni dell’Ist. di Studi Islamici, Serie I/1”, Roma 1981.
- 7 ) Halkin, p. 40, 11. 73-78; su questo punto cfr. B. Chiesa, *art. cit.*, p. 136, n. 44.
- 8 ) Halkin, p. 41, nota alla l. 69.
- 9 ) Y. Qāfiḥ, *Iggerot Rabbenu Moshe ben Maimon*, Jerusalem 1972, p. 148. Non ho potuto disporre di questo libro; su di esso cfr. la breve presentazione di G. Vajda in “Abstracta islamica”, XXIX (1975), p. 73 n° 24028.
- 10 ) B. Chiesa, *art. cit.*, p. 136, n. 43, con rinvio anche a M. Asín Palacios, *El origen del lenguaje y problemas conexos, en Algazel. Ibn Sida e Ibn Hazm*, “Al Andalus” IV (1939), p. 280. M. Asín Palacios osservava, peraltro: “No me ha sido posible identificar el pasaje de las obras de Galeno en que consta este juicio” (p. 280, n. 1).
- 11 ) Il Cairo, 1345/8 ég., I, p. 34, 11. 3-4.
- 12 ) *Claudii Galeni Opera Omnia...*, curavit C.G. Kühn (“Medicorum Graecorum Opera quae supersunt”, VIII), Leipzig 1822 (=Hildesheim 1965): *De differentia pulsuum*, liber II (IV) (*peri diaforàs sfugmōn lōgos b*), pp. 585-586.
- 13 ) Su questo punto cfr. F. Sezgin, *Geschichte des Arabischen Schrifttums*, Band III, Leiden 1970, pp. 91-94. Sulla tradizione dell’opera secondo i dossografi arabi cfr. anche ‘A.R. as-Sāmarrā’ī -‘Abd al-Ḥamīd al-‘Alwaḥī, *‘Atār Hunayn b. Ishāq*, Bagdad 1974, pp. 201-202.
- 14 ) L’elenco delle citazioni di al-Rāzī è contenuto in F. Sezgin, *op. cit.*, p. 93.
- 15 ) È ancora al-Rāzī che cita la traduzione araba, dal titolo *al-Muḥtaṣar al-ma’mul fi l- Nabd ‘alā ra’y Ḡālinūs (al-Hāwī*, XVII, 40), del riassunto greco (*súnopsis peri sfugmōn idias pragmatéias*) del *Megapulsus* (ed. Kühn, IX, pp. 431-549); cfr. F. Sezgin, *op. cit.*, pp. 93-94. Nel compendio, tuttavia, il passo in questione veniva omissso.
- 16 ) Su quest’opera cfr. M. Steinschneider, *Die Arabische Literatur der Juden*, Frankfurt a.M. 1902, § 158, pp. 214-215; J. Pagel, *Maimuni als medizinischer Schriftsteller*, in W. Bacher-M. Brann-D. Simonsen-J. Guttman (Edd.), *Moses ben Maimon. Sein Leben, seine Werke und sein Einfluss*, vol. I, Leipzig 1908, pp. 231-247: pp. 232-238; M. Meyerhof, *L’oeuvre médicale de Maimonide*, “Archeion” XI (1929), pp. 143-144; Id., *The Medical Work of Maimonides*, in S.W. Baron (Ed.), *Essays on Maimonides*, An Octocentennial Volume, New York 1941, pp. 265-299: pp. 275-277.
- 17 ) Moshe ben Maimon, *Commentary on the Aphorisms of Hippocrates*, “Moshe ben Maimon (Maimonides) Medical Works” III, Jerusalem 1961.
- 18 ) *Aphorismi excellentissimi Raby Moyses secundum doctrinam Galieni medicorum principis*, Bononiae 1489, f. ai v.; cfr., per l’originale arabo, l’estratto edito da P. Kahle in *Mosis Maimonidis Aphorismorum Praefatio et Excerpta*, App. II a H.O. Schroeder, *Galeni in Platonis Timaeum Commentarii Fragmenta*, Lipsiae et Berolini 1934, pp. 89-99.
- 19 ) A proposito di tale critica di Maimonide a Galeno, edita da S. Schacht e M. Meyerhof, *Maimonides Against Galen, on Philosophy and Cosmogony*, “Bulletin of the Faculty of Arts of the University of Egypt” V (1939), pp. 53-88, F. Sezgin, *op. cit.*, pp. 77-78, rinvia a M. Muḥaqqiq, *Radd-i Mūsā b. Maimūn bar Ḡālinūs wa-dijā’ az-Mūsā b. ‘Imrān*, “Mağ. Daniškada-i Adab.”, Teheran, XV, 2, 1968 (in realtà si tratta del fasc. I, annata XV (1967), 5-34; nel frontespizio in francese si ha: M. Mohaghegh, *Réfutation de Galien par Moussa-Ibn-Maymoun et la défense de Moussa Ibn Emran*, “Rev. de la Fac. des Lettres et des Sciences humaines - Univ. de Téhéran”, etc.). Il testo presentato, in versione persiana, è lo stesso pubblicato da Schacht e Meyerhof.

- <sup>20</sup> ) Cfr. sopra nota 18.
- <sup>21</sup> ) Cfr. sopra nota 19.
- <sup>22</sup> ) Tali mss. sono elencati in M. Steinschneider, *op. cit.*, p. 214.
- <sup>23</sup> ) Questo ms. è stato descritto da P. Kahle, *op. cit.*, p. 90; sebbene il ms. migliore sia considerato quello della biblioteca di Gotha n° 1937 (cfr. Kahle, *op. cit.*, pp. 89-90), anche quello di Leida (copiato a Toledo nel 1324), è da considerarsi “a good copy”, a giudizio di un esperto quale Meyerhof (*The Medical Work... cit.*, p. 276).
- <sup>24</sup> ) Cfr. M. Steinschneider, *op. cit.*, § 158, pp. 214-215 e, dello stesso autore, *Die europaischen Uebersetzungen des Mittelalters*, Berlin 1893, pp. 765-767.
- <sup>25</sup> ) *Pirqê Moshe*, “Moshe ben Maimon (Maimonides) Medical Works”, II, Jerusalem 1959. Per questo studio ho utilizzato la versione ebraica pubblicata da A. Lichtenberg in *Qobes Teshuvot ha-Rambam ve-Iggerotav*, Leipzig 1859 (=Westmead, Farnborough, Hants. 1969), II, ff. 20b-23a. La traduzione inglese della versione ebraica è presentata in *The Medical Aphorisms of Moses Maimonides*, Translated and Edited by F. Rosner and S. Munter, New York 1970-1971.
- <sup>26</sup> ) Su tali traduzioni cfr. anche M. Meyerhof, *op. cit.*, p. 144.
- <sup>27</sup> ) Cfr. n. 18; nell’ediz. di Bologna le pagine non sono numerate. L’elenco delle edizioni delle traduzioni latine compare in Rosner-Muntner, *The Medical Aphorisms... cit.*, p. 20.
- <sup>28</sup> ) Cfr. *Qobes... cit.*, f. 22b, ms. Leida n° 1344, f. 133 v, ll. 23 e seg. Da notare che la lezione *bi-l-insān* è dubbia, trattandosi, apparentemente, di correzione su rasura di parola ora illeggibile.
- <sup>29</sup> ) M. Mahdi, *Alfarabi’s Book of Letters*, Beyrouth 1969, p. 39. Su questa ediz. e, più in generale, sul *Kitāb al-huruf* di Al-Fārābī, cfr. G. Vajda, *Langage, Politique et Religion d’après un traité récemment publié d’Abū Naṣr al-Fārābī*, “Journal Asiatique” 258 (1970), pp. 247-260.
- <sup>30</sup> ) Mahdi, *op. cit.*, p. 281, nota alle pp. 135.6-139.5.
- <sup>31</sup> ) *Maimonides, the Disciple of al-Farabi*, “Israel Oriental Studies” IV (1974), pp. 154-178: p. 163, n. 30. Sia Mahdi che Berman si servono, per l’originale arabo degli *Aforismi*, del ms. della Bibl. Univ. di Istanbul, n° 1375 arabo, in cui il nostro passo si ritrova ai ff. 132b-133a; è da notare che l’espressione *fa-qāl*, che segue, in tale ms., il rinvio ad al-Fārābī e che ha indotto Mahdi a supporre che quanto segue sia la continuazione della citazione da Galeno, non solo manca nelle due traduzioni ebraiche (come ha notato Berman), ma è anche assente dal ms. di Leida, così che appare ben probabile quanto ipotizza Berman, ossia che il prosiegua del discorso, dopo la menzione di al-Fārābī, sia diretta continuazione del pensiero di Maimonide.
- <sup>32</sup> ) I. Twersky, *Introduction to the Code of Maimonides* (Mishneh Torah), New Haven-London 1980, p. 70.
- <sup>33</sup> ) *Op. cit.*, p. 70, n. 121: “On climate in the writings of Maimonides, see *Pirqê Mošeh bi-Refu’ah* (*Kobes* II, 22-23 and ed. Z. Munter)”.
- <sup>34</sup> ) La traduzione è ripresa da G. Vajda, *Le commentaire Kairouanais sur le “Livre de la Création”*, II, REJ CX (1949/50), p. 89. Come fa osservare Vajda, anche se il passo non è attestato che in due soli mss., non vi sono motivi per dubitare della sua autenticità. Un richiamo a questa tesi di Dūnash ibn Tāmīm, che sarebbe stato il primo ad enunciarla, si ha anche in R.S. Sirat, *La comparaison linguistique entre l’hébreu, l’araméen et l’arabe chez les auteurs du ‘Omer hašikḥah*, REJ CXXIV (1965), pp. 397-407: p. 402, n. 5 (senza, però, alcun preciso rinvio bibliografico al luogo in cui tale opinione veniva espressa).
- <sup>35</sup> ) *Kitāb al-radd wa-l-dalil fi ‘l-din al-dhalil*, ed. D.H. Baneth, Jerusalem 1977, p. 80, 11. 126-127; cfr. la versione ebraica di Yehudah ibn Tibbon (Warsaw 1880, p. 156) con il rinvio al commento di Avraham ibn Ezra a *Gen.* 30, 37, ove è detto: “Il *Ga’on* (Saadia?) sostenne che le due lingue (*scil.* l’ebraico e l’arabo) ed (insieme) l’aramaico provennero (“furono”) da uno stesso ceppo (*mishpaḥah*)” (cfr. anche Y. Qāfiḥ, *Peruše Rabbenu Sa’adyah Ga’on ‘al ha-Torah*, Jerusalem 1963, p. 38).
- <sup>36</sup> ) Su questo punto si veda Arnaldo Momigliano, *Saggezza straniera. L’Ellenismo e le altre culture*, Torino 1980 (traduz. dall’originale inglese (1975): *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*), in particolare alla p. 162.

ENRICO CASETTI

HAROLD PINTER

*TRADIMENTI E LA DONNA DEL TENENTE FRANCESE*

Harold Pinter, drammaturgo e scrittore inglese contemporaneo, nato a Londra nel 1930, è oggi all'apice della sua carriera ed è tra i maggiori drammaturghi viventi al mondo. Da giovane studiò arte drammatica e fu attore finché non scrisse, nel 1957, tre commedie: *The Room*, *The Dumb Waiter* e *The Birthday Party*, che non lo resero subito famoso, ma lo posero ugualmente in evidenza, tanto che di lì a poco gli furono commissionate alcune commedie, sia dalla televisione inglese, sia da impresari privati. All'apparire delle sue prime opere, Pinter fu subito identificato e confuso con gli "angry young men" inglesi degli anni cinquanta, giovani autori di teatro che colsero il loro più grande successo con *Look Back in Anger* di John Osborne, nel 1956. Chi avesse però guardato più a fondo nelle tematiche teatrali di Pinter, subito avrebbe capito che l'"arrabbiatura" non gli si addiceva affatto e che, a parte la sua contemporaneità con quegli autori, quasi nulla lo accomunava ad essi, soprattutto per quanto riguarda la scelta di "impegnare" la loro musa al servizio delle lotte sociali e politiche. Tra il 1957 e il 1982, Pinter scrisse molte opere, ma in nessuna di esse è presente, in maniera significativa, l'eco dei grandi sconvolgimenti economici e politici che tennero, in quel periodo, il mondo in continua e frenetica tensione<sup>1</sup> (basti ricordare la decolonizzazione, le rivolte studentesche del '68, la guerra del Vietnam e le ricorrenti crisi petrolifere). Nelle sue opere mancano i richiami al presente "storico", "temporale", perché esse ruotano attorno al drammatico "atemporale" problema esistenziale dell'uomo. Egli è tutto proteso a costruire l'immagine poetica dell'uomo moderno, alle prese col suo bisogno di sopravvivere, nella sua precaria situazione<sup>2</sup>.

Solo tenendo presente questo contenuto, si può considerare Pinter un drammaturgo non convenzionale (talvolta anche "rivoluzionario" nella struttura formale delle sue commedie) nella storia del teatro inglese contemporaneo. Anche lui infatti è contro la "società borghese", ma non tanto quella dei nostri giorni, quanto la "società borghese" dell'epoca vittoriana, quella solida società

ottocentesca dell'ordine, della fede nel progresso, del conformismo e delle garanzie per l'individuo. Si assiste in lui ad un "ritorno alle origini" della crisi attuale, alla *fin de siècle* da cui scaturì l'"Età dell'ansia" e la *decadenza* della letteratura e dell'arte europea. Per questo Mario Praz, nelle ultime righe della sua monumentale *Storia della letteratura inglese*, scrisse, a proposito di alcuni drammaturghi inglesi del secondo dopoguerra, che essi altri non sono che "epigoni" di Kafka e di Joyce e *divulgatori dello spirito* dell'"Età dell'ansia". Con Pinter la *decadenza* compie quasi un secolo di vita. Essa, nei decenni passati, fu chiamata naturalismo, decadentismo, simbolismo, neoromanticismo, espressionismo, neorealismo e, negli anni più vicini a noi, arte informazionale e programmata, arte gestuale, seriale, gestaltica, ecc.<sup>3</sup>.

Una cosa però accomuna tutte queste correnti, all'apparenza così distanti e contrastanti fra loro, ed è la mancanza di certezze assolute. Il punto di partenza è per tutte la perdita della fede in un Dio trascendente, nella natura come *figlia* di Dio e *madre* degli uomini e nel principio di causalità, al quale è sostituito quello di probabilità. Finito "il mondo di ieri", l'uomo smise di sentirsi *fatto ad immagine e somiglianza* di un Dio personale e di crederci *padrone* della terra. Questa sfiducia dell'uomo in se stesso era stata anticipata dal filosofo danese Sören Kirkegaard, che, verso la metà del secolo scorso, nel momento di massimo fulgore dell'ottimismo razionalistico hegeliano, fece notare con forza che il singolo individuo vive la vita in uno stato di immanente e permanente drammaticità. I suoi concetti furono ripresi e sviluppati, nel nostro secolo, dai filosofi esistenzialisti Martin Heidegger e Jean Paul Sartre, che videro la vita dell'uomo come un *emergere dal nulla, un galleggiare sul nulla ed un ritornare al nulla* e considerarono tutta la realtà irrazionale, gratuita e assurda. "Il mondo di ieri" finì, in un qualche anno imprecisato, diverso da autore ad autore (per Proust nel primo anno di guerra passato in trincea), fra la fine del secolo scorso e la prima guerra mondiale e si diffuse in tutti un acuto senso di insicurezza, di ansia e di paura, un senso di disfatta, che divenne ancora più radicale ed assoluto dopo la seconda guerra mondiale, per l'incombente minaccia della distruzione totale e dell'olocausto atomico. Questa temperie forma il sostrato dell'opera di Pinter, il quale intesse una poetica elegia sull'alienazione dell'individuo, sulla sua mancanza di identità e di capacità di comunicare con gli altri e soprattutto sull'assenza di un solido appoggio in questo mondo<sup>4</sup>. I temi che egli tratta, con signorile distacco, sono in perfetta sintonia con lo *spirito* dell'"Età dell'ansia".

Dell'alienazione dell'individuo tratta la commedia *Betrayal*<sup>5</sup> (1978), edita in Italia da Einaudi col titolo *Tradimenti* (1982), presentata per la prima volta a Londra, al National Theatre (di cui Pinter è vicedirettore), nel novembre del 1978 e a Milano, al Teatro dell'arte, nella primavera del 1982 e divenuta film, all'inizio di quest'anno, per la regia di David Jones. La commedia ci presenta

un intreccio aggrovigliato di adulteri, veri o presunti, dei tre protagonisti che appaiono in scena e di altri due personaggi che sono solo nominati<sup>6</sup>. In scena vediamo Emma, proprietaria di una galleria d'arte, Robert, suo marito, editore librario ed infine Jerry, agente librario. A fare loro da sfondo troviamo Judith, moglie di Jerry e medico ospedaliero e lo scrittore Casey. Nella prima scena, che si svolge nell'anno 1977, i due ex-amanti, Emma e Jerry, che non si vedono da due anni, si danno appuntamento in un *pub* e tentano invano di riallacciare la loro relazione. Più tardi, nella seconda scena, Robert visita l'amico Jerry e lo informa che egli, da molti anni, è a conoscenza della sua relazione con la moglie Emma. Nella terza scena si torna indietro di due anni, al 1975 e si vede la separazione, in atto, dei due amanti. Arretrando ancora la storia di un anno, al 1974, la quarta scena ci mostra un spaccato di vita "normale" del *menage a tre* (la didascalia suggerisce a questo punto la possibilità di una pausa nella rappresentazione). La quinta scena presenta Emma e Robert in vacanza a Venezia, nel 1973, quando Robert scopre l'adulterio della moglie. Ancora nello stesso anno, vediamo, nella scena successiva, i due amanti nel pieno fiorire della loro relazione, con gioie e dolori. La scena settima ci riporta al 1971, a un pranzo di lavoro di Robert e Jerry. Più tardi, nello stesso anno, assistiamo ad una scena idilliaca fra i due amanti, nel loro appartamento segreto (scena ottava). Nell'ultima scena, ambientata nel 1968, Jerry, ubriaco, seduce a una festa Emma, la moglie del suo migliore amico. Alla relazione amorosa di Emma e Jerry, sempre presente in questo breve riassunto, si devono aggiungere il rapporto omosessuale fra Robert e Jerry e le relazioni omosessuali e non di Judith, relazioni solo insinuate dagli altri protagonisti.

Il contenuto della commedia, cioè l'adulterio e l'omosessualità, non è una cosa nuova nella produzione di Pinter. Esso è anticipato in *The Collection* (1963), *The Lover* (1964), *Tea Party* (1965), *Old Times* (1971). La vera novità è invece la struttura, che è completamente diversa da quella di tutte le opere pinteriane anteriori. La struttura di *Tradimenti* consiste in una serie di *flash-backs* che, dopo la seconda scena, spostano l'azione sempre più indietro negli anni, tanto che le prime due scene si svolgono nel 1977 e l'ultima nel 1968. Nelle prime due scene Pinter presenta un'azione già conclusa, la fine vera del dramma e, nelle scene successive, sviluppa quello che grosso modo si potrebbe definire l'antefatto, che avrebbe portato, ma senza causalità diretta (illustrandone i *motivi* e non le *cause* per usare un termine del diritto), alle vicende delle prime due scene. La struttura appare quindi rovesciata e il dramma si sviluppa partendo dagli effetti per arrivare alle cause, con inversione di sviluppo cronologico<sup>7</sup>. L'autore, in una intervista riportata da Guido Davico Bonino<sup>8</sup> nell'introduzione all'edizione italiana dell'opera, afferma di aver seguito, nel costruire la struttura del dramma, quel percorso a ritroso che, secondo lui, è tipico della memoria nel *ricordare*, che "comincia tutto dall'ultimo istante e si riavvolge indietro". Seguendo i ricordi dei suoi personaggi, egli rincorre il loro passato,

in sette delle nove scene<sup>9</sup>. (Le scene si potrebbero chiamare anche atti e non si perderebbe il senso generale dell'opera. Esse ci richiamano, almeno per il cambio continuo della scenografia, le "stazioni" del dramma espressionista. Le scene staccate fra loro sono come quadri distinti, fissati nella memoria dei protagonisti. La struttura della commedia supplisce quindi alla mancanza di azioni e di sviluppo cronologico lineare, con la "novità" degli effetti di prospettiva, introdotti via via dalle singole scene).

La struttura rovesciata induce gli spettatori a seguire l'azione teatrale, con distacco e freddezza, perchè sanno già come andrà a finire. Lo spettatore "onnisciente" non coinvolto emotivamente<sup>10</sup>, si trova quasi a cospirare con l'autore e può talvolta sentirsi esilarato nel cogliere in fallo i protagonisti, sempre reticenti e pronti a dirsi bugie, ma anche può provare una fastidiosa pena per essi, quando salvano le apparenze anche a costo di tradire i sentimenti più sacri. Adottando questa struttura drammatica, Pinter si ritrova a ironizzare, assieme agli spettatori, su quell'ambiente londinese della media borghesia, intellettuale e colta, a cui egli stesso appartiene. Egli veste, certamente suo malgrado, i panni del "corrector morum" e, quel che è peggio, offre i protagonisti al ludibrio della platea e trasforma la commedia in satira del mondo artistico letterario di Londra e del suo sottobosco<sup>11</sup>. La struttura è in stretta correlazione col tempo della commedia, che non è cronologico, ma mentale e psicologico. Pinter non narra la cronologia reale dei fatti, ma la *durata*<sup>12</sup> di essi nella *memoria* e nel *ricordo*, *durata* che appiattisce il tempo e lo riduce ad un *eterno presente* privandolo della sua dimensione passata e futura<sup>13</sup>. Ed ecco allora che, quanto appare una novità assoluta nel teatro di Pinter, ci riporta, d'un tratto, ancora ai primordi dell'"Età dell'ansia", a Freud e ai fratelli James, dei quali Henry, il romanziere, scrisse lunghi romanzi, incentrandone l'azione attorno a poche scene drammatiche e l'altro, William, lo psicologo, studiò le leggi che regolano il "flusso di pensiero". Ecco allora riaffiorare nella mente del lettore l'immagine di colui che fu il vero scrittore di avanguardia in questo campo, il vero pioniere, l'immagine di James Joyce, che, con *Ulysses* (1922), per primo rese il "flusso di coscienza", cioè descrisse l'azione, il tempo e lo spazio, come appaiono nella mente del protagonista e dal punto di vista di quella mente, senza curarsi di verificarli nella realtà effettiva. Egli applicò alla struttura del romanzo le tecniche psicologiche dell'associazione mentale e del sogno, scoperte da W. James e da Freud. Sulla sua scia si è messo Pinter con *Tradimenti*<sup>14</sup>.

Il contenuto dell'opera, pur nella sua limitata consistenza, non riguarda solo gli adulteri e l'omosessualità, ma tocca anche il problema della verifica della *memoria* attraverso il *ricordo* e attraverso il confronto dei ricordi dei vari protagonisti di una medesima vicenda. Ricordando avvenimenti importanti, più volte Emma e Jerry discordano su particolari significativi: ad es. sul colore dell'abito da sposa di Emma, che essa nega esser stato bianco, mentre Jerry lo ricorda tale, nel suo morboso desiderio-sogno di averla posseduta e "macchiata"

in abito bianco, prima della cerimonia, al posto del marito e prima di lui. Discordano ancora in quale (*whose*) cucina Jerry giocò un giorno con la figliuola di Emma, gettandola in aria (*threw up*<sup>15</sup>, dice esattamente il testo inglese, che significa anche *vomitò*). Il tema dell'utilizzo della *memoria* attraverso il *ricordo* e del recupero attraverso esso di un passato, che in qualche modo spieghi la situazione attuale dei personaggi, è però, in questa commedia, meno insistito, a mio avviso, di quanto non lo fosse nelle commedie precedenti, che Bonino, nella sua opera su Pinter, raggruppa nel capitolo *Crudi inganni della memoria*: mi riferisco a *Landscape* ('68), a *Night e Silence* ('69), a *Old Times* ('71) ed infine a *No Man's Land* ('75).

In quelle opere i temi della *memoria* e del *ricordo* erano essenziali allo svolgimento della vicenda rappresentata, mentre in questa essi risultano solo accidentali e quasi di maniera<sup>16</sup>. Similmente, è di secondaria importanza il tema della ricerca della propria identità personale, suggerito invece da altri come fondamentale, poichè i protagonisti scavano nel loro passato non per ritrovare se stessi, genuini e prima della gran confusione che li avvolge al presente, ma per chiarire a se stessi e far scoprire a noi che, in realtà, è sempre stato così come ora, che essi sono sempre vissuti in un "precario equilibrio". Il vero contenuto del dramma è quindi quello della ricerca di rapporti interpersonali, quali che siano, per poter tirare avanti, è quello della necessità di instaurare tali rapporti anche se in forma labile ed anche se sorretti da enormi difficoltà di comunicazione<sup>17</sup>.

Alla limitatezza di contenuto del dramma, corrisponde la limitatezza della sua azione reale in scena e la scarna connotazione psicologica dei personaggi<sup>18</sup>: contenuto, azioni e personaggi si accordano benissimo fra loro e concorrono a creare la sua atmosfera grigia e depressa. I personaggi assomigliano più a dei manichini che a delle persone e nella finzione teatrale mi paiono inconsistenti e privi di passione vera. Essi non risaltano nel dialogo e non prendono forza da esso, se non assai raramente; sono scialbi, depressi e tipicamente inglesi per la flemma e l'imperturbabilità con cui accolgono la notizia dei tradimenti, di cui sono vittime, dalle stesse persone che li compiono. Sentono sempre il bisogno di giustificare razionalmente ogni loro scelta, anche la più incomprensibile. Vogliono apparire liberi e di mentalità aperta, eppure sono ossessionati dal bisogno di salvare le apparenze e di nascondere i loro tradimenti. Sono impacciati nel dialogo e reticenti<sup>19</sup>, anche se sono tanto pettegoli. Solo l'alcol, preso a tutte le ore del giorno, anche dalla donna, riesce talvolta a sciogliere le loro lingue e magari a stemperare un pochino i loro sentimenti. La loro azione scenica è quanto mai striminzita e banale: un parlare ed uno starsene in silenzio, un entrare ed un uscire, un alzarsi ed un sedersi, un baciarsi, un guardarsi e un prendersi la mano. La scena che li accoglie è sempre una stanza, sempre diversa, ora con tavoli e sedie, ora con letti, ora vuota: non più rifugio esistenziale, non più prigione, ma semplicemente una stanza.

In tutte le opere teatrali il dialogo ha ovviamente una grande importanza, ma nelle opere di Pinter ed in questa in particolare, esso gioca un ruolo insostituibile. L'assenza di trucchi scenici, la scenografia povera e l'azione tanto ridotta fan sì che il dialogo sopporti, quasi da solo, tutto il peso della rappresentazione. Esso consiste, per la massima parte in frasi brevissime ed insignificanti su argomenti banali<sup>20</sup>. Poi, di tanto in tanto contiene un punto fermo: una domanda precisa o una affermazione "significativa", che porta ad una comunicazione diretta fra i protagonisti. Brevi ed abbastanza numerosi sono i monologhi, che servono per gli sfoghi personali, ma sono raramente lirici, perché oberati da troppo razionalismo. Il dialogo è estremamente lento e tutto costellato di sospensioni e silenzi<sup>21</sup>. Talvolta è sfuocato e le risposte non collimano con le domande o, evasivamente, le ripetono<sup>22</sup>. Il linguaggio è nudo e spoglio, tende al telegrafico ed è quasi del tutto privo di aggettivi. È talvolta ravvivato dal piacere della battuta dialettale e sgrammaticata, o dall'introduzione di parole di origine italiana (nella scena al ristorante). Le parole *slang* e quelle volgari sono comunque piuttosto rare. Del cosiddetto *pinterese* si salva ben poco in questa opera<sup>23</sup> e non ci sono i corruscanti bagliori di lessico e di sintassi presenti, per citare qualche opera, in *The Homecoming*, in *The Dwarfs* o in *No Man's Land* dove Pinter raggiunge apici di manierismo, che ci richiamano gli Elisabettiani (Hirst, uno dei protagonisti di *No Man's Land* dice ad un certo punto: "Stasera ...amico mio... Lei mi trova nell'ultima curva di un'orbita, che avevo da tempo dimenticato di percorrere"). Non ci sono le monotone "porno-lalie" o pezzi di bravura delle opere anteriori, in cui Pinter rifaceva i linguaggi tecnici e scientifici, con vivace virtuosismo. Il linguaggio è vicino alla parlata ordinaria, con le sue pause e le sue ripetizioni. Poche sono le antitesi e i parallelismi e mancano le allusioni bibliche. Pinter sopprime talvolta le parti connettive del discorso, toglie il pronome relativo, il soggetto e il *to do*. Le battute spesso si legano le une alle altre mediante la ripetizione, all'inizio di una frase, della parola o delle parole che finiscono quella precedente. È questo residuo di *pinterese* che, assieme all'uso continuato dell'allitterazione (in Pinter le parole sono quasi tutte di origine anglosassone), causa quel lieve senso di musicalità che pervade l'opera, dall'inizio alla fine. C'è però un punto, in essa, dove Pinter sembra aver ritrovato il piacere del linguaggio corposo ed insolente, comico, poetico e manieristico ed è nella parte finale dell'ultima scena, quando Jerry ubriaco dichiara il suo amore a Emma, in un monologo che suona parodia di tutta l'arte seduttoria maschile. Egli dice:

*Look at the way you're looking at me. I can't wait for you, I'm bowled over, I'm totally knocked out, you dazzle me, you jewel, my jewel, I can't ever sleep again, no, listen, it's the truth, I won't walk, I'll be a cripple, I'll descend, I'll diminish, into total paralysis, my life is in your hands, that's what you're banishing me to, a state of catatonia, do you know the state of catatonia? do you? do you? the state of... where the reigning prince is the prince of emptiness, the prince of absence, the prince of desolation. I love you. ... I adore you. I'm madly in love*

*with you. I can't believe that what anyone is at this moment saying has ever happened has ever happened. Nothing has ever happened. Nothing. This is the only thing that has ever happened. Your eyes kill me. I'm lost. You're wonderful. (Betrayal, cit. pp. 136-37).*

La comicità del dramma registra un altro felice successo nella scena settima, dove Robert e Jerry discutono seriamente sull'identità del cameriere italiano e non concordano fra loro, se egli sia il figlio o il padre o ... il padre del padre di colui che in passato gestiva il ristorante. Per il resto la comicità è assente in intere scene e, dove appare, essa è acidula, sforzata ed al massimo provoca un lieve sorriso.

Le immagini ricorrenti nella commedia sono poche: quella del testimone di nozze e dell'amico, il migliore e il più vecchio, ma non per questo tenuto alla fedeltà e degno di fiducia (immagine tanto insistita, che nega cinicamente, direi anche monotonamente, quanto vorrebbe suggerire, cioè l'esistenza di rapporti privilegiati fra determinate categorie di persone), quella delle partite al "violento" *squash* veicolo, oltre che simbolo, di incontri omosessuali maschili, quelle del "nido d'amore", così freddo e vuoto e infine quelle dei figli piccoli, così privi di attrazione, così pesanti, così da "vomitare" e sempre in mezzo a ... "rompere le corna". Immagini smorzate, prive di intensità lirica, evocatrici più di ragionamenti che di passioni, all'unisono, però, con l'atmosfera del dramma.

Le didascalie di *Tradimenti* sono molto diverse da quelle delle opere che l'hanno preceduta e, quanto più quelle erano numerose, precise e sviluppate, tanto più queste sono brevi e scarse. Le parole che vi ricorrono di più sono "pausa" e "silenzio", a suggerire un andamento calmo e rilassato, un fluire lento dell'azione scenica ed un'atmosfera più affine al sogno che all'attività del giorno<sup>24</sup>. Alle pause e ai silenzi, ai numerosissimi punti di sospensione e ai non meno numerosi *Mmn* di risposta, Pinter affida il compito di comunicare, ai suoi lettori e spettatori, la "sensazione" diretta della sua visione poetica dell'uomo moderno, nella sua più vera e inconfessabile realtà, nella sua estrema incertezza e insicurezza esistenziale.

La stampa dell'opera, curata dalla Methuen di Londra, non fa che sottolineare l'assenza di concretezza con gli enormi spazi bianchi delle sue pagine, dove il nero delle battute quasi si perde. La parte destra delle pagine è infatti quasi sempre vuota e le frasi risultano molto distanziate fra loro, per il fatto che il nome di chi parla è scritto sopra al dialogo e non di fianco.

Commedia con pochi personaggi in scena (tre, come nelle commedie greche antiche)<sup>25</sup>, che diventano, a turno, protagonisti di una vicenda dove non avviene quasi nulla, in un'atmosfera ceckoviana, in cui il dialogo serve, soprattutto con i suoi silenzi, a coprire la nudità interiore dei personaggi, *Tradimenti* è ben lontana dalla commedia borghese, sentimentale e non, di Priestley e Rattigan, autori inglesi della prima metà del Novecento<sup>26</sup>. Essa si può definire, in conclu-

sione, una struttura scenica estremamente sofisticata, per un dettato inconsistente: il più recente successo della convenzione letteraria introdotta da Joyce <sup>27</sup>.

*La donna del tenente francese* <sup>28</sup> (1980) è tratta dal famoso romanzo omonimo dello scrittore John Fowles, che nell'introduzione alla sceneggiatura rende omaggio alla bravura di Pinter, il quale, ripensando il suo romanzo da capo a fondo, è riuscito a comprimerlo in due ore di film, senza distorsioni o sacrificio di prospettiva storica <sup>29</sup>. Nella sua sceneggiatura Pinter narra: 1) L'amore romantico di Sarah, enigmatica governante di una cittadina inglese della costa e di Charles nobile gentiluomo vittoriano. 2) L'amore *villano* di Sam, servo di Charles, e di Mary, una servetta, come contraltare al primo. 3) L'amore moderno, *alienato* dei due attori che impersonano Sarah e Charles. Egli ha levato di mezzo le compiaciute ricostruzioni storiche del periodo vittoriano, le descrizioni a tutto tondo dei vari personaggi, tutte le poesie e le prose di autori ottocenteschi, che, a mo' di commento ed introduzione, sono posti all'inizio dei capitoli del libro. Ha tolto la figura del *narratore*, vero protagonista del romanzo, che con i suoi commenti riporta in vita il passato e lo paragona ai tempi attuali, in un colloquio continuo col lettore, teso a sottolineare differenze e concordanze, senza parteggiare all'apparenza per l'uno o per gli altri, ma nella sostanza a favore del "tempo perduto". Pinter inoltre cambia il finale: nel romanzo Charles abbandona Sarah appena ritrovata, mentre nella sceneggiatura i due si riconciliano. Inserisce poi la trama dell'amore fra i due attori, che si conclude con la loro separazione, appena finito di girare il film. Tutte pinteriane sono le didascalie, che riassumono interi capitoli del romanzo e sono brevissime per quanto riguarda le inquadrature e molto più lunghe per i personaggi, gli ambienti e le azioni. I dialoghi sono quelli del romanzo e solo raramente Pinter aggiunge qualche battuta sua. I protagonisti ricevono nella sceneggiatura una colorazione un po' diversa: Sarah appare più misteriosa e fatale di quanto non lo sia nel romanzo e Charles appare più deciso e positivo. Mentre nel romanzo il passaggio dal passato al presente avviene attraverso la figura del *narratore* che mantiene viva e chiara la distinzione dei due piani cronologici (la storia di Sarah e Charles del 1867-70 e quella degli attori del 1979), nel film invece le scene si susseguono rapide e si sovrappongono in una estrema intricatezza, i piani cronologici si confondono e l'atmosfera oscilla fra la realtà e il sogno, il passato e il presente si compenetrano e si sbiadiscono i contorni dell'identità dei protagonisti.

Il grande valore dell'opera di Pinter sta a mio avviso nella sua rielaborazione del personaggio di Sarah, attorno al quale fa ruotare l'intera vicenda. Ella ci appare fin dalla prima scena del film in una luce estremamente romantica: sola, su un muraglione in mezzo alle onde, vestita di nero, fissa il mare con i suoi grandi occhi scuri, mentre il vento le scompiglia i capelli sciolti. Il suo ragionare è però quello di una femminista *ante litteram* con le sue pretese di

cancellare le differenze sociali della nascita con la forza dell'ingegno e con la sua richiesta di parità fra i sessi. La sua non è una bellezza nordica, ma celtica poichè ha la pelle bruna, il naso pronunciato, le ciglia folte e i capelli rossi. È impulsiva e razionale assieme, superba e umile, fatale, masochista e narcisista, eroina che sfida la natura e le convenzioni sociali ed insieme civettuola e intrigante e, negli approcci sentimentali e sessuali, sempre protagonista: non è una donna sola, ma molte donne assieme. Sarah con la sua personalità magnetica sposta il baricentro della storia dal presente al passato e gli attori si sentono calamitati da lei e riescono ad amarsi solo attraverso il suo personaggio. Essi sentono "nostalgia" di lei e vorrebbero essere nella realtà quello che sono sul set. Di fronte all'impossibilità di questo, l'attrice fugge e l'attore la richiama con il nome e *nel nome* di Sarah. Essa assurge quindi non solo a simbolo dell'"eterno femminino", ma anche a simbolo della bellezza un po' tenebrosa, è vero, ma anche tanto sostanziosa del "tempo perduto", un tempo dove tutto era ordinato e gli amori si dichiaravano con grande anticipo sulla loro "consumazione" e gli amanti non convenzionali, pur dopo molte peripezie, riuscivano a riunirsi e la gente semplice e laboriosa raggiungeva felicità e benessere<sup>30</sup>. L'enorme successo del film credo sia dovuto anche all'aver saputo comunicare agli spettatori qualcosa di cui essi hanno estremo bisogno, cioè la "consolazione" di saper che un tempo esisteva un'atmosfera "vivibile", un mondo fatto a misura d'uomo, dove l'individuo aveva ancora l'iniziativa, viveva e non doveva lasciarci vivere come ora e la "speranza", sottesa, che in qualche modo questo tempo ritorni.

<sup>1</sup> ) I critici si affannano a ritrovare nell'opera di Pinter una qualche dimostrazione del suo impegno politico. Ad es. Esslin scrive: "*And indeed, behind the highly private world of his plays, there also lurk what are, after all, the basic political problems: the use and abuse of power, the fight for living-space, cruelty, terror*" (Martin Esslin, *Pinter*, London, Methuen, 1982, p. 36).

<sup>2</sup> ) A questa conclusione giunsi nel 1968, nella mia tesi di laurea e da questo punto riparto, nella mia ricerca su Pinter, confortato anche da quanto scrive sempre Esslin: "*Pinter first ambition was to write poetry; basically he has remained a lyric poet whose plays are structures of images of the world*" (*ibidem*, p. 47).

<sup>3</sup> ) Vedi per questa suddivisione: Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca tomo secondo*, Torino, Einaudi, 1971, opera propedeutica allo studio della letteratura europea degli ultimi decenni.

<sup>4</sup> ) Io ritengo che Pinter, sulla scia di Sartre, abbia tentato di dare forma drammatica alla tesi esistenzialistica dell'umana irredenzione. Di lui si può ben dire quanto scrisse Szondi di Sartre: "Egli fa apparire i fattori esistenziali ...straniati in esperienze specifiche e determinate delle *dramatis personae*" (Szondi Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 84).

<sup>5</sup> ) Harold Pinter, *Betrayal*, London, Methuen, 1978 (trad. it. Einaudi 1982). Il film tratto dall'opera è apparso agli inizi di quest'anno. Per il titolo è interessante quanto scrive J. Kroll: "*...Betrayal resonates more widely than adultery; for Pinter it seems to be the irriducible fact of modern consciousness*", citato da Dukore Bernhard, *Harold Pinter*, Londra, Methuen, 1982, p. 108. Anche Almansi ritiene che l'inganno sia la vera base dei rapporti intersoggettivi dei personaggi

pinteriani. Cfr. Almansi Guido, "Harold Pinter's Idiom of Lies", in *Stratford-upon-Avon Studies, Contemporary English Drama*, Londra, 1981, pp. 79-92.

<sup>6</sup>) Solo apparentemente quindi l'opera ruota attorno all'eterno triangolo.

<sup>7</sup>) Dukore trova la struttura bilanciata, come se quanto ci è tolto nelle prime scene ci venga restituito nelle ultime, in un equilibrio da vasi comunicanti. Esslin la considera invece un trittico incentrato sulle scene 5-6-7.

<sup>8</sup>) A Davico Bonino: dobbiamo, oltre a questa breve introduzione, anche un'opera molto approfondita: *Il teatro di Harold Pinter*, Torino, Martano, 1977.

<sup>9</sup>) Dukore suggerisce l'influsso di *Alla ricerca del tempo perduto*, di Proust, la cui sceneggiatura Pinter finì di scrivere poco prima di iniziare *Tradimenti*. Egli inoltre ritiene l'opera "somewhat cinematic in nature". In effetti Pinter si comporta come un regista, che pone le scene "a caso", scene che non si generano le une dalle altre (preceduto in questo da Thornton Wilder, nel dramma *Il lungo pranzo di Natale*, 1931 e da Arthur Miller in *Morte di un commesso viaggiatore*, 1949).

<sup>10</sup>) Non è questo l'unico influsso brechtiano, chè ci sono anche i cartelli fuori scena che indicano l'anno e le stagioni. Lo stesso uso ironico delle stagioni, con l'inverno che fa nascere la passione e la primavera che la fa morire, rimanda a Brecht e serve a straniare lo spettatore.

<sup>11</sup>) Da poco i critici si sono accorti dell'importante aspetto ironico e satirico dei drammi di Pinter. Ad es. Esslin vede il dialogo di *Tradimenti*: "... anything but trivial everyday topics that constitutes a powerful element of satire in the play", *op. cit.*, p. 214.

<sup>12</sup>) Pinter, seguendo la coscienza dei tre protagonisti, introduce nel dramma la durata e con ciò lo trasforma in una specie di romanzo psicologico, narrato per quadri o frammenti scenici, mentre il ricordo diventa principio formale scenico.

<sup>13</sup>) Per l'approfondimento dei concetti di tempo, durata e "flusso di coscienza" mi è stato molto utile lo studio dell'opera di Sergio Perosa, *Il precario equilibrio. Momenti della tradizione letteraria inglese*, Torino, Stampatori, soprattutto nel capitolo su Virginia Woolf.

<sup>14</sup>) Tutta l'opera di Pinter si presta facilmente all'analisi psicanalitica, psicologica e sociologica e taluni critici movendosi in quella direzione hanno raggiunto risultati interessanti. Questo però non giustifica l'opinione che tali approcci siano gli unici validi.

<sup>15</sup>) *Threw up* è uno dei leitmotiv della commedia, attraverso i quali il passato continua a vivere. Allo stesso tempo i leitmotiv sono la causa che produce, nella coscienza dei protagonisti, l'associazione inconscia delle scene: un'estremo tentativo di creare unità drammatica.

<sup>16</sup>) Il ricordo serve quindi a giustificare la struttura, ma non riempie di sé il dialogo: esso serve, per dirla collo Szondi: "per introdurre il passato, al di là e al di fuori del dialogo" (*Teoria del dramma moderno*, cit. p. 131).

<sup>17</sup>) In questo dramma i personaggi comunicano tra di loro più di quanto non facciano nelle commedie anteriori, anche se è sempre vero che per loro: "*Survival is based on a policy of reciprocal misunderstanding and misinformation*" ("Harold Pinter's Idiom of Lies", cit., p. 81).

<sup>18</sup>) I personaggi hanno una psicologia statica: a mano a mano che si svolgono le scene essi ci si svelano sempre uguali, senza speranza e con una vivida memoria del passato.

<sup>19</sup>) Per Almansi: "*Pinter's characters are often abject, stupid vile, aggressive: but they are always intelligent enough in their capacity as conscious and persistent liars, whether lying to others or to themselves*", *op. cit.*, p. 80.

<sup>20</sup>) Le banalità stanno a dimostrare che i protagonisti, lungi dall'essere gli artefici della scena teatrale, ne sono gli "oggetti scenici".

<sup>21</sup>) Per Almansi le pause sono il segnale dell'inganno reciproco dei protagonisti. Ronald Hayman sostiene che Pinter abusa delle pause in quest'opera e aggiunge: "*But it may be well that the style of the dialogue is wrong... Perhaps he doesn't write quite enough*", in Hayman R., *Harold Pinter*, Londra, Heineman, 1980, p. 105. Infine per Esslin: "*The language of Betrayal is sparse in the extreme*", *op. cit.*, p. 215.

<sup>22</sup>) Il dialogo di *Tradimenti* è chiamato dai critici: *indirect, tangential, one-sided e oblique*. Si

potrebbe anche dire: standardizzato, prosaico, impersonale e automatico.

<sup>23</sup> ) Si è assistito ad un continuo affinamento del linguaggio di Pinter, dalle prime opere a questa. Egli ha abbandonato via via il naturalismo (“*the naturalistic side of his art*”, dice esattamente Dukore, op. cit., p. 4) per un più accentuato realismo. Sul realismo in Pinter ci sarebbe molto da dire, ma l’angusto spazio di questo lavoro mi costringe alla brevità. Riferirò solo alcune righe di Auerbach, a proposito di Flaubert, Concourt e altri realisti francesi del 1850-60, perchè mi sembra che si attaglino bene anche a Pinter. Egli scrive: “...fra il 1850 e il 1860 ... nasce il concetto e l’ideale di una letteratura che in nessun modo si immischi in fatti pratici, che eviti ogni indirizzo morale e politico, e che si proponga invece unicamente il soddisfacimento di esigenze stilistiche...”, in *Mimesis*, vol. II, pp. 280-81. Ecco, a me sembra che Pinter stia stilizzando sempre più la sua arte, e che il suo realismo diventi sempre più di maniera.

<sup>24</sup> ) Per questa atmosfera di sogno l’opera si ricollega ad altre di Pinter: a *Landscape* e a *Silence* (’69), a *No Man’s land* (’75), *A Kind of Alaska* (’82). In esse, scrive Esslin, “...we are in an entirely different sphere: the area of nostalgia for lost love and innocence, regret for past mistakes and meditation about the gradual obliteration of consciousness in silence, in oblivion and death”, op. cit., p. 272.

<sup>25</sup> ) La “tragedia” degli “eroi” pinteriani non viene da fuori o dall’alto e non viene nemmeno dal loro intimo: essa è già stabilita dall’autore prima che inizi il dramma e sulla scena i protagonisti non lottano contro il loro destino, nè questo si svela loro col procedere del dialogo: per tutto ciò, i personaggi di Pinter non possono in alcun modo assomigliare a quelli delle tragedie greche.

<sup>26</sup> ) La produzione di Pinter sembra addirittura una parodia di quelle commedie. Egli comunque non è un isolato nella produzione teatrale inglese, ma, soprattutto per il dialogo comico, si ricollega a una grande tradizione, che, partendo da Wilde e Shaw, prosegue con T.S. Eliot e termina con Beckett, Coward e Osborne. In campo internazionale si ricollega a Thornton Wilder e a Miller e deve molto a Čechov, sia per il dialogo che per le atmosfere, a Sartre e a Maeterlinck, per il contenuto esistenzialistico e, in particolare nelle prime opere, a Kafka, Ibsen e Strindberg.

<sup>27</sup> ) Come commento finale a *Tradimenti* non trovo nulla di meglio che riportare quanto scrisse Novalis del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe: “...vi si tratta di cose quotidiane, cose umane, dimenticando completamente la natura e il misticismo. Si tratta di una storia borghese e casalinga, poetizzata... L’ateismo artistico, ecco lo spirito del libro...” (citato da Lucacs, *La teoria del romanzo*, Milano, 1962, p. 197).

<sup>28</sup> ) Harold Pinter, *The Screenplay of the French Lieutenant’s Woman*, London, Cape, 1981 (trad. it. Einaudi 1982); John Fowles, *The French Lieutenant’s Woman*, London, 1969 (trad. it. Mondadori 6° ed. 1981). Per approfondimenti critici si suggerisce: “Cineforum”, 12, 1981, pp. 45-50 e “Lecture”, 1982, pp. 135-38.

<sup>29</sup> ) I critici di Pinter dedicano poco spazio alle sue sceneggiature, che pure costituiscono, come ricorda Dukore, gran parte della sua produzione. Per Esslin esse dimostrano ancora una volta l’alto grado di professionalità raggiunto dall’autore, mentre per altri Pinter ha mercificato la sua arte. Almansi considera l’arte di scrivere sceneggiature “*minor*” e ritiene che in essa: “*Pinter has yet to find a highly individualized style, a suitable expression for his own dramatic genius*”, pur riconoscendogli “*a phenomenal technical ability and an exceptional capacity for narrative concentrator*” (Almansi, Henderson, Harold Pinter, London, Methuen, 1983, p. 95).

<sup>30</sup> ) Almansi, che dedica a questa sceneggiatura buona attenzione, scrive: “*Here inevitably the melodramatic impetus of the original story, the Victorian love-affair, so forcefully opposed and slow to come to life, is much more fascinating, than the modern one, which appears facile and uncommitted. Every time the film moves to modern love-scenes, the audience hopes that they will soon be over so that they will get back to Charles and Sarah’s fate*” (*ibidem*, p. 97).

COSTANTINO DI PAOLA

IL RACCONTO DEI SETTE IMPICCATI DI LEONID ANDREEV

Il 23 marzo del 1908 Leonid Andreev scriveva a Gor'kij: “Sto lavorando molto intensamente ad un racconto lungo, tre-quattro fogli. Il titolo è: *Racconto dei sette impiccati* (Rasskaz o semi povešennyh). L'argomento è la pena di morte. Sento che a questo riguardo manca oggi una voce autentica anche se tutti vorrebbero gridare: “Basta con le impiccagioni, maledetti!”. I singoli personaggi mi sono riusciti, credo, abbastanza bene ma non so dire quale sarà il risultato nel suo complesso...”<sup>1</sup>.

Le vicende e i personaggi del *Racconto dei sette impiccati* derivano da avvenimenti realmente accaduti e riguardano l'attività rivoluzionaria del “Gruppo armato volante della regione del nord” (Letučij boevoj otrjad severnoj oblasti), emanazione terroristica del Partito socialista rivoluzionario<sup>2</sup>. Il gruppo si costituì nell'estate del 1906 e fu comandato inizialmente da Al'bert “Karl” Trauberg, ex cancelliere della Sezione istruttoria del Tribunale di Riga. Del terrorista “Karl” il generale Aleksandr Spiridovič, capo della polizia politica (*Ochrana*) di Kiev, ha tracciato questo profilo nel suo libro *Histoire du terrorisme russe*: “Audace, instancabile, dotato di una volontà di ferro, Trauberg aveva saputo organizzare perfettamente il suo gruppo armato. Grazie al suo intelligente contributo la lotta terroristica fece uno straordinario salto qualitativo. E non fu sua la colpa se molti dei progetti eversivi che concepì fallirono”<sup>3</sup>.

Circondato dal mistero più impenetrabile il “Gruppo armato volante della regione del nord” riuscì a portare a compimento gran parte degli attentati che Karl Trauberg aveva programmato insieme a Anatolij Belotserkovets, capo di un gruppo autonomo con il quale l'organizzazione di “Karl” era entrato in contatto poco dopo la sua costituzione. Nel programma eversivo concepito dal gruppo armato notevole importanza fu data alla lotta contro i responsabili dell'organizzazione carceraria, in risposta agli atti di intimidazione e di crudeltà commessi contro i detenuti politici. Questa forma di terrore, conosciuto come terrore carcerario, fu una delle caratteristiche principali della lotta rivoluziona-

ria che i gruppi armati del Partito socialista rivoluzionario condussero nel 1907 e negli anni immediatamente successivi.

“In tutte le prigioni della Russia - ha scritto B. Nikolaevskij - fu instaurato un regime di estremo rigore. Furono ripristinate le pene corporali per punire ogni infrazione al regolamento, anche la più insignificante, commessa dai detenuti politici. Questi risposero alle sopraffazioni ricorrendo allo sciopero della fame, all'ostruzionismo e perfino al suicidio. Ma ogni forma di protesta fu repressa senza pietà. Le autorità carcerarie ricorsero anche alla violenza armata: nel martirologio della lotta rivoluzionaria si trovano non pochi nomi di rivoluzionari uccisi dalle forze di repressione nelle carceri. Tutto ciò non impedì tuttavia che tra i rivoluzionari reclusi e i terroristi in libertà si stabilissero profondi legami di solidarietà politica e umana. Alla violenza del potere carcerario si rispose con la violenza terroristica”<sup>4</sup>.

Rientra in questa campagna di terrore carcerario, di cui rimasero vittime i direttori delle carceri di numerose città russe, anche l'uccisione del generale Maksimovskij, responsabile dell'amministrazione carceraria e principale ispiratore della politica di repressione negli istituti di pena e nei bagni penali<sup>5</sup>.

Per molto tempo la polizia politica non riuscì a risalire all'origine degli attentati compiuti dal gruppo comandato da Karl Trauberg ma la situazione volse a favore dell'*Ochrana* quando il gruppo armato del nord passò sotto il controllo del Comitato centrale del partito e quindi alle dirette dipendenze di Evno Azef<sup>6</sup>. Trauberg e Azef si incontrarono in Finlandia e nel corso del colloquio il terrorista mise al corrente il capo dell'“Organizzazione combattente” dei suoi progetti, il più importante dei quali prevedeva la distruzione, mediante l'impiego di una forte carica di dinamite, della sede del Consiglio dell'impero<sup>7</sup>. Tornato in Russia Azef riferì i termini del suo colloquio con “Karl” al generale Gerasimov, capo dell'*Ochrana* di Pietroburgo e il 22 novembre (1907) gli agenti della sezione politica fecero irruzione nell'abitazione di Trauberg, una villa alla periferia della città finlandese di Kellomaki e sorpresero il capo del “Gruppo armato volante della regione del nord” con la sua compagna, la terrorista Elena Ivanovna. Nell'appartamento, che era poi lo stato maggiore dell'organizzazione, furono rinvenuti ordigni esplosivi ad alto potenziale pronti per l'impiego, uno studio fotografico perfettamente attrezzato, letteratura proibita, corrispondenza, le fotografie degli attentatori dei generali Min e Pavlov<sup>8</sup>, una pianta del Consiglio dell'impero con l'indicazione del posto occupato da ogni singolo membro, la richiesta di un permesso d'entrata per il corrispondente politico del giornale “Russkoe slovo”<sup>9</sup> ed altre prove materiali dell'attività eversiva dell'organizzazione.

Dopo l'arresto di Karl Trauberg il comando del gruppo armato volante fu affidato a Vsevolod Vladimirovič Lebedintsev, entrato nell'organizzazione terroristica nella tarda estate del 1907.

Lasciata la Russia con l'ondata di emigrazione successiva alla rivoluzione

del 1905, Vsevolod Lebedintsev, nell'inverno del 1906, si trasferì in Italia dove già aveva soggiornato nel 1903 partecipando tra l'altro alle agitazioni contro la progettata visita dello zar.

“Non alto di statura - ricorda di lui Michail Osorgin - con i lineamenti del viso dolci e straordinariamente regolari, Vsevolod Lebedintsev era un giovane bellissimo. Gli occhi di nero velluto, i capelli lunghi e ondulati, la pelle d'un opaco tenue, orecchie e mani di razza. Si vestiva in modo spregiudicato e provocatorio, naturalmente con abiti di poco prezzo. Aveva un impermeabile nero quasi sempre gettato su una spalla, un cappello a larghe tese e il fiocco nero degli anarchici - così vestito sembrava un grande di Spagna, ma forse più un brigante spagnolo.

Parlava correntemente lo spagnolo, il francese, l'inglese e quanto all'italiano lo conosceva molto meglio di tanti italiani della provincia. Era molto giovane e se sembrava più vecchio della sua età, ciò era dovuto alla vita convulsa e tormentata che conduceva.

Lebedintsev era un anarchico autentico, di fede cristallina. Dall'anarchismo era passato al partito social-rivoluzionario secondo una logica propria, non attraverso il superamento di Marx come tanti altri. Lebedintsev era solito dire: - In Italia sono un anarchico, in Russia per il momento un socialista rivoluzionario”<sup>10</sup>.

Assiduo frequentatore delle riunioni dei socialisti romani alla “Marmorelle”, amico del deputato socialista Oddino Morgari, Lebedintsev collaborò all’“Avanti!” firmando i suoi articoli con lo pseudonimo di “Cirillo”, che era poi il nome di battaglia con cui era conosciuto nelle colonie russe di Roma e della riviera ligure.

All'inizio di marzo del 1907 Lebedintsev lasciò Roma e si trasferì a Nervi con il proposito di preparare il suo ritorno clandestino in Russia ed entrare finalmente nell’“Organizzazione combattente”.

Il 24 marzo Lebedintsev scrisse una lettera a Oddino Morgari da Nervi con la quale gli comunicava di dover rimandare il suo rientro in Russia: “A Nervi dovrò stare ancora qualche tempo perchè nel momento attuale non si vuole più l'azione che mi attira più di tutto - è un gran sbaglio del nostro partito, secondo il parer mio. Così sono costretto ad aspettare, non volendo partire per la Russia e compromettermi invano. Intanto non perdo tempo e sto adesso preparando un lavoro sulle cause e lo scopo del movimento agrario in Russia.

Fra poco, spero, si parlerà un altro linguaggio (non più dalla tribuna parlamentare) con i malfattori governanti in Russia”<sup>11</sup>.

Era accaduto che nell'imminenza dell'apertura della terza *Duma* e della convocazione del congresso del Partito socialista rivoluzionario, il Consiglio del partito si era espresso per una temporanea sospensione della lotta terroristica. Questa decisione del Consiglio, che obbligò Lebedintsev a rimanere più del previsto a Nervi sotto l'attenta sorveglianza della polizia italiana, fu fortemente

criticata dal futuro terrorista che in una successiva lettera a Oddino Morgari manifestò il proprio disappunto e la propria impazienza: “Nel momento attuale non c’è più vita in Russia. I principi nobili della “Narodnaja volja” si dimenticano sempre di più ed il parlamentarismo ridicolo, piuttosto una parodia del parlamentarismo, affoga ogni slancio del rivoluzionarismo sano. Però non potrà durare così. Le forche non possono più esaurire le forze rivoluzionarie come l’han fatto una ventina d’anni fa con la “Narodnaja volja” perchè adesso tutto il popolo nutrice le file rivoluzionarie. Avrà un termine vicino questa sosta maledetta!”<sup>12</sup>.

Le circostanze tuttavia volsero ben presto in favore dei piani di Lebedintsev. Poichè nessun membro del Consiglio del partito credeva veramente nella disponibilità del governo zarista a cercare un accordo con la *Duma*, il Consiglio stesso, pur avendo decretato all’unanimità la sospensione dell’attività terroristica, autorizzò poco dopo il Comitato centrale a non aspettare la successiva convocazione del Consiglio per chiedere la riapertura della campagna terroristica ma di decidere liberamente a questo riguardo qualora ciò fosse ritenuto utile agli interessi della rivoluzione.

Tornato in Russia dopo una breve sosta a Parigi e a Vienna ed entrato nell’organizzazione terroristica di Karl Trauberg con il nome di Mario Calvino, “suddito italiano, ingegnere agronomo e corrispondente dall’Italia”<sup>13</sup>, Lebedintsev progettò la contemporanea uccisione del Granduca Nikolaj Nikolaevič, comandante della circoscrizione militare di Pietroburgo, del ministro degli Interni Stolypin e del ministro della Giustizia Ščeglovitov e affidò il compito di organizzare il triplice attentato alla terrorista Anna Rasputina, una donna di non comune intelligenza e di eccezionale temperamento rivoluzionario. Ma nonostante la rigida osservanza delle regole della cospirazione, i terroristi vennero arrestati dalla polizia politica il giorno stesso in cui avrebbe dovuto aver luogo l’attentato.

Nell’“Archivio di Stato della Rivoluzione d’Ottobre”<sup>14</sup> esiste l’intera documentazione (319 cartelle) riguardante l’operazione che portò alla distruzione del “Gruppo volante della regione del nord” e la relazione relativa agli arresti operati che fu inviata dalla Sezione di pubblica sicurezza del Dipartimento di polizia al ministro degli Interni. Riportiamo il testo di questa relazione perchè di fondamentale importanza per la comprensione del rapporto che gli avvenimenti in essa descritti hanno con il *Racconto dei sette impiccati* di Leonid Andreev.

“Negli ultimi tempi la Sezione era stata informata che il Partito socialista rivoluzionario aveva in animo di attentare alla vita del Granduca Nikolaj Nikolaevič e a quella del ministro della Giustizia Ščeglovitov e di eliminare anche altri esponenti di primo piano dello Stato. Successivamente siamo venuti

a conoscenza che l'organizzazione dei suddetti attentati era stata affidata al cosiddetto "Gruppo armato volante della regione del nord". Nel corso della sorveglianza istituita a questo riguardo è stato riscontrato che i membri del suddetto gruppo volante avevano effettuato una ricognizione dei luoghi circostanti la residenza del Granduca Nikolaj Nikolaevič e della zona dove ha sede il Ministero della Giustizia.

In data 6 febbraio tre delle suddette persone si sono appostate poco lontano dall'entrata del Ministero della Giustizia nell'evidente attesa del Consigliere segreto Ščeglovitov. Il successivo 7 febbraio i membri del gruppo volante sono ricomparsi nelle vicinanze degli stessi edifici. Si è proceduto allora all'arresto di tutte le persone poste sotto sorveglianza. Sono stati così arrestati:

- 1) In via "Ital'janskaja", poco lontano dal Ministero della Giustizia, - Lev Sergeevič Sinegub<sup>15</sup>, figlio di un impiegato di Čita. Nascosto sotto il cappotto gli è stato rinvenuto un ordigno esplosivo di metallo di grande potenza.
- 2) Insieme al summenzionato, - Lidija Avgustovna Sture, figlia di un colonnello. Ha reagito sparando con una "Browning" contro i funzionari della polizia politica senza tuttavia colpirli.
- 3) Anna Michajlovna Rasputina, contadina del distretto di Perm', dapprima appostatasi nei pressi del Ministero della Giustizia, quindi in via "Kazanskaja", dove è stata arrestata. Nel manicotto le è stato trovato un ordigno esplosivo di grande potenza.
- 4) In via "Gogol'" e sulla piazza di palazzo Mariinskij, - Calvino Mario, suddito italiano, in possesso di una bomba e di una rivoltella "Browning" carica.
- 5) In via "Morskaja", - Sergej Baranov, che il giorno precedente era tra coloro che avevano atteso l'uscita del Consigliere Ščeglovitov. E' stato trovato in possesso di una rivoltella "Browning" carica e di tre caricatori di scorta.
- 6) In via "Goročovaja", - una donna non ancora identificata<sup>16</sup>. Ha reagito ferendo un agente con un colpo sparato da una "Browning".
- 7) Sull'Undicesima linea dell'isola "Vasil'evskij", - il clandestino Aleksandr Filippov Smirnov, contadino del governatorato di Vjatka. Ha reagito ferendo due agenti con colpi sparati da una "Browning". Nel corso della perquisizione effettuata nel suo appartamento sono state rinvenute due bombe e una uniforme da poliziotto completa.
- 8) Sul "Srednij prospekt", all'anagrafico 68, - Vera Leonidovna Jančevskaja, studentessa dei corsi femminili superiori. Nella sua abitazione sono stati rinvenuti passaporti falsificati, una rivoltella "Browning" carica, due caricatori di scorta, una scatola di metallo leggero con il fondo in legno. Inoltre martelli, filo metallico, cacciaviti, lime, un cappello in dotazione al personale del ministero della Giustizia, due piante della città di Pietroburgo con varie annotazioni, un pugnale.
- 9) Sulla Ventitreesima linea, all'anagrafico 18, - Petr Konstantinov, contadino.

Nella sua abitazione sono stati rinvenuti due detonatori per bombe ad alto potenziale, una bomba innescata di grandi dimensioni, una cintura di stoffa nera con applicati cannelli di carta contenenti polvere bianca ad alto potenziale esplosivo, una rivoltella “Browning” con caricatore, 299 pallottole, due barattoli di metallo leggero avvolti in ovatta, due macchine elettriche, un timbro della biblioteca “Vasil’ev”, fotografie e corrispondenza <sup>17</sup>.

Il giorno dopo l’arresto le summenzionate persone sono state trasferite nella fortezza dei Santi Pietro e Paolo e rinchiusi nelle celle di isolamento del bastione Trubetskij” <sup>18</sup>.

Il procedimento istruttorio a carico dei terroristi si concluse il 14 febbraio e nello stesso giorno il Tribunale militare di Pietroburgo, riunitosi nella fortezza dei Santi Pietro e Paolo, condannò a morte per impiccagione sette dei dieci terroristi (Sergej Baranov, Lev Sinegub, Aleksandr Smirnov, Anna Rasputina, Lidija Sture, Elizaveta “Kazanskaja” Lebedeva (“Kisja”) e “Mario Calvino” Lebedintsev). Gli altri tre (Vera Jančevskaja, Petr Konstantinov e Afanasij Nikolaev) furono condannati a lunghi periodi di lavori forzati.

I sette terroristi vennero impiccati, insieme ad un delinquente comune accusato di omicidio, stupro e rapina, di nome Avgust Veber, la notte tra il 16 e il 17 febbraio (1908) a Lisij nos, un promontorio sulla costa nord-orientale del golfo di Finlandia.

Conoscere l’anima del terrorismo, penetrare nella complessa psicologia dei suoi uomini era un problema che aveva interessato Andreev già prima di scrivere il *Racconto dei sette impiccati*. In una lettera a M.P. Nevedomskij del 1905 Andreev aveva infatti scritto: “Vorrei occuparmi dei terroristi degli anni settanta e scrivere qualcosa su di loro, vorrei capire l’anima di questo movimento, di questi uomini di cui ho solo letto nei libri e penso che questo potrebbe riuscirci ora” <sup>19</sup>.

Ma il fallimento della rivoluzione del 1905, la durezza della reazione, un certo disorientamento che si insinuò nell’*intelligentsija* democratica, indussero Andreev a guardare con maggior partecipazione critica e coerenza la realtà circostante e a rivedere il suo stesso rapporto di scrittore con essa.

“Sulla rivoluzione non scriverò una parola almeno per un anno. Forse per due. Scrivere male sarebbe inopportuno e scrivere bene adesso è impossibile”, così confessava Andreev all’inizio del 1906 a N. Telešov <sup>20</sup>.

Erano quelli gli anni più contraddittori della tormentata evoluzione ideologica e artistica di Andreev. Fino al 1906, in linea con la letteratura progressista che faceva capo a Gor’kij e al gruppo di “Znanie”, predominante era stato nei suoi racconti l’elemento realistico, risultante tuttavia da un processo intuitivo e razionale che sopperiva, a volte in modo stupefacente, alla mancanza di un valido supporto di pratica sociale. Ma in questi stessi racconti, e in altri dello

stesso periodo e di quello successivo, si avverte anche un sottofondo diverso, un affiorare inquieto di tendenze, di stati d'animo dovuti ad una visione del mondo che andava inesorabilmente cadenzandosi su ritmi contrastanti mentre, in un alternarsi sempre più dilatato di conoscenza e di negazione, affiorava, tormentosa, la ricerca della verità, l'ansia di semplificare sul piano filosofico, psicologico e morale, gli eterni problemi della vita e della morte. E la morte era in quel momento una presenza martellante, quotidiana, che inaspriva negli animi e nelle coscienze l'urgenza di una scelta comunque conclusiva, fosse anche la scelta che molti rivoluzionari fecero mettendosi sull'impervia strada del terrorismo, una strada, come ha detto un terrorista, "dove si dilatano fino a scomparire gli infiniti orizzonti del pensiero, dove sbiadiscono i colori del mare e del sole, dove nasce la convinzione che la felicità, la gioia sono soltanto laggiù, avanti, perchè solo al confine con la morte c'è la più alta affermazione della vita"<sup>21</sup>. Queste parole sono prese da una lettera che la terrorista Natal'ja Klimova, condannata a morte per una serie di attentati e di espropriazioni compiuti nel 1906 insieme ad un gruppo di terroristi massimalisti, scrisse dal carcere prima che la condanna a morte le venisse commutata nel carcere a vita. La lettera, che Andreev lesse prima della sua pubblicazione sulla rivista "Obrazovanie", produsse una profonda impressione sullo scrittore che, riprendendone idealmente il contenuto, confessò a Gor'kij l'11 febbraio 1908: "Un fatto è indubbio: dalla negazione della vita sto ora passando alla sua affermazione. E se prima pensavo che esisteva soltanto la morte, ora comincio a capire che esiste soltanto la vita. "Così è stato; così sarà sempre" - mi dicevo anche quando la rivoluzione vinceva ma ora che vivo in un bosco non di alberi ma di forche, sento in me la convinzione che sarà la vita comunque a trionfare"<sup>22</sup>.

Uno degli aspetti meno indagati dell'opera di Leonid Andreev investe il rapporto tra fatto reale e invenzione artistica, rapporto che per la comprensione del metodo dell'autore del *Racconto dei sette impiccati* è di grande importanza.

Nella letteratura critica e memorialistica relativa alla produzione andreeviana s'incontrano alcuni lavori che mettono in rilievo il legame esistente tra gli avvenimenti descritti nel racconto e l'attività del "Gruppo armato volante della regione del nord". Hanno trattato questo problema S. Ušerovič in un libro sulla pena di morte nella Russia zarista<sup>23</sup> e Vera Figner nelle sue memorie<sup>24</sup>. Su questo aspetto dell'opera di Andreev ha pubblicato di recente un ampio saggio V. Vil'činskij, alla luce anche di importanti documenti da lui consultati nell'"Archivio di stato della Rivoluzione d'ottobre".

S. Ušerovič ha scritto che circostanze e dettagli dell'impiccagione di Lidija Sture furono ripresi da Andreev per dare vita alla figura di una delle terroriste del suo racconto e che Vsevolod Lebedintsev servì allo scrittore come prototipo per il personaggio di Verner.

V. Vil'činskij ha evidenziato invece le seguenti equivalenze tra il racconto

di Andreev e quanto accaduto nella realtà: "...le circostanze del fallito attentato, il suo obiettivo, i componenti del gruppo armato uno dei quali si maschera come suddito straniero e ricorda in prigione, cantandola, una canzone italiana, la contemporanea esecuzione di detenuti politici e di delinquenti comuni, l'ora e il luogo dell'esecuzione"<sup>25</sup>.

Il libro di Ušerovič e il saggio di Vil'činskij sono tuttavia privi di indicazioni circa le fonti che fornirono ad Andreev il materiale per il suo racconto e in particolare per i suoi protagonisti. A questo riguardo è importante una testimonianza di Vera Figner, che suggerisce anche l'ipotesi di un legame tra Andreev e gli uomini che militavano nel Partito socialista rivoluzionario: "Molti anni fa - scrive la Figner - Ekaterina Bibergal', condannata all'ergastolo per l'affare Nikitenko e Naumov<sup>26</sup> mi disse che gli amici degli impiccati diedero ad Andreev materiale riguardante la biografia di questi ultimi ma che lo scrittore nell'utilizzarlo, non ne conservò l'autenticità"<sup>27</sup>.

V. Brusjanin nella sua monografia *Leonid Andreev*<sup>28</sup> riporta una dichiarazione dello stesso Andreev: "Ho avuto anche la possibilità di disporre di uno scritto autentico appartenente ad una detenuta politica in attesa di essere impiccata. In verità questo scritto mi è servito soltanto come materiale di verifica. L'ho consultato quando avevo già finito il racconto e mi ha confortato vedere come molto di ciò che avevo semplicemente supposto coincideva perfettamente con gli stati d'animo reali di chi è in attesa di essere giustiziato"<sup>29</sup>.

Sulle doti di intuizione e sulle capacità di introspezione psicologica di Andreev riportiamo un episodio riferito da A. Izmajlov. Il 5 aprile 1908 Andreev lesse per la prima volta il *Racconto dei sette impiccati*, nel suo appartamento di Pietroburgo, ad un gruppo di letterati e di ex detenuti politici, tra cui i *narodovol'tsy* N. Morozov e N. Starodvorskij<sup>30</sup>. Condannati a morte, ebbero anch'essi la pena capitale commutata in carcere a vita. "Posso soltanto dire - osservò Morozov - che tutto ciò è profondamente vero. È stupefacente la vostra capacità di immaginazione". N. Starodvorskij aggiunse: "Mi meraviglia come voi che non avete vissuto la reale angoscia di una morte imminente, abbiate saputo penetrare nei nostri stati d'animo con così straordinaria fedeltà. Quanto avete scritto è profondamente vero"<sup>31</sup>.

La fonte di cui Andreev si servì maggiormente furono i resoconti del processo che i giornali di Pietroburgo e di Mosca pubblicarono tra l'8 e il 25 febbraio 1908. Come è noto i tentativi dell'attentato contro il Consigliere segreto Ščeglovitov ebbero luogo il 6 e il 7 febbraio e in questa stessa data tutti i terroristi che presero parte al complotto furono arrestati dalla polizia. Già il 9 febbraio alcuni giornali riportarono la notizia dell'avvenimento con l'indicazione delle persone arrestate, del luogo e delle circostanze dell'arresto e delle armi di cui i terroristi furono trovati in possesso. Le autorità di polizia non nascosero nemmeno il particolare di essere state informate dei preparativi dell'attentato, così che il giornale "Rus'" poté riferire che "la polizia era stata preventivamen-

te informata delle intenzioni e dei piani dei terroristi”<sup>32</sup>.

Nel primo capitolo del *Racconto dei sette impiccati* Andreev riporta, con una precisione e una quantità di dettagli superiore a quanto riferito nelle comunicazioni ufficiali, l'episodio della provocazione: “L'attentato doveva aver luogo il mattino seguente quando il ministro sarebbe uscito per il rapporto: alcuni terroristi, ormai denunciati da un provocatore e già sotto l'attenta e costante sorveglianza della polizia, dovevano incontrarsi all'una del pomeriggio con bombe e rivoltelle davanti al portone dell'abitazione, in attesa che il ministro uscisse; in quel preciso istante i terroristi sarebbero stati arrestati”<sup>33</sup>.

Il 14 febbraio, conclusa la fase istruttoria, ebbe inizio il processo, che si tenne a porte chiuse nella fortezza dei Santi Pietro e Paolo dove i terroristi erano stati rinchiusi il giorno dopo il loro arresto. La sentenza venne emessa alle nove di sera dello stesso 14 febbraio ed eseguita la notte tra il 16 e il 17.

“Furono processati - scrive Andreev nel suo racconto - nella stessa fortezza dove li avevano rinchiusi dopo la scoperta del complotto: un processo rapido e a porte chiuse, come si usava in quei tempi spietati...Il processo terminò verso le otto, quando già erano scese le tenebre”..(162)

La notizia dell'esecuzione fu riportata in prima pagina dai più diffusi quotidiani di Pietroburgo e di Mosca. “Con sentenza del Tribunale militare di Pietroburgo emessa in data 14 febbraio - si legge in uno di essi - sono stati condannati a morte la contadina Anna Rasputina, Lidija Sture, figlia di un colonnello, l'impiegato Lev Sinogub, il contadino Aleksandr Smirnov, Sergej Baranov, il figlio di un inserviente di Corte, il suddito italiano Mario Calvino e una sconosciuta, soprannominata “Kazanskaja” - accusati di aver tentato di uccidere il Granduca Nikolaj Nikolaevič e il ministro della Giustizia Ščeglovitov. La Sture, Smirnov e la “Kazanskaja” sono stati anche accusati di resistenza armata. La sentenza è stata eseguita il 17 febbraio”<sup>34</sup>.

Molti sono i particolari messi in rilievo dai giornali che Andreev ha riportato nel *Racconto dei sette impiccati*, a testimonianza dell'interesse e dell'attenzione con cui lo scrittore seguì l'evolversi del processo.

Il giornale “Rus' ”, in data 9 febbraio, così descrisse la terrorista Lidija Sture: “...una giovane dai capelli scuri e di alta statura che al momento dell'arresto sparò ad un agente della polizia...”

Nel secondo capitolo del *Racconto dei sette impiccati* Andreev utilizza il particolare del ferimento del poliziotto per caratterizzare il personaggio di Tanja Koval'čuk<sup>35</sup>: “Benchè potesse parer strano, era stata lei a sparare alla polizia e a ferire un agente al capo” (167)

Nel personaggio andreeviano di Tanja Koval'čuk sono confluite anche alcune caratteristiche di altre due terroriste, di Anna Rasputina e di Vera Jančevskaja. Di Anna Rasputina i giornali misero in rilievo l'amore per i compagni, “le sue preoccupazioni e il suo tormento per la loro sorte”<sup>36</sup>.

“La quinta terrorista, Anna Koval'čuk, - scrive Andreev nel suo racconto

-abbracciava i compagni con uno sguardo materno e preoccupato, consumandosi d'angoscia. Era molto giovane ma pareva la madre di tutti tanto erano ansiosi e teneramente affettuosi i suoi sorrisi, gli sguardi, le paure". (166)

Dell'appartamento della Jančevskaja i giornali scrissero che costituiva lo stato-maggiore dell'organizzazione terroristica, "in considerazione della quantità di esplosivi e di altro materiale illegale rinvenuto in esso" <sup>37</sup>.

E in Andreev: "...Un'altra donna fu rintracciata nel proprio appartamento, dove era stata ordita la congiura; si rinvennero anche un forte quantitativo di dinamite e armi". (172)

Anche il personaggio di Musja è costruito con elementi derivati da due diversi prototipi, precisamente dalla terrorista Elizaveta Lebedeva, che rifiutò di dare le proprie generalità e venne indicata con il soprannome di "Kazan-skaja", e da Lidija Sture, che accolse la condanna a morte come un premio e una vittoria e morì con grande dignità e coraggio. Entrambe, quando furono giustiziate, non avevano ancora compiuto vent'anni.

In Andreev Musja è una "pallida ragazza sconosciuta" (164), gli attentatori giovanissimi, "il più anziano aveva ventotto anni, la più giovane diciannove..." (162)

Nikolaj Morozov ha riportato nel suo libro di memorie la testimonianza di uno dei soldati della scorta che gli disse che Lidija Sture salì sul patibolo" con lo stato d'animo di chi va incontro ad un giorno radioso, ad una festa" <sup>38</sup>.

"Si sentì presa da una un'indicibile gioia - scrive di Musja Andreev. Non c'erano più dubbi ormai, nè esitazioni: veniva accolta, entrava di diritto nella schiera di quegli esseri luminosi che da secoli e secoli passano attraverso il rogo, la tortura, i supplizi per giungere nell'alto dei cieli". (199)

La sola figura di terrorista del *Racconto dei sette impiccati* modellato su un unico prototipo è "lo sconosciuto chiamato Verner" (215), il terrorista che nel silenzio e nell'oscurità della sua cella "...pianissimo, quasi in un soffio, fischiava una canzone italiana". (217)

Vsevolod Calvino-Lebedintsev (il prototipo di Verner) fu, durante il processo, al centro dell'attenzione di tutti gli osservatori. Studioso di grande talento <sup>39</sup>, giornalista, dotato di straordinario temperamento rivoluzionario, Lebedintsev venne descritto come "una non comune personalità, un uomo colto, istruito, raffinato, in grado di parlare perfettamente più lingue, amante delle arti e che dava l'impressione di un'immensa forza d'animo e di grande coraggio" <sup>40</sup>.

Del suo coraggio, della sua volontà e della sua totale dedizione alla causa rivoluzionaria ha scritto, come abbiamo già visto, anche il generale Spiridovič nel suo libro sul terrorismo russo.

Nel *Racconto dei sette impiccati* Andreev così caratterizza lo "sconosciuto chiamato Vener": "C'era stato un tempo in cui Verner aveva molto amato la vita, il teatro, la letteratura, gli uomini; dotato di una memoria eccezionale e di una volontà di ferro, aveva imparato alla perfezione molte lingue europee e

poteva facilmente passare per un tedesco, un francese, un inglese. Gli piaceva vestir bene, era distinto e compito...". (215-216)

I giornali misero anche in evidenza l'atteggiamento, quasi di rispetto, che i giudici mantennero nei confronti di Lebedintsev, un comportamento che contrastava, e a volte nettamente, con quello che essi ebbero nei confronti degli altri imputati, in particolare di Lidija Sture.

"Verner - scrive Andreev - dava l'impressione di una forza immensa e calma, di una fermezza invincibile, di un gelido e insolente coraggio. La cortesia stessa con cui rispondeva alle domande, breve e preciso, suonava minacciosa sulle sue labbra, nel suo mezzo inchino. La divisa da prigioniero che sugli altri pareva un travestimento, addosso a lui non si notava neppure, tanto estraneo gli era quell'abito. E benchè sugli altri terroristi avessero rinvenuto bombe e ordigni micidiali, mentre lui era armato soltanto di una rivoltella, i giudici, chissà perchè, lo considerarono il capo e gli si rivolgevano con un certo rispetto..." (165)

Nel *Racconto dei sette impiccati* insieme ai terroristi vengono giustiziati anche due delinquenti comuni, Ivan Janson e Michail Golubets, detto Miška Tsyganok. Anche le loro vicende sono state prese da Andreev dalla realtà quotidiana.

Il 18 febbraio (1908) il giornale "Rus" riportò la notizia dell'esecuzione di un contadino di nome Veber, accusato di rapina e di violenza carnale: "Con sentenza emessa dal Tribunale di S. Pietroburgo il 14 febbraio è stato condannato a morte mediante impiccagione il contadino Veber per la rapina a mano armata compiuta nell'abitazione del cittadino Mejgas e per aver usato violenza alla di lui moglie. Il fatto delittuoso è avvenuto nel distretto di Petergof. La condanna a morte è stata eseguita il 17 febbraio a Lisij nos".

Particolari più ampi di questo episodio di violenza erano stati riportati in precedenza dal giornale "Birževye vedomosti": "Dopo aver legato e appeso ad una trave del soffitto la vittima i delinquenti gli hanno sparato e hanno poi minacciato di usare la pelle della sua schiena per farsi delle cinture. I rapinatori hanno quindi legato la moglie del Mejgas al letto e la hanno ripetutamente violentata. Se ne sono andati dopo aver rubato 300 rubli. Il complice di Veber, un tale di nome Seppel', è riuscito a fuggire e non è stato ancora rintracciato. Veber è stato processato e condannato a morte per impiccagione"<sup>41</sup>.

Alla figura di Janson è dedicato il terzo capitolo del *Racconto dei sette impiccati* dove viene ripreso e sviluppato l'episodio della rapina e della violenza riferito dai giornali: "Due settimane prima il contadino Ivan Janson era stato processato davanti alla stessa corte, ma in un'altra sezione, e condannato alla forca... Janson si avvicinò al padrone che gli volgeva le spalle e rapidamente, un colpo dopo l'altro, gli vibrò varie coltellate nella schiena...Janson aprì tutti i bauli e i cassetti del comò e prese i soldi. Poi, come se vedesse la padrona per la prima volta, colto lui stesso di sorpresa, si precipitò verso di lei per violentarla...(168-171)

Circa il rapporto esistente tra Miška Tsyganok e il suo prototipo è interessante quanto il biografo di Andreev, Nikolaj Fatov, ha riportato nelle note al libro *L. Andreev. Izbrannye rasskazy*<sup>42</sup>. Un certo Zavološin, amico dello scrittore, gli raccontò di aver incontrato per puro caso un siberiano di nome Murilin, autore di molte rapine e omicidi. I particolari degli episodi di violenza descritti da Murilin e le impressioni e le emozioni che questi produssero su Zavološin vennero poi utilizzati da Andreev per dare rilievo alla figura di Miška Tsyganok, cui è dedicato il capitolo *Noi di Orel*.

Oltre ai personaggi e ai loro prototipi esistono nel *Racconto dei sette impiccati* anche numerose coincidenze di tempo e di ambiente con quanto accaduto nella realtà, quali il trasferimento dei condannati dalla fortezza al luogo dell'esecuzione, il mezzo usato per il trasferimento, le circostanze e il luogo stesso dell'esecuzione.

I terroristi e il delinquente comune Veber furono condotti sotto scorta dalla fortezza dei Santi Pietro e Paolo alla stazione Primorskaja e quindi trasferiti, con un treno speciale della ferrovia litoranea, a Lisij nos.

“Su disposizione del governatore della città - si legge su “Rus’ ” - la notte tra il 16 e il 17 febbraio i criminali Sergej Baranov, Lev Sinegub, Aleksandr Smirnov, Anna Rasputina, Lidija Sture, la sconosciuta soprannominata “Kazanskaja” e Mario Calvino hanno lasciato la fortezza dei Santi Pietro e Paolo e sotto numerosa scorta, al comando del colonnello Sobešanskij, sono stati condotti dalla fortezza alla stazione Primorskaja con tre cellulari e quindi, con un treno speciale, trasferiti a Lisij nos, luogo dell'esecuzione. Qui, alle ore 6 e 20 minuti del mattino sono stati giustiziati e i loro corpi seppelliti”<sup>43</sup>.

“Una dopo l'altra, - si legge nel *Racconto dei sette impiccati* - giungevano le carrozze nere, ingoiavano una coppia e sparivano nel buio, avviandosi verso il portone della fortezza dove oscillava un fanale. Ogni carrozza era contornata dalle sagome grigie dei soldati di scorta (224)... Come al solito, durante le ore notturne, la stazione era senza luce e senza vita, vuota; non passavano più, ormai, i treni viaggiatori. Ai vagoni che in silenzio attendevano sul binario quei passeggeri, non occorre né luci né animazione (227)... Cominciarono a guardarsi intorno, evitando di voltarsi verso le lanterne che si muovevano mute, ma terribilmente eloquenti. A sinistra gli alberi senza foglie erano più radi e traspariva qualcosa di grande, di piatto, di bianco, e giungeva di là un vento umido.-Il mare - disse Sergej Golovin, aspirando l'aria con le narici e la bocca. - Laggiù c'è il mare” (235).

<sup>1</sup> ) “Literaturnoe nasledstvo”, t.72, Moskva 1965.

<sup>2</sup> ) Oltre alle organizzazioni armate centrali il Partito socialista-rivoluzionario disponeva di distaccamenti armati volanti e di gruppi di fuoco locali in quasi tutte le sue organizzazioni regionali.

In generale i comitati locali avevano, per quanto riguarda l'attività terroristica, maggior libertà d'azione delle organizzazioni centrali. Spesso i comitati locali continuavano l'attività terroristica anche quando il Comitato centrale del partito ne dichiarava la sospensione. Nel periodo 27 aprile - 9 luglio 1906 per esempio, nonostante fosse stata decretata la sospensione temporanea della lotta terroristica, si ebbero in provincia nove attentati. Molte organizzazioni armate regionali disponevano di statuti speciali ("Statuto della milizia cittadina", "Statuto della confraternita contadina armata", "Statuto provvisorio del distaccamento armato volante"). Nell'applicazione pratica del terrore si distinsero soprattutto i gruppi armati delle regioni del nord e del Volga.

<sup>3</sup>) Il libro del generale A. Spiridovič fu pubblicato in Russia nel 1915 con il titolo *Partija sotsjalistov-revoljucionerov i ee predšestvenniki*. L'edizione fu tuttavia notevolmente mutilata dalla censura. Nel 1918 lo Spiridovič poté consultare i documenti, fino ad allora inaccessibili, conservati negli archivi della polizia e le opere ufficiali sul movimento rivoluzionario. Ristampato nel 1918 a Praga con lo stesso titolo il libro fu quasi subito confiscato dai bolscevichi. Fuggito all'estero con il manoscritto dell'opera lo Spiridovič lo completò, lo arricchì con nuove note, ampliò quelle già esistenti e inserì le biografie dei terroristi. In questa veste e con il titolo *Histoire du terrorisme russe* il libro fu pubblicato a Parigi nel 1930 dall'Editore "Payot".

<sup>4</sup>) Nikolaevskij, B., *Istorija odnogo predatelja*, Berlin 1932.

<sup>5</sup>) Tra le vittime del terrore carcerario vi furono anche i direttori delle carceri di Pietroburgo e di Mosca. Il generale Maksimovskij fu ucciso dalla terrorista Natal'ja Ragožinnikova.

<sup>6</sup>) Evno Fišelevič Azef nacque nel 1869 a Lyskovo da genitori poverissimi. Il padre faceva lo scalpellino. A Rostov frequentò il ginnasio fino al 1890 lavorando anche come giornalista finché, sospettato di svolgere attività sovversive, si rifugiò in Germania. Nel 1892, a Karlsruhe, frequentò l'Istituto politecnico ed entrò nei circoli socialdemocratici. A partire dal 1° giugno del 1893, su sua richiesta, entrò a far parte dell'*Ochrana* (la polizia politica segreta zarista). L'anno successivo entrò in contatto con i socialisti-rivoluzionari emigrati in Svizzera e da allora ebbe praticamente inizio il suo doppio gioco i cui risvolti sono ancor oggi in parte oscuri. Fu uno dei negozianti, insieme a Grigorij Andreevič Geršuni della fusione dei vari gruppi socialrivoluzionari che diede origine, nel 1901, al Partito Socialista Rivoluzionario. Nel 1903, dopo l'arresto di Geršuni, Azef diventò contemporaneamente capo dell'"Organizzazione combattente" (Boevaja organizatsija) e membro del Comitato centrale del partito. Nel corso degli anni successivi Azef rafforzò con pazienza il suo controllo sull'attività terroristica del partito e sulle sezioni dell'antiterrorismo della polizia zarista. La sua tattica era principalmente volta a far eliminare dalla polizia i rivoluzionari che potevano essere d'ostacolo alla sua ascesa e viceversa. Ciò nonostante sotto la sua guida l'"Organizzazione combattente" del P.S.R. conseguì dei risultati che gli valsero notorietà e consenso mondiali. Smascherato nel 1908 da Vladimir Burtsev, capo del contro-spionaggio del P.S.R., Azef fuggì in Germania con passaporto falso. Abbandonata la moglie Ljubov' Grigorevna (che emigrò negli Stati Uniti dove morì) Azef si trasferì a Berlino con la nuova compagna Hedy de Hèro, ed iniziò un'attività commerciale sotto il falso nome di Alexandre Neumayer. Sofferente di nefrite morì in una clinica il 24 aprile 1918 e venne seppellito nel cimitero di Wildmerdorf.

<sup>7</sup>) Era stato progettato che i terroristi si sarebbero introdotti, in veste di giornalisti, nella sala delle riunioni del Consiglio dell'Impero portando nascosti nelle borse alcuni ordigni esplosivi che avrebbero lanciato ad un segnale convenuto. Cominciati i preparativi, venne studiata attentamente la procedura della distribuzione delle tessere ai corrispondenti, il posto assegnato ai diversi membri del Consiglio venne accuratamente annotato come anche i percorsi di accesso e di uscita. Azef fece di tutto per ostacolare questi preparativi e con diversi pretesti fece infine rimandare l'esecuzione dell'attentato nonostante le vivaci proteste di Lebedintsev. Tutto ciò per permettere all'*Ochrana* di mettersi sulle tracce dell'inafferrabile "Karl", divenuto nel frattempo una figura quasi leggendaria. La polizia fu aiutata in questa sua impresa, oltre che dalla collaborazione di Azef, da una circostanza fortuita. "Karl" era in contatto con un funzionario dell'*Ochrana* che, dietro compenso, gli passava informazioni circa le abitudini delle persone ai vertici delle gerarchie militari e governative e circa

i sistemi di sorveglianza. Smascherato dalla polizia il funzionario denunciò “Karl”, il rappresentante locale del Comitato centrale del partito, V. Leonovič, e altri membri dell’organizzazione.

<sup>8</sup>) Il generale Min, comandante del Reggimento della Guardia “Semenovskij”, fu ucciso a colpi di pistola il 13 agosto 1906 su un marciapiede della stazione Novyj-Petergof dalla terrorista Zanaida Konopljannikova. Il generale Pavlov, procuratore militare, fu ucciso in un giardino pubblico il 26 dicembre del 1906, anch’egli a colpi di pistola, dal terrorista Egorov, ex marinaio e uno degli organizzatori della sommossa di Kronštadt.

<sup>9</sup>) Quotidiano di tendenze liberali fondato a Mosca nel 1895 ed edito da I.D. Sytin. In “Russkoe slovo” particolare spazio veniva dato all’informazione. Fu il primo giornale russo a mandare propri corrispondenti nelle più importanti città della Russia e in molte capitali europee ed extraeuropee. Chiuso nel dicembre del 1917 il giornale uscì con testate diverse (“Novoe slovo”, “Naše slovo”) dal dicembre al giugno del 1918, quando fu definitivamente soppresso.

<sup>10</sup>) Osorgin, M., *Neizvestnyi, po prozvišču Verner*, “Na dužoj storone”, 1924, n°4.

<sup>11</sup>) cit. in: *Angelo Tamborra. Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Roma-Bari 1977.

<sup>12</sup>) *ibidem*.

<sup>13</sup>) Scrive il Tamborra circa la falsa identità assunta dal Lebedintsev: “Il soggiorno sulla riviera ligure servì soprattutto al Lebedintsev per preparare il suo ritorno clandestino in Russia. Per questo, approfittando della sua ottima conoscenza della lingua italiana, egli pensò di assumere il nome e l’identità di un italiano, che si sarebbe trasferito a Pietroburgo in veste di giornalista. Secondo quanto poi risultò alla polizia di Roma, il russo prese contatto - con veste in apparenza ufficiale - col prof. Mario Calvino, direttore della cattedra ambulante di Agricoltura a Porto Maurizio, offrendogli la direzione, in Russia, di lavori agricoli importanti in vista della razionalizzazione dell’agricoltura russa. Il Calvino si fece attrarre dalla posizione brillantissima offertagli e chiese il passaporto alla locale questura, mostrandolo poi al Lebedintsev. Questi promise di tornare per concludere l’impegno ma poi scomparve e con lui sparì anche il passaporto di Mario Calvino, che finì per dimenticare questo episodio.” (*cit.*, pag.189)

<sup>14</sup>) Tsentral’nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr’skoj Revoljutsii (TsGAOR)

<sup>15</sup>) Lev Sergeevič Sinegub era figlio del noto rivoluzionario-*narodovolets* Sergej Silovič Sinegub, condannato ai lavori forzati per attività sovversiva e di propaganda. Fu uno degli imputati del famoso “processo dei 193”. Morì in Siberia nel 1907. (Si leggano su questo argomento gli articoli di V.G.Bazanov in: “Russkaja literatura”, 1963, n°4, 1966, n°4, 1967, n°1.)

<sup>16</sup>) Non senza difficoltà la polizia poté risalire alla sua vera identità. Si trattava della *eserka* Elizaveta Lebedeva, conosciuta nel partito con il soprannome di “Kisja”.

<sup>17</sup>) Durante l’interrogatorio Petr Konstantinov fece il nome di un altro terrorista implicato nel complotto, lo studente Afanasij Nikolaev, che venne arrestato l’8 febbraio.

<sup>18</sup>) Vil’činskij, V.P., *Pravda istorii, chudožestvennyj otkor i proizvol’nyj domysel*, in “Russkaja literatura”, 1970, n°1.

<sup>19</sup>) “Iskusstvo”, 1925, n° 2.

<sup>20</sup>) Telešov, N.D., *Izbrannye sočinenija*, Moskva 1956, t.3.

<sup>21</sup>) Klimova, N., *Pis’mo pered kazn’ju*, in “Obrazovanie”, 1908, n°8.

<sup>22</sup>) “Literaturnoe nasledstvo”, t.2, Moskva 1932.

<sup>23</sup>) Ušerovič, S., *Smertnye kazni v tsarskoj Rossii*, Char’kov 1933.

<sup>24</sup>) Figner, V., *Zapečatlennyi trud*, Moskva 1932, t.3.

<sup>25</sup>) Vil’činskij, V.P., *cit.*

<sup>26</sup>) Ekaterina Bibergal’ Stachovič, Boris Nikitenko (“il capitano”) e Vladimir Naumov (“Jurkin”) furono processati il 7 agosto 1907 per aver attentato alla vita dello zar Nicola II°. Nikitenko e Naumov furono condannati a morte e impiccati, la Bibergal’ ai lavori forzati a vita.

<sup>27</sup>) Figner, V., *cit.*

<sup>28</sup>) Brusjanin, V., *Leonid Andreev*, Moskva 1912.

<sup>29</sup>) È probabile che Andreev si riferisca alla già ricordata lettera della terrorista massimalista

N. Klimova. Esiste a questo riguardo la seguente testimonianza di N.Trojanovskij: “In attesa di essere giustiziata la Klimova scrisse una lettera a un suo conoscente. Questa lettera fu pubblicata con il titolo *Lettera prima della morte*. Prima della pubblicazione fu letta da Leonid Andreev che la utilizzò per creare la figura di Musja nel *Racconto dei sette impiccati*”. (Trojanovskij, N., *Pobeg trinadtsati*, in “Katorga i ssylka”, 1921, n°2). La lettera della Klimova potrebbe essere in rapporto con il capitolo di chiusura del *Racconto dei sette impiccati* intitolato *Parlo della tomba* che Andreev, dopo molti dubbi, tolse dalla redazione definitiva del racconto. In questo capitolo, che costituiva il testamento spirituale di Verner, Andreev aveva affidato al protagonista del racconto il ruolo dell proprio “io” e di portavoce della sua concezione etico-filosofica riguardo alla pena di morte. Cenni a questo testamento spirituale sono rimasti comunque nel capitolo *Le pareti cadono!*

<sup>30</sup> ) Nikolaj Morozov fu uno dei principali terroristi del movimento populista. Morì nel 1946, probabilmente ultimo superstite di “Volontà del popolo”. Il terrorista di “Volontà del popolo” Nikolaj Strarodvorskij diventò confidente della polizia durante la reclusione. Scarcerato nel 1905 continuò a lavorare per la polizia fino al giorno della rivoluzione.

<sup>31</sup> ) Izmajlov, A., *Literaturnyj olimp*, Moskva 1911.

<sup>32</sup> ) “Rus”, 1908, 9 fevralja.

<sup>33</sup> ) Andreev, L., *Rasskaz o semi povešennyh*, “Šipovnik”, S.Peterburg 1908, Kn. 5. (Tutti i brani del racconto riportati sono tratti dalla suddetta edizione. Tra parentesi e in corsivo l’indicazione della pagina)

<sup>34</sup> ) “Rus”, 1908, 18 fevralja.

<sup>35</sup> ) Il cognome Koval’čuk non è di fantasia. Liza Koval’čuk era una terrorista del gruppo comandato dal massimalista Sokolov e di cui faceva parte anche Natal’ja Klimova.

<sup>36</sup> ) “Birževye vedomosti”, 1908, 19 fevralja.

<sup>37</sup> ) *ibidem*.

<sup>38</sup> ) Morozov, N., *Povest’ moej žizni*, Moskva 1947, t.3.

<sup>39</sup> ) Scrive a questo riguardo Michail Osorgin: “Questo futuro terrorista era studioso di astronomia. Già gli sorrideva la cattedra ma il 1905 spazzò via anche i suoi piani. All’estero non trascorsero comunque i suoi studi: a Roma lavorava all’osservatorio. Abitava in un quartiere operaio, poveramente, in una piccola stanza in via Ottaviana; dalla finestra della sua cameretta si presentava un panorama di estremo squallore... Di giorno Vsevolod dormiva, di notte ai suoi occhi si apriva un mondo non a tutti accessibile: la volta celeste. Ora, dinanzi a me, oltre a due sue fotografie e ad alcuni biglietti, c’è un foglio di carta con delle annotazioni d’astronomia buttate giù dalla sua mano: linee e tratti sottilissimi, cifre e simboli che per me sono arabo ma che per lui rappresentavano la proiezione viva del movimento dei corpi celesti. (Osorgin, M., *cit.*)

<sup>40</sup> ) “Rus”, 1908, 15 fevralja.

<sup>41</sup> ) “Birževye vedomosti”, 1908, 15 fevralja.

<sup>42</sup> ) Cit. in: *Leonid Andreev. Povesti i rasskazy*, Moskva 1957.

<sup>43</sup> ) “Rus”, 1908, 18 fevralja.

SERGIO LEONE

APPUNTI SULLE 'TRE SORELLE' DI A. ČECHOV

“Oh, madre Russia, quanta gente oziosa e inutile ti porti ancora sulle spalle! Quanti come me ti stanno addosso, povera martire!”

A. Čechov, *La fidanzata*

1. *Anticipazioni e sviluppi.*

I racconti *Na podvode* (*Sul carro*) e *Nevesta* (*La fidanzata*)<sup>1</sup> sono il corollario indispensabile per un'esatta comprensione e interpretazione di *Tri sestry* (*Tre sorelle*). Il primo dà la bozza, la traccia di alcuni temi, il secondo fornisce un tipo femminile che, partendo da posizioni iniziali analoghe, si contrappone totalmente alle sorelle Prozorov, un modello di comportamento positivo che condanna senza appello Ol'ga, Maša e Irina. I due racconti hanno in comune con l'opera teatrale, quasi un ammiccante “segno” di affinità, la primavera quale momento iniziale dell'azione.

“La strada era asciutta, il radioso sole d'aprile scaldava forte, ma nei fossi e nei boschi c'era ancora la neve. /.../ la primavera era giunta d'improvviso...” (*Sul carro*).

“Ol'ga: Oggi fa quasi caldo, si possono tenere le finestre aperte. Le betulle non hanno ancora messo le gemme: /.../ Stamattina mi sono svegliata, ho visto tanta di quella luce, ho visto la primavera...” (*Tre sorelle*).

“Il giardino era silenzioso, fresco, e ombre scure, quiete si stendevano sul terreno. Si udivano in qualche posto lontano, molto lontano, probabilmente fuori città, gracidiare le rane. Si sentiva nell'aria il maggio, il caro maggio!” (*La fidanzata*).

Ma il contatto con la primavera provoca reazioni e considerazioni diverse e contrastanti nelle varie protagoniste femminili, espressioni di un unico tipo di donna che va gradualmente perfezionandosi, emancipandosi da ambienti e situazioni inesorabilmente statiche.

Per Mar'ja Vasil'evna (*Sul carro*) “non presentavano nulla di nuovo e d'interessante nè il tepore, nè i languidi boschi trasparenti, scaldati dal soffio della primavera, nè i neri stormi che volavano nei campi sopra enormi pozze simili a laghi, nè quel cielo stupendo, senza fondo, dove pareva che te ne saresti andato con tanta gioia.”

Nadja Šumina (*La fidanzata*) partecipa convinta al rinascere della natura, in un presentimento di prossima liberazione: “Si respirava profondamente e si aveva voglia di pensare che non lì, ma in qualche posto sotto il cielo, sopra gli alberi, lontano dalla città, nei campi e nei boschi, si fosse ora dischiusa una vita primaverile, misteriosa, bellissima, ricca e santa, inaccessibile alla comprensione dell'uomo debole e peccatore. E, chissà perchè, si aveva voglia di piangere.”

Nelle *Tre sorelle* vige l'equivalenza primavera = gioia. Ol'ga: “La gioia m'ha riempito l'anima. ” Irina: “Non so perchè mi sento così piena di luce.”

L'indifferenza di Mar'ja Vasil'evna è ormai parte integrante del suo essere, è il risultato della ossessionante, angosciante ripetitività dei gesti della sua vita: “Sono ormai tredici anni ch'ella è maestra ed è impossibile contare quante volte in tutti questi anni è andata in città a prendere lo stipendio; fosse primavera, come adesso, o una sera d'autunno con la pioggia, o inverno, per lei non faceva differenza, e voleva sempre, invariabilmente, una cosa soltanto: arrivare al più presto”.

La voglia di piangere di Nadja Šumina, che è poi la copia e il prototipo di Anja, la figlia della Ranevskaja del *Giardino dei ciliegi*, è invece una forma di difesa, una prima reazione inconscia al pensiero, forse alla certezza, che anche la sua vita futura potrebbe scorrere sotto il segno della stessa ripetitività, della stessa angoscia dell'esistenza di Mar'ja Vasil'evna: “Lei, Nadja, aveva già ventitrè anni; fin dai sedici aveva sognato appassionatamente il matrimonio, e adesso, finalmente, era la fidanzata di Andrej Andreič... le nozze erano già state fissate per il sette di luglio, ma intanto non provava gioia, la notte dormiva male, non era più allegra... Dalla finestra aperta si poteva udire che nello scantinato, dov'era la cucina, ci si affannava, c'era rumore di coltelli e la porta a puleggia sbatteva; veniva odore di tacchina arrosto e di ciliegie marinate. E chissà perchè pareva che ora sarebbe stato così per tutta la vita, senza mutamenti, senza fine!”

Nelle *Tre sorelle*, al contrario, la gioia di Ol'ga, la luminosità di Irina, derivano dalla speranza, dalla fiducia di riuscire a sfuggire all'inevitabilità di una vita che va consumandosi lenta e inutile. “E davvero, - dice Ol'ga, - in questi quattro anni che insegno al ginnasio ogni giorno che passa è una goccia che perdo di vita, di gioventù. Ho soltanto una speranza che cresce e prende

forza...” Irina: “Andare a Mosca. Vendere la casa, farla finita con tutto qui, e via, a Mosca!”.

I quattro anni di insegnamento di Ol’ga non valgono ancora i tredici di Mar’ja Vasil’evna, ma a ventotto anni (rispetto ai ventitrè di Nadja), ella non s’è ancora privata della speranza dell’arrivo di un marito: “Ho solo ventotto anni... Tutto va bene, per volere di Dio, ma se mi sposassi e potessi starmene tutto il giorno a casa, credo sarebbe meglio. (*Pausa*). Io gli vorrei bene a mio marito”. Frase che vale anche come prima indicazione degli effettivi rapporti esistenti tra le sorelle Prozorov. L’accenno è chiaro e pungente: Maša s’è completamente disamorata del marito, Fjodor Il’ič Kulygin, professore un tempo stimato dalla moglie, e ora disprezzato, addirittura deriso.

Nadja ha sognato l’amore, un marito, ma già intuisce che anch’essi sono maglie prefissate e necessarie della vita che già sente avvillupparsi attorno in una stretta letale.

Per Ol’ga il matrimonio, il marito rappresentano una via d’uscita, la salvezza: probabilmente, per vedere realizzato tale sogno sacrificerebbe volentieri anche quello di tornare a Mosca.

Mar’ja Vasil’evna, pur attirata dal proprietario Chanov, bello e triste, è consapevole di non poter più rinnovarsi, di essere totalmente sprofondata nella palude di un’esistenza senza più speranze, da cui la sua amarissima considerazione: “Nelle sue condizioni, quale orrore sarebbe mai, se s’innamorasse!”.

Che il racconto *La fidanzata* sia direttamente collegato alle *Tre sorelle* e rappresenti senz’ombra di dubbio la risposta di Čechov alle interpretazioni che la critica del tempo offrì della sua opera teatrale, oltre che il suo giudizio morale negativo sulle tre protagoniste, lo dimostrano a vario livello momenti ed elementi, anche semplicemente esteriori, che tuttavia permettono di riconoscere chiaramente l’intenzione cechoviana di rapportare la storia di Nadja Šumina a quella delle tre sorelle Prozorov. È un intreccio di frasi, di particolari, un florilegio di battute e situazioni che coinvolgono, intersecandosi, spostandosi da uno all’altro, tutta una serie di personaggi.

Il fidanzato di Nadja, ad esempio, si chiama Andrej, come il fratello di Ol’ga, Maša e Irina. Ma sono evidentemente altri i caratteri che lo fanno accostare direttamente a Prozorov.

“Dopo cena Andrej Andreič suonò il violino, con Nina Ivanovna che lo accompagnava al pianoforte. Egli dieci anni prima si era laureato in lettere, ma non era impiegato in nessun posto, non aveva un lavoro preciso e solo di tanto in tanto prendeva parte a concerti di beneficenza, e in città lo chiamavano artista”. Il violino, strumento che tra l’altro ha un suo peso non indifferente nella letteratura russa, è la sua appendice organica, strutturale: “Prima di sera venne Andrej Andreič e, come sempre, suonò a lungo il violino. In genere era poco loquace, e forse amava il violino perchè, mentre suonava, poteva star zitto.”

Anche per Andrej Prozorov il violino è elemento caratterizzante. La sua presentazione avviene proprio tramite il suono di questo strumento: “Dietro le quinte un suono di violino”. Maša: “Andrej, suona: nostro fratello. “Ol’ga: “È il nostro scienziato, suona il violino, intaglia il legno, sa far di tutto, insomma!”

Ma oltre che con Andrej Prozorov, il fidanzato di Nadja Šumina è imparentato con un altro dei personaggi delle *Tre sorelle*, il tenente barone Tuzenbach. E anche in questo caso le affinità sono esplicite, il parallelismo raggiunge in qualche punto la sovrapposizione. A Nadja, che pure non l’ama, egli si rivolge con toni enfatici, ai limiti dell’estasi: “Cara, diletta mia, bellissima! Oh, come sono felice! Sono pazzo d’entusiasmo!” Lo stesso comportamento verbale di Tuzenbach che a Irina, da cui sa di non essere amato per ammissione esplicita della ragazza (“Sarò tua moglie, ti sarò fedele, ma non ti amo, che posso farci!”), declama: “Mia adorata... Da cinque anni io ti amo e ancora non riesco ad abituarvi, diventi sempre più bella. Che capelli, incantevoli, stupendi! Che occhi!” E l’affinità diventa poi coincidenza. Andrej Andreič: “Quando saremo sposati, andremo insieme in campagna, mia cara, e lì lavoreremo! Ci compreremo un piccolo pezzo di terra con il giardino, il fiume, faticheremo, osserveremo la vita... Oh, come sarà bello!” Tuzenbach: “Domani ti porterò via, lavoreremo, saremo ricchi, rifioriranno i miei sogni. Tu sarai felice.”

Nella *Fidanzata*, inoltre c’è un personaggio, Aleksandr Timofeič, o semplicemente Saša, ideale antagonista di Andrej Andreič, cui va principalmente ascritto il merito di avere spinto e incoraggiato Nadja a scollarsi dalla viscosa vita di provincia, e che, nella sua filosofia, è un condensato di espressioni e idee, i cui portatori sono, nelle *Tre sorelle*, di volta in volta Tuzenbach, Veršin, Irina, Ol’ga. “Se foste andata a studiare! Solo le persone istruite e nobili sono interessanti, solo loro sono necessarie. Quanto più numerose esse saranno, tanto più presto verrà il regno di Dio sulla terra. Della vostra città allora a poco a poco non rimarrà pietra su pietra: tutto si capovolgerà, tutto muterà, come per magia. E allora ci saranno qui enormi, magnifiche case, stupendi giardini, fontane straordinarie, persone eccezionali... Ma la cosa principale non è questa. La cosa principale è che la folla come la intendiamo noi, come è ora, questo male allora non esisterà più, perchè ogni uomo avrà una fede e ognuno saprà perchè vive, e neppure uno cercherà appoggio nella folla. Mia cara, partite! Fate vedere a tutti che non ne potete più di questa vita immobile, grigia, colpevole. Fatelo vedere almeno a voi stessa!” Gli stessi concetti espressi dal tenente colonello Veršin, seppure con la riserva che si tratta di personaggi antitetici, per sentimenti effettivi e sincerità di tono: “Credo che non esista e non possa esistere una città talmente noiosa e triste in cui una persona intelligente e istruita sia inutile. Ammettiamo che tra i centomila abitanti di questa città, certamente retrograda e primitiva, solo tre siano come lei. È chiaro, è evidente che lei non potrà avere la meglio su questa massa brutta; piano piano ne sarà sopraffatta, e si perderà in questa folla, la vita la soffocherà; e tuttavia

lei non sparirà, lascerà una traccia di sé. Dopo di lei il numero delle persone come lei aumenterà a sei, poi a dodici, e così via, finché un giorno le persone come lei saranno maggioranza. Fra due o trecento anni la vita sulla terra sarà indicibilmente meravigliosa, stupenda.” Il che rappresenta l’ideale continuazione ottimistica del monologo di Andrej Prozorov, al tempo stesso autocritica e analisi spietata di quanto egli vede in sé e attorno a sé: “Ha duecento anni ormai la nostra città, centomila abitanti, e non uno che sia uguale agli altri, non un eroe né nel passato né nel presente, non uno scienziato, un artista, non uno appena importante che abbia suscitato invidie o l’ardente desiderio di imitarlo... Non fanno che mangiare, bere, dormire, e alla fine morire.../.../ nascono altri che a loro volta mangiano, bevono, dormono...”.

C’è, infine, un ultimo “segnale” con cui Čechov firma il collegamento tra *La fidanzata* e le *Tre sorelle*, ed è l’accenno alla città di Saratov, che potrebbe anche essere una fortuita coincidenza se il contesto nel quale essa viene citata non riguardasse, in entrambi i casi, una morte annunciata per posta.

Irina: “All’ultimo momento arriva una signora a telegrafare al fratello a Saratov che oggi le è morto il figlio. Non ricordava l’indirizzo, così l’ha spedito senza. Saratov, semplicemente”. “Giunse da Saratov una lettera di Saša”, e successivamente: “Sulla tavola c’era un telegramma /.../ Nadja prese il telegramma, lo lesse. Vi si comunicava che la mattina del giorno prima a Saratov era morto di tisi Aleksandr Timofeič, o semplicemente Saša (*La fidanzata*). Alla notizia Nadja compie quello che s’era proposta di compiere, e forse chissà compì, Irina alla notizia della morte in duello di Tuzenbach: “Addio, caro Saša! - pensava, e dinanzi a lei si veniva disegnando una vita nuova, larga, vasta, e quella vita, ancora confusa, piena di misteri, la seduceva e l’attraeva. Se ne andò di sopra a far le valige, e la mattina del giorno dopo salutò i suoi e vivace, allegra, abbandonò la città: come supposeva, per sempre”.

## 2. Il collage delle ‘Tre sorelle’.

A Stanislavskij Čechov ebbe a dire una volta, riferendosi al *Giardino dei ciliegi*: “Tutto questo non l’ho inventato” <sup>2</sup>.

È indubbio che tale affermazione può essere anche valida per le *Tre sorelle*, opera nella quale temi, motivi, suoni addirittura, delle opere precedenti di Čechov si presentano come una fittissima rete di rimembranze e associazioni, in una miscela dove le dosi sapientemente modificate, danno nuovo e originale sapore. Gli esempi sono numerosi, sostanziali alcuni, elementari altri, al punto da poter essere considerati anche come semplici e legittime coincidenze. Quando però le coincidenze sono ripetute, è possibile ipotizzare un metodo cosciente di composizione.

### *Qual è il senso?*

Nella novella *Dušečka* la protagonista, Ol'ga Semjonovna, in un suo monologo interiore, dice: “Tu, per esempio, vedi una bottiglia su un tavolo, o la pioggia che cade, o un contadino che passa sul suo carro; ma perchè ci sia quella bottiglia, perchè piove o passi quel contadino, quale sia il loro senso, non puoi dirlo, nè potresti dirlo nemmeno per mille rubli”. E il barone Tuzenbach nel secondo atto delle *Tre sorelle* in una replica a Maša si esprime negli stessi termini: “Il senso? Ecco adesso sta nevicando. Che senso ha?”.

### *Undici anni*

All'inizio di *Djadja Vanja* (*Zio Vanja*), il dottor Astrov, dal quale traggono alcuni caratteri insieme Čebutykin e Veršinin, chiede alla vecchia balia Marina: “Balìa, quant'è che ci conosciamo?” E la vecchia risponde: “Quanto? Che Dio mi faccia ricordare... Devono essere passati undici anni...” E nelle *Tre sorelle* sono esattamente undici gli anni di assenza dei Prozorov da Mosca. Ol'ga: “Papà fu promosso a generale di brigata e partì con noi da Mosca undici anni fa.” Veršinin: “È molto che mancate da Mosca?” Irina: “Undici anni”.

### *Tara...rabumbija.*

L'ufficiale medico Čebutykin (che, come Astrov, s'è visto morire un paziente sotto gli occhi), scettico e cinico, ripete più volte il ritornello di un'operetta, “tara...rabumbija”, segnale fonico della sua noncuranza, della sua indifferenza anche di fronte ad avvenimenti tragici, quale ad esempio la morte in duello di Tuzenbach. È, questo suono, il sigillo simbolico con cui Čechov pone fine alla vicenda delle *Tre sorelle*. Con le note del “tara...rabumbija”, sempre espressione di egoismo e indifferenza e connotato fonico distintivo di chi lo pronuncia, si chiude anche il racconto *Volodja bol'soj i Volodja malen'kij* (*Volodja il grande e Volodja il piccolo*): “Quando, dopo una mezz'ora, egli avendo ricevuto ciò che gli occorreva, era seduto nella sala da pranzo e faceva uno spuntino, ella gli stava davanti in ginocchio e lo guardava avidamente in viso, ed egli le diceva che somigliava ad un cagnolino in attesa che gli gettassero un pezzettino di prosciutto. Poi se la fece sedere su un ginocchio e, cullandola come un bambino, prese a cantare: “Tara...rabumbija...Tara...rabumbija”.

### *Il giornale.*

Altra caratteristica di Čebutykin è quella d'essere continuamente immerso nella lettura di un qualche giornale, come, nel racconto *Potseluj* (*Un bacio*), un altro ufficiale, il tenente Merzljakov, “un giovane tranquillo, taciturno, che /.../ dovunque fosse possibile leggeva sempre “Il Corriere d'Europa”, che portava sempre con sè”.

### *Giochi verbali.*

Racconta Kulygin, il marito di Maša: “In seminario un maestro scrisse su

un tema “čepucha” e l’allievo lesse “renixa”, pensando che fosse scritto in latino...”<sup>3</sup>) Equivoco visuale che fa il pari con il passatempo ideato dal protagonista di *Skučnaja istorija (Una storia noiosa)*: “Durante il tragitto, non sapendo che fare, leggo le insegne da destra a sinistra. Dalla parola “traktir” viene fuori “ritkart”. Andrebbe bene per un cognome baronale: la baronessa Ritkart”.

#### *La grassezza.*

Uno dei connotati esteriori di una vita “priva d’interesse, angosciata e a volte persino tormentosa”, come quella di Andrej Prozorov, è spesso in Čechov la grassezza, il progressivo sfaldamento fisico che s’accompagna a quello morale e intellettuale. Ol’ga a Irina: “Sei tutta splendente, oggi: sembri bellissima. Anche Maša è bella. Andrej non sarebbe male, se non fosse così ingrassato, sta male grasso.” E nel racconto *Ionyč*, che è tutto fondato sull’ingrassare lento e inarrestabile del protagonista, il dottor Startsev: “Eh, - disse con un sospiro. - Voi chiedete come me la passo. Come ce la possiamo passare qui? In nessuna maniera. Invecchiamo, ingrassiamo, ci lasciamo andare. Un giorno dopo l’altro, la vita passa scialba, senza impressioni, senza pensieri...” Ricordiamo Andrej Prozorov: “Non fanno che mangiare, bere, dormire, e alla fine morire... e mettere al mondo altri che a loro volta mangiano, bevono, dormono e per non abbrutire nella noia, si danno ai pettegolezzi, al vino, alle carte...”.

#### *La stazione.*

Veršinin osserva che la residenza dei Prozorov sarebbe ideale se non fosse per la sua lontananza dalla stazione: “Solo è strano che la stazione ferroviaria sia a venti verste di distanza... e nessuno sa il perchè.” Ma le stazioni lontane dai centri abitati erano e sono fenomeno consueto nell’immensità della Russia, e Čechov ne prende spesso atto. In *Šampanskoe (Lo sciampagna)*: “Nell’anno in cui ha inizio il mio racconto, prestavo servizio come capo di una stazioncina delle nostre ferrovie sud-occidentali. Se la mia vita nella stazioncina fosse allegra o noiosa, lo potete vedere dal fatto che per venti verste intorno non c’era un abitato umano...” In *Moja žizn’ (La mia vita)*: “Si costruiva la stazione a cinque verste dalla città”.

#### *Berdičev.*

“Balzac si sposò a Berdičev”, legge Čebutykin nel suo eterno giornale. Berdičev, minuscolo villaggio ucraino, è ricordato anche in *Una storia noiosa*: “Inoltre, negli ultimi tempi sono diventato così indifferente a tutto, che per me è assolutamente la stessa cosa andare a Char’kov, a Parigi o a Berdičev”.

#### *Presente e futuro.*

Naturalmente, oltre al particolare, alla parte ornamentale, c’è anche la struttura portante poggiata s’una base costituita dal problema esistenziale. “Io sono un

vinto, - è la confessione dello scienziato Nikolaj Stepanovič, protagonista di *Una storia noiosa*. - Se è così, non è il caso di continuare ancora a pensare nè di discorrere. Me ne starò ad aspettare in silenzio quel che sarà". I suoi desideri di "vinto" sono di conseguenza rapportati al futuro: "Vorrei svegliarmi tra un centinaio d'anni e, almeno di sfuggita, gettare uno sguardo a ciò che sarà della scienza". E naturalmente di futuro straparlano altri tipi di "vinti". Il dottor Astrov in *Zio Vanja* vi accenna più volte. Dapprima, cosciente della propria negatività, si tratta di autocritica: "Mi sono seduto, ho chiuso gli occhi, ecco, così... e ho pensato: quelli che vivranno dopo di noi tra cento, duecento anni e ai quali noi ora spianiamo la strada, ci ricorderanno con una buona parola? No, balia, no, non ci ricorderanno!" Autocritica che più avanti trapassa, con massima crudezza, nella condanna senza appello della propria esistenza: "Quelli che vivranno dopo di noi tra cento o duecento anni e che ci disprezzeranno perchè abbiamo vissuto le nostre vite in modo così stupido e scialbo, quelli, forse, troveranno il mezzo per essere felici..." Ipotesi che corrispondono pressappoco a quelle di Veršinin: "E avverrà che la nostra vita di oggi che a noi sembra normalissima, col tempo parrà strana, scomoda, stupida, disonesta, immorale perfino... chissà?" Discorso ribadito pie' pari in seguito: "Ma passerà qualche tempo, due, trecento anni, e si guarderà alla nostra vita con paura e derisione: i nostri usi sembreranno goffi, complicati, scomodi, astrusi. Che vita sarà quella, che vita!" È l'idea fissa di Veršinin, dove tuttavia l'eccessiva lontananza nel tempo contribuisce a rendere sterile, a coprire d'una patina di comicità l'enfasi del suo discorso: "Tra due, trecento anni la vita sulla terra sarà indicibilmente meravigliosa, stupenda. All'uomo occorre una vita simile, e se adesso questa vita non c'è, egli deve sognarla, aspettarla, anticiparla, prepararsi!" Il sogno, il miraggio rappresentano una scappatoia per molti dei personaggi cechoviani. Vojnitskij in *Zio Vanja*: "Quando non c'è vita reale, si cerca di vivere di miraggi. Meglio di niente." Per alcuni, anzi, un sogno, un miraggio è la stessa esistenza. Čebutykin: "È solo un'impressione... Noi non esistiamo, niente esiste al mondo. Abbiamo solo l'impressione di esistere... Tanto, non è lo stesso?" E il giovane legale che volontariamente s'è condannato a vivere in una cella del racconto *Pari (Una scommessa)*: "Tutto è nullo, caduco, illusorio e ingannevole, come un miraggio". Come un ultimo tentativo di opposizione alla vita come sogno, come apparenza, suonano le parole di Maša nel finale delle *Tre sorelle*: "Bisogna vivere... Bisogna vivere..." E quelle di Ol'ga: "Oh, sorelle care, non è ancora finita la nostra vita! Vivremo! La banda suona allegra, gioiosa, e sembra che da un momento all'altro sapremo perchè viviamo, perchè soffriamo..." Ma, dati i precedenti, è più probabile che anche per le sorelle Prozorov sia valida l'ultima battuta scritta per il teatro da Čechov e pronunciata da Firs, il vecchio servitore dimenticato come un oggetto dai suoi padroni nel *Giardino dei ciliegi*: "E la vita è passata, come se non avessi vissuto", esempio della lucida crudeltà dello scrittore nella denuncia delle vite inutili.

### 3. *Voi vivete male, signori.*

Molti critici si sono chiesti il perchè dell'insistenza di Čechov a definire le sue ultime opere teatrali, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, commedie, farse *vaudevilles*, anzichè drammi. Com'è possibile ridere dei tristi destini rappresentati sulla scena? Ma i destini dei personaggi cechoviani non sono affatto tristi. Ad A. Serebrov (A.N. Tichonov) Čechov disse una volta, fornendo la chiave di lettura delle proprie opere, sia teatrali che narrative: "Dite di avere pianto alla rappresentazione delle mie opere. E non siete il solo. Ma io non le ho scritte per questo... È stato Alekseev (Stanislavskij) a renderle così lacrimose. Io volevo altro. Volevo solo dire alla gente in modo onesto e sincero: guardate quanto brutta e noiosa è la nostra vita. La cosa più importante è che la gente lo capisca, e quando l'avranno capito, sicuramente si costruiranno un'altra vita, migliore. Io non riuscirò a vederla. Ma so che sarà tutta un'altra cosa da come è adesso. Nel frattempo, non cesserò di dire alla gente: cercate di capire quant'è brutta e noiosa la vostra vita. Che c'è da piangere in questo?"<sup>4</sup>. Idea, quest'ultima, fatta propria da Gor'kij nelle sue note critiche dedicate a Čechov: "...Molti di loro (i personaggi del teatro di Čechov) fanno bei sogni su come sarà bella la vita tra duecento anni, e a nessuno viene in testa una semplice domanda: ma chi la renderà bella, se sogneremo soltanto? Accanto a tutta questa folla grigia, noiosa di gente impotente è passato un grande uomo, intelligente, attento a tutto, ha guardato questi noiosi abitanti della sua patria e con un sorriso triste, con un tono di dolce ma profondo rimprovero... con voce sincera e bella ha detto: 'Voi vivete male, signori!'"<sup>5</sup>.

Parecchi personaggi cechoviani, pur nella loro inerzia e abulia, esprimono gli stessi pensieri. Andrej Prozorov: "Il presente è brutto, ma se penso al futuro, com'è bello! Mi sento sereno, libero, lontano brilla una luce, vedo me e i miei figli non più schiavi dell'ozio, del *kvas*, dell'oca coi cavoli, del pisolino pomeridiano, del vile parassitismo..."

Nadja nella *Fidanzata*: "Camminava per il giardino, per la via, guardava le case, gli steccati grigi e le pareva che nella città tutto fosse invecchiato ormai da un pezzo e avesse fatto il suo tempo e che tutto aspettasse soltanto o la fine o il principio di un che di nuovo e di fresco. Oh, se fosse sopraggiunta presto quella vita nuova e serena, quando sarebbe stato possibile guardare direttamente e arditamente negli occhi il proprio destino, sentirsi nel giusto, essere allegri, liberi! E una simile vita presto o tardi sarebbe arrivata!"

Saša ancora nella *Fidanzata*: "Quando avrete rovesciato la vostra vita, tutto muterà. L'essenziale è rovesciare la vita, tutto il resto non ha importanza."

Che tutti vivano male, non solo, ma ne siano anche consapevoli, nelle *Tre sorelle*, è cosa evidente, soprattutto a noi, "posterì". Eppure in una lunghissima sfilza di saggi, monografie, articoli, che hanno formato una salda "tradizione", si affermano concetti che ricalcano il seguente tipo di considerazioni: "Ricchezza spirituale, bellezza, nobiltà di intenti e aspirazioni, sogno d'una vita operosa

e pura - ecco il nucleo del mondo spirituale di Ol'ga, Irina e Maša”, o ancora: “Le tre sorelle, Veršinin, Tuzenbach sono dei sognatori, nobili e intelligenti, dal grande cuore”<sup>6</sup>. Si parla di “esseri cari al nostro cuore, esseri gentili, crepuscolari, cari anche perchè suscitano in noi come un vago quanto inutile ricordo di un'epoca che immaginiamo più sensibile della nostra”<sup>7</sup>.

#### 4. Padre e figlie.

Ma osserviamole un po' più da vicino queste tre sorelle Prozorov, già per cognome “esseri perdenti”. “È stato molto difficile, - comunica Čechov a Gor'kij il 16 ottobre 1900, - scrivere le *Tre sorelle*. Perchè sono tre eroine, ognuna un tipo, e tutte e tre sono figlie di un generale!... L'ambiente è di militari, artiglieria”.

Ma i militari che attorniano le tre ragazze non hanno nulla a che vedere col fatto ch'esse sono figlie di un generale. Non c'è adulazione, nè interesse in loro, essi frequentano la casa dei Prozorov perchè è una “casa aperta”, dove ci sono “signorine da marito”, ingredienti allettanti e convenzionali già enumerati in passato da Puškin<sup>8</sup>. Il padre militare ha tuttavia molta parte nelle disgrazie dei suoi figli. È lui, in fondo, una volta promosso generale, ad avere “deportato” in provincia la famiglia. E la partenza è rimasta intatta nella memoria in ogni suo particolare. Ol'ga: “Nostro padre fu promosso generale di brigata e partì con noi da Mosca undici anni fa, e io ricordo benissimo che si era ai primi di maggio, e Mosca era tutta fiorita, c'era caldo, tutto splendeva di sole. Undici anni sono passati, e io ricordo ogni cosa come se fossimo partiti ieri”. Un autentico trauma, questa partenza. Ma il ricordo del padre non è unico, standardizzato. Nella battuta di apertura di Ol'ga si nota un lievissimo tono di ironia, quasi di inconscio piacere: “Esattamente un anno fa morì nostro padre... Ricordo che ai funerali suonava la banda, al cimitero spararono a salve. Era generale di brigata *ma non venne molta gente* (il corsivo è mio. S.L.). Forse perchè pioveva.” Irina, la più giovane delle sorelle, cerca di evitare l'argomento: “Perchè ricordare!” Più avanti, Ol'ga: “Papà ci aveva abituate ad alzarci alle sette. Adesso Irina si sveglia alle sette, ma resta a letto, a pensare per lo meno fino alle nove.” Maša: “Quando papà era viivo a queste feste venivano trenta, quaranta ufficiali, c'era chiasso; oggi invece quattro gatti e silenzio, come in un deserto...” Un suono di violino, dietro le quinte, annuncia Andrej, il fratello. Irina: “È il nostro scienziato. Di sicuro diventerà professore. Papà era militare, suo figlio ha scelto la carriera scientifica.” Maša: “Per ordine di suo padre”. Battuta che equivale ad una successiva della stessa Maša quando confida a Veršinin: “*M'hanno sposata* a diciotto anni”. E che Andrej riprende e chiarifica: “Nostro padre, che Dio l'abbia in gloria, ci ha schiacciati con lo studio. Sarà ridicolo, sarà stupido, ma devo confessare che da quando è morto ho cominciato a ingrassare. In un anno sono diventato così, *come se il mio corpo si fosse liberato da un peso* (Il corsivo è mio. S.L.)”.

Tutto ha inizio quindi con la morte del padre generale. Un piccolo esercito privato del condottiero. La disciplina s'è perduta. Irina si sveglia alle sette, ma continua a restare a letto, a pensare; a Maša la morte del padre ha tolto le feste, il chiasso, un diversivo per la sua vita di moglie non più innamorata del marito; Andrej, senza carattere, s'è lasciato andare, e nonostante che le sorelle ripongano in lui ingiustificate speranze, egli è ormai staccato da loro, conduce una vita propria, e il suo rapporto con le sorelle risente di una sudditanza anche psicologica. Alla moglie Nataša, che non vuole accogliere in casa le maschere, dice: "Bisogna chiederlo alle sorelle. Sono loro le padrone qui". E la stessa circolarità sonora del titolo dell'opera, *Tri sestry*, evidenzia foneticamente un legame che esclude qualsiasi altro personaggio, compreso naturalmente il fratello.

##### 5. Irina.

A Irina, la più piccola delle sorelle, all'inizio della vita, è affidato il difficile compito, ch'ella svolgerà con zelo incessante insieme a Tuzenbach, di diffusore dell'idea lavorativa. Per ben quindici volte il tema del lavoro è oggetto del loro interesse e delle loro declamazioni. Irina ha soltanto vent'anni all'epoca dell'enunciazione del suo manifesto programmatico, nel primo atto: "Oggi, quando mi sono svegliata, alzata e lavata, m'è parso d'improvviso tutto chiaro, e di sapere come bisogna vivere. Caro Ivan Romanyč, so tutto. Ogni uomo deve faticare, lavorare e sudare: ecco il senso, il fine della sua vita, la sua felicità, la sua gioia. Come vorrei essere un operaio che si alza appena giorno, spacca le pietre sulla strada, o un pastore, o un maestro che insegna ai suoi scolari, o un macchinista delle ferrovie... Dio mio, a che serve altrimenti essere uomini? Meglio essere un cavallo, un bue e lavorare, anziché una signorina che si alza a mezzogiorno, beve il caffè a letto, e ci mette due ore per vestirsi... È terribile! Sa d'estate, quando fa caldo e si ha sete? Così ho voglia di lavorare. E se d'ora in poi non mi alzerò presto e non faticherò, lei, Ivan Romanyč, non sia più amico mio." Fa sorridere questa dichiarazione d'intenti ai limiti dell'entusiasmo di Irina, se pensiamo ch'ella ha quotidianamente davanti agli occhi l'esempio, senza dubbio assillante, di una delle sorelle che svolge proprio una delle attività da lei enumerate e ambite con tanta enfasi. Ol'ga infatti è professoressa al ginnasio femminile, ma le sue considerazioni a proposito del proprio lavoro non sono affatto lusinghiere: "Per il fatto che ogni giorno ho scuola al ginnasio e che do lezioni private, poi fino a sera ho sempre mal di testa e pensieri come quelli d'una vecchia. E davvero, in questi quattro anni che insegno al ginnasio ogni giorno che passa è una goccia che perdo di vita, di gioventù". Non si tratta di un lamento improvviso, di uno sfogo a sè stante, di un momento di crisi passeggera, ma la costante del personaggio: "Sono invecchiata, dimagrita, probabilmente perchè le ragazze al ginnasio mi fanno arrabbiare. Ecco, oggi è vacanza, me ne sto a casa, e non mi fa male la testa." E nel secondo atto: "Che mal di testa... Vado a stendermi un po'... Domani sono libera... Dio mio, che bello!

Domani libera, dopodomani libera... Come mi fa male la testa...” Ma Irina insiste sul suo tema, con rinnovata lena: “La vita per noi tre sorelle, non è stata bella, ci ha soffocate come la gramigna... Sto piangendo... Perché? (*Si asciuga in fretta il viso, sorride*) Bisogna lavorare, lavorare. Non abbiamo gioie e guardiamo la vita così cupamente perchè non conosciamo il lavoro!... Siamo nate da gente che disprezzava il lavoro...” Ed anche in questo vi è affinità tra lei e Tuzenbach che confessa: “Io non ho mai lavorato nella mia vita. Sono nato a Pietroburgo, fredda e oziosa, in una famiglia che non ha mai conosciuto nè fatiche nè preoccupazioni.” Successivamente troviamo Irina impiegata alla posta. Ma il lavoro adesso non la soddisfa: “Eccomi a casa finalmente... Riposare. Sono stanchissima... Sono stanchissima. No, non mi piace il telegrafo, non mi piace... Devo cercarmi un altro lavoro, questo non fa per me. Quel che volevo, che sognavo, non l’ho trovato... È un lavoro senza poesia, dove non si pensa...” Più avanti, nel terzo atto, la farsa raggiunge il suo acme: Irina ha cambiato attività, ma ora il lavoro è addirittura suo nemico, l’ostacolo sulla strada di una ipotetica vita “vera”: “Sono una disgraziata... Non posso lavorare, non lavorerò più. Basta, basta! Ero telegrafista, adesso sono impiegata al comune, ma odio e disprezzo le cose che mi fanno fare... Ho già ventitrè anni, da tanto lavoro mi si è inaridito il cervello, sono dimagrita, sono diventata brutta, vecchia, e mai niente, mai una soddisfazione, e il tempo passa, si allontana sempre più la vita vera, bella, si allontana senza speranza verso un abisso... Sono disperata...” Finalmente, nel quarto atto, l’esame di maestra, la decisione di sposare il barone Tuzenbach, il ritorno all’origine, al lavoro come sacrificio di sè, come redenzione: “Nikolaj L’vovič mi ha chiesto di sposarlo. Ho riflettuto e mi sono decisa. È un brav’uomo... E d’un tratto mi sono sentita rispuntare dentro le ali, sono tornata allegra, serena, di nuovo m’è venuta voglia di lavorare...” E poi, nel finale, dopo la morte in duello di Tuzenbach, il lavoro come missione: “Domani partirò sola, insegnerò in una scuola e dedicherò tutta la mia vita a chi forse ne ha bisogno. Adesso è autunno, fra poco verrà l’inverno, coprirà tutto di neve, ma io lavorerò, lavorerò...” Certo le garanzie non sono davvero molte.

#### 6. *Maša.*

Il nero è il colore di Maša, che ha venticinque anni ed è sposata da sette. La presentazione: “Maša, vestita di nero, col cappellino sulle ginocchia, è seduta e legge un libro”. Nel terzo atto: “Su un divano è stesa Maša, vestita *come al solito* di nero (Il corsivo è mio. S.L.)”. Gli abiti neri di Maša hanno una loro motivazione. Il primo accenno appartiene a Irina: “C’è solo l’ostacolo (ad andare a Mosca) della povera Maša.” Più tardi la posizione di Maša viene chiarita con maggiori particolari, sempre da Irina: “Maša oggi è di cattivo umore. Si è sposata a diciotto anni, quando lui le sembrava l’uomo più intelligente di questo mondo... Adesso non è più la stessa cosa. È il più buono, ma non il più intelligente.” Più tardi è la stessa Maša a parlare della propria

situazione: “M’hanno sposata a diciotto anni, avevo paura di mio marito perchè era professore, e io avevo appena finito le scuole. Allora mi pareva un genio, una scienza. Ma adesso purtroppo non è più così.” Maša è pronta ormai al tradimento e non può che scegliere, com’è nella più trita consuetudine, un affascinante quanto sterile oratore, naturalmente militare (rappresentante del mondo perduto e contrapposto a quello dei borghesi che lo circonda), e naturalmente anch’egli perennemente in crisi, vittima com’è di moglie nevrotica e due figlie. Maša cede immediatamente, senza la minima opposizione, a Veršinin. Col suo vestito nero e il cappellino in testa, è pronta a prendere congedo dalle sorelle e dai loro ospiti. Ma ecco giungere Veršinin, fresco fresco da Mosca, insieme alla sua loquacità, di certo più volte sperimentata, rifugio e copertura di un’esistenza alquanto meschina. Il gesto e la semplicissima battuta di Maša: “*(Si leva il cappellino)* Resto a colazione”, che seguono la tirata di apertura comicamente ampollosa e vacua di Veršinin: “Fra due o trecento anni la vita sulla terra sarà indicibilmente meravigliosa, stupenda...” (possiamo immaginarci l’espressione rapita e gli occhi sgranati di Maša), sono sufficienti a caratterizzare il personaggio della giovane, pronta e facile vittima del filosofeggiare gratuito di chi le sembra invece un portatore di alati messaggi. Maša è cieca nel suo desiderio di evasione. I militari rappresentano per lei la massima aspirazione: quando il tenente Tuzenbach annuncia di aver dato le dimissioni dall’esercito, ella commenta: “Ho sentito. Non ci vedo niente di bello. A me non piacciono i borghesi.” Ma ancora in precedenza in un dialogo con Veršinin: “Di mio marito non parlo, ci ho fatto l’abitudine, ma fra i borghesi ci sono tante persone rozze, scortesi, ignoranti...”; “Forse altrove non è così, ma nella nostra città le persone più distinte, più a modo ed istruite, sono i militari.” E Veršinin, quasi interrompendola: “Ho sete, berrei del tè.” Nella tradizione stanislavskiana la battuta di Veršinin non seguiva immediatamente le parole di Maša, ma era preceduta da una breve pausa, e veniva eliminato in tal modo l’effetto farsesco prodotto invece da una sequenza ininterrotta. Nel teatro di Čechov molto dipende dalla messa in scena: piccoli tocchi, pause soppresse o create, e vanno all’aria decenni di sedimentata consuetudine e tradizione.

La relazione con Veršinin non ha e non può avere una via di uscita. Maša ne è cosciente ed è tutta tesa, pronta a scattare ad ogni istante, spesso astiosa. Le sue frecciate colpiscono tutti, indistintamente. La vecchia balia Anfisa, ad esempio. “Smettila. Sempre in mezzo a dar fastidio... Mi hai stancata, vecchia!” Čebutykin. “Avete sessant’anni, ma ogni volta che aprite bocca dite idiozie come un bambino.” Nataša. “Non è Bobik che sta male, è lei... qui! *(Si batte il dito sulla fronte)*. Borghesuccia!” Andrej. “Eccolo là, nostro fratello Andrej... Tutte le speranze crollate...” Il marito. “Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.” Ma può anche nello stesso tempo cedere al sentimento più vieto, comprendere gli altri. Al dottor Čebutykin, un tempo innamorato della madre, chiede: “Avete amato mia madre?” Cebutukin: “Molto”. Maša: “E lei?” Čebutykin: “Non lo ricordo più”.

L'oggetto dell'amore di Maša, il tenente colonnello Veršinin, non è sicuramente così brillante e profondo come lo vedono le tre sorelle (indicativo al riguardo è il commento di Irina dopo averlo sentito parlare la prima volta: "Giusto. Bisognerebbe scriversele queste cose..."). Già il ritratto che ne fa Tuzenbach, mentre si attende il suo arrivo, non è eccessivamente esaltante: il tenente colonnello è loquace, abbastanza interessante, e ha il fardello di una moglie nevrastenica e due figlie. "Lo dice a tutti che ha moglie e due figlie". In effetti Veršinin conferma alla lettera le parole di Tuzenbach. Ma a proposito della sua famiglia confida a Maša: "Non ne parlo mai, e stranamente mi lamento solo con voi... Non arrabbiatevi con me. All'infuori di voi, non ho nessuno, nessuno...". L'altro tema prediletto di Veršinin è il futuro dell'umanità, il mondo quale sarà fra due, trecento anni. La ripetitività e la monotonia delle sue argomentazioni le rende noiose e infine assurde. "Scusate, ho di nuovo cominciato con il mio filosofare"; "Scusate se a volte ho parlato tanto, troppo..." riconosce lo stesso Veršinin al momento del congedo definitivo. È proprio nella scena finale dell'addio, quando la brigata è in partenza per una nuova destinazione, che si manifesta il vero essere di Veršinin: il romanzo con Maša è stato soltanto un'avventura ("Ogni cosa ha il suo epilogo"), e alle tre sorelle, col massimo del cattivo gusto, affida moglie e figlie: "Mia moglie e le bambine resteranno ancora qui un paio di mesi: vi prego, se succedesse qualcosa, se avessero bisogno..." Una scena che è tutta segnata dalla fretta di Veršinin di andarsene, dal timore di tardare: egli continua a guardare l'orologio mentre ancora si affanna con le sue considerazioni filosofiche: "Vedete, se all'amore per il lavoro si potesse aggiungere l'istruzione, e l'istruzione all'amore per il lavoro... (*guarda l'orologio*). Ma è ora che me ne vada..." Il comportamento di Veršinin di riflesso porta ad apprezzare, a nobilitare la comprensione di Kulygin, l'amorfo marito di Maša, per il dolore della moglie: "Tu sei mia moglie, e io sono felice, qualsiasi cosa sia accaduta... Non mi lamento, non ti faccio rimproveri... Olja mi è testimone... Ricominceremo a vivere come una volta, e da me non sentirai mai una parola, mai un'allusione..."

### 7. Ol'ga.

Ol'ga è la maggiore delle sorelle, ha ventotto anni, è professoressa al ginnasio femminile, futura direttrice della sua scuola. Ha la funzione, assegnatale da queste sue facoltà, di madre, protettrice e conduttrice di casa Prozorov. Ma lo è a metà. Le manca l'uomo, il marito. "Se mi sposassi... credo sarebbe meglio. Io gli vorrei bene a mio marito", è una delle sue prime battute, e ad Irina, istruttivamente consiglia: "Mia cara, te lo dico come sorella, come amica, se vuoi il mio consiglio, sposa il barone! Tu lo stimi, lo apprezzi... Non è bello, d'accordo, ma è così bravo, onesto... Non ci si sposa per amore, ma per dovere...Io almeno la penso così... Mi sposerei senza amore. Con chiunque, purchè fosse un brav'uomo. Anche un vecchio sposerei."

Il tradimento di Maša non può quindi che essere per lei un momento negativo e quando la sorella le rivela il proprio amore per Veršinin, Ol'ga si cela addirittura dietro un paravento, che naturalmente è anche metaforico, nel tentativo di non sentire le parole della sorella. Maša: “Non posso tacere... Sono innamorata, sono innamorata di quell'uomo... lo avete visto appena adesso... Insomma, perchè tante storie... Sono innamorata di Veršinin...” Ol'ga: “(*Si ritira dietro il suo paravento*) Stai zitta. Tanto non ti ascolto lo stesso.” Maša: “Che posso farci?... Mi sono innamorata della sua voce, delle sue parole, delle sue disgrazie, delle sue due bambine...” Ol'ga: “(*Da dietro il paravento*) Tanto non ti ascolto. Puoi dire tutte le stupidaggini che vuoi, non ti ascolto.” Ma poi, al momento della partenza di Veršinin, della separazione, è la più premurosa nel consolare la sorella. La pecorella smarrita sta per tornare all'ovile.

Che Ol'ga sia la sorella dotata di maggior prestigio e potere lo si vede nel fatto che è lei ad occuparsi della casa, a dar gli ordini alla servitù, è lei che si affanna ad organizzare i primi soccorsi, i ricoveri d'urgenza in occasione dell'incendio che minaccia la città. È sua la battuta, amara e sprezzante: “Il nostro giardino è diventato un cortile di transito: ci passano a piedi e in carrozza”, che è annuncio e preparazione alla rinuncia alla casa in favore di Nataša, non solo, ma annuncio anche della prossima rovina del giardino dei ciliegi. Ed è appunto con lei, Ol'ga, che Nataša deve innanzitutto combattere per ottenere il dominio sulla casa, uno dei temi dominanti dell'opera<sup>1</sup>. La scena del passaggio dei poteri è sgradevole, e Ol'ga si arrende, senza troppo contendere. L'alterco ha per oggetto la vecchia balia Anfisa. Nataša vuole cacciarla perchè ormai inutile, Ol'ga vi si oppone, ma con timidezza: “È in casa nostra da trent'anni...” Ma Nataša è spietata: “Dobbiamo metterci d'accordo, Olja. Tu stai a scuola, io a casa. Tu hai l'insegnamento, io le faccende domestiche. E se dico una cosa sulla servitù, dev'essere quella, dev'essere quella! E domani quella vecchia ladra, quella strega deve essere sparita... Bada di non irritarmi! Bada! Se non te ne vai ad abitare di sotto sarà un continuo litigio.” Nataša evidentemente ricorda la vecchia umiliazione subita da Ol'ga a proposito della cintura verde che mal s'adattava al suo vestito. Ol'ga: “La cintura verde! semplicemente non va, è una cosa un po' strana...” Nataša: “(*col pianto nella voce*) Ma non è verde, è un colore vago.” E quando ormai è lei l'incontrastata padrona di casa, può permettersi di dire a Irina, con lo stesso tono usato un tempo da Ol'ga: “Mia cara, questa cintura non ti sta affatto bene... Senza gusto... Ci vuole qualcosa di più chiaro. E qui tutt'intorno voglio piantare fiori, fiori, e ci sarà un profumo...”.

<sup>1</sup> ) *Sul carro* fu scritto a Nizza nel novembre del 1897 e pubblicato il 21 dicembre dello stesso anno nel quotidiano “Russkie vedomosti” (“Notiziario russo”). *La fidanzata* apparve nel numero di dicembre, 1903, di “Žurnal dlja vsech” (“La rivista per tutti”). *Tre sorelle* fu composto nel 1900 e rappresentato per la prima volta il 31 gennaio 1901.

- <sup>2</sup> ) K.S. Stanislavskij, *Iz vospominanij o Čechove*, “Reč’ ”, 2 luglio 1914.
- <sup>3</sup> ) “Čepucha” (sciocchezza) scritto in caratteri cirillici, data la somiglianza e a volte l'identità delle lettere cirilliche con quelle latine, può essere letto come “renixa”.
- <sup>4</sup> ) V. Ermilov, *Dramaturgija Čechova*, Moskva 1948, pp. 156-157.
- <sup>5</sup> ) M. Gor'kij e A. Čechov, *Perepiska, stat'i i vyskazyvanija*, Moskva-Leningrad 1937, pp. 147-148.
- <sup>6</sup> ) A.F. Zacharkin, *Anton Pavlovič Čechov*, Moskva 1961, p. 123.
- <sup>7</sup> ) E. Bazzarelli, *Presentazione a: A.P. Čechov, Tutto il teatro*, Milano 1962, p. XLVIII.
- <sup>8</sup> ) “Eravamo di stanza nella cittadina di ++. La vita dell'ufficiale dell'esercito è nota. /.../ A ++ non c'è neppure una casa aperta, neppure una signorina da marito...” (*La pistoletata*).
- <sup>9</sup> ) Il regista Nemirovič-Dančenko il 22 gennaio 1901 scrisse a Čechov a proposito del soggetto delle *Tre sorelle*: “L'intreccio è la casa dei Prozorov. La vita delle tre sorelle dopo la morte del padre, la comparsa di Nataša, il passaggio graduale di tutta la casa nelle sue mani e, alla fine, il suo completo trionfo e la solitudine delle sorelle”.

EMILIA MAGNANINI

### ERA VERAMENTE «CRITICO» IL REALISMO?

(Una discussione sulle peculiarità della letteratura russa dell'800)

Nelle concezioni correnti della critica letteraria sovietica ufficiale tutta la grande letteratura nazionale ottocentesca viene ascritta alla scuola del realismo critico. Le origini di questo termine possono essere spiegate meglio da motivazioni politiche, ideologiche e, persino, psicologiche, che non da un'analisi letteraria in senso stretto. La coniazione del termine risale ai primi anni '30, parallelamente a quella del realismo socialista. A partire dalla rivoluzione e fino al periodo della preparazione del I° Congresso degli scrittori, la letteratura dell'800 era generalmente designata come «eredità culturale», essendo in corso un accesissimo dibattito sulla sua «assimilazione» o sul suo «rifiuto», da un punto di vista naturalmente ideologico. Sottolineare negli scrittori ottocenteschi certi aspetti di critica alla realtà sociale contemporanea diventava, per così dire, il lasciapassare obbligatorio per ammettere la letteratura del passato nel nuovo sistema ideologico-letterario. Ben presto la definizione di «realista critico» divenne un titolo onorifico attribuito a tutti i grandi scrittori del secolo scorso e, sorge il sospetto, solamente in ragione della loro grandezza. Parrebbe una visione caricaturale dello sviluppo della letteratura russa, ma in realtà, secondo i canoni della metodologia critica sovietica, ogni analisi sia dello stile che del mondo poetico di un Puškin, di un Gogol', di un Lermontov e via dicendo, fino a Čechov è possibile solo all'interno del filone del «realismo critico».

Vero è, tuttavia, che negli ultimi anni le ricerche di molti studiosi della letteratura russa si sono indirizzate verso tematiche che tendono a mettere in evidenza più i momenti di differenziazione all'interno dello sviluppo letterario russo, che non quelli di uniformazione (solo per fare un esempio basti ricordare che molto interesse si è manifestato recentemente per il romanticismo russo), ma l'impostazione ufficiale rimane ancorata a una «metodologia di analisi dei fenomeni artistici che presuppone una cosciente *valutazione sociale e di classe*»<sup>1</sup>. È in questo contesto che da anni, su alcune delle più prestigiose riviste

di letteratura sovietiche («Voprosy literatury», «Russkaja literatura», «Kontekst»), si svolge una discussione sullo sviluppo storico della letteratura e della cultura russa che vede al suo centro le particolari posizioni di Vadim Kožinov, uno studioso che contesta decisamente l'appiattimento di tutta la letteratura russa dell'800 dovuto alle interpretazioni di cui si diceva. A Kožinov preme, in primo luogo, determinare quale sia il carattere nazionale, tipicamente russo, della cultura del suo paese rispetto alla cultura occidentale, da lui presa indistintamente. E se possiamo fin da ora affermare che alcune delle sue affermazioni e, soprattutto, molte delle sue conclusioni sono discutibili, la sua visione dello sviluppo storico della letteratura russa è assai originale e, per molti aspetti, interessante.

Egli parte dalla constatazione che nel tracciare le linee di formazione della cultura russa moderna viene correntemente operata una troppo meccanica correlazione tra lo sviluppo delle correnti letterarie e di pensiero europee e quello russo. In particolare mette in evidenza l'inverosimiglianza storica di un processo secondo cui «all'inizio del XVIII secolo la letteratura russa, per la fase in cui si trovava, corrispondeva alla letteratura francese del XV secolo (tardo medioevo). Ma già intorno alla metà del XVIII secolo essa - se si riconosce l'esistenza del classicismo russo - "era più indietro" di un solo secolo. Inoltre nella seconda metà del secolo era quasi alla pari di quella francese (illuminismo), all'inizio del XIX secolo l'"aveva raggiunta" (infatti "riscontrano" il romanticismo già nelle *Canzoni anacreontiche* di Deržavin) e negli anni '20 del XIX secolo l'aveva già superata (il "realismo critico" di Puškin).

«Tutto ciò è semplicemente inverosimile, persino se si parte dall'idea dello sviluppo "accelerato" della letteratura russa»<sup>2</sup>. Per di più, sottolinea ripetutamente, le stesse condizioni storiche e sociali della Russia dei secoli XVIII e XIX non erano tali da favorire il manifestarsi di correnti di pensiero simili a quelle che, negli stessi periodi, si sviluppano nei paesi dell'Europa occidentale. Da un punto di vista storico letterario, poi, mentre nella cultura occidentale il classicismo, l'illuminismo ecc., erano stati preceduti e preparati dal Rinascimento, nella cultura russa si sarebbe passati direttamente dal medioevo al classicismo e alle correnti successive<sup>3</sup>.

Il problema che si pone Kožinov è quindi quello di verificare se e quando, anche la letteratura russa abbia avuto il proprio rinascimento. Del Rinascimento occidentale - gli interessa soprattutto, e non a caso, lo sviluppo che il fenomeno ha avuto in Francia, Inghilterra e Spagna - egli considera praticamente solo due aspetti: la presa di coscienza della centralità dell'uomo nell'universo (da cui si sviluppa in un secondo momento il conflitto della tragedia classica) e la formazione della lingua letteraria e della cultura nazionale. L'accento viene però messo su questo secondo aspetto ed è per tale ragione che lo interessa maggiormente il Rinascimento francese, inglese e spagnolo, poiché vi riscontra una diretta analogia tra lo sviluppo delle culture di questi paesi in rapporto alla

cultura italiana e quello della cultura russa rispetto a quella occidentale, e soprattutto francese. Afferma, infatti, Kožinov: «Molti fattori della realtà dell'epoca di Pietro sono simili alla vita europeo-occidentale della prima metà del XVI secolo. Così, a quel tempo la Francia, l'Inghilterra e la Spagna assimilavano attivamente l'esperienza italiana, che nel suo sviluppo era assai più avanzata. In particolare, tramite suo si avvicinavano alla cultura antica. L'Italia ha svolto, sotto questo aspetto, per essi quella funzione che due secoli più tardi ha svolto l'Europa occidentale in complesso per la Russia»<sup>4</sup>.

La nascita della cultura russa moderna è da far risalire, secondo Kožinov, agli inizi del secolo scorso, quando con Puškin si manifesta una sensibilità nuova nei confronti della posizione dell'uomo nell'universo. Egli contrappone infatti, ad esemplificazione, due opere di Avvakum e di Deržavin, che pur essendo state scritte a più di un secolo di distanza l'una dall'altra (1669 la prima, 1784 la seconda) sono assai vicine per il modo di sentire poetico<sup>5</sup>, alla poesia *Il profeta* di Puškin (1826) per concludere che «una tale piena unione con l'Universo, una tale fusione con esso, in sostanza sono impossibili nella nuova letteratura; persino nel *Profeta* di Puškin l'eroe lirico si presenta solo come espressione, come esecutore spirituale della volontà dell'Universo, ma non come suo *alter ego*, come suo anello fondamentale e suo centro...»<sup>6</sup>.

Accanto a questo processo di presa di coscienza individuale si svolge, nello stesso periodo una cristallizzazione della nuova cultura russa, attraverso una presa di coscienza nazionale, uno dei fattori decisivi della quale è stata la guerra di liberazione dall'invasione napoleonica del 1812<sup>7</sup>, nonché l'insorgere e il consolidarsi di quelle speranze progressiste che crollarono poi con il fallimento del movimento decabrista.

Anche per la cultura russa, quindi, secondo Kožinov, possiamo parlare di una fase rinascimentale giunta a compimento proprio nel primo quarto del secolo scorso: «Puškin e i suoi compagni, avendo portato a termine ed elevato alla massima espressione artistica lo sviluppo letterario di un secolo, cominciato all'epoca di Pietro, risolsero definitivamente quegli stessi compiti che, in Occidente, aveva risolto la letteratura rinascimentale: l'affermazione della coscienza nazionale, l'appropriazione dell'essenza concreta della natura nazionale e dell'elemento popolare, la "sanzione" artistica della personalità sovrana, la creazione di una lingua letteraria e di uno stile nazionale classico, ecc. Il ruolo di Puškin, di Gogol' e dei loro contemporanei nella cultura russa è stato identico a quello di Spencer e Shakespeare, Rabelais e Ronsard, Cervantes e Lope de Vega e di altri loro contemporanei per le loro culture»<sup>8</sup>. Alla luce di queste considerazioni viene rivista la letteratura del XVIII secolo. Lo «studio» della letteratura francese da parte degli scrittori e dei poeti russi non era finalizzato all'assimilazione di un classicismo e di un illuminismo impossibili nelle condizioni della cultura russa del XVIII secolo, bensì alla creazione «di una vera lingua e di un verso stile letterario»<sup>9</sup>. Indicativi a questo proposito sono i

seguenti versi di Sumarokov, citati da Kožinov:

A noi serve una lingua come avevano i greci  
Come i romani avevano, e come, seguendone l'esempio,  
Ora parlano l'Italia e Roma,  
Stupenda come nel secolo scorso divenne la francese  
O, per dirla breve, come può diventare la russa...

poiché, conclude Kožinov, solo «una lingua letteraria matura è l'indiscutibile testimonianza della maturità della vita spirituale di una nazione e, naturalmente, della maturità di una letteratura»<sup>10</sup>.

Un secondo nodo di questioni che Kožinov affronta è la valutazione di quel periodo della vita culturale russa che si può indicare come gli anni '30 del secolo XIX. Anche qui egli si trova a confutare una delle opinioni correnti nella storiografia letteraria sovietica secondo cui questo periodo sarebbe un periodo di decadenza della letteratura russa. Le ragioni di ciò sono sostanzialmente due. La prima è di carattere sociologico, o meglio è un meccanicistico parallelo sociologico: essendo stato sconfitto il movimento decabrista (leggi crollo delle speranze rivoluzionarie) il periodo successivo non poteva che essere di decadenza. La seconda motivazione trae spunto da una unilaterale interpretazione, secondo Kožinov, di alcune affermazioni di Černyševskij e di Herzen<sup>11</sup>. In contrasto con queste analisi, il nostro autore rileva come gli anni '30 siano stati uno dei periodi di maggior fioritura della letteratura russa, essendo stati contrassegnati dall'attività di poeti e scrittori come Puškin, Gogol', Lermontov, Baratsinskij, Tjutčev e Kol'cov, e di pensatori come Čaadaev e Odoevskij, ma soprattutto fa un'importante osservazione sul significato delle vicende collegate al movimento decabrista - «La sorte dei decabristi aveva mostrato che era impossibile risolvere d'un tratto tutte le contraddizioni della realtà... Di fronte alla cultura russa si erano per la prima volta rivelati in tutto il loro significato l'elemento del *popolo* e il corso oggettivo della storia nazionale<sup>12</sup> - che ci porta direttamente al centro della sua analisi delle peculiarità della letteratura russa. Ci sia concesso aprire, tuttavia, un'ultima parentesi su una valutazione di Puškin a proposito delle conseguenze del movimento decabrista che riveste una certa importanza per l'analisi di suddette peculiarità. Kožinov riporta una frase del poeta, indirizzata a Del'vig - «Non saremo né superstiziosi, né unilaterali come i tragici francesi, ma guarderemo alla tragedia con gli occhi di Shakespeare» -, per trarne la seguente conclusione: «La storia qui si è unita con l'arte. In questo modo Puškin ha definito le origini e il terreno di formazione del *realismo russo*»<sup>13</sup>, quel realismo rinascimentale alla luce del quale Kožinov interpreta una delle opere più discusse della letteratura russa, le *Anime morte* di Gogol', attirandosi in ciò le critiche più accese, poiché va ad intaccare quello che fino ad ora è stato esibito come il più puro esempio di «realismo critico».

Argomentando la sua tesi anche attraverso un reinquadramento dei giudizi di Belinskij su Gogol' in una luce meno dogmatica, Kožinov mette in rilievo

che «anche se mostra la Rus' "da un solo lato", Gogol' nello stesso tempo la rivela nella sua integrità inscindibile»<sup>14</sup> e per questa ragione la sua comicità, più che alla satira moderna, è vicina alla comicità rinascimentale, alla comicità di Rabelais, di Cervantes e di Shakespeare. «I concetti di satira, di negazione, di condanna non possono in alcun modo dare una definizione della natura integra dell'arte di Gogol', come non possono definire l'arte di Rabelais e di Cervantes. Naturalmente, se si "estraggono" in modo artificiale dal mondo creato da Gogol' quegli stessi Sobakevič o Korobočka, essi appaiono come figure "negative". Ma nell'integrità del loro mondo artistico essi non vengono negati, non "vengono smascherati". /.../ Sono immagini profondamente specifiche che non devono essere in alcun senso "positive" o "negative", così come non lo possono essere quelle di Rabelais, di Cervantes, di Shakespeare. La visione creativa di Gogol', come la definisce Grigor'ev, è "piena, integra, inscindibile". E trasformare Gogol' in un "negatore significa proprio commettere l'inammissibile: disgregare la sua creazione e isolare singoli motivi che, al di fuori del tutto, perdono semplicemente il proprio significato»<sup>15</sup>.

D'altro canto, un fatto indiscutibile è che nella creazione di Gogol' un aspetto importante è costituito dall'«autocritica nazionale». Perveniamo così a una delle due componenti che caratterizzano, da un punto di vista nazionale, la letteratura russa rispetto alle letterature occidentali. L'autocritica delle *Anime morte*, infatti, non è negazione della vita nazionale, ma «l'obiettiva rivelazione del suo stato "irrazionale", "rozzo", in cui l'essenza nazionale è ancora assopita, non ha ancora trovato né espressione cosciente di sé, né una forma di qualche modo definita /.../ ma ciononostante si avverte ovunque, è diffusa in tutto il poema...»<sup>16</sup>. Ed è proprio questo aspetto che accomuna l'opera di Gogol' al pensiero di Čaadaev, nel quale Kožinov individua la prima formulazione di quella seconda componente della peculiarità della letteratura russa che, mezzo secolo più tardi, venne più ampiamente sviluppata da Dostoevskij.

Anche Čaadaev partiva da una constatazione estremamente autocritica: «Noi non abbiamo dato nulla al mondo, non gli abbiamo insegnato nulla; non abbiamo apportato nessuna nuova idea alla massa delle idee umane»<sup>17</sup>. Ma Kožinov assicura subito «la negazione è qui dettata proprio dalla convinzione della necessità e della possibilità della formazione di una grande cultura russa e dalla coscienza dell'inizio di questa formazione»<sup>18</sup>. Negli scritti di Čaadaev Kožinov rintraccia più di un'enunciazione in questo senso («noi siamo chiamati a risolvere la maggior parte dei problemi di ordine sociale, a portare a compimento la maggior parte delle idee sorte nelle vecchie società, a rispondere ai principali problemi che interessano l'umanità», o la Russia «ha ricevuto in sorte il compito di dare a suo tempo risoluzione all'enigma dell'umanità», o infine «la provvidenza... ci ha affidato gli interessi dell'umanità») <sup>19</sup>. Egli stesso ammette che si tratta di «esagerazioni», ma subito dopo aggiunge «tale *pathos* univer-

sale, all'epoca della creazione della grande cultura russa, era a suo modo naturale e necessario»<sup>20</sup>.

Quali saranno le estreme conclusioni cui perviene Kožinov partendo da queste premesse lo esamineremo tra breve. Per ora ci interessa un'altra questione, e cioè il tracciato dello sviluppo della letteratura che egli profila, anche per chiarire meglio l'impostazione iniziale di questo articolo. Come già abbiamo avuto occasione di osservare, Kožinov mette in discussione l'assioma secondo cui tutta la letteratura russa da Puškin a Čechov si identifica nell'unica tendenza del «realismo critico». E sostanzialmente muove tre obiezioni. In primo luogo, rileva che il termine stesso è stato adottato grazie a un parallelo con il realismo occidentale (si richiama a Balzac, Dickens, Flaubert e Maupassant), ma mentre questa forma di realismo borghese era «critica per il suo pathos fondamentale, determinante, poiché in esso, in sostanza, non è incarnato alcun ideale storico-sociale»<sup>21</sup> - essendo gli ideali espressi da questa letteratura legati alla «vita privata degli uomini» -; la letteratura russa ad essa contemporanea «si basa su ideali sociali e, più ampiamente, popolari»<sup>22</sup>. La seconda obiezione è che «l'assolutizzazione del realismo critico costringe i lettori a cercare, fin dai banchi di scuola, nei classici russi la "specializzazione" nei "fenomeni negativi della vita", mentre la grandezza della nostra letteratura nazionale si basa innanzitutto sulla profonda assimilazione artistica di valori umani e popolari e, in particolare, sulla creazione di figure dal carattere eroico e tragico»<sup>23</sup>. Infine, una ancor più deplorabile conseguenza del riconoscimento di una sola tendenza a una letteratura che nel corso di un secolo ha visto attuarsi al suo interno profonde trasformazioni «dalla tematica alla lingua, dal *pathos* fondamentale allo stile, dall'atteggiamento verso la realtà al sistema dei generi»<sup>24</sup>, è la drastica riduzione dei suoi contenuti e un conseguente appiattimento.

Contrariamente a ciò, nella letteratura russa degli anni 1820-1870 si sono manifestate tutte le correnti europee (ad eccezione del classicismo, a proposito del quale Kožinov stabilisce un parallelo con la situazione dell'Inghilterra e della Spagna<sup>25</sup> e solo negli ultimi decenni del secolo, quando si era già consolidata la nuova situazione economico-sociale, prodotta dall'abolizione della servitù della gleba, si manifesta il realismo critico, prevalentemente nelle opere di Čechov e Bunin. Quanto al classicismo, si deve aggiungere che Kožinov ritiene che non si sia manifestato in Russia perché non si sono verificate le condizioni storiche che avrebbero potuto renderlo possibile, e cioè è mancato uno dei due elementi dello scontro tra personalità sovrana e Stato assolutistico, che in Occidente era stato alla base delle origini del classicismo. Questo elemento (la personalità sovrana) aveva cominciato ad acquistare forza solo dopo il 1812, ma i tragici avvenimenti del dicembre 1825 ebbero come effetto un'abbastanza netta estraniamento dalla personalità dallo Stato e perciò, dopo rinascimento ed elementi di barocco si passa subito all'illuminismo<sup>26</sup>. In sintesi, lo spaccato della letteratura russa ricostruito da Kožinov si presenta, quindi, come segue:

- Barocco A questa tendenza, che si manifesta intorno agli anni '40, quando «la cultura russa si “separò” completamente dallo Stato»<sup>27</sup>, appartengono le opere mature di Gogol', Tjutčev, Lermontov, Odoevskij, la tarda poesia di Baratinskij e di Jazykov. L'arte «contrastiva e disarmonica» di questi poeti e scrittori è affine alla letteratura barocca occidentale (Tasso, Calderon, per citare solo alcuni esempi)<sup>28</sup>.
- Sentimentalismo e illuminismo Si sviluppano parallelamente dopo gli anni '40, entrambi nell'ambito della «scuola naturale». Al sentimentalismo ascrive il giovane Dostoevskij (*Povera gente*), il giovane Tolstoj (che si ispirava a Rousseau e a Sterne) e le *Memorie di un cacciatore* di Turgenev. All'illuminismo il *Di chi è la colpa?* di Herzen, e poi Turgenev, Nekrasov, Ščedrin, Černyševskij, Slepcev e Pomjalovskij<sup>29</sup>.
- Romanticismo Dostoevskij, Leskov, l'opera tarda di Tjutčev, Fet, Polonskij, A. Tolstoj, i poeti slavofili, Ostrovskij, A. Grigor'ev, K. Leont'ev, Mel'nikov-Pečerskij, Maksimov, l'opera matura di Uspenskij e numerosissimi scrittori e poeti populistici, in sostanza la letteratura russa degli anni 1850-'70<sup>30</sup>.

Lo sviluppo delle tendenze letterarie in Russia ha avuto, tuttavia, rispetto allo sviluppo delle stesse nell'Europa occidentale, un carattere del tutto peculiare. Innanzitutto il loro evolversi si è concentrato in un lasso di tempo assai più breve e, in ragione di ciò, esse si sono manifestate con «particolare forza e pienezza artistica»<sup>31</sup>. In secondo luogo, si sono sviluppate in stretto contatto con la letteratura europea contemporanea, cioè innanzitutto con il realismo critico occidentale, e pertanto si può constatare la presenza di «aspetti critici e realisti in tutte le tendenze, compreso il romanticismo»<sup>32</sup>. In terzo luogo, nell'evoluzione di ogni grande scrittore dell' '800 si possono rilevare periodi di appartenenza a diverse tendenze<sup>33</sup>. Tutte queste osservazioni spingono Kožinov ad individuare come tratto originale della letteratura russa il suo «carattere sintetico»<sup>34</sup>, il cui migliore esempio è costituito dall'opera matura di Tolstoj<sup>35</sup>.

Le analisi di Kožinov hanno provocato tra i critici letterari sovietici un dibattito assai vivace che è in corso ormai da più di un decennio. Molti degli interventi esprimono delle posizioni assai critiche nei suoi confronti, e in alcuni casi persino di condanna, ma altri esprimono posizioni che, seppur motivate diversamente, potremmo definire affini alle sue.

La sua tesi sul carattere rinascimentale della letteratura del '700 e del primo

'800 viene contestata dal maggior studioso della letteratura russa antica, D.S. Lichačev. Questi ritiene, infatti, che la storia della cultura russa non ha conosciuto il Rinascimento nel senso proprio del termine, in quanto non si sono verificate in Russia quelle condizioni storiche e culturali che hanno favorito il Rinascimento europeo. In sostanza, il fenomeno in Europa aveva avuto come fine la secolarizzazione della cultura, a cui si è pervenuti attraverso un ritorno di interesse per l'antichità pagana in contrapposizione alla religiosità dell'epoca presente. In Russia il ritorno all'antichità non poteva che riguardare il periodo storico precedente le invasioni mongoliche, periodo la cui cultura era, per mediazione bizantina, già cristiana. Per la storia della cultura russa si può parlare, secondo Lichačev, di «prerinascimento» in quanto «liberazione della personalità allo stadio della coscienza religiosa e nei limiti di una sfera principalmente emotiva»<sup>36</sup>. «L'ingresso della Russia e della cultura russa nell'epoca moderna» non è stato preparato dal Rinascimento, ma soltanto da «prolungati fenomeni rinascimentali»<sup>37</sup>.

Parimenti al Rinascimento russo viene messa in discussione, da E. Kuprejanova e I. Serman, la collocazione, da parte di Kožinov, dell'illuminismo alla metà del XIX secolo e la sua negazione del classicismo russo. Secondo i due autori<sup>38</sup>, il XVIII secolo in Russia, in conseguenza della cosiddetta «apertura di una finestra» sull'Occidente, è stato il secolo in cui la cultura russa ha preso coscienza dell'arretratezza feudale del paese e ha rielaborato contemporaneamente alcuni principi rinascimentali e illuministi, ed entrambe queste componenti stanno alla base di quel fenomeno che è stato chiamato «classicismo russo»<sup>39</sup>. Tuttavia, tale processo è avvenuto con una certa schematizzazione e ne è risultato che l'idea rinascimentale della libera personalità si è trasformata, nel classicismo russo, in idea dell'eguaglianza degli uomini e l'idea della valutazione etica venne assoggettata alle leggi della morale, ragion per cui «l'utilità sociale divenne il programma della letteratura»<sup>40</sup>. Essi rilevano poi giustamente che nelle analisi di Kožinov, il Rinascimento perde molti dei suoi caratteri più innovativi, quali la comparsa di una nuova filosofia antropologica, la filosofia della scoperta e dell'evoluzione dell'uomo sulla terra, l'affermazione del valore assoluto della personalità umana» per diventare «un fatto strettamente particolare, “domestico” di ogni letteratura nazionale»<sup>41</sup>.

Un altro momento aspramente criticato dell'analisi di Kožinov è quello che riguarda Gogol' (e di riflesso la sua revisione di Belinskij), che ha sollevato obiezioni proprio nel settore dei critici più vicini alle posizioni ideologiche ufficiali. Anche se le tesi espresse da questi critici non sono molto interessanti, in quanto si limitano ad una difesa ad oltranza di principi che hanno ormai solo il valore di luoghi comuni, mette conto di prenderle ugualmente in considerazione per avere un quadro più preciso delle concezioni con cui polemizza Kožinov. Se per esempio prendiamo l'articolo di A. Dement'ev, *Una metodologia sospetta*<sup>42</sup>, vediamo rispuntare vecchi fantasmi, che purtroppo spesso non

sono poi ancora del tutto fantasmi, del tipo di una concezione della funzione della critica letteraria finalizzata a mettere in luce quanto e come la letteratura sia servita, in senso stretto, al movimento di liberazione e rivoluzionario<sup>43</sup>. Per ritornare comunque alla sostanza del problema, Dement'ev rifiuta, nell'analisi del carattere rinascimentale delle *Anime morte*, proprio il fatto che viene negato il significato di denuncia sociale dell'opera<sup>44</sup>. Altri (D. Nikolaev, Ja. El'sberg)<sup>45</sup> portano il discorso sul problema della satira tendendo a ristabilire le sue peculiarità di forma d'arte in grado di «percepire e ricreare in modo ricco, multiforme e brillante la “vita viva”<sup>46</sup>, dentro la quale si può riconoscere perfettamente l'opera di Gogol'. Un discorso a parte meriterebbero le polemiche su Belinskij, ma qui vi accenniamo solamente per non deviare troppo dal tema principale. Sia Dement'ev che Nikolaev si accaniscono particolarmente contro Kožinov accusandolo di aver travisato i giudizi di Belinskij su Gogol' per farli rientrare a sostegno delle proprie tesi. In realtà, Belinskij, come molti dei personaggi intoccabili della storia e della cultura russa viene spesso, oltre che ampiamente strumentalizzato, presentato in modo assai monolitico, ragion per cui si dovrebbe essere per lo meno grati a chi ci fornisce il pretesto di una lettura più stimolante.

Altre posizioni critiche nei confronti di Kožinov, ma tutto sommato più vicine allo spirito delle sue analisi, nel senso che tendono comunque a stabilire le peculiarità dello sviluppo della letteratura russa rispetto a quelle occidentali, sono state espresse da G. Fridlender e da V. Markovič<sup>47</sup>. Fridlender contesta a Kožinov di stabilire un'analogia troppo stretta tra lo sviluppo della letteratura russa ed europea, senza considerare che quando un fenomeno letterario non si presenta in forma pura, ma con punti di contatto con altri, dà già origine a «una formazione storica più complessa, di un terzo tipo»<sup>48</sup> e, di conseguenza, senza accorgersene, di commettere lo stesso errore di «quegli storici della letteratura *tradizionalisti* con cui polemizza»<sup>49</sup>. D'altro canto, egli ritiene che la tendenza fondamentale di tutta la letteratura russa sia una tendenza realista, anche se è necessario studiarne i «sottosistemi», ognuno dei quali ha una sua «irripetibile struttura e complessità interiore»<sup>50</sup>. Tuttavia, il realismo russo possiede, secondo Fridlender, caratteristiche profondamente diverse dal realismo occidentale. In primo luogo, nel realismo occidentale alla critica della società borghese si contrapponeva l'idealizzazione di altri ceti sociali, mentre in Russia la contrapposizione si verificava tra il mondo ufficiale, statale e ampi strati sia delle classi dominanti che dei ceti popolari, il che «ha dato alla letteratura russa del XIX secolo molti dei suoi eroi positivi, le ha conferito quell'elevato contenuto poetico, che di solito mancava alle opere del realismo anglofrancese»<sup>51</sup>. In secondo luogo, a differenza della letteratura occidentale, in cui certe tematiche erano state proprie più del romanticismo, il realismo russo è diventato «il rispecchiamento artistico più sottile e perfetto delle fluttuazioni storiche, della frattura nella vita e nella coscienza di ampie masse, delle ricerche

morali, filosofiche e ideologiche dell'epoca»<sup>52</sup>. In terzo luogo, rifiutando ad un tempo sia i rapporti sociali esistenti, sia un possibile sviluppo in senso borghese, prospettava diversi e migliori rapporti futuri fra gli uomini, e da ciò deriva la sua «più ampia prospettiva poetica»<sup>53</sup>. Infine, anziché orientarsi sulle scienze naturali alla stregua del realismo francese, il realismo russo era «più strettamente connesso con il movimento sociale, con il pensiero filosofico e libertario, con la scienza storica»<sup>54</sup>. Tutte queste considerazioni sulla peculiarità della letteratura russa, portano Fridlender a concludere che il realismo russo è di tipo «sintetico» avendo rielaborato aspetti del «romanticismo, della letteratura russa antica, del folclore e della letteratura universale»<sup>55</sup>.

Su queste conclusioni concorda anche V. Markovič. D'altro canto, anche se da posizioni diverse, al riconoscimento del carattere sintetico della letteratura russa era pervenuto lo stesso Kožinov, come abbiamo già avuto occasione di osservare. Le posizioni di Markovič, invece, si avvicinano a quelle di Fridlender anche nel tipo di analisi della letteratura. Attraverso un esame del romanzo di Herzen citato da Kožinov come esempio dell'illuminismo russo (il *Di chi è la colpa?*) e avendone individuato, sì, gli aspetti illuministici, ma anche il loro superamento nella conclusione del romanzo<sup>56</sup>, ne deduce che in esso si possono rinvenire solo delle analogie con l'illuminismo, mentre «Kožinov confonde l'analogia con l'identità; di conseguenza la concezione della specificità delle grandezze confrontate risulta unilateralmente semplificata»<sup>57</sup>. Da ciò, secondo Markovič, risulta inficiato tutto il sistema della letteratura russa costruito da Kožinov, il cui principale errore sarebbe quello di stabilire un troppo stretto collegamento tra il verificarsi di determinate condizioni storico-sociali e le date tendenze letterarie. Egli riporta alla situazione russa l'evoluzione letteraria europea e perciò si dimostra vittima di «centrismo occidentale»<sup>58</sup>. Come per Fridlender, anche per Markovič il tratto tipico, originale della letteratura russa è «l'aspirazione e la capacità a sintetizzare le tradizioni di epoche lontane le une dalle altre (o di tendenze letterarie inconciliabili) su un unico piano», che è poi quello del realismo tutto particolare da essa espresso<sup>59</sup>.

Tutto il dibattito fin qui esaminato ci pare assai stimolante per una riconsiderazione dello sviluppo storico della letteratura russa. Molti degli aspetti messi in luce da Kožinov - anche se il sistema da lui elaborato ci pare in parte schematico nel senso che tiene poco conto dei rapporti tra la letteratura russa dei singoli periodi presi in esame e quella europea contemporanea (pensiamo, tanto per fare un esempio, agli influssi romantici nella letteratura russa degli anni '30 del XIX secolo) - arricchiscono considerevolmente la visione di tale sviluppo. Ci riferiamo in modo particolare all'individuazione dei tratti rinascimentali presenti nella letteratura russa e, soprattutto, alla confutazione del principio secondo cui il moto ispiratore della letteratura russa è stata la critica sociale (e la conseguente dimostrazione dell'inconsistenza della teoria del realismo critico). In tempi più recenti, tuttavia, Kožinov ha considerevolmente

estremizzato certe sue intuizioni originarie e le sue ultime posizioni ci paiono decisamente discutibili. Vediamole.

In un articolo dedicato al 160° anniversario della nascita di Dostoevskij<sup>60</sup> egli insiste con particolare forza sull'originalità - nel suo concetto, però, superiorità - della cultura russa rispetto a quella europea in uno spirito decisamente nazionalistico. I tratti peculiari della letteratura russa sono, secondo Kožinov, lo spirito autocritico e lo spirito universale (frequentemente anche «missione universale»). Entrambi questi aspetti sono presenti in essa sin dalle origini e sono confermati da episodi della storia russa - ad esempio la chiamata dei «varjaghi» a capo della Rus' di Kiev - o della letteratura - il più grande poema epico della letteratura russa antica, il *Canto della gesta di Igor'*, non è la narrazione «di un'impresa vittoriosa, e nemmeno di una morte eroica, ma della tragica onta dell'eroe»<sup>61</sup>, per quanto riguarda il primo, e dall'atteggiamento delle popolazioni russe nei confronti dei vicini pagani, nonché della sua apertura culturale nei confronti di Bisanzio, per quanto riguarda il secondo aspetto. A tutto ciò, secondo Kožinov, è invece profondamente estranea la cultura occidentale, che non solo è priva del ben che minimo carattere autocritico, ma soprattutto che, avendo al proprio centro la concezione dell'uomo rispetto al mondo esterno come di «uomo-dio», ha sempre teso all'autoaffermazione attraverso l'appropriazione<sup>62</sup>. Trasferendo questo discorso alla letteratura, Kožinov rileva che il carattere peculiare della letteratura russa, rispetto a quella occidentale, è quello di rimettere in discussione tutti i valori che in quella paiono dogmi: i concetti di «bene», di «libertà», di «verità», e non solo, ma persino di rimettere in discussione se stessa: «lo sviluppo russo si presenta come una serie di nascite sempre nuove, o meglio, di “resurrezioni” spirituali dopo l'autonegazione»<sup>63</sup>. Ne fanno fede l'autodafé di Gogol' e la negazione dell'arte di Tolstoj.

Ai concetti di «individuo» e «nazione», tipici della letteratura occidentale, in quanto fanno perno sul «significato di separazione, di delimitazione», contrappone nella letteratura russa quelli di «personalità» e di «popolo», che esprimono quella «profondità interiore che ha in sé un valore universale»<sup>64</sup>. Stante ciò, al concetto sovrano di «libertà dell'individuo» nella letteratura occidentale, si oppone in quella russa, e in particolare in Tolstoj, la «volontà della personalità»<sup>65</sup>.

Questi aspetti fondamentali del carattere originale della letteratura russa sono stati individuati per primi, secondo Kožinov, da Čadaev e da Dostoevskij. Quest'ultimo in particolare dava grande rilievo alla «missione universale» della letteratura russa, ritenendo che corrispondesse a una proprietà insita nel popolo russo, cioè al suo atteggiamento di «incondizionata parità ed eguaglianza» nei confronti degli altri popoli<sup>66</sup>. La visione della letteratura russa di Čadaev e Dostoevskij è poi, secondo Kožinov, profondamente divergente sia dalle posizioni degli slavofili che da quelle degli occidentalisti. A entrambe queste importanti correnti del pensiero russo Kožinov rimprovera di vedere lo sviluppo della

letteratura russa «in base a un programma proposto dall'Europa occidentale»<sup>67</sup>, tendendo gli uni (occidentalisti) a raggiungere l'Europa sul suo stesso modello di sviluppo, gli altri (slavofili) a costruirne uno proprio - slavo appunto - ma ispirato agli stessi principi conformatori. Recuperando le analisi bachtiniane di Dostoevskij Kožinov, invece, ritiene che si possa parlare di una estetica del dialogo russa «che si contrappone all'estetica di Hegel, basata sulla “dialettica monologica”»<sup>68</sup> e conclude perentoriamente affermando che «nella creazione di un dialogo universale, forse, si esprime innanzitutto la grandissima missione della letteratura russa»<sup>69</sup>.

Queste tesi, che a noi paiono dettate da una visione troppo idillica della storia russa (anche se molti degli aspetti da lui rilevati trovano rispondenza nelle grandi opere, in particolare di Dostoevskij, come la capacità di porre ogni volta nuovamente in discussione tutti i valori) e, forse, un po' troppo tendenziosa della storia dell'Europa occidentale, sono state seccamente condannate da una voce che in materia di condanne è sicuramente molto autorevole. Nell'articolo di Dzeverin pubblicato sul «Kommunist», di cui già abbiamo parlato a proposito dell'impostazione della critica letteraria ufficiale, pur senza citarli in prima persona, si criticano in nome dello «storicismo marxista» quegli studiosi che manifestano «idee di isolamento e di eccezionalità nazionale»<sup>70</sup>. Naturalmente, anche se indubbiamente non prive di peso, si tratta di posizioni che vengono espresse da un organo ideologico ufficiale e, quindi, estraneo a un dibattito che continua fruttuoso tra gli studiosi sovietici per ampliare ed approfondire tutti gli spunti e le tematiche offerte da quell'universo che si chiama letteratura russa.

<sup>1</sup> ) I. Dzeverin, *Vysokoe prednaznačenie /Una missione elevata/*, in «Kommunist» 1982, n. 2 (il corsivo qui e ovunque è dell'autore). All'inizio di quest'anno (1982) numerose riviste (tra cui anche «Voprosy literatury» e «Znamja») hanno dedicato articoli al X anniversario della pubblicazione della Risoluzione del CC del PCUS sui problemi della critica letteraria, al fine di stimolare quest'ultima a una «più elevata qualificazione» e, in generale, per richiamarla a una più attiva collaborazione a quelli che vengono definiti i «compiti dell'edificazione della società comunista».

<sup>2</sup> ) V. Kožinov, *O principach postroenija istorii literatury (metodologičeskie zametki) /Principi della creazione della storia della letteratura (note metodologiche)/*, in «Kontekst. 1972», Moskva 1973, pp. 297-298. Poco prima affermava: «Dopo che nella creazione del Puškin maturo si era formato il “realismo critico” la letteratura russa comincia di nuovo a ripetere improvvisamente gli stadi che, sembrerebbe, erano appena stati percorsi... È possibile questa strana ripetizione?» (p. 280).

<sup>3</sup> ) Ivi, p. 283.

<sup>4</sup> ) Ivi, p. 292. Non si vuole qui entrare nel merito dei giudizi che Kožinov esprime sul Rinascimento occidentale, perché è evidente che la sua trattazione di questo argomento è in primo luogo finalizzata al suo discorso sulla cultura russa.

<sup>5</sup> ) Si tratta dei seguenti versi di Avvakum «...e poi Dio / ha messo in me il cielo e la terra e ogni creatura...» e di Deržavin «Sono una particella dell'intero universo... Sono re, sono schiavo, sono verme - sono Dio» (citati da Kožinov, ivi, p. 288).

<sup>6</sup> ) Ivi, pp. 288-289. Puškin concludeva la sua poesia con i seguenti versi «E la voce di dio

mi chiamò:/ “Alzati, profeta, e guarda, e ascolta,/ Esegui la mia volontà/ E andando per mare e per terra/ Col verbo infiamma i cuori degli uomini», in A.S. Puškin, *Izbrannye proizvedenija* /Opere scelte/, Moskva 1970, v. II, pp. 136-137. Questo tema è approfondito da Kožinov nel suo *Libro sulla poesia lirica russa del XIX secolo* /*Kniga o russkoj liričeskoj poezii XIX veda*, Moskova 1978 - cfr. soprattutto il II capitolo, alle pagine 14-41/, dove la poesia di Puškin viene analizzata come il primo «fenomeno della nostra “era” estetica», e Puškin stesso viene riconosciuto come il fondatore della lingua nazionale.

<sup>7</sup>) Ivi, p. 293.

<sup>8</sup>) Ivi, p. 294.

<sup>9</sup>) Ivi, p. 295.

<sup>10</sup>) Ivi. Resterebbe da esaminare, per concludere l'analisi delle teorie di Kožinov su questo periodo della letteratura russa, il rapporto che egli stabilisce tra il carattere rinascimentale della letteratura russa del primo '800 e il suo atteggiamento nei confronti del romanticismo. Rifacendosi alle note di Puškin, *Della poesia classica e romantica*, egli sostiene che in quegli anni il romanticismo europeo-occidentale in Russia veniva percepito «letteralmente come resurrezione del Rinascimento» e, per tale ragione, maggior fortuna ebbero in Russia quei romantici che, come Scott, Byron e Musset, avevano dei tratti «rinascimentali, shakespeareiani», mentre veniva rifiutato l'aspetto «orrido» di certo romanticismo (pp. 298-299). Tuttavia, proprio in quegli anni (1825-30) fioriva in Russia tutta una letteratura che si ispirava a questi aspetti del romanticismo e, che sotto determinati punti di vista, influenzò anche Gogol' (si veda in proposito V. Vinogradov, *Izbrannye trudy. Poetika russkoj literatury* /Opere scelte. Poetica della letteratura russa/, Moskva 1976).

<sup>11</sup>) Cfr. V. Kožinov, *K metodologii istorii russkoj literatury (o realizme 30ch godov XIX veka)* /Per una metodologia della storia della letteratura russa (il realismo degli anni '30 del XIX secolo)/, in «Voprosy literatury» 1968, n. 5, pp. 60-65.

<sup>12</sup>) Ivi, p. 65.

<sup>13</sup>) Ivi, p. 66.

<sup>14</sup>) Ivi, p. 77. Per quanto riguarda Belinskij, Kožinov mette in rilievo come molte delle sue affermazioni fossero dettate dalla foga polemica contro i diversi critici di Gogol' e che accanto ad affermazioni sul carattere di denuncia delle *Anime morte*, troviamo in lui affermazioni di segno opposto, come per esempio «Gogol' abbraccia la vita “in tutta la pienezza e l'integrità della sua realtà”» (ivi, p. 76), e molte altre che dovrebbero indurre ad un più attento esame dell'impostazione critica di Belinskij.

<sup>15</sup>) Ivi, p. 78. A tale proposito, oltre che richiamarsi esplicitamente alle posizioni di Bachtin su Rabelais e la comicità rinascimentale, Kožinov riecheggia anche le posizioni di Auerbach, là dove questi afferma: «anche la satira e la critica del tempo sono assai deboli /.../ Innanzitutto non attraverso avventure di Don Chisciotte potrebbe venir scoperto qualche problema della società del tempo. La sua attività non scopre un bel nulla. È un'occasione di presentare la vita spagnola in tutta la sua variopinta pienezza; nei molteplici incontri con la realtà di Don Chisciotte non si produce mai una situazione che ponga in dubbio il diritto alla vita di tale realtà. La realtà ha sempre ragione contro di lui, e dopo qualche allegra confusione continua indifferente e integra» (E. Auerbach, *Mimesis*, Torino 1981, v. II, p. 100). In effetti queste parole potrebbero benissimo essere adattate al nostro Čičikov: tutto lo scompiglio da lui creato si risolve nel nulla e la vita continua «indifferente e integra».

<sup>16</sup>) Ivi, p. 80.

<sup>17</sup>) Citato da Kožinov in *K metodologii istorii russkoj literatury*, cit., p. 68. Si tratta della prima lettera filosofica di Čaadaev, scritta nel 1828 o 1829.

<sup>18</sup>) Ivi, p. 68.

<sup>19</sup>) Queste citazioni sono tratte dal summenzionato articolo di Kožinov, rispettivamente alle pagine 68, 69 e 70.

<sup>20</sup>) Ivi, p. 70.

<sup>21</sup> ) V. Kožinov, *Russkaja literatura i termin «kritičeskij realizm» /La letteratura russa e il termine «realismo critico»/*, in «Voprosy literatury» 1978, n. 9, p. 98.

<sup>22</sup> ) Ivi, p. 99.

<sup>23</sup> ) Ivi, p. 101. Connesso a questo tipo di discorso abbiamo quello sulla funzione di valutazione positiva dello scrittore cui viene attribuito il titolo di realista critico. In relazione a ciò, in questo stesso articolo, Kožinov rileva come un grande poeta come Fet sia stato sempre misconosciuto dalla storiografia letteraria sovietica poiché in alcun modo non lo si poteva far rientrare nella tendenza del realismo critico (pp. 118-122; si veda inoltre il già citato *Libro sulla poesia lirica russa del XIX secolo*).

<sup>24</sup> ) Cfr. ivi, pp. 100-101.

<sup>25</sup> ) Cfr. ivi, p. 115.

<sup>26</sup> ) V. Kožinov, *Epoca Vozroždenija v russkoj literature /L'epoca del Rinascimento nella letteratura russa/*, in «Voprosy literatury» 1974, n. 8, p. 225.

<sup>27</sup> ) V. Kožinov, *Russkaja literatura i termin «kritičeskij realizm»*, cit., p. 110.

<sup>28</sup> ) Ivi.

<sup>29</sup> ) Ivi, pp. 115-116.

<sup>30</sup> ) Ivi, p. 116. Un discorso particolare va fatto sul romanticismo. Nella critica sovietica per romantico si intende solo qualcosa di «strettamente “ideale”, elevato, purificato dai tratti bassi» (ivi, p. 117) e quindi, in sostanza, solo la lirica, ad esempio, di Tjutčev o Fet. Dostoevskij, per la sua tematica e per il suo *pathos*, è secondo Kožinov «la più elevata e piena espressione del romanticismo mondiale», ma viene ascritto al realismo critico «solo perché questo termine ha un significato apprezzativo» (ivi).

<sup>31</sup> ) Ivi, p. 122.

<sup>32</sup> ) Ivi.

<sup>33</sup> ) Ivi, p. 123.

<sup>34</sup> ) Ivi.

<sup>35</sup> ) Ivi. *L'epos* di Tolstoj, consono a quello di Dostoevskij e alla lirica di Tjutčev e Fet, esprime anche tratti dell'arte rinascimentale, in particolare nel romanzo *Guerra e pace* (ivi, p. 118 e 123).

<sup>36</sup> ) D.S. Lichačev, *Vozroždenie i srednevekovie /Rinascimento e medioevo/*, in «Russkaja literatura» 1973, n. 4, p. 118.

<sup>37</sup> ) Ivi.

<sup>38</sup> ) E. Kuprejanova, I. Serman, *V kakom veke žil Deržavin /In che secolo è vissuto Deržavin/*, in «Voprosy literatury» 1974, n. 8.

<sup>39</sup> ) Ivi, pp. 210-213.

<sup>40</sup> ) Ivi, pp. 213-214.

<sup>41</sup> ) Ivi, p. 216. Rispondendo più o meno direttamente a queste osservazioni, Kožinov distingue tra ciò che fu il Rinascimento in Italia e, successivamente, in Francia, Inghilterra e Spagna. In questi paesi «come in Russia, la formazione della personalità è stata indivisibile, organicamente collegata con la formazione della nazione. Fino a che l'uomo apparteneva interamente a uno dei ceti medioevali, la sua personalità veniva assorbita da questi. E proprio la formazione delle nazioni, diretta dalla potenza dello Stato assolutistico, determinò la “liberazione” della personalità. In breve, il divenire della nazione e il divenire della personalità non sono due processi, ma due aspetti di un unico processo, essenza del Rinascimento, che ha creato la cultura e la letteratura nazionali nel complesso», (V. Kožinov, *Tipologija i svoeobrazie /Tipologia e originalità/*, in «Kontekst 1975», *Moskva 1977*, pp. 250-251).

<sup>42</sup> ) Titolo originale *Somnitel'naja metodologija*, in «Voprosy literatury» 1968, n. 12.

<sup>43</sup> ) Tanto per fare un esempio, analizzare Gogol' nell'ambito della «lotta di alcune generazioni del movimento di liberazione russo in difesa degli interessi del popolo», ci pare la vera metodologia sospetta (la citazione è a p. 88 dell'articolo di Dement'ev).

<sup>44</sup> ) Ivi, pp. 82-83.

<sup>45</sup>) Cfr. D. Nikolaev, *Satiričeskoe otricanie i otricanie satiry* /Negazione satirica e negazione della satira/, in «Voprosy literatury» 1968, n. 12; e Ju. El'sberg, *O sinteze tradicij v russkom realizme* /La sintesi delle tradizioni nel realismo russo/, in «Kontekst 1974», Moskva 1975.

<sup>46</sup>) Cfr. El'sberg, *op. cit.*, p. 195.

<sup>47</sup>) Cfr. gli articoli di Fridlender, *Russkij realizm (nekotorye spornye problemy i očerednye zadači)* /Il realismo russo (alcuni problemi in discussione e i compiti attuali)/, in «Russkaja literatura» 1973, n. 3; e di V. Markovič, *O russkom realizme XIX veka* /Il realismo russo del XIX secolo/, in «Voprosy literatury» 1978, n. 9.

<sup>48</sup>) G. Fridlender, *op. cit.*, p. 50.

<sup>49</sup>) Ivi.

<sup>50</sup>) Ivi, p. 52.

<sup>51</sup>) Ivi, p. 51.

<sup>52</sup>) Ivi.

<sup>53</sup>) Ivi, p. 52.

<sup>54</sup>) Ivi, p. 53.

<sup>55</sup>) Ivi, p. 56.

<sup>56</sup>) Cfr. il citato articolo di Markovič alle pp. 135-142.

<sup>57</sup>) Ivi, p. 143.

<sup>58</sup>) Ivi, pp. 144 e 152-153. Francamente, anche alla luce delle più recenti prese di posizione di Kožinov, che andremo tra breve a esaminare, questa definizione ci pare eccessiva.

<sup>59</sup>) Ivi, p. 161. Markovič poi, pur apprezzando nella prima parte del suo articolo la messa in discussione del realismo critico, nella seconda parte di esso tende in un certo senso a rivalutare la tendenza alla negazione del realismo russo, fattore importante in una letteratura che sa ampiamente proporre valori positivi (pp. 165-167).

<sup>60</sup>) Kožinov, *I nazovet menja vsjak suščij v nej jazyk* /E in essa ciascuna lingua mi invocherà/, in «Naš sovremennik» 1981, n. 11. Il titolo dell'articolo è tratto da un verso del testamento poetico di Puškin.

<sup>61</sup>) Ivi, p. 161.

<sup>62</sup>) Cfr. ivi, p. 163.

<sup>63</sup>) Ivi, p. 167.

<sup>64</sup>) Ivi, p. 168.

<sup>65</sup>) Ivi, pp. 168-169.

<sup>66</sup>) Ivi, p. 170.

<sup>67</sup>) Ivi.

<sup>68</sup>) Ivi, p. 175.

<sup>69</sup>) Ivi, p. 176.

<sup>70</sup>) I. Dzeverin, *op. cit.*, p. 60.

ANTONINA PABA

*MADAMOISELLE ISABEL: SONETTO DE AMOR O SONETTO DE DESAMOR?*

Blas de Otero viene generalmente considerato dalla critica come l'esponente più rappresentativo della cosiddetta "poesia social", che si produsse in Spagna attorno agli anni '50.

Tuttavia, prima di approdare alla coscienza della socialità dei problemi in cui, come individuo, si dibatte, Blas de Otero passa attraverso una fase di poesia angosciata ed estremamente intimista, quella segnata dalla pubblicazione di *Angel Fieramente Humano*, il suo primo vero libro di versi, pubblicato a Madrid nel 1950<sup>1</sup>.

Raccoglie circa una trentina di testi, raggruppati in tre diverse sezioni: DESAMOR, HOMBRE, PODEROSO SILENCIO. La prima, di cui fa parte il sonetto oggetto di questa indagine, riflette un sentimento di svalorizzazione dell'amore umano rispetto a quello divino. Questa contrapposizione genera una tensione continua determinando una bipolarità fra "terreno" e "ultraterreno", dove quest'ultimo diviene interlocutore angosciante, entità che possiede ciò che l'uomo anela: l'eternità.

Dalla constatazione della fugacità e temporalità dell'amore umano nasce la richiesta di Dio. Dio diventa il garante della continuità nel tempo persino dei sentimenti. *Mademoiselle Isabel* esprime perfettamente questo amore umano che non basta più, che non può soddisfare proprio perchè effimero.

Una lettura di questo sonetto che si limitasse esclusivamente al codice del testo fornirebbe un'interpretazione parziale; se inserita, invece, nel contesto della sezione ne acquista la piena rappresentatività.

Infatti, al di là della veste ludica, la poesia racchiude il concetto di disamore, inteso non nel senso più comune di mancanza d'amore bensì come impossibilità di mantenerlo e di dargli continuità nel tempo. Questo tema è presente, e variamente sottolineato, nelle restanti poesie che formano la sezione dove è messa in luce la ricerca di eternità rivolta a Dio e destinata a restare senza risposta fin da ora. Il sentimento che l'uomo conosce è infatti di smarrimento:

l'amore umano non porta a Dio, come si può leggere a conclusione di due sonetti:

[...] Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte bastara un beso, un beso que se llora después, porque ioh por qué! no basta eso.

(*Un relámpago apenas, AFH*, p. 24)

[...] Hambre mortal de Dios, hambriento hasta la saciedad, bebiendo sed y, luego, sintiendo, ipor qué!, ioh Dios! que eso no basta.

(*Luego, AFH*, p. 28)

La seconda sezione, HOMBRE, costituisce la parte centrale del libro nella quale viene portata avanti la richiesta d'immortalità. L'ansia di infinito è presente nel testo sotto varie forme. Dio viene invocato nella lotta contro la morte, nel constatare che tutto finisce con essa, divenendo la proiezione del desiderio dell'uomo di non essere solo ed abbandonato.

L'atto di rivolta verso un destino e una condizione che l'io poetante sente ingiusta e crudele, è stato condotto finora a livello individuale. Tuttavia, già in questa sezione può essere fissato il punto di partenza verso la presa di coscienza di un dramma collettivo che - come già detto - caratterizzerà la produzione poetica successiva ad *AFH*. Il poeta si fa carico del problema dell'uomo, riassumibile nel binomio "mortalità e finitezza", condizione mai accettata. Si apre la fase che potremmo definire, in senso sartriano, esistenzialista. Sebbene il poeta non si sia ancora liberato dall'ansia di immortalità, inizia però a circoscrivere entro ambiti unicamente umani la ricerca di senso, che sfocerà nell'*engagement*, nell'etica dell'azione politica, con la conseguente sospensione di qualsiasi interrogativo metafisico.

L'ultima sezione, infine, è satura del silenzio di Dio, unica sua forma di risposta all'appello dell'uomo. Chiude il libro una specie di appendice, composta da due poesie. La prima, *Final*, rappresenta il punto d'arrivo all'accettazione definitiva del non-senso. La seconda, *El ser*, è il tentativo di definire l'essenza della condizione umana per mezzo di una visione puramente vitalista, con la quale si cerca di arginare la disperazione che comporta la razionalizzazione della mancanza di risposta divina:

[...]

“¿Cómo podríamos reposar y morir, si la muerte no fuese otro modo de amor y de alegría?”

(*El ser, AFH*, p. 93)

Termina così, circolarmente, la ricerca sull'amore, iniziata con un atto di sfiducia nelle sue concrete manifestazioni terrene e approdata, dopo il fallimento dell'istanza metafisica, a questa nuova forma di finalità che è la speranza nell'esistenza di un non meglio identificato amore, che fideisticamente giustifi-

chi la morte, vale a dire ciò che ha costituito da sempre, per l'autore, la *sin-razón*, il fatto inaccettabile.

*Mademoiselle Isabel*

1	MADemoISELLE Isabel, rubia y francesa,	A
2	con un mirlo debajo de la piel,	B
3	no sé si aquél o ésa, oh <i>mademoiselle</i>	B
4	Isabel, canta en él o si él en ésa.	A
5	Princesa de mi infancia: tú, princesa	A
6	promesa, con dos senos de clavel;	B
7	yo, <i>le livre, le crayon, le... le...</i> , oh Isabel,	B
8	Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.	A
9	De noche, te alisabas los cabellos,	C
10	yo me dormía, meditando en ellos	C
11	y en tu cuerpo de rosa: mariposa	D
12	rosa y blanca, velada con un velo.	E
13	Volada para siempre de mi rosa	D
14	- <i>mademoiselle</i> Isabel - y de mi cielo.	E

Una lettura poco attenta o condotta solo in superficie, collocherebbe questo sonetto quasi in contrasto con la maggioranza dei testi di *AFH*, densi di immagini angosciate e invocazioni drammatiche.

Emilio Alarcos Llorach, uno dei maggiori studiosi dell'opera blasoteriana, per esempio, ravvisa in questa composizione quelli che definisce "remansos de sosiego" e insiste nel considerarla un'oasi, atipica, di pace e di serenità<sup>2</sup>. La mia lettura è in disaccordo con la interpretazione data dal critico spagnolo in quanto, come ho anticipato nella presentazione del libro, *Mademoiselle Isabel* va inserita nel contesto della sezione DESAMOR, di cui fa parte, affinché acquisti la sua piena significazione.

L'oggetto del desiderio<sup>3</sup> viene enunciato in apertura di sonetto:

MADemoISELLE Isabel v. 1

ed è reiterato nel 3° e 4° verso (con *enjambement*).

Il nome è ripetuto ancora nella seconda quartina con lo stesso procedimento:

oh Isabel / Isabel vv. 7-8.

Compare, un'ultima volta, a conclusione del testo:

- *mademoiselle* Isabel - v. 14.

Il fantasma della memoria (di questo, infatti, si tratta) apre e chiude la composizione, tracciando col proprio passaggio il percorso del discorso poetico. La sua diramazione nel testo è affidata, inoltre ad alcune metafore:

Princesa de mi infancia, tú princesa v. 5  
Mariposa / rosa y blanca vv. 11-12.

In particolar modo, sono le due quartine ad essere pregne della presenza di Isabel e dei suoi attributi. Faccio notare, a questo proposito, la quasi assenza di verbi, portatori dell'idea di azione, processo e sviluppo, che accentua ulteriormente la fissità e staticità dell'immagine evocata.

Il v. 1, suscitando l'oggetto del ricordo, introduce in una atmosfera di eroticità, grazie ai due aggettivi:

rubia y francesa v. 2

per uno spagnolo, forse, evocatori di una bellezza e di uno *charme* un po' mitizzati. Un particolare effetto è provocato dall'accostamento, inatteso, di due attributi appartenenti a due aree semantiche differenti.

Nel verso successivo, la metafora

con un mirlo debajo de la piel

connotando l'immagine della donna di gioioso brio e di disposizione al piacere, rafforza questa atmosfera quasi-erotica.

Su questa interpretazione non è molto d'accordo Sabina de la Cruz, vedova di Blas de Otero e studiosa della sua opera: "Blas no era un joven cuando esta francesa vivía en su casa, sino un niño de 3-4 años, acaso 5. Por eso no reproduce sino impresiones. Por consiguiente debes cambiar la interpretación de "un mirlo debajo de la piel". Es simplemente la blancura [?] y la alegría que el recuerdo trae de la piel de una mujer joven en cuyos brazos estuvo el niño. Le eroticidad es completamente infantil..."<sup>4</sup>.

Sempre a livello semantico, si noti il ricorso di Blas de Otero a lessemi che creano un ambiente di grazia e freschezza primaverile: *jardín*, *clavel*, *rosa*, *mariposa*, ancora *rosas* e, infine, *cielo*.

Inoltre, il poeta attinge al campo semantico dei fiori per le principali metafore presenti nel testo:

senos de clavel v. 6  
cuerpo de rosa v. 11

che non necessitano di particolari interpretazioni essendo fortemente lessicaliz-

zate nella lingua quotidiana. Conosciamo tutti, infatti, i semi: *delicatezza, morbidezza, freschezza, intensità di profumo e brevità d'esistenza*<sup>5</sup> racchiusi nei sememi "clavel" e "rosa".

L'ultimo verso della seconda quartina, essendo in relazione metonimica coi lessemi prima citati (mirlo, clavel, rosa, mariposa), opera una sintesi con la metafora

tu jardín tiembla en la mesa v. 8

che concretizza il turbamento del giovane dinanzi al corpo di Isabel.

Turbamento evidenziato graficamente nel v. 7 coi puntini di sospensione e con l'articolazione frammentaria del determinante *le* che si perde nella memoria, restando senza sostantivo. Sempre in questa sede si noti il sospiro che si lascia sfuggire dinanzi al nome della donna, per la prima volta pronunciato senza essere preceduto da *mademoiselle* e anticipatore di un mutato atteggiamento del soggetto rispetto alla giovane francese.

È nelle terzine che si percepisce, immediatamente, una messa a fuoco diversa rispetto ai ricordi dell'infanzia. I rari verbi che ho rilevato nei primi otto versi figurano al tempo presente (*no sé, canta, tiembla*); attualizzano, cioè, il passato. Nei restanti sei versi, invece, la proiezione dell'io poetante è volta al passato. I tempi verbali sono, infatti l'imperfetto e il participio, tempo, quest'ultimo, che esprime la malinconia presente nel testo

volada para siempre de mi rosa v. 13.

Dopo la *vocatio* iniziale e le frequenti iterazioni del nome all'interno del testo, nella prima terzina viene esternato, in forma esplicita, il desiderio vero e proprio provato nei confronti di Isabel:

De noche, te alisabas los cabellos,  
yo me dormía meditando en ellos  
y en tu cuerpo de rosa...

Mi pare che a livello semantico il messaggio risulti assai chiaro: tramite il ricordo, viene evocata una figura di donna la cui presenza fisica aleggia durante tutto il testo.

Esistono, poi, delle figure retoriche basantesi tutte sullo statuto della ripetizione, tese a ribadire ulteriormente e ad enfatizzare il messaggio del significato. Mi riferisco alla anadiplosi nei vv. 7-8

oh Isabel / Isabel

(non a caso si insiste sul nome!), alla paronomasia fra *velada* e *volada* (vv. 12-13) e al parallelismo sintattico fra le due quartine:

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa  
con...

Princesa de mi infancia, tú, princesa  
promesa con...

\* \* \* \*

Passo ora al vaglio dell'apparato fonico, la cui ricchezza di omofonie, di rime interne e allitterazioni evidenzia una sottile e artificiosa orchestrazione dalla quale possono scaturire messaggi formali autonomi <sup>6</sup>.

Oltre alla rima canonica di fine verso

francesa: esa; piel: mademoiselle

si noti come l'unità *piel* (v. 2) oltre a riecheggiare il sintagma iniziale, rimi col determinante *aquél* (v. 3), con *Isabel* (v. 4), e nello stesso verso doppiamento con *él*

piel: aquél: Isabel: él: él.

Nella seconda quartina il fenomeno è più ridotto. La rima B

clavel: Isabel (vv. 6-7)

trova continuazione nell'*incipit* del v. 8 con *Isabel*.

In entrambe le quartine va segnalata, invece, una massiccia assonanza tonica in /e/ e precisamente:

mademoiselle, Isabel, francesa, piel, sé, aquel, ésa, mademoiselle, Isabel, él, él, ésa, princesa, de, princesa, promesa, senos, de, clavel, le, le, le, le, Isabel, Isabel, tiembla, mesa.

Nella seconda quartina la rima A costruisce una fitta trama all'interno dei versi. Il lessema *princesa*, all'*incipit* e alla fine del v. 5, rima con *promesa* nel verso successivo, il quale costituisce una rima a chiasmo con *mesa* (v. 8), incrociandosi con la rima B prima evidenziata. La struttura chiasmica è visibile dal v. 6 al v. 8:

promesa	clavel
Isabel	mesa.

Nelle terzine, la rima completa C

cabellos: ellos (vv. 9-10)

ha prolungamento e risonanza nella rima E, grazie all'assonanza tonica con *vELO: ciELO* (vv. 12-14).

Infine, la rima D ha una serie di correlati che, grazie anche all'*enjambement* strofico, gettano un ponte tra le due terzine. Ma già nel v. 11, in sede di prerima

y en tu cuerpo de rosa: mariposa

viene anticipata la rima fra i vv. 11-13

mariposa: rosa.

A sua volta, *mariposa* rimanda necessariamente all'*incipit* del v. 12 dove rima con *rosa*, che va a coincidere isofonicamente con la fine del v. 13. Prende forma così uno strano triangolo i cui vertici sono costituiti dalla stessa unità rimante, e cioè *rosa*.

L'omofonia cancella in questo modo anche la diversità a livello grammaticale; *rosa*, infatti, funge una volta da sostantivo (il fiore) e l'altra da attributo (il colore).

Segnalo, per quanto riguarda il fenomeno delle rime interne, un ultimo caso fra i due partecipi *velada: volada* (vv. 12-13) che sono elementi del percorso segnato dall'assonanza tonica in /a/ fra:

alisabas, meditando, blanca, para.

Ciò che maggiormente si impone, tuttavia, all'interno del testo è la frequenza con cui si ripete il fonema /el/, presente in:

Isabel, piel, aquél, mademoiselle, el, el, clavel, le, le le, le, (considerando quest'ultimo grafema speculare di *el*) Isabel, cabellos, ellos, velada, velo, mademoiselle, Isabel, cielo.

Sebbene in forma meno preponderante, si ha lo stesso col fonema /sa/ presente in:

Isabel, francesa, esa, princesa, promesa, mesa, alisabas, rosa, mariposa, rosa, rosa, Isabel.

Inoltre, una rapida analisi ha evidenziato che le consonanti più frequenti nel testo sono le bilabiali sorde e sonore occlusive /p/ e /b/, la bilabiale nasale sonora /m/ e le dentali /t/ e /d/. Queste ultime compaiono, infatti, in: *mademoiselle, debajo, de, mademoiselle, canta, de, tu, dos, de, tu, jardín, tiembla, de, te, dormia, meditando, tu, velada, de, volada, mademoiselle.*

La ricchezza palese di questo materiale e la frequenza eccessiva con cui si ripetono determinati fonemi nell'economia del testo, evidenzia un percorso di senso dettato autonomamente dalla intricata strutturazione fonica. Poichè il fonema /el/ è quello che più diffusione trova nel testo, seguito da /sa/, e poichè entrambi costituiscono i fonemi portanti del nome della donna la cui presenza satura il sonetto, se ne può dedurre quale conclusione che a livello fonico si assiste a una disseminazione frammentata del sintagma *Mademoiselle Isabel*, oggetto del ricordo e del desiderio. Tali conclusioni trovano sostegno nella presenza massiccia delle restanti consonanti che formano il sintagma, e cioè /m/, /d/ e /b/ <sup>7</sup>.

La frequenza assoluta col quale si ripete il fonema /el/ è dovuta al fatto che è l'unico presente nelle due unità che costituiscono il sintagma nominale *Mademoiselle Isabel*.

L'analisi delle vocali suffraga, se ancora ce ne fosse bisogno, l'ipotesi prima avanzata. Quelle che maggiormente si ripetono sono, infatti, /a/ ed /e/, vocali aperte, chiare, femminili, presenti in *Mademoiselle Isabel* <sup>8</sup>.

Mi pare che la conclusione affiori da sè. Nel testo poetico appena esaminato il versante del significante (esclusivamente per quanto si riferisce all'aspetto fonico), si articola e struttura in modo tale da produrre autonomamente dei messaggi formali supplementari, che, in questo caso, vanno a rafforzare e confermare quanto espresso a livello semantico dal significato.

<sup>1</sup>) L'edizione da me utilizzata è quella comprendente *Angel Fieramente Humano - Redoble de conciencia*, Losada, Buenos Aires, 1973. D'ora in poi citerò questo libro con la sigla *AFH*.

<sup>2</sup>) "A veces, en este paisaje en ebullición, surgen fugaces ensenadas de aguas tranquilas y suaves" in E. Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Ediciones Anaya, Salamanca, 1966, n. 67.

<sup>3</sup>) Cfr. a questo proposito lo studio di E. Macola Cingano, *Segni in gabbia*, "Strumenti Critici", 39-40, 1979, pp. 363-84, in cui, riferendosi a *Mademoiselle Isabel*, l'A. afferma: "Sembra comunque che il gioco formale che si occulta sotto il discorso formalizzato nasconda non uno ma due oggetti del desiderio, così come due sono i nomi che lo contraddistinguono e che sono mutuati da due differenti universi linguistici (francese, spagnolo)", *ivi*, p. 377.

<sup>4</sup>) Cito da una sua lettera a me indirizzata in data 18-11-1980. Non ritengo si tratti di sensazioni mediate (se non dalla memoria), bensì di immagini suscitate dalla corporeità della giovane donna. La sua presenza è resa grazie alla evocazione della sua fisicità. Le varie metafore si riferiscono ad alcune precise parti del corpo e certe immagini da sempre appartengono alla letteratura di tipo erotico. Il fatto che "Blas", poi, fosse un bambino è di relativa importanza. Pur non escludendo turbamenti di carattere erotico anche in età infantile, resta il fatto che il poeta ha rivissuto e scritto da adulto questo sonetto e quindi può essere datata in questo successivo momento l'attribuzione di questo alone di eroticità alla figura dell'istitutrice.

<sup>5</sup>) È soprattutto quest'ultimo carattere a infondere al verso un accento di malinconia; insistendo sulla caducità della bellezza, del corpo giovane e fresco e, quindi, dell'esperienza amorosa, lo riconduce nella sfera del *desamor*.

<sup>6</sup> ) Cfr. Stefano Agosti, *Il testo poetico*, Rizzoli, 1972 e G. Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi, 1975, in particolare il capitolo *Significante ritmico e significato*, pp. 23-65.

<sup>7</sup> ) Tali consonanti compaiono con una frequenza statistica superiore alla media, rappresentando circa i 3/4 della totalità delle consonanti presenti nel testo. Cfr., a questo riguardo, E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, Gredos, Madrid, 1968<sup>4</sup>, in particolare il capitolo *Frecuencia de los fonemas*, pp. 197-200.

<sup>8</sup> ) Costituiscono oltre la metà delle vocali del testo. Cfr. *ibidem*.

GABRIELE ZANETTO

*FACTORS AND FORMS OF SOCIAL AREAS IN A CONUNBATION*

Since the Chicago sociological school proposed its first interpretation of the urban internal differentiation, studies on social areas within the city multiplied, accumulating empirical evidences as well as theoretical propositions. As the complexity of forces acting in this field becomes more evident the possibility of a theory explaining the distribution of social, ethnic and economic characters of inhabitants becomes more remote (TIMMS, 1971). However, factorial ecology has surely allowed to test some hypotheses advanced about the relevance of some factors in the making of urban social areas; some typologies are consistently shown by factor loadings and scores, even if spatial patterns are widely different (BERRY & KASARDA, 1977).

In general we can point out as relevant factors: i) the dwellings availability, which is responsible for the “young” character of the most recently built areas, contrasting with an older population in settled areas, ii) the accessibility to social services and commercial facilities, generally located in a central district, which determines, by means of land value, an opposition between centre and periphery or - more generally between areas of different value, iii) a cultural and economical trend (for both individuals and public authorities) to set up homogeneous areas, by complex mechanisms of personal and political decision - in such a trend we can find place for all ethnic, linguistic, religious and cultural differentiations. Undoubtedly, a considerable progress in the interpretation of urban mechanisms would be expected from a system approach (BEAUJEU-GARNIER, 1980) able to get over both a determinist simplism and a behaviouralist indeterminateness.

A less inquired case is the social areas pattern with multiple nuclei. This is found in new conurbations formed by concomitant growth of two or more near cities, whose neighbourhoods come to touch each other. The involvement of region-wide areas in urbanization processes makes the analysis of a single city (whose borders are ill-defined but whose functions are well-evident) more and more hazardous.

Such a problem is particularly evident in the case of the conurbation of Venice (400,000 inhabitants), formed of two main centres: the first in a lagoon (the historic Venice: 100,000 inhabitants), the second in the mainland (Mestre: 150,000 inhabitants), both surrounded by some minor centres and linked through ten kilometres bridge over the lagoon. Even if deep functional relations are well established within the whole area (ZANETTO, 1983), it is not clear whether the lagoon side and the mainland side of the conurbation are socially integrated as parts of a unique system or, on the contrary, they are two parallel cities - even if socially differentiated (LANDO & ZANETTO, 1980).

In order to answer such a question, a principal component analysis has been carried out, over 32 variables and the 344 census areas of the commune of Venice in 1971. Variables are related to demographic characters of residents, their professional status, their sector of activity, their education level, the quality of dwellings. Variables have been standardized before the analysis, and factors have been submitted to a varimax rotation (further details in ZANETTO, 1981). No significant ethnic differentiation is found in the area.

The analysis points out five relevant factors, even if only three are responsible for nearly two thirds of total variance (24.2; 22.5; 15.8 in the order; eigenvalues are respectively 8.2; 7.6; 5.4), while the fourth and fifth factors are each strongly related to a unique variable - and their scores identify small exceptional areas, such as military or rural settlements.

The first component is the classical differentiation of socio-economic status, as it opposes professionals, entrepreneurs, managers and employees to blue-collar workers; workers in banking, insurance and service industries to workers in manufacturing and transportation, well-educated to non-educated people; large dwellings to small and crowded ones. So the conurbation of Venice experiences - as the majority of cities - a dominant differentiation between "rich" and "poor" areas, characterized, moreover, by an age element: factor loadings show that high status areas are also older than low status areas.

The first component scores are distributed very regularly in the urban space, around the three highest areas coinciding with two Central Business Districts (in Venice and Mestre) and with the core of the island of Lido: a green residential area between the lagoon and the sea. The more we move away from these centres, the lower the status becomes, with the exception of the extreme periphery where it rises again. As a whole, the mainland side has more low status areas than the lagoon side. This can be explained by a remarkable concentration of work places in the historical centre, in spite of its lower population; the higher cost of dwellings we find there confirms that an income selection is operated in its population. Nevertheless the conurbation is shown by the first component as a sum of two twin-cities, and a study on the perception of the quality of residences in the same area (BALBONI et Al., 1978) points out such a symmetry as a dominant component of desirability: high and low

scores were both to lagoon and mainland areas.

But the apparent denying of an organic link between the two, as proposed by the first component, is contrasted by the scores of the second component, which recognizes differences between lagoon and mainland. The second component opposes (as the first does, but more strongly) a younger area (with large families, workers in manufacture) to an aged area, characterized by tertiary activities of its residents. But, rather than adding to the *old/young* opposition a status feature, the second component qualifies the aged zone as an elderly urbanized one, with high density of population and fewer home-owners. It defines the old town, quite exclusively localized in the historic centre in spite of its various status, even if highest scores avoid the high-status core. In the “younger” area, both people and urbanization are younger (recent buildings, low density, ownership, no gaz network), and we can find some surviving agricultural and fishing activities, as well as construction workers.

The area so defined covers a large part of the mainland and some minor islands, but highest scores are concentrated in the furthest periphery of both sides of the conurbation. So this component seems to denote a strong complementarity between them, defining the mainland as an enlargement of the lagoon town, even if both have an internal structure defined by the status. It is interesting to note that such an opposition between lagoon and mainland is found as a principal component of the above mentioned residential desirability. Hence we could suppose that the opposition between the *old* and the *new* city has even some cultural roots. As the matter of facts, everyday life is very peculiar in Venice, given the particular feature of the city and the lack of traffic circulation, which is easily acceptable only to natives.

Our third social component of spatial differentiation, with its few exceptional scores concentrated in small areas, and its loadings on variables defining a very low quality of dwellings and analphabetism, points out the severe poorness of some ghettos near the industrial port and in the furthest periphery.

The factor ecology of the conurbation is therefore based on the traditional opposition *high vs low* status and *new vs old* city, as we could expect (FOGGIN & POLESE, 1976). The perception of the inhabitants confirms the existence of two twin-cities from a status point of view, and of a unique city from a cultural point of view. So we have tried to draw a general regionalization, disposing the 344 areas on the space determined by the two principal components. Their position presents a sharp gathering of four dominant groups, over the four half-axis. A discriminant analysis has defined four groups, after three iterations (see RACINE & REYMOND, 1973).

Considering the geographical position of the areas so defined (with no contiguity constraints), we can find A) a *central area*, defined by high status, and spatially segmented into three nuclei; there are the richest zones, near the largest concentrations of services, offices and business; B) a *blue-collar neighbourhoods*,

defined by low status, which covers a wide part of the town in the mainland; there is a very compact urbanization, relatively recent, of which we can find a little sample in Venice too; C) the *historical city*, determined by age, consisting of old buildings, high density, aged and non-manufacturer population; there is the town of Venice, except its core which - because of the intense urban renewal it has experienced (see COSTA et Al., 1980) - is a richer and newer neighbourhood; D) the *periphery*, not yet completely urbanized, surrounding the whole conurbation both in the lagoon and in the mainland.

As we have seen, an opposition is established between A) and B) areas, as well as between C) and D), while in both couples we find a zone present in a unique side of the conurbation, and an other lying in both sides: lagoon and mainland. The blue-collar area has its counterpart in the high-status nuclei; the old area is balanced by a general periphery. This evidence lends support to the idea that we must consider the conurbation as a unique social system, and we can confirm this statement analysing the intra-urban migration progress, as suggested by GREER-WOOTTEN, 1972. This evidences a wide replacement in the historic Venice, producing a constant rise of status, aging, and a global decrease of its population (further details in COSTA et Al., 1980). Such a phenomenon is mainly due to the expansion of tourism and offices, which expels mainly middle class from the core of Venice. The older and blue-collar neighbourhoods, on the contrary, are more stable, as the urban growth has skipped them, turning to an outer periphery where we find the youngest city and a middle (and sometimes mixed) status.

The equilibrium of the conurbation is therefore based on two main residential areas surrounding a concentration of work places in manufacture (in the mainland) and in tertiary activities (in the historic city), both endowed with a central district and surrounded by a common periphery. Only a further expansion of tourism, or a severe decline in manufacture could alterate this equilibrium, moving toward a complete unification of the conurbation.

## References

- P. Balboni et Al., *La percezione dell'ambiente. L'esperimento di Venezia*, Venice, Ciedart, 1978.
- J. Beaujeu-Garnier, "Essai sur le système urbain", *Acta Universitatis Carolinae. Geographica*, 15(1980), Supplementum, Praha, pp. 111-124.
- B. Berry & J. Kasarda, *Contemporary urban ecology*, New York, Mcmillan, 1977 (particularly pp. 108-157).
- P. Costa et Al. "Rinnovo urbano e trasformazioni sociali nel centro storico di Venezia", *Sistemi Urbani*, Naples, "2 (1980), pp. 385-410.
- P. Foggin & M. Polese, *La géographie sociale de Montréal en 1971*, "Etudes et Documents n. 1", Montreal, I.N.R.S. Urbanisation, 1976.
- B. Greer-Wootten, "Changing social areas and intra-urban migration process", *Revue de Géographie de Montréal*, 26 (1972), pp. 271-292.
- J.B. Racine & H. Reymond, *L'analyse quantitative en géographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- D. Timms, *The urban mosaic. Toward a theory of residential differentiation*, Cambridge, University Press, 1971.
- G. Zanetto, "A definition of Venice in a metropolitan context", in R.BENNET (ed.), *European progress in spatial analysis*, London, Pion, 1981, pp. 297-300.
- Id. "Schema di interazione e compatibilità tra usi economici della laguna veneta", in M.PINNA (ed.), *Salvaguardia dei laghi e delle zone umide in Italia*, Roma, Società Geografica Italiana, 1983, pp. 199-220.
- Id. & F. Lando, "Mestre: analisi tipologica di una struttura urbana", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 117 (1980), Rome, pp. 213-255.