

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



BULZONI

XXII, 1-2 1983

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



BULZONI

XXII, 1-2 1983

INDICE

A. Kershaw Caniato, <i>An experimental analysis of two dictations</i>	1
C. Di Paola, <i>V. Ropšin</i> (Boris Savinkov). I cavalli dell'Apocalisse	15
M. Forlivesi, <i>I "fabliaux" e le "Piacevoli Notti": la tecnica della triplicazione nelle novelle dello Straparola</i>	47
R. Giaquinta, <i>I poemi drammatici di A. Vvedenskij</i>	67
A. Fabris Grube, <i>Ritratto di Lady Mary Wortley Montagu</i>	83
S. Molinari, <i>Breve storia di Sarra</i>	107
A. Pajalich, <i>Le fortune e le miserie della schiavitù</i>	121
I. Pavlowska Lucci, <i>Mickiewicz e Slowacki e il problema del folclore</i> ..	133
M. E. Sanavia, <i>Ciò che più importava a N. Evreinov</i>	163

Note e Rassegne

M. Calderaro, <i>"No more Parades": le opposizioni elementari e la (bi)partizione del mondo</i>	183
E. Casetti, <i>Alla ricerca di M. Proust: "The Proust Screenplay" di H. Pinter</i>	193
M. Durante, <i>An interview with A. Henri</i>	201
R. Faccani, <i>Chlebnikoviana</i>	209
S. Leone, <i>Čechov e il "Gabbiano"</i>	221
A. Picchioni, <i>Ancora a proposito di B. K. Zajcev</i>	243
A. Petkanov, <i>L'accordo del participio passato coniugato con "avere"</i> ..	257
A. Sirena, <i>Lo stato attuale delle ricerche magiare sui prestiti slavi nell'ungherese di epoca precedente l'insediamento</i>	265
E. Villari, <i>Il "dandy" e il cameriere: diverse forme del comico in "The Importance of Being Earnest"</i>	291

ALISON KERSHAW CANIATO

AN EXPERIMENTAL ANALYSIS OF TWO DICTATIONS

O. Introduction

The establishment of a hierarchy of difficulty of second language (SL) sounds can be made *a priori*, on the basis of a theoretical comparison of the two sound systems involved, or *a posteriori*, that is, based on error analysis¹. Error analysis can help to confirm or refute the predictions of contrastive analysis as to the kind of phonological interferences to be expected, for example when a native Italian speaker is pronouncing or listening to English².

Although, according to H. Hammerly, 'ideally, error analysis should be based on spontaneous speech', this is inconvenient because large samples are needed in order to include all the problems; also acoustic and articulatory analyses of spontaneous speech are difficult to process and interpret³, and properly belong to a highly scientific and specialistic field of research.

If, on the other hand, error analysis is based on dictation, phonological interferences are viewed from a receptive (auditory) standpoint and not a productive (oral) one. Because the articulatory faults of a foreign speaker do not have to be recorded in order to carry out the error analysis at a receptive level, one source of difficulty is eliminated, and the analysis can be extended to problems of comprehension specific to the target language. It is not only the interference of the Italian phonological system⁴, but also lack of practice in distinguishing the features of the English system that seems to cause many errors. English spelling, which presents a series of difficulties, and needs to be taught specifically or memorized from wide reading, does not seem to be the main cause of error. If asked, students will usually say, 'I didn't *recognize* the word', which implies failure to distinguish between phonemes, substitution of an Italian phoneme for an English one where this is prejudicial to the meaning⁵, and also lack of practice in learning to recognize the following features of English⁶:

morpheme and word boundaries
word accentual patterns
word internal elisions
consonant clusters
open and close juncture
weak forms
assimilation.

«The complexity of taking dictation is greater than might have been suspected before the advent of ‘constructivist’ models of speech perception and information processing... Since dictation activates the learner’s internalized *grammar of expectancy*, which we assume is the central component of his language competence, it is not surprising that a dictation test yields substantial information concerning his overall proficiency in the language»⁷.

Dictation is a useful diagnostic tool for the language teacher. However, this alone would not justify its widespread use as a technique. It can also be justified because it is a sensitive testing instrument, provided certain norms are observed by the reader. Perhaps a distinction should be made between testing progress and measuring competence. A method for testing progress might be to invent dictations containing difficulties observed in the course of teaching, and administer them at different points in a language programme to find out which are the most persistent errors. The superiority of dictation over vocabulary, grammar, composition and phonology tests as a measure of a composite of skills is shown by Oller⁸ in a table of intercorrelations.

I should like to suggest that, although there are problem sounds for Italian speakers of English, these may be differently perceived in various phonic environments, and that dictation from literary prose, which offers a wide variety of phonic environments for each sound (unlike a conversation which is largely repetitive) is a fair test of literacy and listening proficiency.

1. *An experimental analysis*

I was aware of the pitfalls I might run into in trying to analyse the results of two dictations because, both from the point of view of production and reception, there are so many variables involved in a dictation exercise – linguistic, cultural, phonological, acoustic, phonetic, psychological and medical – that the data may be thoroughly unreliable. However I felt it might be worth while making a very simple experiment in the classroom; dictating two passages of literary prose to a class of thirty second and third-year Italian undergraduates. The whole exercise was done in the same classroom during a single two-hour period. The students were out of practice as it was the first lesson after the summer vacation. The passages were each read through once at normal speed

before dictating; during dictation normal speed, catenation and the rhythm of prose read aloud were maintained to the best of the reader's ability, except for the pauses needed for writing. The passages were each read through once again at normal speed after dictating, with a few short pauses at full-stops or between paragraphs to enable the students to make a few corrections. The reader's voice was a clear RP with a careful though not a slow delivery.

I had chosen, almost at random, a passage from *Etruscan Places* by D.H. Lawrence (219 words) and one from *Hurry on Down* by John Wain (274 words). The two passages are reproduced here, showing above each word the number of times it was misspelt. Occasionally two words (e.g. *present it, of vacancy*) are bracketed together, since the mistake invariably involved both words.

It seemed best to make a short objective analysis by copying out each student's version of every sentence. By doing this I was able to find out quite easily:

- a) which words and phrases had been spelt correctly by all or nearly all the students;
- b) what proportion of the passage these represented;
- c) what kind of words they were (closed-system or open-class items, stressed or unstressed in the context, included or not in a basic vocabulary list);
- d) which words or phrases had caused most difficulty in the context;
- e) whether the results obtained from the two passages were uniform or not, given the obvious contrast in style and vocabulary. I shall refer to them as P1 and P2.

In P1 91 words were spelt correctly by all the students, 31 were misspelt by only one student and 19 by only two. The proportion of the passage spelt correctly by all the students was therefore 41% and by twenty-seven out of thirty students 64.3%.

In P2 116 words were spelt correctly by all the students, 42 were misspelt by only one student and 13 by only two. Therefore the proportion of the passage spelt correctly by all the students was again 41% and by twenty-seven out of thirty students 62.4%.

As a rough guide to what words could be considered very common ones I took the list of about 2.000 words, prefixes and suffixes printed at the back of the *Longman Dictionary of Contemporary English*, used for all the simple explanations and examples in this learner's dictionary. Most of the students clearly found it easier to understand and spell these, though some were weak forms and most were unstressed in the context. It is clear from the table below that the results from the two passages were very similar.

Words misspelt by 0 students	on the LDOCE list	Closed-system items (approximate figures)
91 (P1)	86 (93.4%)	60
116 (P2)	114 (98.2%)	88
Words misspelt by 1 student		
31 (P1)	31 (100%)	21
42 (P2)	38 (90.4%)	26
Words misspelt by 2 students		
19 (P1)	16 (84.2%)	10
13 (P2)	11 (84.6%)	8

In P2 there was a run of eight words all spelt correctly in 11.8-9 and 1.13. In P1 no more than six consecutive words were spelt correctly by all the students in 1.8 and 1.10.

The results differed more widely for the words showing the maximum number of spelling mistakes. All were open-class items except for *have* (P2 1.14) *it* (P2. 1.8) and *of* (P2. 1.17). In table form the results were:

P1 Words misspelt by over 50%	N° of students out of 30	Examples of mistakes *
part-rifled	26	part-rifle, a part of rifle, part rightful
pitchers	25	pictures
ware	23	(black) wear, where, ward, work, man
-ware	21	(bronze-) wear, hairs, ore
<u>wheat</u>	19	weat, wheet, weet, wit, weath, weeks
tombs	18	tumbs, tumes, tones, tunes, thrones, tools, tooms
tomb	18	too, two

votive	18	voting, voty, verted, varted, dirty
tombs	17	tumbs, tunes, tours, tools, turms, thrones, tooms
household	17	also, as old, as all, as own, as of, as our, house of
in scratches	16	in stretches, in scretches, in stratches, and scratches, in scriptures, in scrutches, in straktures
Etruscans	16	Etruscan, Etruschians, Etruscians, Etruskans

The most obvious interferences, apart from those affecting the quality of the vowel sounds, are: *a*) omission of /h/ in *household* (a consonant which does not form part of the Italian phonological system).

b) omission of final /d/ in *rifled* and final /v/ in *votive* (most Italian words end in a vowel; also the voiceless pronunciation of final plosives and fricatives in English in many contexts makes them not very audible to an Italian ear).

c) omission of the final consonant /m/ by 18 students in *tomb* although the same consonant was never omitted in *tombs*. (Like /l/ /ʎ/ /r/ /j/ /w/ the nasal sounds /m/ /n/ and /ŋ/ are typically voiced, frictionless with 'only a partial closure or an unimpeded oral or nasal escape of air'⁹, so that they 'may share many phonetic characteristics with vowels'. These consonants are often confused with vowels and with each other, as can be seen from the table of words misspelt by over 50% of the students in P1).

Examples in the two passages dictated seem to indicate that an Italian ear may find it particularly hard to recognize or distinguish between /m/ /n/ in particular contexts and /ŋ/ as opposed to /n/ in nearly all contexts. For example in P2 1.3 we have *tum / tun* for *tongue* and in P1 1.18 *though, through, from* for *thrown*; however, where the sound /ŋ/ for example occurs in a familiar context as in an-ing form such as *blessing* (P2 1.1) or *taking* (P1: 9) it was never misspelt.

A reason for the difficulty Italian speakers have in perceiving nasal sounds may be that they undergo a different assimilation in English and Italian. /m/ and /n/ become dental or labio-dental before /θ/ or /f/ in English, e.g. *tenth*,

nymph, whereas /n/ becomes /ŋ/ before /k/ and /g/ in Italian. Another difference between the two languages is that /ŋ/ is an allophone for /n/ in Italian but a separate phoneme in English. Consequently the distinction between them, vital in English for the meaning of a word, e.g. *sin* / *sing*, *ban* / *bang*, is not so important in Italian.

The quality of vowel sounds in English and Italian and the errors deriving from interference have received recent attention in contrastive analysis. Spellings such as **scretches* for *scratches* (P1.12) or **wit* for *wheat* (P1 1.9) confirm the contrastive analysis of typical interference¹⁰.

A very real problem for foreign students when taking dictation is the variety of homophones or near homophones that exist in English. For example the spellings *wear* (and perhaps also *where*) for *ware* are phonetically correct (P1). However the spelling of homophones can be learned more easily than some other aspects of the English language. Ability to distinguish between them on grammatical or semantic grounds shows the kind of underlying competence that a valid test is supposed to tap.

P2 Words misspelt by over 50%	N° of students out of 30	Examples of mistakes
<u>idlers</u>	27	* idless, idles
<u>afternoon's</u>	25	afternoon
<u>pampered</u>	24	pumped, pumpered, pempered, panpured, pumpet, pumed at
<u>present it</u>	23	presented
<u>dawned</u>	22	door, dorms, down, don't, downed, doomed, donned, daunt, doned
<u>fake</u>	22	thick, fickd, peak, feak
<u>cart</u>	20	coat, cut, cat, count, caught, cot
<u>have</u>	20	a, de, en (or blank)
<u>leaned</u>	20	lent, lend, lembed, layed
<u>talked of</u>	20	talk to, talked to, talk of, taught to, thought of
<u>tongue</u>	19	time, tone, town, tan, tun, turned, thumb, tounge, tum

unremitting	19	undermitting, unameeting, undermeeting, unromiting, unmeeting, unremeting
<u>prayers</u>	18	prays, prose, prams, press, priers, praiers, preyers
<u>of</u> vacancy	18	avacancy, unvacancy, avanquaincy, a vagrancy, avagnancy, avagency
Y.M.C.A.	17	W for Y or WMSI, WACA, YCA
men	16	man

There were two notable features of the results of P2:

a) a wide variety of vowels and diphthongs were substituted for the correct one in the words *dawned*, *cart*, *tongue* and *prayers* (because the Italian phonological system has fewer cardinal vowels, under-differentiation of phonemes is characteristic of Italian speakers of English, which may be one of the reasons for misspellings).

b) in this passage students showed a tendency to misspell weak forms, notably *would have* (w əd ə v) in 1.14, but also *had* (əd) 1.22, and *and* ənd (n) 1.12, of (əv) 1.20, *some* (səm) (sm) and *the* (ə).

Under-differentiation leads to spellings such as *man* for *men* in which the two English vowels are not distinguished, both being heard as equivalent to Italian /e/. The spellings of *cart* show that the most open central vowel in English /a:/ may be under-differentiated and reinterpreted as follows:

a) under-differentiated as regards English /ɔ/ and /ɜ:/ (cart/ cot/ caught/);

b) or as regards the central closing diphthongs /a / and ə / (cart/ count/ coat/), probably because the *length* of /a:/ is heard as equivalent to a diphthong.

Comparing the results of the analysis of P1 and P2, it can be seen that the total number of words misspelt by over 50% of the students was about the same in each passage in proportion to its length. Despite the contrast in style and vocabulary the results were fairly uniform. However two differences can be noted: an obvious feature of P1 was repetition of words and the difficulties were largely lexical; in P2 on the contrary the lexical field was less specialized and many more of the words misspelt by a majority of the students were on the LDOCE list (see the words underlined in the two tables). This shows that the results were uniform not because the passages presented the same difficulties

but because one kind of difficulty seems to counterbalance another¹¹.

In P1 repetition of a word (from one to five times in the passage) did not necessarily lead to more accurate spelling. The word *jars* was misspelt by seven students on the second and third occurrence and by eight on the fourth; the word *bowls* was misspelt by six students on the first occurrence, by seven on the second and by nine on the third which seems to show the importance of phonic environment for understanding a word.

A surprising number of common words were misspelt in P2. For example *out among the* (l.10) was interpreted as *out a Monday / out of Monday* by almost/half the students. There are probably two reasons for this: Italian speakers find it difficult to distinguish /ð/ from /d/ as the first of these two phonemes is not present in the Italian phonological system; a semantic reason might be that the *Sunday morning* mentioned in l. 2 had raised false expectations.

The following examples of very 'common' words and phrases misspelt in P2 might bear out the conjecture about foreign language sounds: 'that once students have adopted a word or phrase as their own, they will tend to use it without much attention to its phonic detail and according to an interlanguage parasystem that is neither the NL nor the SL system, while they pay more careful attention to the phonic detail of unknown utterances'¹².

hours (l. 22) was spelt *house* by 12 students.

its (l. 17) *his / it*

was (l. 16) was spelt *with* by 8 students.

tiny brown river (l. 19) *towny bright river*.

To analyse briefly the four words that showed the greatest number of misspellings: *part-rifled* (P1 l. 19) formed part of a phrase *a part-rifled tomb* which presented problems of juncture¹³. Some reinterpretations were: *apart right full too*, *where part rifle too*, *a part rifle turne*, *purple rifle tomb*. In the last example there seems to have been a transposition of /fl/ to the preceding word. In the case of *rightful* for *rifled* a glottal stop is erroneously inserted. *Pitchers* (P1 l. 7) was spelt *pictures* by twenty-five out of thirty students who substituted a well-known word for a less familiar one that is almost a homophone. Here again a glottal stop is inserted in a word that has none.

In P2 *idlers* (l.10) was the most misspelt word. There are probably several reasons for the reinterpretation of /lə z/ as either /lɪs/ or /lɪz/. A syllabic /l/ always causes difficulty and here the /l/ in *idlers* seems to have been interpreted as a syllabic /l/ by transposing the vowel sound /ə/ to form the word *idles* (aɪdlz). In the other reinterpretation two factors seem to have contributed to the mistake: the short vowels /ə/ and /ɪ/ are not easily recognized because they are pronounced in a central area to which no Italian vowels belong; /s/ and /z/ are not easily recognized because the contrast does not serve to distinguish between different words as in English *seal/zeal* or *bus/buzz* for example. The interpretation of /əz/ as /ɪs/ is therefore quite probable. Twenty-two out of thirty students

wrote *afternoon* instead of *afternoon's* (P2 1.5). This may mean that the /s/ contradicted their expectations, since *afternoon* was equally grammatically correct, and that the reader had not pronounced the final consonant clearly enough to make them change their minds. There also seems to be an effective phonetic difficulty, perhaps connected with assimilation: students find it hard to distinguish a final alveolar fricative (s/z) before an initial labio-dental fricative (f/v) as in *afternoon's visit*.

To draw a few brief conclusions: the results of this error analysis seem to confirm the hypothesis that there is 'no correlation between the frequency of occurrence of a phoneme and its position in the hierarchy of difficulty'¹⁴. For teaching purposes I made a short list of what seemed to be some of the main difficulties for students in writing to dictation:

a) weak forms and unstressed connecting words readily escape the ear and are confused with affixes and word-endings.

b) final consonants, especially the endings /t/ /d/ and /s/ /z/ are hard to recognize.

c) the variety of homophones and near homophones causes difficulty.

d) consonant clusters within a syllable may be hard to catch and are sometimes transposed e.g. *brought* for *robbed* (P1 1.17) or *town one man's* for *town's one main*.

e) word accent is of fundamental importance for the comprehension of stretches of connected speech, and needs to be carefully taught.

f) a lack of knowledge of elementary spelling rules may be a serious handicap.

g) false expectations raised by an incorrect semantic/phonetic/grammatical interpretation may involve only one word or more often seem to extend to a whole phrase which is radically reinterpreted and re-rendered in the light of this false evidence. Examples where only one word is involved are *fashion* for *passion* (P1 1.14) and *gallery* for *gathering* (P2 1.12). Examples where a whole phrase or clause is involved are *a fake occupation* (interpreted as *a fact of preparation*) (P2 1.16-17) *that had pampered them* (reinterpreted as *that had little companion*) (P2 1.22) *must have sailed their ships to Corinth* (reinterpreted as *were masters of sailing their ships to current*) (P1. 1.8-9) and *And when the tombs were first robbed* (reinterpreted as *And when the tools were first wrought*) (P1 1.17). Reinterpretation, both grammatical and ungrammatical, might be a fruitful field for research into the phonetic and orthographical difficulties encountered by Italian students of English. The importance of word boundaries in English could also be a subject for error analysis.

¹⁴H. Hammerly, "Contrastive Phonology and Error Analysis", in *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, Vol. XX/I, February 1982, pp. 17-32.

²contrastive studies offer theoretical and methodological background material to the language teacher... contrastive analysis, especially as applied to phonological systems, provides the teacher with a detailed description of the sound patterns and distributions of two languages and enables him to predict the character of interference he can expect.' Lev.I. Soudek, "Error Analysis and the System of English Consonants", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXXI, 2, January 1977, pp. 125-30.

³A general description of some of the features of spontaneous English speech can be found in G. Brown, *Listening to Spoken English*, London, Longman, 1977.

⁴see E. Zuanelli Sonino, *Italiano/Tedesco/Inglese: Analisi contrastiva a livello fonico*, introduzione di G. Freddi: "Progetto ITALS", Bergamo, Minerva Italica, 1976.

⁵vi sono *errori rilevanti sul piano fonemico-fonetico*, cioè sul piano della differenziazione di significati e *errori rilevanti solo sul piano fonetico*, i quali cioè non compromettono il piano del significato. È evidente che il primo tipo di errori è più grave del secondo e che gli interventi correttivi dovranno cercare di eliminare gli errori *fonemico-fonetici* con priorità rispetto a quelli solo *fonetici*'. E. Zuanelli Sonino, *Italiano/Tedesco/Inglese/...* op. cit. p. 36.

⁶see Gimson, Porcelli, Zuanelli Sonino.

⁷J.W.Oller & V. Streiff, "Dictation: a Test of Grammar-Based Expectancies", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXX, 1, October 1975, p. 33.

⁸ibidem, p. 32.

⁹A.C. Gimson, *An Introduction to the Pronunciation of English*, London, Arnold, 1980, p. 151.

¹⁰see G. Porcelli and E. Zuanelli Sonino.

¹¹This seems to show that dictation effectively taps the 'underlying competence' of language learners.

¹²H. Hammerly, "Contrastive...", cit., p. 22.

¹³see Gimson, Porcelli,

¹⁴H. Hammerly, "Contrastive...", cit., p. 17.

Passage 1 (P1)

From *Etruscan Places* by D.H. Lawrence (Penguin ed. p. 54)

o o 2 o 2 o o 2 o 6 13 5
 1 Upstairs in the museum are many vases, from the ancient crude pottery
 o o 0 o 1 1 o 23 3 16 o
 2 of the Villanovans to the early black ware decorated (*in scratches*) or
 3 3 1 o 2 1 7 6 o o o 12
 3 undecorated, ... and on to the painted bowls and dishes and amphoras
 1 o o 15 1 6 o 1 1 4 o o 1 1
 4 which came from Corinth or Athens, or to those painted pots made by the
 16 o 1 7 10 o o 2 1 o o
 5 *Etruscans* themselves more or less after the Greek patterns... In the
 2 o 3 9 11 o 7 o 13 6 9 o
 6 early days *these great jars and bowls*, and smaller mixing bowls, and
 o o o 25 o o 7 11 11 7 1 o
 7 drinking cups and *pitchers*, and flat *wine-cups formed a valuable part of*
 1 11 o o o o o o 6 2 6
 8 the household treasure. In very early times the *Etruscans must have*
 5 o 1 o 14 1 2 6 o 1 19 o
 9 *sailed their ships to Corinth* and to Athens, taking perhaps *wheat and*
 3 15 o 4 21 o o o o o o 3 5
 10 *honey, wax and bronze-ware*, iron and gold, and coming back with these
 3 7 1 8 15 12 1 11 o 7
 11 precious jars, and stuffs, essences, perfumes and spice. And jars
 1 o 8 o o o o o 2 2 o 5
 12 brought from overseas for the sake of their painted beauty must have
 6 17 11
 13 been *household treasures*.
 3 o 2 1 1 3 o o o 2 o
 14 ... Already in the first century B.C. there was a passion among
 1 5 o o 2 2 6 2 8 4
 15 the Romans for collecting Greek and Etruscan painted jars, ... particu-
 1 1 5 18 6 o o o 4 18
 16 larly from the Etruscan *tombs*: jars and the little bronze *votive*
 3 o 16 o o o 17 4 o 8 2
 17 figures and *statuettes*. ... And when the *tombs were first robbed*, for
 o o o o 8 8 1 7 o 5 4 13
 18 gold and silver treasure, hundreds of fine jars must have been thrown
 1 o o o o 1 2 3 26 18 o o
 19 over and smashed. Because even now, when a *part-rifled tomb* is dis-
 o 2 o o o 2 o 10 1
 20 covered and opened, the fragments of smashed vases lie around.

Passage 2 (P2)

From *Hurry on Down* by John Wain (Penguin ed. p. 37)

1 15 oo o 4 o o o o â
 1 Real leisure is a blessing granted only to those who have definite
 2 13 o 2 1 1 22 15 7 1 7 7
 2 working hours, and when Sunday morning *dawned calm and bright*, Charles awoke
 1 4 13 1 o 3 1 o 19 o o o 7 o
 3 with the blissful taste of idleness on his *tongue* for what seemed the first
 o 1 o o o o 1 o 5 1 4 19 1 o
 4 time in his life. He had spent the entire week in *unremitting* work, for
 o 2 6 o 4 3 25 4 1 o o o
 5 he felt justified in counting the *afternoon's* visit... as work, and even
 3 o 1 10 o 13 2 5 10 2 2 20
 6 Saturday afternoon had seen him effecting some overdue repairs to his 'cart';
 1 5 o o o o 1 o o o 7 o o 8
 7 reflecting as he did so that if he could only trace the present whereabouts
 o o o o o o 13 2 7 9 o o 23 o o
 8 of the first baby to be wheeled in that pram, he would (*present it*) to him
 o o o o o o
 9 for the use of his grandchildren.
 o o o o o 15 27 o 4 11 2 6
 10 So there he was, *out (among the) idlers* in the town's one main
 o 1 1 1 1 o o o 5 4 5 3 o 1 1
 11 street at half past nine, with the day his own except for the six o'clock
 1 o 15 4 18 2 o 17 14 1 3 4
 12 gathering for *hymns and prayers* which the *Y.M.C.A.* exacted, and quite rightly,
 o o 5 1 3 11 o o o o o o o 3
 13 as a form of spiritual rent. In other days the prospect of so many hours
 1 8 7 5 20 14 3 o o 3 5 o
 14 without formal employment would *have* filled him with a desire for companion-
 o o 2 12 1 o o 12 o o 2 13
 15 ship: but he now recognized this for what it was, the subterfuge of a
 1 4 1 1 o o 1 o o o 10 3 22
 16 mind unable to face the prospect of doing nothing: talking *was a fake*
 o o 14 o 11 o o 11 3 18
 17 *occupation* to soothe the confused brain in its dread (*of vacancy*).
 1 1 o o 20 o o 12 o 1 4 o
 18 He thought, as he *leaned* on the parapet of the town's bridge
 4 11 o 11 4 o 4 3 6 4 7 7 4

19 and *watched the tiny brown river* drifting beneath it, of all the expensive
o 16 o 1 7 o 3 o 1 10 o 1 o 20
20 young *men* of the thirties who had made, or wished to make, or (*talked of*)
o o 3 3 3 oo 1 1 1 2 o
21 making a gesture somewhat similar to his own, turning their backs on
0 1 1 11 24 4
22 the setting that had *pampered* them.;...

AGAR, F.B. and DI PIETRO, R.J. *The Sounds of English and Italian*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969.

BROWN, G. *Listening to Spoken English*, London, Longman, 1977. Applied Linguistics and Language Study, ed. C.N. Candlin.

DELATTRE, P. "An Acoustic and Articulatory Study of Vowel Reduction in Four Languages", in *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, Vol. VII/4, November 1969, pp. 295-325.

DOBBYN, M. "Prepared Dictation and the Under-employed Language Laboratory", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXXII, 1 October 1977.

GIMSON, A.C. *An Introduction to the Pronunciation of English*, London, Arnold, 1962.

HAMMERLY, H. "Contrastive Phonology and Error Analysis", in *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, Vol. XX/1, February 1982, pp. 17-32.

HILL, L.A. *Drills and Tests in English Sounds*, London, Longman, 1961.

OLLER, W. Jr. and STREIFF, V. "Dictation: a Test of Grammar-Based Expectancies", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXX, 1, October 1975, pp. 25-36.

PORCELLI, G. *Pronuncia inglese e correzione fonetica*, 1977. (introduzione di G. Freddi: «Problematice del 'Language Testing'»), Bergamo, Minerva Italica.

SOUDEK, L.I. "Error Analysis and the System of English Consonants", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXXI, 2, January 1977, pp. 125-30.

STANSFIELD, C.W. "Dictation as a Measure of Spanish Language Proficiency", in *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, Vol. XIX/4, December 1981, pp. 346-51.

WINDSOR LEWIS, J. "Pre-Consonantal /r/ in the General British Pronunciation of English", in *English Language Teaching Journal*, Vol. XXXIII, 3, April 1979.

ZUANELLI SONINO, E. *Italiano/Tedesco/Inglese: Analisi contrastiva a livello fonico*, introduzione di G. Freddi, "Progetto Itals", Bergamo, Minerva Italica.

COSTANTINO DI PAOLA

V. ROPŠIN (BORIS SAVINKOV). I CAVALLI DELL'APOCALISSE

...ed ecco un cavallo pallido; e colui
che lo cavalcava aveva nome la morte;
e gli teneva dietro l'Ades...

Apocalisse, 6,8

Boris Savinkov. *Autobiografia*¹

Sono nato a Char'kov da padre russo e da madre ucraina nel 1879; ho studiato prima a Varsavia, al ginnasio, poi a Pietrogrado, all'università e dopo essermi stato espulso per disordini, ho terminato gli studi in Germania. Mio padre, che era giudice, fu rimosso dall'incarico dopo quaranta anni di servizio in base al terzo articolo, "per convinzioni rivoluzionarie"; mia madre fu ripetutamente perquisita e imprigionata, mio fratello maggiore deportato in Siberia. Fin dall'infanzia ho avuto come amico I.I. Kasel, con cui ho studiato.

Fui arrestato la prima volta a Varsavia nel 1897, la seconda a Pietrogrado nel 1899, entrambe le volte per motivi legati a disordini studenteschi; nel 1899-1900 ho lavorato come *plechanovets* nel gruppo "Sotsialist", e nel gruppo "Rabočee znamja" nel 1901. Fui arrestato nuovamente nel 1902. In attesa del processo fui mandato a Vologda. Ma non attesi il processo e nel 1903 fuggii all'estero, a Ginevra, dove entrai nel Partito socialista rivoluzionario e poi nell'"Organizzazione combattente".

Tornato illegalmente in Russia partecipai alle uccisioni di Plevè (4 luglio 1904), del granduca Sergej Aleksandrovič e infine agli attentati contro lo zar Nikolaj II. Nel 1906, su delazione di Azef, fui arrestato a Sebastopoli ma il giorno prima dell'esecuzione fuggii di prigione con l'aiuto di un capoguardia, membro del partito, I.M. Suljatitskij, successivamente impiccato per l'uccisione di Launits. Dal 1904 ho fatto ininterrottamente parte del Comitato centrale del

partito emigrando definitivamente all'inizio del 1911, dapprima in Italia, quindi in Francia.

Durante la guerra fui corrispondente dal fronte francese e dopo la rivoluzione di febbraio tornai in Russia. Kerenskij mi nominò dapprima commissario della VII Armata, poi commissario sul fronte sud-occidentale, poi ministro della Guerra e della Marina. Durante l'offensiva di Kornilov, pur avendo aderito al cosiddetto "programma di Kornilov", considerai l'offensiva su Pietrogrado un delitto e nella mia qualità di governatore generale della piazzaforte di Pietrogrado presi le difese del governo provvisorio. All'inizio di settembre del 1917 fui rimosso dall'incarico da Kerenskij ed espulso dal partito socialista rivoluzionario di cui ero stato membro per 14 anni. La decisione fu presa in mia assenza e fu giustificata con la mia partecipazione all'insurrezione di Kornilov, la qual cosa non corrispondeva a verità.

Dopo la rivoluzione d'ottobre combattei contro i bolscevichi. Come molti altri pensavo allora che i bolscevichi avrebbero distrutto la Russia e con ciò favorito il ritorno dei Romanov. Partecipai alla battaglia di Pulkovo poi partii per il meridione da dove mi recai a Mosca e qui organizzai l'"Unione per la difesa della Patria e della Libertà" (*Sojuz zaščity Rodiny i Svobody*). Questa nostra "Unione" combattè a Jaroslavl, a Rybinsk e a Murom nel luglio del 1918. Quando l'insurrezione fu soffocata mi recai a Kazan', occupata allora dai cecoslovacchi. Insieme con gli *esery* partecipai alla difesa di Kazan' come volontario. Quando si costituì il Direttorio di Ufa, scettico circa le reali forze degli *esery* ma non volendo essere ad essi d'ostacolo mi recai, su incarico del Direttorio, all'estero. Durante il viaggio, a Marsiglia, venni a sapere del colpo di mano di Kolčak e riconobbi il suo potere. Kolčak mi nominò rappresentante del governo di Omsk a Parigi ed entrai così a far parte della cosiddetta "Delegazione russa" dove rimasi fino alla morte di Kolčak. Nella primavera del 1920 andai in Polonia e formai l'armata volontaria. Quando i polacchi stipularono la pace, l'armata volontaria passò all'offensiva. Io vi partecipai come volontario in un reggimento di cavalleria. Tornato in Polonia con l'armata dopo l'insuccesso della campagna polacca ricostituii l'"Unione per la difesa della Patria e della Libertà" e nel 1921-1923 cercai di organizzare la lotta clandestina contro il potere sovietico. Nel 1923 capii che il movimento dei bianchi e dei verdi era stato definitivamente sgominato. Nel 1924, in agosto, partii per la Russia per vedere di persona cosa in realtà stesse accadendo e se si potesse o si dovesse continuare la lotta. Fui arrestato a Minsk e processato a Mosca il 27-28 agosto. Durante il processo io riconobbi il potere sovietico perché qui, in Russia, mi convinsi pienamente che il popolo russo era dalla parte dei bolscevichi, cioè degli operai e dei contadini. Ora sono rinchiuso in prigione.

Oltre all'attività politica e rivoluzionaria mi sono dedicato anche alla letteratura. Ho scritto alcuni libri: *Kon' blednyj* (Cavallo pallido), *To čego ne bylo* (Ciò che non è stato), *Vo Frantsii vo vremja vojny* (In Francia durante la

guerra), *Kon' voronoj* (Cavallo nero) ed altri. Oltre a ciò ho collaborato a molti giornali e riviste russe e straniere.

“Vnutrennjaja tjur'ma”

Ottobre 1924

Boris Savinkov esordì in letteratura nel 1902, durante il confino a Vologda.

“Il mio mondo – scriveva Savinkov – è un piccolo lembo di cielo e una grande parete grigia. Nelle notti di luna piena io non vedo la luna ma so che si è levata perché sulla parete della mia cella s'adagia lentamente una fioca luminescenza verdastra, timida e dolce. Io amo questa luminescenza. La guardo e la vedo schernirsi, impallidire, svanire, e provo pietà per essa. Povera luce lunare! Come me finita in una fredda e cupa prigione...”

Poi una lunga meditazione sugli eterni “perché” della vita, gli occhi fissi sul tavolato, l'orecchio teso a carpire i suoni del mondo: “... io sento, sento chiaramente che oltre il muro scorre un fiume, che oltre il fiume c'è una chiesa, e ci sono le case e i palazzi. So che è primavera, che il sole sorride, e che ride il fiume, e che l'aria è profumata, che la gente cammina, parla, s'affretta...”; “...Ogni giorno, a mezzogiorno, da qualche parte, qui vicino, proprio sopra la mia finestra, risuona un colpo di cannone e la sua eco risveglia in me il ricordo del sole, della primavera, della gioia...”

Tenjam umersich (Alle ombre dei morti) s'intitolava questo scritto, pubblicato nel 1902, con procedimento ettografico, a Tver' e ristampato nello stesso anno su “Zarja”.²

Quindi la fuga da Vologda, i lunghissimi anni di milizia terroristica nell'“Organizzazione combattente” (*Boevaja organizatsija*) del Partito socialista rivoluzionario, “la plus belle équipe de tueurs que l'histoire ait jamais connue”, come ebbe a definirla lo storico Maurice Laporte.³ E ancora l'affare Azef, il crollo di tutte le speranze, la disillusione, il lungo soggiorno a Parigi, l'attività letteraria e il ritorno disperato, dopo la rivoluzione d'ottobre, alla lotta terroristica.

A Parigi Savinkov frequentò il caffè “La rotonde”, famoso luogo d'incontro di artisti e di scrittori. Sedeva sempre allo stesso tavolino, accanto alla finestra oltre la quale, dirà più tardi Majakovskij, “si ergeva una Parigi viola, all'anilina”.⁴

Alla “Rotonde” il poeta emigrato Maksimilian Vološin presentò Savinkov a Il'ja Erenburg che nel libro *Ljudi, gody, žizn'* ha così rievocato quell'incontro: “In vita mia non ho mai incontrato un uomo più enigmatico e spaventevole di Savinkov. Stupivano nel suo volto gli zigomi alti da mongolo e gli occhi, ora tristi, ora crudeli. Spesso li chiudeva: aveva le palpebre pesanti, da orco. Boris Viktorovič era un bravo narratore. Nell'ascoltarlo per la prima volta si poteva pensare che fosse un terrorista militante, ma in realtà non credeva più in nulla. Un giorno mi disse che era stato l'affare Azef a ridurlo in quello stato”.⁵

Occhi di orco stravagante, terrorista disoccupato in completo grigio e bombetta, i pensieri intabarrati d'ira, Savinkov si portava gelosamente dietro, per le strade della Parigi magica di quegli anni, l'opprimente e beffardo fardello di un evento conclusivo: il tradimento di Evno Azef, compagno e amico fedele, terrorista appassionato e provocatore astuto.

“Da bambino vedevo il sole – ha scritto Savinkov nel suo primo romanzo *Kon' blednyj* –. Esso mi abbagliava, mi bruciava con il fulgore dei suoi raggi. Da bambino conoscevo l'amore: la carezza materna, amavo in modo innocente gli uomini, amavo gioiosamente la vita. Adesso non amo nessuno. Non voglio e non so amare. Il mondo è maledetto e per me è diventato deserto in una sola ora: tutto è menzogna e tutto è vanità”.⁶

Pubblicato nel 1909, *Kon' blednyj*, accolto in modo contrastante dalla critica, divenne subito un “caso” e suscitò aspre polemiche negli ambienti politici della sinistra russa che accusarono lo scrittore di tendenziosità e di falso per aver dato un quadro non veritiero della realtà e per aver attribuito a personaggi facilmente identificabili “inesistenti distorsioni ideologiche e programmatiche”.

La veridicità degli avvenimenti e dei personaggi che animano il romanzo di Savinkov fu, a parte le divergenze di giudizio sul valore artistico e sul significato letterario dell'opera⁷, l'argomento sul quale intervennero sia gli esponenti del movimento che Savinkov aveva descritto nel suo romanzo, sia gli scrittori che militavano nell'area democratica della letteratura e dell'*intelligentsija*.

Viktor Černov, poco dopo la pubblicazione della seconda edizione di *Kon' blednyj* scrisse, riprendendo ad alcuni anni di distanza il problema della “veridicità” del romanzo: “V. Ropšin non ha voluto rappresentare una determinata realtà in un determinato momento storico, egli ha inteso solo costruire un confronto testimoniale tra le personificazioni di alcune categorie morali. Concepire l'opera in questo modo era, naturalmente, suo pieno diritto. Tuttavia anche qui è necessaria una riserva. Entro un ambito definito, le situazioni e il ruolo delle categorie morali personificate debbono essere assolutamente corrispondenti al vero. In *Kon' blednyj* la mancanza di questa “corrispondenza al vero” salta subito agli occhi. Il protagonista del romanzo figura in una situazione a lui del tutto impropria. Possiamo certo considerare George un combattente, un terrorista, ma sia l'una che l'altra attività sono da lui svolte a proprio rischio e pericolo, non come un ufficiale appartenente ad un esercito regolare e tantomeno come il capo di un reparto affiliato ad un partito socialista...”⁸

Ma non furono soltanto i “sacerdoti” e i “generali” del partito a criticare e a sconfessare l'autore di *Kon' blednyj*. Anche gli ex compagni di Savinkov intervennero nella polemica definendo il romanzo, sul piano storico e politico, “una volgare deformazione e un tradimento”, sul piano umano e morale, “un atto sacrilego e un'offesa alla memoria di quegli uomini puri della rivoluzione

che proprio Savinkov aveva mandato a morire in nome dell'idea e della rivoluzione”⁹

In realtà in *Kon' blednyj* la memoria di questi uomini subisce la più cinica delle contaminazioni da parte del protagonista George: “Dicono che non si deve uccidere. Dicono anche che un ministro si può uccidere ma un rivoluzionario no. Dicono anche il contrario. Io non so perché non si possa uccidere. E non capirò mai perché uccidere in nome della libertà sia bene e in nome dell'auto-crazia male”.

L'interrogativo di Savinkov è forse il fuoco di una parabola che si rivelò d'improvviso compiuta, un interrogativo nato dalla consapevolezza che la lotta terroristica su cui Savinkov e la sua *družina* avevano fondato tutte le loro speranze era diventata un fatto superato, cancellato da una realtà che si muoveva in un direzione ormai affatto diversa.

La crisi profonda che colpì Savinkov va quindi considerata come l'atto conclusivo di un graduale processo di distacco psicologico dalla realtà e dal partito che si fece irreversibile quando andò ad associarsi al distacco che sul piano teorico aveva invece sempre condizionato il rapporto dell'autore di *Kon' blednyj* con il partito stesso. “Savinkov – ha scritto V. Černov – non fu mai un vero uomo di partito, fu piuttosto un *popuščik*”¹⁰

Le polemiche, le prese di posizione, le dissociazioni si rinnovarono, e in forma ancor più aspra, con la pubblicazione del secondo romanzo di Savinkov-Ropšin, *To, čego ne bylo*, apparso nel 1912 sulla rivista “Zavety”.¹¹ Sebbene ne fosse stata pubblicata solo la prima parte, il romanzo spinse il gruppo più ortodosso dell'emigrazione a prendere ancora una volta posizione contro l'autore e questa volta anche contro la redazione della rivista, con una dichiarazione nella quale si diceva: “...Il romanzo di Ropšin offre un quadro del tutto falso del movimento rivoluzionario che la Russia ha vissuto ed è una rappresentazione tendenziosa e completamente estranea al nostro modo di vedere”¹²

Per gli autori della protesta due erano stati essenzialmente i motivi che li avevano spinti a prendere posizione contro Savinkov e contro la redazione di “Zavety”. Uno (il romanzo falsava la realtà presente e passata del movimento rivoluzionario) fu condiviso dalla redazione di “Zavety” che non attribuì tuttavia a questa motivazione importanza decisiva circa il problema della pubblicazione del romanzo sulla rivista. Quanto al secondo motivo (la rappresentazione del movimento rivoluzionario in *To, čego ne bylo* era del tutto estranea agli orientamenti ideologici dei firmatari) la redazione mise in rilievo, innanzi tutto, che, non essendo stato ancora pubblicato integralmente il romanzo, il punto di vista dell'autore non poteva essere posto sotto giudizio, e in secondo luogo che il giudizio espresso dai firmatari coincideva con i motivi che avevano provocato il distacco dell'autore dal movimento stesso. La redazione della rivista dichiarò infine di non avere “né i motivi né la competenza” per escludere l'autore del romanzo dal numero dei suoi amici e collaboratori.

“Possiamo anche dissentire con l'autore – è scritto nella risposta della redazione – ma proprio per questo motivo non gli chiuderemo la bocca nè apporremo ad essa il sigillo di un silenzio forzato. Riteniamo che uno dei nostri meriti più significativi sia l'aver conquistato quella libertà di pensiero e di critica – reale e non fittizia – che riteniamo incompatibile con quella forma di intolleranza che combatte gli eretici chiudendo loro la bocca o scomunicandoli”¹³

Sul caso sollevato dai firmatari della protesta per la pubblicazione di *To, čego ne bylo* il giudizio più equilibrato tra i molti espressi appartiene forse al critico letterario e storico del movimento rivoluzionario Pavel Ščegolev.

“Sia la protesta – scrive Ščegolev – che la risposta della redazione sono profondamente indicative e lo storico della nostra letteratura non può far cadere sotto silenzio avvenimenti come questo. Quanto è accaduto ha fatto varcare al giornalismo d'avanguardia quella soglia che fino ad oggi era stata ritenuta invalicabile. I firmatari della lettera, molti dei quali sono collaboratori effettivi della rivista, protestano per la pubblicazione del romanzo di Ropšin sulle pagine di “Zavety” e rimangono tuttavia collaboratori della rivista. La redazione pubblica la protesta ma non rinuncia a far uscire le altre parti del romanzo. Ci troviamo di fronte ad una autentica manifestazione di libertà di pensiero e di critica e ad un profondo spirito di tolleranza. Solo alcuni anni fa una simile situazione sarebbe stata impensabile per un organo di stampa rappresentativo di una tendenza, qualunque essa fosse... La libertà di pensiero e di critica era ammessa solo fuori dai confini della “tendenza” e non internamente ad essa. In nome di un astratto principio di libertà il romanzo di Ropšin doveva essere pubblicato sulle pagine di una rivista come “Zavety” e non su un'altra, ma per dare vita e corpo a questo astratto principio era necessario un grande coraggio e in questo autosuperamento va visto il grande merito della rivista di fronte alla stampa russa”¹⁴

Quanto alla risposta data dalla redazione di “Zavety” ai firmatari sul problema del “punto di vista” di Ropšin, Ščegolev afferma: “...Il romanzo non è ancora terminato, ma indipendentemente da quanto scriverà l'autore in futuro e senza tener conto del suo precedente romanzo *Kon' blednyj*, c'è materiale sufficiente per affermare che in realtà il punto di vista di Ropšin deve ritenersi estraneo alla tendenza di cui anch'egli era stato un rappresentante. Altra conclusione dalle sue opere non si può trarre”¹⁵

L'interrogativo e i dubbi che avevano condizionato le scelte e i comportamenti dei protagonisti di *Kon' blednyj*, la loro incapacità di mantenere il massimalismo spirituale nella sfera della lotta politica riducendolo ad un confronto di categorie morali sul piano psicologico, diventano in *To, čego ne bylo* certezza che dietro l'ambigua maschera nietzschiana che copre il volto dei protagonisti si nascondono il vuoto, l'indifferenza e il tradimento. Ciò che Ropšin ha voluto rappresentare in forma artistica è in ultima analisi una realtà

che non presenta nuove, improvvise conflittualità. I dubbi che assalgono il protagonista di *To, čego ne bylo*, Bolotov, che è una trasposizione del George di *Kon' blednyj*, sono gli stessi che hanno tormentato quasi tutti i maggiori artefici del movimento rivoluzionario, tranne naturalmente i suoi più convinti burocrati.

I “sacerdoti” dell’emigrazione infatti non solo non manifestarono alcuna intenzione di aiutare i membri del partito nel loro tentativo, nella loro ansia di rimanere in sintonia con una realtà in continua e convulsa evoluzione, ma bollavano ogni ricerca di libera discussione e tutto ciò che non rientrava nell’ambito del programma con il marchio di “eresia”.

“Non fu Ropšin il primo a porre il problema del ruolo dei “sacerdoti” nel partito – ha scritto Michail Osorgin –, dei vari Arsenij Ivanovič, dei dottor Berg e degli Arkadij Rozenštern del suo romanzo. Coloro che hanno sottoscritto la protesta contro la redazione di “Zavety” sanno benissimo che il problema dei “sacerdoti” si era posto d’improvviso e con insospettata asprezza nel cuore stesso del movimento (e non da parte di pochi, deboli rappresentanti dell’*intelligentsija*, ma dalla periferia stessa del partito, dai circoli operai), e sanno anche che proprio su questo terreno sono nate le scissioni che hanno portato al formarsi del massimilismo e alla disgregazione e dispersione delle forze rivoluzionarie”¹⁶

Gli autori della protesta contro Ropšin-Savinkov e contro la redazione di “Zavety”, preoccupati di soffocare sul nascere ogni tentativo di critica al proprio operato e ad un programma che aveva risolto *a priori* il problema politico-morale che Savinkov aveva sollevato nei suoi due romanzi, finsero di non accorgersi che i romanzi di Ropšin riproponevano, e in termini molto più aspri, il conflitto tra “padri e figli”, tra le caste sacerdotali e coloro che anelavano ad una nuova verità e ad una nuova vita.

“I padri – scrive M. Osorgin – fino ad oggi non hanno mai vinto sui figli. E la sconfitta dei padri è tanto più certa ora perché essi, incapaci ormai di conquistare le menti, si servono dell’unica, vecchia e logora arma della reazione, la stessa che ha rovinato e distrutto gli uomini migliori con il solo scopo di salvaguardare un retaggio i cui depositari sono proprio loro, gli Arsenij Ivanovič, i Berg, i Rozenštern, autentici *mollah* dell’ortodossia”¹⁷

Allo scoppio della prima guerra mondiale Savinkov si arruolò come volontario nell’esercito francese e combattè contro la Germania. Nel 1917, dopo la rivoluzione di febbraio, rientrò in Russia dove fu nominato commissario presso lo Stato maggiore del Comando supremo. Fu quindi comandante del fronte sud-occidentale e infine vice-ministro della Guerra nel governo Kerenskij.

Dopo l’Ottobre Savinkov abbracciò la causa controrivoluzionaria, fu uno dei principali organizzatori dell’Armata bianca volontaria (*Russkaja dobrovol’českaja armija*) e l’ispiratore della lotta terroristica antibolscevica alla quale contribuì con la sua esperienza di cospiratore e con l’indubbio talento organizzativo.

“Anche se l’Armata volontaria era a quel tempo l’unica forza in grado di opporsi ai bolscevichi – ricorda Savinkov nel suo opuscolo *Bor’ba s bol’ševikami* – qualcosa si muoveva anche nelle città. A Mosca venni in contatto con una organizzazione segreta di cui facevano parte circa ottocento ufficiali. Scopo di questa organizzazione era di provocare una insurrezione armata nella capitale e dare alla Russia un governo monarchico-costituzionale”¹⁸

In breve tempo Savinkov divenne la guida e l’ispiratore di questa organizzazione alla quale diede una struttura militare e che chiamò “Unione per la difesa della Patria e della Libertà”.

Nel volgere di pochi mesi l’“Unione” raccolse più di cinquemila aderenti, organizzati in reparti di fanteria, artiglieria e cavalleria con sedi in trentaquattro province. Tutti i membri erano tenuti a rispettare la più rigorosa clandestinità e dovevano essere pronti a raggiungere il luogo di raduno prestabilito in caso di insurrezione. Il servizio d’informazione dell’organizzazione disponeva di agenti infiltrati nell’Ambasciata tedesca, nel Consiglio dei Commissari del popolo, nel Consiglio dei soldati e degli operai e nella Commissione straordinaria per la lotta alla controrivoluzione.

“Ogni giorno – ricorda ancora Savinkov – ricevevamo informazioni sui movimenti dell’esercito tedesco e bolscevico e sulle misure adottate da Lenin e Trotskij. Avevamo inoltre agenti segreti in Ucraina, nelle zone cioè occupate dai tedeschi”¹⁹

Oltre ad aver organizzato innumerevoli insurrezioni, tra cui quelle delle città di Rybinsk, Jaroslav e Murom, che impegnarono duramente l’esercito bolscevico, Savinkov condusse anche una intensa attività di sabotaggio contro depositi di munizioni, linee telegrafiche, ferrovie, ponti e viadotti. Anche il terrore individuale entrò nel programma dell’organizzazione e a questo scopo fu fondato un gruppo armato, comandato da Savinkov, che organizzò, tra gli altri, gli attentati contro Lenin e Trotskij.

“A Mosca decidemmo di uccidere Lenin e Trotskij – scrive Savinkov – e li facemmo quindi seguire dai nostri agenti. Il lavoro di pedinamento diede ottimi risultati. Per un certo tempo parlai con Lenin tramite una terza persona che lo frequentava. Lenin chiedeva a questa terza persona informazioni sull’“Unione” e su di me, e io gli rispondevo e lo interrogavo a mia volta circa i suoi piani. Non so se Lenin fu altrettanto cauto nelle sue risposte quanto lo fui io nelle mie. Il piano terroristico riuscì tuttavia solo in parte. L’attentato contro Trotskij fallì, quello contro Lenin riuscì parzialmente. Dora Kaplan, poi fucilata, ferì Lenin ma non lo uccise”²⁰

Abilissimo e consumato cospiratore, Savinkov riuscì per lungo tempo a svolgere la sua attività nella più assoluta segretezza. Lo Stato maggiore dell’“Unione” aveva la sua sede a Mosca, in un appartamento nel vicolo “Molöcnyj”, intestato ad un medico di nome Grigor’ev che vi svolgeva la sua normale professione. Le riunioni venivano tenute anche in altri appartamenti e nelle

abitazioni cospirative dei capi dell'organizzazione.

“Per lungo tempo potemmo svolgere il nostro lavoro nella più assoluta tranquillità – ricorda Savinkov. Le cose cambiarono all'inizio di maggio con l'arrivo a Mosca dell'ambasciatore tedesco Mirbach. Subito dopo il suo insediamento si ebbero i primi arresti”²¹

Alla metà di maggio (1918) la polizia bolscevica fece improvvisamente irruzione nella sede dell' “Unione” e in alcuni appartamenti cospirativi arrestando più di cento persone ma senza riuscire a mettere le mani sugli esponenti più importanti dell'organizzazione controrivoluzionaria.

I retroscena dell'operazione della polizia bolscevica sono stati recentemente rivelati da un ex agente della *Čeka*, Jan Krikman, che aveva partecipato alla fase finale dell'operazione stessa.

“Tutto cominciò – racconta Jan Krikman – quando un operaio della fabbrica “Kaučuk”, un certo Nifonov, riferì alla *Čeka* che una clinica sulla “Ostoženka” era frequentata da persone sospette, forse ex ufficiali. Quasi contemporaneamente un'infermiera dell'ospedale “Iverskij” confidò al comandante del Reggimento lituano di stanza al Cremlino che un suo intimo amico, lo *junker* Ivanov, le aveva detto in grande segretezza che presto ci sarebbe stata a Mosca un'insurrezione armata. Gli agenti della *Čeka* cominciarono allora a seguire l'Ivanov e scoprirono che si recava spesso in un appartamento situato nel vicolo “Malyj Levšinskij”, la cui proprietaria ospitava con una certa frequenza ex ufficiali dell'esercito zarista. Quando gli agenti fecero irruzione nell'appartamento trovarono tredici persone, tra cui l'Ivanov, che risultò poi essere il principe Meškov, anch'egli membro dell' “Unione”. Durante l'interrogatorio il Meškov fece il nome di uno dei capi militari dell'organizzazione antibolscevica, il capitano Pinkus. Arrestato, questi diede più precise informazioni sull' “Unione”: “La nostra organizzazione – riferì Pinkus – al cui vertice c'è Boris Savinkov, intende instaurare nel paese una dittatura militare e continuare la guerra contro la Germania. Il Quartiere generale è in contatto con l'*ataman* Dutov e con il generale Denikin. L'indirizzo del Quartier generale è : Ostoženka, Moločnyj Pereulok, 2. Il Capo di Stato Maggiore dell'“Unione” è il colonnello A.P. Perchurov”²²

Nonostante il duro colpo infertole dalla polizia bolscevica, l' “Unione” continuò la sua attività militare spostandosi nelle regioni della Russia centrale e in quelle dell'alto Volga, ma senza successo. Le città insorte, Simbirsk, Samara, Syzran' e Kazan', alla cui difesa Savinkov partecipò come volontario nell'esercito cecoslovacco, furono occupate in breve tempo dalle truppe che Trotskij aveva concentrato in quelle regioni.

Non fu tuttavia soltanto la superiorità delle truppe rosse a determinare la resa quasi immediata delle città insorte. Nella deposizione resa nel 1924 davanti al Consiglio militare del Tribunale supremo dell'URSS, Savinkov disse che appena giunto a Kazan' i socialisti rivoluzionari gli riferirono che l' “armata

volontaria aveva ceduto, che molti avevano disertato e che i reparti rimasti non avevano nessuna intenzione di combattere. “Praticamente – concluse Savinkov – combattevano soltanto i reparti dell’ “Unione” e i cecoslovacchi del Primo reggimento, comandato da Svetz”.²³

Dopo la caduta di Kazan’ Savinkov lasciò la Russia e tornò a Parigi dove, in qualità di rappresentante all’estero del governo dell’ammiraglio Kolčak, ebbe frequenti contatti con il ministro Tardieu e, a Londra, con Churchill, Lloyd George e con il rappresentante del governo giapponese Komura. Lo scopo di questi contatti era di ottenere denaro e materiale bellico per le armate di Kolčak e di Denikin che, su fronti diversi, continuavano la guerra contro l’esercito rosso.

La storia di questi incontri, dei prestiti e degli aiuti che Savinkov sollecitò e ottenne dai governi francese e inglese, la vicenda dell’oro russo che Kolčak fece trasferire a Shanghai con una torpediniera inglese, l’intervento di alcuni misteriosi banchieri americani ed altri episodi poco conosciuti, ebbero la loro spiegazione nelle deposizioni fatte da Savinkov durante il processo.

Allo scoppio della guerra con la Polonia, nel 1920, Savinkov si trasferì a Varsavia dove, nominato consulente militare dal capo dello stato polacco, il generale Pilsudski, riorganizzò i reparti russi superstiti del fronte sud-occidentale e costituì con essi due formazioni di fanteria che furono aggregate all’esercito polacco.

Quando nel 1921 fu firmata la pace di Riga tra l’URSS e la Polonia, Savinkov tornò all’attività terroristica e alla lotta clandestina, ricostituì l’ “Unione popolare per la difesa della Patria e della Libertà” e fissò per il giugno dello stesso 1921, a Varsavia, il primo congresso dell’organizzazione. Nella risoluzione finale si diceva, tra l’altro, che «la situazione attuale è favorevole per dare inizio, in territorio russo, alle molteplici attività dell’ “Unione popolare”, il cui scopo finale prevede il rovesciamento del regime sovietico e la costituzione di un governo russo democratico”²⁴

Al congresso di Varsavia parteciparono, come osservatori, anche i rappresentanti di alcuni governi stranieri. Nella deposizione resa al Collegio militare del Tribunale supremo dell’URSS, Savinkov disse a questo proposito: «Erano tutti molto attenti e interessati. Dalla Polonia era arrivato Sologub, ufficiale di collegamento tra il Ministero degli Esteri e il Ministero della guerra. C’era poi l’italiano Staffini, addetto militare, il maggiore francese Paguelier e alcuni ufficiali delle missioni militari inglese e americana. Prendevano appunti, informavano i loro governi e nel corso dei colloqui che ebbero con me cercarono di influenzarmi. Una pressione diretta, ufficiale, certo, non fu fatta, ma mi fecero capire che era desiderio dei loro governi che la nostra “Unione popolare” combattesse i rossi»²⁵

Il congresso dell’ “Unione popolare” preoccupò notevolmente il governo sovietico che ingiunse ai polacchi di intervenire e di disperdere l’organizzazione

di Savinkov. Ai membri del Comitato centrale dell' "Unione popolare" fu allora intimato di abbandonare la Polonia: Savinkov tornò a Parigi, suo fratello Viktor, si trasferì a Praga mentre a Varsavia rimasero Dmitrij Filosofov e Evgenij Sevčenko.

Pur recandosi con una certa frequenza a Varsavia e a Praga, Savinkov diresse praticamente da Parigi l'attività dell' "Unione popolare", un'attività che fu sostanzialmente di spionaggio militare a favore dei governi polacco e francese, principali finanziatori dell'organizzazione.

Allo scopo di ottenere aiuti Savinkov si incontrò anche con Mussolini, a Roma, ma questi si rifiutò di sostenere l'organizzazione antibolscevica.

L'attività militare svolta dai reparti affidati ai comandanti Pavlovskij, Vasil'ev e Pavlov aveva come scopo principale l'insurrezione armata delle popolazioni contadine dei grossi centri lungo il confine con la Polonia, ma vennero compiute anche numerose incursioni e attentati soprattutto contro le sedi dei *soviet* e contro le cooperative.

Jan Krikman ha così ricordato le incursioni terroristiche compiute dai reparti armati nelle regioni confinanti con la Polonia: "I banditi distrussero villaggi, saccheggiarono depositi e magazzini, violentarono donne, uccisero bambini, torturarono i comunisti. L'ondata di terrore scatenata da Savinkov andava sempre più ingrossandosi e sempre più numerose diventavano le sue imprese delittuose"²⁶

Pochissimi furono invece gli atti di terrore individuale e il motivo della rinuncia a questo strumento di lotta fu spiegato dallo stesso Savinkov durante il processo: "A Berlino tentai di organizzare un attentato contro Cičerina e Rakovskij pensando di ottenere qualche risultato utile. Ma non fu così. Gli uomini diventano terroristi solo quando sanno con certezza che il popolo è dalla loro parte. Si diventa terroristi e si è pronti a salire il patibolo solo quando si è convinti di servire la causa del popolo. Il terrore richiede una disponibilità eccezionale di forza spirituale, un impegno morale assoluto, qualità che oggi non ci sono più. Per questa ragione rinunciammo ad intraprendere una campagna di terrore individuale"²⁷

Nell'estate del 1923 un emissario di Savinkov, Leonid Sešenja, venne catturato dalle guardie di frontiera bolsceviche poco dopo aver attraversato il confine con l'aiuto di un ufficiale del controspionaggio polacco. Sešenja avrebbe dovuto recarsi a Smolensk e a Mosca per verificare l'attività dei membri dell'"Unione Popolare" residenti in quelle città. L'arresto di Sešenja suggerì al capo della polizia politica della Belorussia, Sergej Puzitskij, di servirsi dell'emissario di Savinkov per attirare quest'ultimo in territorio sovietico, arrestarlo e sgominare così definitivamente la sua organizzazione.

A questo scopo Sešenja fu messo a confronto con un membro dell' "Unione popolare", di nome Nikitin, catturato dai bolscevichi durante un attacco del

suo reparto ad un villaggio e dal confronto la polizia venne a sapere che Sešenja aveva partecipato ad alcuni attentati in territorio sovietico rendendosi responsabile di atti di crudeltà nei confronti dei comunisti. Costretto a scegliere tra il plotone d'esecuzione e la collaborazione con la polizia, Sešenja scelse quest'ultima e diventò uno degli elementi più importanti della rete che la polizia bolscevica preparò per catturare Savinkov.

Alla successiva elaborazione del piano partecipò di persona Feliks Dzeržinskij, il fondatore della *Ceka*, che egli ancora dirigeva pur essendo stato chiamato da Lenin a ricoprire altri importanti incarichi. Insieme ad uno dei suoi più stretti collaboratori, Andrej Fedorov, decise di far circolare la voce dell'esistenza di una potente organizzazione clandestina antibolscevica, i "liberali democratici" (*liberal'nye demokraty*), che pur avendo tra i suoi aderenti persone che occupavano posti di grande responsabilità nell'esercito, nella polizia, nelle ferrovie e in altre vitali istituzioni governative, non disponeva ancora di una guida politica in possesso anche di esperienza militare.

Secondo il piano elaborato da Dzeržinskij e da Fedorov, un delegato del comitato centrale dei "Liberali democratici" doveva recarsi a Parigi e proporre a Savinkov di assumere il comando dell'organizzazione clandestina. I preliminari dell'incontro furono affidati a Sešenja e ad un altro "collaboratore" di nome Zekunov, già membro dell' "Unione popolare" a Mosca, arrestato dai bolscevichi su indicazione dello stesso Sešenja.

L'incontro tra Savinkov e il delegato dei "Liberali democratici", Andrej Muchin (lo stesso Fedorov sotto falso nome) ebbe luogo a Parigi, in una sala riservata del ristorante "Trocadero".

«Il compito di Muchin era difficile – ricorda Jan Krikman. Doveva convincere Savinkov, cospiratore esperto e astuto, della reale esistenza dell'organizzazione controrivoluzionaria dei "Liberali democratici" e delle enormi possibilità di questi e poi, ed era questo l'aspetto più delicato e importante dell'intero piano, riuscire a fargli credere che senza la sua esperienza politica e militare, senza la sua energia e le sue capacità organizzative, i "Liberali democratici" non avrebbero potuto esprimere l'intero loro potenziale e portare al successo la lotta controrivoluzionaria. Dopo molti dubbi e perplessità – conclude Krikman – Savinkov decise di accettare l'incarico e di recarsi in Russia»²⁸

Prima di partire Savinkov si incontrò con Burtsev, anch'egli da molti anni residente a Parigi, e gli comunicò la propria intenzione di tornare a combattere i bolscevichi come capo dei "Liberali democratici".

Burtsev ascoltò con molta attenzione quanto Savinkov gli disse sulla potente organizzazione e quando questi finì di parlare rispose: «I piani elaborati dalla vostra organizzazione sono pura pazzia. Io non posso credere all'esistenza di una organizzazione così potente e ramificata. Tutto ciò è troppo lontano dall'attuale realtà sovietica. Un'organizzazione così importante, ammesso che esista, non può essere sfuggita all'occhio della polizia. Se non l'hanno ancora

sgominata è solo perché non rientra ancora nei loro piani. Soffrirete un fallimento senza precedenti. Pensate alle possibili conseguenze per voi e per la vostra “Unione popolare”. Vi ripeto, amico, non dovete assolutamente recarvi in Russia»²⁹

Ma a nulla valsero gli ammonimenti e le parole di Burtsev.

“Io parto per la Russia – disse Savinkov – per morire combattendo contro i bolscevichi. So benissimo che se mi prendono finirò fucilato. Ma voglio far vedere a coloro che vivono comodamente all'estero, ai vari Černov, Lebedev e Zenzinov, come si può ancora morire per la Russia! Ai tempi dello zar questi signori predicavano il terrore e ora hanno rinunciato non solo al terrore ma a qualsiasi forma di lotta rivoluzionaria. La mia protesta sarà udita da tutti!”³⁰

All'inizio di agosto del 1924 Boris Savinkov e Muchin-Fedorov lasciarono Parigi e dopo una breve sosta a Vilna raggiunsero Minsk stabilendosi nell'appartamento cospirativo di uno dei membri dell' “Unione popolare”. Qui vennero arrestati.

Al processo Savinkov ammise tutte le colpe e i delitti commessi contro i lavoratori e si dichiarò pronto a schierarsi dalla parte dei bolscevichi, a riconoscere il loro potere³¹ e a sconfessare gli scopi e i metodi del movimento controrivoluzionario e antisovietico.

Come persona e come nemico Savinkov non esisteva più. La condanna a morte gli fu commutata in dieci anni di reclusione, decisione che il Presidium del Comitato esecutivo centrale dell'URSS motivò affermando che “l'applicazione della pena capitale non è una misura di difesa dell'ordine rivoluzionario e ai sentimenti di vendetta non deve ispirarsi la coscienza civile del proletariato”³²

Il 7 maggio 1925 Boris Savinkov morì cadendo da una finestra del quinto piano della “Lubjanka”.³³

Kon' voronoi

...ed ecco un cavallo nero; e colui che
lo cavalcava aveva una bilancia in mano.
Apocalisse, 6,5.

“Le api ronzano sul lampone selvatico. Le seguo con occhio attento. Loro vivono una breve estate, noi una breve esistenza. Loro s'affaticano, noi combattiamo. Loro lasceranno favi di miele, noi...cosa lasceremo noi?” (da *Kon' voronoi*)³⁴

Con queste parole Boris Savinkov, cavaliere errante della rivoluzione e maschera tragica della controrivoluzione, chiuse il cerchio di una vicenda terrena ricca di storia e di fatti straordinari, ma scavata anche da una solitudine senza luce: “Sono abituato alla vita illegale. Sono abituato alla solitudine. Non

voglio conoscere il futuro. Cerco di dimenticare il passato. Non ho patria, non ho famiglia, non ho nome...”³⁵

Dopo un decennio di silenzio V. Ropšin, la voce narrante di Boris Savinkov, il suo *dvojniki* scrittore, viene chiamato a raccontare la storia di un'altra tragica impresa, la storia di un altro sogno irrealizzato.

“Un sole rotondo e scarlatto tramonta. Nella strada piena d'eco non c'è anima viva. Le case sono nere e sbarrate e le ciminiere delle fabbriche si stagliano nere come aghi. Nella piazza centrale, appese ad una fune, due ritratti sbiaditi dalle piogge: Lenin e Trotskij. Egorov trancia la fune con la sciabola”.

Pubblicato a Parigi nel 1923 *Kon' voronoi* non ebbe la risonanza dei precedenti romanzi. Boris Savinkov, espulso dal partito socialista rivoluzionario nel 1917, in aspra polemica con coloro che “vivendo all'estero avevano rinunciato a qualsiasi forma di lotta rivoluzionaria”, consapevole nell'intimo che la sua proposta sarebbe rimasta senza eco perché la rivoluzione proletaria e marxista aveva trasformato in utopia il suo amore e la sua fede nella *Raseja* contadina, affidò al suo *altrer-ego* Ropšin il compito di narrare la storia della sua ultima impresa, di tracciare la curva della sua disperata ricerca della giustizia, di mettere a nudo la sua incapacità di afferrare la verità “con un sol colpo come fa la chiocchia nel grano” – come scrisse di Lenin Isaak Babel’.

Konarmija e Kon' voronoi, una somiglianza inquietante per gli atti che vi si compiono, eroici ed afferati, per i colori, le immagini, le metafore, le similitudini. E per l'ombra di Gedali che si aggira perplessa tra le ultime righe di *Kon' voronoi*. “Hanno sparato. E la Russia si dibatte ferita. Non hanno sparato soltanto loro, abbiamo sparato anche noi. Hanno sparato tutti quelli che avevano un fucile in mano. – Chi è per la Russia? Chi contro? Noi? Loro? E noi e loro?...”

Superbo delle proprie vittorie, sicuro dell'esito finale della guerra, il crudele Ljutov, la voce narrante antagonista di Ropšin, capace di uccidere un'oca con la freddezza e la determinazione di un terrorista, risponde ai dubbi del cavaliere nero concedendo generosamente al nemico alcune righe di gloria: “...così fu ottenuta la fugace vittoria dei *savinkovsty* sulla sesta divisione”³⁶

Kon' voronoi è un libro sincero e impietoso, privo di reticenze e di equivoci, nascosti o manifesti, nei riguardi di coloro che detenevano il potere. Non c'è in esso adulazione, invettiva, tendenziosità. Savinkov aveva perduto tutto. *Kon' voronoi* è la confessione estrema di un uomo politico che ha visto fallire ogni suo ideale, è la metafora della tragedia di un intellettuale cresciuto tra i libri sotto la campana di vetro dell'emigrazione, nella continua, disperata lotta per l'affermazione dell'idea, un uomo che ha sofferto dapprima la disillusione e patito poi la sete primordiale di una vita semplice, la vita degli uomini ingenui, un emarginato che si è bruciato nel desiderio di annullare il proprio isolamento per fondersi con la gente comune. È questo il diagramma della psicologia del protagonista del romanzo che riporta alla memoria quanto scrisse Dostoevskij

a Katkov, nel settembre del 1865, nella lettera dove esponeva all'amico l'idea del suo romanzo su Raskol'nikov: "Egli (*Raskol'nikov, C.d.P.*) è costretto a denunciare se stesso. Costretto per potersi riavvicinare agli uomini, anche se finirà all'ergastolo. Il senso di isolamento e il distacco dall'umanità, che egli ha sentito subito dopo aver compiuto il delitto, lo tormentano"³⁷

Anche in Čechov s'incontra il medesimo desiderio di uscire dall'isolamento e di riavvicinarsi agli uomini. Un rivoluzionario, protagonista del racconto *Rasskaz neizvestnogo čeloveka* (Racconto di un uomo sconosciuto), per compiere un'azione terroristica si fa assumere come domestico da una persona altolocata ma al momento di agire si scopre incapace di realizzare il proprio piano. Subito dopo aver sofferto questa personale tragedia intellettuale il rivoluzionario čechoviano avverte, irriducibile, il desiderio di vivere una semplice vita borghese: "Non so se fu a causa della malattia oppure del mutarsi del mio modo di vedere, mutamento che allora non percepivo ancora distintamente, ma di giorno in giorno andò impossessandosi di me, terribile e insopportabile, il desiderio di una vita normale, borghese..."³⁸

I protagonisti di *Kon' voronoi*, inteso non come confessione o come autobiografia ma come romanzo, vivono anch'essi come tutti i personaggi letterari, la loro vita-finzione e come tutti i personaggi letterari hanno una genealogia e un retaggio che ne definiscono il destino. Il tema di Jurij Nikolaevič, il colonnello di *Kon' voronoi*, è il tema di Ivan Karamazov proiettato nella complessa e tragica realtà della guerra civile. Lo stesso ardente amore per la terra, per le "foglie appiccicose". "Mi piace il turchino della foresta lontana, il disgelo e la nebbia degli stagni", la stessa repulsione per l'Europa – "qui non esiste, e non se ne sente il bisogno, l'Europa: l'avara ragione, il sangue povero e le strade già misurate e percorse fino in fondo", e infine la medesima "terribile tentazione". Come Ivan Karamazov anche Jurij Nikolaevič non sa resistere alla tentazione di prendere tutto su di sé, di convincersi che era proprio lui il prescelto dalla sorte.

"Che diritto aveva questo colonnello, che Ropšin ha delegato a parlare al posto di Savinkov, di prendere su di sé tante sofferenze e tante vite altrui senza credere in nulla, sapendo benissimo chi traeva vantaggio dalle sue sanguinose imprese (i signori, i generali, gli affaristi senza scrupoli) e vedendo chiaramente che la Russia e il popolo da tempo gli avevano voltato le spalle? Che diritto aveva di ritenersi depositario della verità?"³⁹

È la naturale aberrazione dei Karamazov cui è permesso tutto, di stare dalla parte del bene e del male e di bere il "vino intero". Ma è anche il principio dell'inesorabile nemesi: il "tutto è permesso" si trasforma in un circolo chiuso, l'amaro "vino intero" viene bevuto non per necessità ma per l'ebbrezza che provoca. E Jurij Nikolaevič, che disprezzava il "vivere agiato e felice" invano giustifica la propria impotenza affermando di non conoscere "né limiti né tempo". Ma i dubbi e gli interrogativi sarebbero comunque rimasti irrisolti

perché le certezze e le illusioni si erano dissolti, perché non c'era più differenza tra sangue e "succo di mirtillo", perché non si sapeva più chi combattesse, "fratello contro fratello o cimice contro cimice".

Il peccato principale di Jurij Nikolaevič è l'avidità con cui ama e che rende il suo sacrificio un modello estetico più che un fatto egoistico. Egli mette a repentaglio la vita e si sacrifica non per gli altri e nemmeno per imporre il proprio "io" al mondo, per poter dire di se stesso: "Ho trascorso i giorni e le notti nelle profondità dei mari, sono stato molte volte in viaggio, tra i pericoli delle città, tra i pericoli del deserto, tra i pericoli dei briganti, tra i pericoli del mare, nella fatica e nella estenuazione, sovente in veglia, sovente di vedetta, nel gelo e nella nudità".

Ha pienamente ragione il compagno di Jurij Nikolaevič, Fedja, il solo ad aver intuito l'intima menzogna del suo colonnello, quando afferma: "...siamo un popolo troppo ignorante noi, signor colonnello...Pensiamo solo a noi stessi"

Fedja aveva anche intuito che la menzogna del suo comandante era l'unica risposta che questi poteva dare all'incalzare sempre più martellante di quei dubbi e di quegli interrogativi che avevano trasformato la realtà in un "sacrilego teatro delle marionette": "Io so il motivo perché li impicco, ma non so per quale scopo". Incapace di dare una risposta a se stesso e ai suoi soldati che non fosse quella elementare e logica di Egorov: "se per una questione di donne si può uccidere il fratello, allora...", Savinkov cerca le motivazioni del suo comportamento e il significato vero dei suoi ideali interrogando la donna amata, Ol'ga, diventata bolscevica, che egli identifica con la Russia:

"Bene. Sia pure. Io rubo, uccido, non credo, tradisco. Ma io mi domando: si può far questo?"

Lei dice con fermezza:

"Sì può".

"In nome di che cosa?"

"In nome della fratellanza, dell'eguaglianza e della libertà... In nome di un mondo nuovo".

Io rido:

"Fratellanza, eguaglianza e libertà... Queste parole stanno scritte nei commissariati di polizia. Tu ci credi?"

"Ci credo".

"Nell'eguaglianza tra Puškin e il mužik della Bielorussia?"

"Sì".

"Nella fratellanza tra Smerdjakov e Karamazov?"

"Sì".

"Nella vostra libertà?"

"Sì".

"E tu credi che voi rifarete il mondo?"

"Lo rifaremo".

“A quale prezzo?”

“Non importa”.

È un'estranea. Con lei mi sento soffocare come in prigione”.

La tragedia di Jurij Nikolaevič è nella sua disperante incapacità di elevarsi a rango di Karamazov, nel suo essere, nonostante la caparbia volontà di imporsi sugli uomini e di scrivere di suo pugno “almeno una pagina di storia”, null'altro che “un piccolo borghese che s'è infiammato d'ira”, come ha scritto di lui Vladimir Bljum⁴⁰.

Non si possono conoscere i termini del tempo. Ma la patria risorgerà, risorgerà grazie al nostro sangue, risorgerà dalle profondità del popolo. Siamo pure “polvere”. Ci innalzi pure il maltempo. Noi, ciechi e odiosi l'uno all'altro, siamo soggetti a una sola legge non detta. Sì, noi non misureremo il nostro peccato. Ma non saremo neppure noi a misurare il nostro piccolo sacrificio... “E quando ebbe aperto il terzo suggello, io udii la terza creatura vivente che diceva: Vieni. Ed io vidi, ed ecco un cavallo nero; e colui che lo cavalcava aveva una bilancia in mano”.

(da *Kon' voronj*)

¹ Boris Savinkov. *Moja biografija*, in: *Boris Savinkov pered voennoj kollegiej Verchovnogo Suda S.S.S.R.*, Moskva 1924 (priloženie).

² *Tenjam umeršich*, “Izdanie Tver'skogo obščestva Krasnogo kresta”, Tver' 1902; “Zarja”, 1902, n° 4.

³ Laporte M., *Histoire de l'Okhrana*, Paris 1935.

⁴ Majakovskij V., *Verlen i Sezan*, “Parižskij vestnik”, 1925, n° 44; “Prožektor”, 1925, n° 13; in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 6, Moskva 1957.

⁵ Erenburg I., *Ljudi, gody, žizn'*, Moskva 1961.

⁶ Ropšin V., *Kon' blednyj*, in: “Russkaja mysl' ”, 1909 n° 1; “Šipovnik”, Sankt Peterburg 1909.

⁷ La stampa “borghese” accolse la pubblicazione di *Kon' blednyj* con interventi e recensioni lodative. Dmitrij Merežkovskij, nell'articolo *Kon' blednyj* (“Reč”, 27 sentjabrja 1909) scrisse: “Se mi chiedessero in questo momento qual è in Europa il libro più russo dopo le grandi opere di Tolstoj e di Dostoevskij, io direi *Kon' blednyj*. Ciò sembrerà esagerato, ma non è così se si pensa non tanto al libro quanto a ciò che vive dietro di esso”.

F. Dan, che fu tra i primi ad intervenire in favore del romanzo di Ropšin, affermò che «sullo sfondo grigio dell'attuale narrativa si staglia come un sole luminoso il romanzo di Ropšin *Kon' blednyj* (*Zakon “bezzakonija”*), in: “Vozroždenie”, 1909, nn° 5-6, 7-8). Il medesimo giudizio fu espresso da V. Sadovskoj: “*Kon' blednyj* – ha scritto il critico – è l'opera più interessante dell'odierna letteratura” (“Vesy”, 1909, n° 2).

Jurij Ajčhenval'd nell'articolo *Avel' ubivajuščij* (“Slovo”, 1909, n° 705, 11 fevralja), dopo aver espresso un giudizio favorevole sul romanzo di Ropšin in generale e dopo aver individuato nella

conflittualità psicologica tra l'autore e la sua voce narrante l'elemento di tensione che pervade l'intero romanzo, scrive che "è evidente nell'opera l'esperta mano di un tecnico della letteratura" ma aggiunge che si debbono anche riconoscere a Ropšin un "indubbio talento letterario e una notevole padronanza della lingua". Anche D. Merežkovskij, nel già ricordato articolo, aveva riconosciuto all'autore di *Kon' blednyj* grande capacità di scrittura e padronanza del linguaggio letterario: «...e gioisci nel vedere che la lingua russa è tornata ad essere comprensibile. Precisione, concisione, la maestria nell'uso di quei "tagli" che in pittura si chiamano "scorci" e che richiedono grandissima padronanza di pennello – ecco le caratteristiche della lingua di Ropšin. Le parole sprizzano come scintille da sotto il maglio...". Dopo aver riportato come esempio di linguaggio letterario il seguente passo del romanzo: *Tjaželo grochočut kolesa. Tjaželo vezut tjaželye koni. Stužat proletki. Nojut sarmanki. Zvonko zvonjat zvonki konok* –, Merežkovskij conclude affermando: "...Tutto questo potrebbe sembrare decadente, ma oggi è entrato nella lingua, si è radicato in essa, come la semplicità di Puškin e la sincerità di Tolstoj".

S. Adrianov nella sua recensione al romanzo di Ropšin ("Vestnik Evropy", 1909, n° 3) ha messo in rilievo l'estrema tragicità degli avvenimenti narrati nel romanzo, l'ambigua posizione dei protagonisti che hanno messo la propria intelligenza "a servizio dell'assassinio", l'agghiacciante, mortale trappola preparata dai terroristi, la loro freddezza e determinazione. Quanto al valore artistico del romanzo anche l'Adrianov ha riconosciuto che *Kon' blednyj* è scritto da una mano "artisticamente dotata", guidata tuttavia da "un mortale senso d'indifferenza".

Gli scrittori del campo democratico reagirono invece con durezza alla pubblicazione del romanzo di Ropšin-Savinkov.

«Alla rivoluzione russa – ha scritto A. Amfiteatrov – sono stati dedicati innumerevoli libelli. Sia da nemici che, purtroppo, da amici inesperti, da coloro cioè per i quali la semplice realtà della lotta per la liberazione non era sufficientemente "bella"... L'autore di *Kon' blednyj* è riuscito a creare, nella persona di George, un tipo di rivoluzionario – non dirò di grande credibilità, certo seducente per il fatalismo della sua verità. Non è né Balmašev, né Kaljaev, né Geršuni e nemmeno un ritratto preso dalla tragica galleria di "Byloe" e di "Minuvšie gody" o un personaggio di *Rasskaz o semi povešennyh*. Erano uomini troppo semplici questi, modesti, quotidiani per caracollare su un pallido cavallo. Nella fantasia di Ropšin turbinano i fantasmi delle imprese brigantesche del passato – l'avventurismo romantico di Dumas padre e degli altri scrittori suoi confratelli...» (*Zamety serdtsa*, "Drutman", Moskva 1909).

Leonid Andreev, che fu redattore degli almanacchi letterari, editi da "Sipovnik", dal 1907 al 1909, si rifiutò di pubblicare *Kon' blednyj*. Questo episodio è ricordato dallo scrittore in una lettera a Gor'kij del 29 marzo 1912: «... Ti è noto che su mio intervento non fu pubblicato dalle edizioni "Sipovnik" *Kon' blednyj* di Ropšin e che per questa mia decisione Filosofov mi onorò con l'articolo *Manija veličija?*» (*Manija veličija* fu pubblicato nel 1909 sul n° 269 (1 ottobre) di "Reč". C.D.P.)

Quando la casa editrice "Sipovnik" pubblicò in volume *Kon' blednyj* Andreev scrisse che il romanzo "emanava un odore di marcio", che in esso non c'era "nulla di artistico" e che era "crudelmente falso e perfino offensivo" ("Russkoe slovo", 1909, n° 222, 29 sentjabrja).

Gor'kij definì il romanzo di Ropšin antirivoluzionario e in una lettera a N. Karsžanskij del settembre 1910 disse che *Kon' blednyj* era permeato di un "nihilismo rivoltante" (*Literaturnoe nasledstvo*, t. 72, Moskva, 1963).

Interessante è la lettera che Savinkov inviò alla redazione di "Zavety" (*Pis'mo v redaktsiju*, "Zavety", 1912, n° 1) in risposta all'articolo di A. Izgoev *Na vystrely leva*, pubblicato nel 1911 sul n° 11 di "Russkaja mysl' ", dove il critico, in polemica con V. Černov e con la rivista "Sovremennik" scriveva: "I Černov e i Večev non si sono ancor pronunciati di fronte alla società su fatti di così grande rilevanza quali l'affare Azef e il romanzo di Ropšin *Kon' blednyj*".

«Suppongo – ha scritto Savinkov nella sua lettera – che il signor Izgoev sappia che di un'opera letteraria deve rispondere l'autore e non persone estranee – i Černov e i Večev. Suppongo anche che il signor Izgoev sappia anche che l'autore non è tenuto a «pronunciarsi di fronte alla società»

sulla psicologia dei suoi personaggi. E in particolare non è tenuto a farlo quando – come in *Kon' blednyj* – egli non ha inteso descrivere fatti quotidiani ma ha solo cercato di risolvere un problema morale che richiedeva una combinazione di personaggi di quel tipo e non di un altro, chiamati in vita unicamente dalla fantasia dell'autore.

Suppongo infine che il signor Izgoev sappia che porre su di uno stesso piano la provocazione e la letteratura sia cosa piuttosto sconveniente. Mi auguro che il signor Izgoev sappia trarre le dovute conclusioni circa la qualità dei suoi artifici polemici. V. Ropšin».

⁸ Cernov V., *Dve bezdny*, in "Zavety", 1912, n. 8.

⁹ A. Izgoev nell'articolo *Kon' blednyj* ("Russkaja mysl' ", 1911, n° 11) scrive a proposito di Sazonov, il terrorista che era stato scelto da Savinkov per uccidere il ministro Pleve e che morì suicida in carcere: "In uno dei necrologi di Sazonov apparsi sui giornali stranieri ho letto che Sazonov condannò i giudizi negativi che la maggior parte dei suoi compagni espressero nei riguardi del romanzo di Ropšin, che condivise invece pienamente la problematica dei fatti narrati dallo scrittore e che riconobbe la verità e il profondo significato del dramma psicologico che da quei fatti derivavano".

¹⁰ Cernov V., *Pered burej*, New York 1953.

¹¹ Ropšin V., *To, čego ne bylo*, in "Zavety", 1912, n. 1. Come già era avvenuto per *Kon' blednyj* anche dopo la pubblicazione di *To, čego ne bylo* la critica e l'*intelligentsija* in generale trovarono stimoli e motivazioni per prendere posizione nei confronti del romanzo e del suo autore e per pronunciarsi sul valore artistico e sul significato letterario del romanzo stesso.

La maggior parte dei critici negò valore artistico al romanzo di Ropšin definendolo quasi unanimemente una pedissequa imitazione di Tolstoj. Indicativa e interessante a questo proposito è la polemica, garbata ma decisa, di due tra i più autorevoli critici del tempo, Vladimir Kranichfel'd e Grigorij Plechanov.

Kranichfel'd, dopo aver ricordato che quando uscì il primo romanzo di Ropšin fu tra i primi a mettere in evidenza la "completa assenza di uno stile personale" indicando nella Gippius e in Merežkovskij i modelli cui lo scrittore si ispirò, nell'articolo *Literaturnye otkliki* ("Sovremennyj mir", 1912, n. 10) afferma: "... Ora, nel suo nuovo romanzo, V. Ropšin, sostituiti i modelli di una volta, scrive imitando Tolstoj, e non in generale, ma prendendo alla lettera *Vojna i mir*. Ha preso dallo scaffale la grande epopea del '12, l'ha sfogliata e ha cominciato a rifarla, scena dopo scena, capitolo dopo capitolo, trasformando ciò che era stato in "ciò che non era stato".

In risposta a questo giudizio e in difesa di Ropšin Plechanov scrisse una lettera aperta a Kranichfel'd (*O tom, čto est' v romane "To, čego ne bylo"* (*Otkrytoe pis'mo k V.P. Kranichfel'du*), "Sovremennyj mir", 1913, n. 2) nella quale si legge: "... Voi sapete benissimo che quando un grande talento, forse sarebbe meglio dire un genio, crea con la sua comparsa un'epoca, gli scrittori meno dotati che lo seguono nel tempo lo imitano sia nella lingua che negli artifici tecnici in generale. E questo accade non solo in letteratura... Turgenev non assomiglia affatto a Gogol' né nella lingua né nei temi delle sue opere. Tuttavia nei suoi primi racconti s'incontrano passi che testimoniano chiaramente la sua dipendenza da Gogol'. E si può forse rimproverare Turgenev per questo? No, non è colpa di Turgenev bensì merito di Gogol'... Nella scrittura di Ropšin è fin troppo evidente l'influenza di Tolstoj. Questa carenza dimostra che Ropšin, come scrittore, non ha ancora compiutamente trovato se stesso. Ma quello stesso Tolstoj, la cui influenza si è così fortemente riflessa nel romanzo di Ropšin, gli ha anche insegnato a trascurare gli effetti esteriori e ad osservare la piena veridicità nel processo creativo. Perché la nostra severissima critica non ha ritenuto necessario prendere in considerazione ciò? L'influenza di Tolstoj *artista* su Ropšin è stata a tal punto benefica che le carenze d'esposizione che ne sono derivate – carenze cioè puramente esteriori, sono abbondantemente riscattate dai meriti del contenuto, cioè dai meriti interiori".

Kranichfel'd non lasciò senza risposta la lettera aperta di Plechanov. In *Otvet G.V. Plechanovu* ("Sovremennyj mir", 1913, n. 2) il critico confutò le conclusioni di Plechanov circa l'importanza dell'influenza di Tolstoj su Ropšin riprendendo alcune proprie considerazioni relative al primo

romanzo, *Kon' blednyj*. "Chiunque lo scrittore abbia imitato – scrive Kranichfel'd – nel suo primo romanzo ha dimostrato di possedere quel coraggio e quella libertà senza i quali non è possibile creare un'opera d'arte. Nel romanzo *To, čego ne bylo* questo coraggio e questa libertà non si avvertono affatto. Al contrario qui Ropšin scrive con una circospezione assoluta, quasi volesse cancellare il suo vecchio peccato letterario e cercasse con tutti i mezzi di togliere ai compagni ogni possibilità di protesta, che nonostante le ingenuie attenzioni dello scrittore è puntualmente arrivata".

Nella polemica tra Kranichfel'd e Plechanov si inserì Zinaida Gippius, ma solo per confutare le affermazioni di Plechanov considerando Kranichfel'd un *melkopressist* non degno di attenzione.

«Il romanzo di Ropšin – scrive la Gippius – è un'opera rara che richiede una critica seria, rigorosa e appassionata... Entrando in un mondo a lui estraneo, in un campo a lui estraneo, quello della letteratura, Plechanov ha commesso subito un errore *pratico*. Ha cominciato col difendere Ropšin dall'accusa di plagio. Ebbene: o il romanzo di Ropšin e lo stesso Ropšin sono fuori dalla letteratura, e allora non c'è alcun bisogno di difenderlo, oppure il romanzo è *letteratura* e allora la "difesa" di Plechanov nei riguardi di uno scrittore autentico e serio è offensiva per Ropšin, per la letteratura e per il difensore. Mi dispiace per Plechanov, per questa sua *gaffe*, mi dispiace anche per Ropšin, autore serio di un'opera seria, che non le accuse di plagio offendono ma gli interventi intesi a difenderlo da simili accuse...» (Anton Krajnij, *Zurnal'naja belletristika*, "Russkaja mysl' ", 1913, n. 4).

Tra i critici che difesero il romanzo di Ropšin ci fu anche Vjačeslav Polonskij, che dedicò all'autore di *To, čego ne bylo*, in occasione della pubblicazione del romanzo in volume, gran parte del suo saggio *Literatura i žizn'* ("Novaja žizn' ", 1914, n° 3).

« I giudizi contrastanti che hanno accompagnato la pubblicazione del romanzo sulla rivista – scrive Polonskij – i suoi indubbi meriti e i non meno indubbi limiti, hanno fatto dell'opera uno dei casi più interessanti degli ultimi tempi. Ropšin scrive sulla rivoluzione. E questo sarebbe già sufficiente per richiamare l'attenzione tanto più che la rivoluzione per Ropšin non è "letteratura"... La sincerità, ecco la parola che si può attribuire a Ropšin. Il suo romanzo è un "documento umano", in esso, coraggiosamente, con franchezza e impietosa veridicità si manifesta l'anima di un "nostro contemporaneo". Ma tutto ciò, sincerità, veridicità, ricchezza di osservazione, non basterebbe, certo, per dare all'autore il diritto ad un riconoscimento letterario. Se tuttavia tale riconoscimento gli viene garantito è soprattutto perché *To, čego ne bylo* è la creazione di un artista. E se il passato rivoluzionario di Ropšin è per la letteratura insignificante, il suo talento letterario ha per essa significato grandissimo".

Positivo fu anche nel complesso il giudizio che del romanzo diede il critico Elena Koltonovskaja. "Il romanzo di Ropšin – scrive la Koltonovskaja – non si può definire un'opera artisticamente finita, completa e organica, con una scrittura compiuta e originale. L'insufficiente elaborazione della forma si spiega, probabilmente, con l'estrema soggezione di Ropšin nei confronti di Tolstoj, di cui lo scrittore è stato tra l'altro ripetutamente accusato. Ma la grande originalità del contenuto rimedia a tutte le carenze. La viva, e a volte limpida figuratività, la raffinatezza e l'accuratezza dell'analisi, testimoniano dell'indubbio talento artistico di Ropšin". (E. Koltonovskaja, *Na rubeže*, "Novij žurnal dlja vsech", 1913, n° 1)

Leonid Andreev, che già si era pronunciato con particolare durezza all'indirizzo di *Kon' blednyj* e del suo autore, quando fu pubblicato *To, čego ne bylo*, scrisse a Gor'kij nel maggio del 1912: «Mi ha fatto una buona impressione il primo numero di "Zavety". Solo Ropšin non mi è piaciuto... è più pallido del suo cavallo pallido, e caracolla sempre nella medesima direzione, solo con grandi scarti, come il cavallo degli scacchi. Non sopporto questo lanciatore di bombe pentito con le sue acide eruttazioni. Preferisco il romanticismo più deteriore alla sua verità, così priva com'è di verità». (*Literaturnoe nasledstvo*, t. 72, Moskva 1965).

¹² *Pis'mo v redaktsiju*, in "Zavety", 1912, n. 8. Sottoscrissero la protesta: F. Volchovskij, V.V. Lunkevič, N. Avksent'ev, N. Rakitnikov, V. Leonovič, I. Tsingovatov, L. Varenov, L. Gomejla, M. Natanson, I. Rakitnikova, S. Bleklov, S. Nečetnyj, Voronov, A. Nikolaev, A. Fejt, V. Natanson, A.

Argunov, A. Minor, E. Lazarev, A. Bach, N. Lazarkevič, S. Lazarkevič.

La pubblicazione di *To, čego ne bylo* fu la causa della rottura dei rapporti tra Gor'kij e la redazione della rivista "Zavety". Viktor Miroljubov, che nel 1910 era stato chiamato da Gor'kij a collaborare come redattore alle edizioni "Znanie" e che passò poi a dirigere la sezione letteraria della rivista "Zavety", mandò in visione a Gor'kij, che si trovava in quel periodo a Capri, il manoscritto di *To, čego ne bylo*, senza indicare il nome dell'autore. Il 19 dicembre 1911 Gor'kij scrisse a Miroljubov a proposito del manoscritto: "Caro Viktor Miroljubov! Non è mia abitudine leggere manoscritti anonimi. Non capisco questa vostra cospirazione che considero, scusatemi, sconveniente. Vi restituisco il manoscritto..." (Gor'kij M., *Sobranie sočinenij*, t. 29, Moskva 1955).

Quando Gor'kij vide che sul fascicolo di "Zavety", che conteneva il suo racconto *Roždenie čeloveka* era stata pubblicata anche la prima parte del romanzo di Ropšin *To, čego ne bylo*, lo scrittore inviò da Capri la seguente lettera a Miroljubov, il 28 maggio 1912: "Viktor Sergeevič! È stato molto spiacevole per me vedere sullo stesso numero pubblicato il romanzo di Ropšin e ritengo che, facendo ciò, voi abbiate mancato alla promessa fattami. E credo che abbiate mancato anche ad un'altra promessa – quella di non accettare la collaborazione di letterati estranei, cosa di cui si era parlato e sulla quale foste d'accordo. Queste mancate promesse mi danno il diritto di considerarmi libero dall'impegno di collaborare a "Zavety". (Gor'kij, M., *Sobranie sočinenij*, t. 29, Moskva 1955).

¹³ *Otvet redaksii*, in "Zavety", 1912, n° 8.

¹⁴ Sčegolev P., *Protest protiv romana V. Ropšina*, in "Sovremennik", 1912, n° 12.

¹⁵ *ibidem*.

¹⁶ Osorgin M., *Russkie emigranty i "Rimskij s'ezd"*, in "Vestnik Evropy", 1913, n° 6.

¹⁷ *ibidem*.

¹⁸ Savinkov B., *Bor'ba s bol'ševikami*, "Izdanie Russkogo Političeskogo Komiteta", Varšava 1920.

Riguardo a questo opuscolo di Savinkov Lenin, in *Zapiska v Politbjuro TsK RKP (b) (Polnoe sobranie sočinenij*, t. 45) propose di "pubblicare al più presto e in tutte le lingue europee l'opuscolo di Savinkov perché esso dimostra il reale legame degli esery con la reazione internazionale".

¹⁹ Savinkov B., *Bor'ba s bol'ševikami*, *cit.*

²⁰ *ibidem*.

²¹ *ibidem*.

²² Krikman J., *Rasplata*, in "Nedelja", 1981, 10-16 avgusta.

²³ Savinkov B., *Russkaja narodnaja dobrovol'českaja armija v pochode*, "Izdatel'stvo R.E.K.", Varšava 1920.

²⁴ Prjanišnikov V., *Nezrimaja pautina*, New York 1968.

²⁵ *Boris Savinkov pered voennoj kollegiej Verchovnogo Suda SSSR*, *cit.*

²⁶ Krikman J., *cit.*

²⁷ *Boris Savinkov pered voennoj kollegiej Verchovnogo Suda SSSR*, *cit.*

²⁸ Krikman J., *cit.*

²⁹ Prjanišnikov V., *cit.*

³⁰ *ibidem*.

³¹ *Delo Borisa Savinkova. So stat'ej B. Savinkova "Potemu ja priznal sovetskiju vlast"*, Moskva 1925.

³² *ibidem*.

³³ I giornali sovietici così riportarono la notizia della morte di Boris Savinkov: "Il 7 maggio Boris Savinkov si è ucciso. La mattina del 7 maggio Savinkov aveva scritto al compagno Dzeržinskij una lettera con la quale chiedeva di essere rimesso in libertà. Saputo dalla direzione del carcere che sarebbe stato praticamente impossibile riaprire il processo, B. Savinkov, approfittando del fatto che la finestra della stanza nella quale si trovava dopo essere rientrato dall'ora d'aria era priva di inferriate, eludendo la sorveglianza degli agenti si è gettato dal quinto piano sfracellandosi sul

selciato. I medici, alla presenza del procuratore della repubblica, hanno constatato la morte istantanea del prigioniero”.

³⁴ Ropšin V., *Kon' voronoi*, “Franko-russkaja pečat’ ”, Paris 1923. “Priboj”, Leningrad i “Giz”, Moskva 1924.

³⁵ Ropšin V., *Kon' blednyj*, cit.

³⁶ Babel' I., *Posle boja*, in *Konarmija*, Moskva 1926.

³⁷ Dostoevskij F., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 5, Moskva 1957.

³⁸ Čechov A., *Sobranie sočinenij*, t. 11, Moskva 1964.

³⁹ Bez popdisi, *To, što bylo (“Kon' voronoi” Ropšina-Savinkova)*, in “Bjulleten' literatury i žizni”, 1924, kn. 2.

⁴⁰ Bljum Vl., *Seraja kljačka*, in “Žizn' iskusstva”, 1924, n° 40.

APPENDICE

Le poesie di V. Rošsin (Boris Savinkov) sono state pubblicate in “Epocha”, 1918, kn. 1.

Il saggio di Boris Savinkov *V.V. Veresaev* è apparso in “Vestnik i Biblioteka samoobrazovanija”, 1903, n. 26.

In chiusura la prefazione di Boris Savinkov a *Kon' voronov*, Moskva-Leningrad 1924.

V. Ropšin–Savinkov

Eja žemčužnoe kol'tso
Igraiet ten'ju perlamutra.
Ja v eto posmurnoe utro
Uvižu miloe litso,
Polu-laskajuščija ruki,
Polu-vljublennyja usta,
V glazach – predčuvstvie razluki,
Presyščennost' ljubovnoj skuki,
Vostorg ljubovnago kresta.
Pročtu poslednija stranitsy
Nedorifmovannyh stichov,
I ej, opravdannoj bludnitse,
Ej, neopravdannoj tsaritse,
Dam otpuščenje grechov.
Eja žemčužnoe kol'tso
Ja v eto utro ej nadenu,
Blagoslovlju eja izmenu
I razljublju eja litso.

* * *

Chriplye zvuki
Razstroennago rojalja,
Ispugannyja ruki
Malen'kago mal'čika Vali.
V temnote dva gorjaščich glaza,
Dva izumruda...
Nikogda ne sveršitsja Bože čudo,
Nikogda ne prostitsja moj grech Isava,
Golubaja otrava
Srazu
Menja ubila...
Požalej menja, mal'čik moj milyj...
Doždevyja strely
Serditse moe pronzili.
Sero
V moej mogile.
No na dne stakana
Vspychnulo plamja,
Plamja bezum'ja...

I koldun'ja,
Milaja, vychodit iz tumana
I ulybaetsja odnimi glazami:
"Ja s toboj, no ne s vami..."

* * *

Sumit listami
Kaštan...
Migajut fonari
P'jano...
Kto-to prošel bezumno...
Bezкровnyja blednyja litsa...
Noč'ju dušnoj
V stolitse,
Noč'ju bezlunnoj,
Polnoj molčanija
Ja slyšu tvoi rydan'ja...
Šumjat listami
Kaštany,
Migajut fonari
P'jano.
A ja, bezvinnyj, išču opravdan'ja...

* * *

Kogda bezgrešnyj Serafim
Vzmachnet orlinymi krylami
Netlennyj grad Ierusalim
Predstanet v slave pered nami.

Smaragd, i jaspis, i berill...
Bogatstvam Gospoda net sčeta,
I sam archangel Gavriil
Chranit žemčužnyja vorota.

Ni zvezd, ni solntsa, ni luny...
Netlennyj grad – svetil'nik Božij:
U gorodskoj ego steny
Dvenadsat' ognennyh podnožij...

No znaju: žžet svjatoj ogon',
Ubijtsa v chram Christov ne vnidet:
Ego istopčet blednyj Kon'
I tsar' tsarej voznenavidit.

* * *

LITERATURNOE OBOZRENIE. POD REDAKTSIEJ S.A. VENGEROVA

NOVYE PISATELI: V.V. VERESAEV

V odnom iz razskazov g. Veresaeva molodoy i talantlivyj pisatel' Osokin v takich vyraženijach žaluetsja na fatal'noe protivorečie vsjakoy literaturnoj dejatel'nosti, kak by polezna, uspešna i krasiva ona ne byla: ...“Žizn' vyzivaet v nas poryv brosit'sja v bitvu, a my etot poryv pretvorjaem v krasivyj krik i nešem ego vam... Davno skazano: slovo pisatelja est' ego delo. Možet byt'! No sut'-to v tom, čto delo eto vse-taki ostaetsja liš' slovom, a v duše my s vami prekrasno ponimaem vsju čudoviščnuju neestestvennost' etogo dela-slova. Poni-maem i molčim, potomu čto tak vygodnee i prijatnee”... (“Na estrade”)

V etoj gor'koj žalobe čutkago k voprosam obščestvennoj sovesti pisatelja ležit ključ k ponimaniju duševnoj dramy g. Veresaeva, – togo, na pervyj vzgljad počti nezametnago razlada, kotoryj, pri bližajšem razsmotrenii, skvozit počti vo vseh ego proizvedenijach i obnaruživaet svoeobraznyj, svojstvennyj odnomu tol'ko g. Veresaevu, otpečatok strannoj i často vredjaščej ich uspechu, razdvoen-nosti.

G. Veresaev – pisatel', prežde vsego, sovestlivyj; sovestlivyj i potomu iskrennij. On ne tol'ko nabljudat žizn' takuju, kakaja ona est' v dejstvitel'nosti, on ešče boleet eja gorestjami i mučitsja ostrym soznaniem eja nepravdy. “Iz vseh uglov, priznaetsja on, na menja smotrat voskovyja, stranno nepodvižnyja litsa krivymi zubami, kurinoju grud'ju i iskrivlennymi konečnostjami; v ich bol'sich glazach net i sleda toj živosti i veselosti, kotoraja svojstvenna detjam” (“Zapiski vrača”). Eti voskovyja litsa obrečennych nasmert' detej presledujut g. Veresaeva vsegda i vezde; “zoologičeskaja” pravda žizni dopuskajuščaja, čtoby “iz sta prjadil'sčikov sorokoletnij vozrast perechodilo devjat' čelovek tol'ko, čtoby iz ženščin, zanjatych pri obrabotke voloknistych veščestv, dol'se soroka let žilo tol'ko šest' protsentov, čtoby švei i učaščijasja devuski v neskol'ko let vyroždalis' v bezkrovnych, bol'nych urodov, čtoby ustavšemu čeloveku ne svojstvenno bylo chodit' spat', i dol'go ne evšemu – chotelos' est' ” (“Zapiski vrača”), – eta zoologičeskaja pravda gluboko vozmušaet g. Veresaeva, lišaet ego sposobnosti epičeski-spokojno nabljudat' žizn' i vozbuždaet v nem ostroe i mučitel'noe želanie otkrytoj bor'by s neju.

Ostroe i mučitel'noe, – ibo on ne možet udovletvorit' ego. Otkrytaja bor'ba dlja nego nedostupna; “ščast'e pobeždennyh i izmučennyh, no gorjačo verjaščich v grjaduščuju pobeđu, – emu neznakomo. On – chudožnik i neumolimo obrečen dovol'stvovat'sja “krasivym krikom” i tol'ko “melancholičeskim stoņom” otzyvat'sja na “burju i grochot” gromadnoj okružajuščej ego žizni.

• Soznanie etogo protivorečija, etoj “čudoviščnoj neestestvennosti” pisa-tel'skago dela-slova, i roždaet dramatism položenija g. Veresaeva, tot dramatism

kotoryj, v svoju očered', služít istočnikom razdvoennosti ego darovanija; razdvoennost' že eta mešala da i teper' ešče mešaet g. Veresaevu, vyskazat'sja s dostatočnoj jasnost'ju i siloj i s takuju že jasnost'ju opredelit' svoe mesto v sovremennoj russkoj literature.

G. Veresaevu čužda cholodnaja obrazonost' L. Andreeva, kak čužd i grubovatyj didaktičeskij romantizm Gor'kago. Čelovek žizni i bor'by, propovednik novych obščestvennych form, publitsist, čutko otzyvajuščijsja na zlobu dnja, často ustupaet v nem mesto chudožniku, no i ustupaja, ostavljaet svoj sled na obrazach i kartinach, roždaemych kist'ju poslednego. I, kak Gleb Uspenskij, stradavšij bolezn'ju sovesti ešče v bol'shej stepeni, čem g. Veresaev, ves' svoj ogromnyj, soveršenno isključitel'nyj chudožestvennyj talant prines v žertvu nepreryvnomu i trevožnomu iskaniju nastojaščej, ne "zoologičeskoj" pravdy žizni i povsednevnoj, upornoj i strastnoj bor'be s vopijuščej nespravedlivost'ju i žestokost'ju svoego vremeni, tak i g. Veresaev prinosit svoe publitsističeskoe darovanie v žertvu svoemu nebol'somu i gorazdo menea jarkomu chudožestvennomu talantu.

Byt' možet, poetomu lučšim, i tsennym po svoemu značeniju proizvedenijem g. Veresaeva javljajutsja ego "Zapiski vrača", gde g. Veresaev – publitsist v pervye otrešilsja ot čuždoj emu belletrističeskoj formy, ot uskol'zajuščago ot nego ob'ektivnago i obraznago vosproizvedenija žizni i tselikom otdalsja obščestvennoj bor'be i žadnomu, ne ostavljajuščemu ego nikogda iskaniju putej k lučšemu buduščemu dlja vsego "gromadnago neraz'edimago tselago", kotoroe nazывaetsja obščestvom.

"Zapiski vrača" vyzvali protiv g. Veresaeva tseluju burju negodovanija; spetsialisty i ne-spetsialisty, professora, vrači i čast' obščej pečati opolčilis' na nego tselym morem žurnal'nych i gazetnych zametok i pred'javili emu tysjaču i odno obvinenie. Eto negodovanie ves'ma ponjatno i kak nel'zja bolee este-stvenno: g. Veresaev imel isključitel'nuju smelost' postavít na očered' samye žgučye i ser'eznye voprosy. V etoj smelosti, v sile i strasnosti otnošenija g. Veresaeva k zatronutym voprosam ležit ob'jasnenie togo, na pervyj vzgljad vyzyvajuščago udivlenie, fakta, čto, nesmotrja na vse negodovanie spetsial'noj kritiki, "Zapiski vrača" byli vstrečeny publikoj vostorzenno, sozdali g. Veresaevu, bolee vseh ostal'nych proizvedenij ego, vzjatyh vmeste, ljubov' i uvaženie čitatelej i razošlis' po vsemu svetu v desjatkach i sotnjach ekzempljarov. Molodoj vrač, ispovedujuščijsja na stranitsach odnogo iz naibolee rasprostranennyh žurnalov v svoich progrešnostjach i ošibkach, dokazyvajščij, čto progrešnosti eti i ošibki neizbežny dlja každagogo načínajuščego vrača, smelo raskryvajuščijsja nad avtoritetami i protestujuščij protiv professional'noj lži, konečno, ne mog ne vyzvat' poritsanija i ozloblenija so storony mnogich iz svoich tovariščej po professii.

No ot strogich kritikov "Zapisok vrača" ukrylos' to, čto ne ukrylos' ot vnimanija čitatelej – glubokoe uvaženie g. Vereseava k nauke, ego gorjačaja

ljubov' k stradajuščemu i bol'nomu čeloveku i ego strastnaja vera v grjaduščuju pobeđu i toržestvo znanija.

Kolossal'nyj uspech "Zapisok vrača" byl, verojatno, neožidannost'ju i dlja samogo g. Veresaeva. Neskol'ko let predšestvovavšej literaturnoj dejatel'nosti, nesomnenno, priučili ego smotret' na sebja, prežde vsego kak na chudožnika i ne tsenit' svoego publitsističeskago darovanija. Dejstvitel'no, i kritika, i publika vstrečali počti každyju novuju povest' g. Veresaeva pochvalami. Meždu tem edva li možno somnevat'sja v tom, čto chudožestvennaja storona povestej i razskazov g. Veresaeva tak že malo zasluživaet etich pochval i aplodismentov, kak "Zapiski vrača" togo vzryva negodovanija, kotoryj byl vyzvan ich pojavleniem.

G. Veresaev dal do sich por tol'ko tri krupnyja povesti: "Bez dorogi", "Na povorote" i "Konets Andreja Ivanoviča". Pervyja dve ob'edineny odnoju obščestvu, črezvyčajno charakternoju dlja g. Veresaeva čertoj, obe one javljajutsja goloju, počti s fotografičeskoj točnoš'ju otmečajuščej, letopis'ju smenu nastroenij našego intelligentnago obščestva za poslednija desjat' let. Pervaja iz nich posvjaščena cholernomu 1982 godu i vyzvannomu im i predšestvovavšim golodom perelomu obščestvennago nastroenija; vtoraja, bolee zrelaja i produmannaja, protokol'no registriruet malejšie ottenki kolebljuščejsja, posle krušenija marksizma obščestvennoj mysli.

Protokol'no registriruet... Veresaev – chudožnik ne sumel spravit'sja s toj tragediej, kotoruju pereživajut ego geroi, tragediej razbitoj very i nadlomlennago čuvstva; ego chudožestvennago darovanija ne chvatilo na to, čtoby za slovami i mysljami Varvary Vasil'evny i Tokareva – čuvstvovalis' ljudi, oblečennye v plot' i krov', čtoby čitatelja ob'jal ot tichoj i nezametnoj dramy, kotoraja soveršaetsja pered ego glazami. Razbityj, ranenij žizn'ju, pogibajuščij Tokarev, zadumyvaja samoubijstvo, bledno razsuždaet na filosofskija temy, i temnyj chaos ego izmučennoj duši i neponjaten čitatelju. Varvara Vasil'evna, tože pogibajuščaja ot otsutstvija bodrosti i very, pered smert'ju, ne nachodit ničego lučšago, kak govorit' takija že tumannyja i skučnyja slova, kak i Tokarev. Rabočego Balueva, vyvedennago, očevidno, v nazidanie našej raznerničavšejsja molodeži, g. Veresaev zastavljaet vyskazyvat' izbityja i v suščnosti vovse ne charakternyja dlja intelligentnago rabočago, mnenija. Glavnoe že v tom, čto vsja povest' do nevozmožnosti i počti lišena dejstvija kak budto opisываемые g. Veresaevym ljudi živut tol'ko razgovorami, a ne nastojaščuju aktivnoju žizn'ju.

Čto, naprimer, kak ne golyj pereskaz obščedostupnyh leksij po političeskoj ekonomii predstavljaet soboj razgovor Daeva, Nataši i Kišeleva v razskaze "Povetrie", i ne javljaetsja li zdes' g. Veresaev v gorazdo bolee podchodjaščej emu roli publitsista, otstaivajuščego s žarom svoju točku zrenija? Čtoby ne byt' goloslovnym, privedem otryvok iz etogo po-svoemu zamečatel'nago razgovora: ..."K sožaleniju, Ivan Ivanovič, golodnych i stradajuščich na zemle tak mnogo, – skazal Nataša, čto vsem pomoč' rešitel'no net vozmožnosti. Esli delo idet ne

o častnom slučae, a o charaktere i napravlenii vsej našej dejat'nosti, to prichoditsja vybirat', gde eta dejatel'nost' dast naibolee suščestvennye rezul'taty. Ved' i sami vy idete imenno k kustarjam ne tol'ko potomu, čto oni umirajut s goloda; vy, krome togo, ubeždeny, čto vaša pomošč' budet tam imet' ne minutnoe značenie, čto delo vaše mnogo obščaeet v buduščem. A meždu tem imenno eto-to i somnitel'no, potomu čto vy soveršenno ne sčitaetes' s žizn'ju: vy rasčityvaete dostignut' širokago i pročnago edinenija kustarej v to vremja, kak v uslovija proizvodstva vedut ich kak-raz k protivopoložnomu”.

Student Daev pojasnjaet slova Nataši v sledujuščich vyraženiach: ...“Vy vot ubeždaete ljudej soedinjat'sja v arteli, čtoby borot'sja s kapitalizmom: no tak tak ekonomičeskij chod veščej ne za vas, to rezul'tatom vašich ubeždenij budet liš' ešče bol'shee razvitie imenno toj formy proizvodstva, protiv kotoroj vy borotes'. Skažem, vse u vašich artelej pojdet, kak po maslu: one obzavedutsja krupnymi mašinami, stanut polučat' massu zakazov, delo ich široko razov'etsja; v takom slučae ponadobjatsja ešče rabočie, ne pravda li?.. i t.d.

Prekraščaem vypiski, čtoby ne utomljat' čitatelja. Dostatočno i priveden-nych, čtoby uvidet', čto eto govorniki ne živye ljudi, ne živoj Daev i živaja Nataša, a kakie-to manekeny, kotorye daže po tonu reči ne otličajutsja drug ot druga.

I razve ne s matematičeskoju točnosťju zapisal g. Veresaev te teper' uže smolkunuvšie spory, kotorye ešče nedavno volnovali naše obščestvo? V etoj točnosti ob'jasnenie uspecha g. Veresaeva, no v etoj točnosti i osuždenie ego chudožestvennomu darovaniju. Chudožnik ne pronik v dušu svoich geroev, ne ulovil eja složnych protsessov i ne pokazal vo-očiju eja mučenij i radostej; on prosto zastavil vyvodimych im lits govorniki dlinnyja frazy na polunaučnyja temy i etim ograničilšja. I esli dlja publitsista, byt' možet, vsego važnee znat', čto govorniki i delajut ljudi ego vremeni, to dlja chudožnika gorazdo bol'sij interes dolžno predstavljat' kakie ljudi, kak i počemu govorniki i delajut tak, a ne inače.

“Povetrie” črezvyčajno charakterno dlja g. Veresaeva – zdes' bolee, čem v drugih ego razskazach, publitsist pobedil chudožnika, vytesniv obrazy i podmeniv ich slovami.

“Konets Andreja Ivanoviča” – naibolee udačnoe iz povestej g. Veresaeva. V nej litsa živee, tipy obrisovany polnee i opredelennee, dejstvija mnogo i, sravnitel'no, malo slov. No i tut, konečno, g. Veresaevu ne mog otdelat'sja ot osnovnogo svoego nedostatka – ot ekskursij v oblast' publitsistiki. Nedostatok etot v značitel'noj stepeni vykupaetsja ogromnym, nezamenimym i v bol'soj mere prisuščim g. Veresaevu dostoinstvom – ljubovnym otnošeniem avtora k svojim gerojam, v dannom slučae, – k rjadovomu, s'edennomu nuždoj i p'janstvom rabočemu, v takich slovach podvodjaščemu itogi svoej nesčastnoj žizni: ...“Prožil on sorok let, i vse bezsoznatel'no ždal čego-to; eto čadnoe, tošnotnoe byt'e ne moglo tjanut'sja večno; on ždal vot javitsja čto-to, čto vysoko podnimet ego nad etuju žizn'ju, pridet bol'soe sčast'e v ktorom budet kipučaja žizn', i

bor'ba, i prostor. A meždu tem vsemu konets, vpered i – odna smert', a nazadi – žizn' dikaja i p'janaja, v kotoroj nastojaščaja radost', nastojaščee sčast'e davala tol'ko vodka"...

Zasluga g. Veresaeva, zaslug i pered literaturoj, i pered obščestvom v tom, što, nesmotrja na svoe nebol'soe chudožestvennoe darovanie, on umeet ostana- vlivat' vnimanie čitatelja na presledujuščich ego "voskovych litsach detej", što, fotografiruja dejstvitel'nost', on zastavljaet čitatelja, nesmotrja na zvučaščuju dissonansom razdvoennost' ego proizvedenij, zadumyvav'sja nad nepravdoj žizni i zovet na bor'bu s neju.

...“Pozor vsem slabym i malodušnym! ...Pozor tem, kto pered litsom grozy otritsaet iduščuju grozu! ...Idet ona, idet! Vidite vy ee teper', – vy, robkie, somnevajuščiesja? ...Prišla žizn', prišla bor'ba i prostor! Slava bure! ..." – vosklitsaet v odno iz ego povestej student Isvoror, smelo iduščij navstreču nadvigajuščimsja tučam.

V etom prizyve – delo-slovo g. Veresaeva, i delo-slovo, konečno, takogo značenija, što, esli Osokin čuvstvoval ego za soboju, to smelo mog prinjat' tu blagodarnost', ot kotoroj tak gordo otkazalsja. I teper', kogda pisatel'skaja drama g. Veresaeva, očevidno, razrešaetsja v storonu chudožestvennago tvorčestva, kogda posle blestjaščich "Zapisok vrača", on ne ostavil belletrističeskoj formy, ostaetsja tol'ko gluboko požalet', što ego čutkaja sovest' ne nachodit sebe vyraženiya v bolee emu blizkoj forme literaturnoj dejatel'nosti – v strastnych, gorjačich i ubeždennyh rečach publitsista.

B. Savinkov

Kon' voronoi

Povest' eta byla napisana mnoj za granitsej, v 1923 g. Ja opisывal libo to, čto perežil sam, libo to, čto mne rasskazyvali drugie. Eta povest' ne biografija, no ona i ne izmyšlenie. Pervonačal'no ja chotel ee ozaglavit' "Fedja", potomu, čto Fedja, mne kažetsja, javljaetsja glavnym ee geroem. Fedja, ne razumejuščij, počemu on boretsja protiv bol'shevikov, a v to že vremja nenavidjaščich ich, byl vezde, na vsech frontach, vo vsech "belych" armijach, vo vsech "zelenych" otrjadach i v každoj tajnoj organizatsii. V nem voplotilis' ego že slova: "Neizvestno za čto vojuem...". Eto "neizvestno za čto vojuem" vladeet i Žoržem, vladeet i Vrede. "Za Rossiju"... No za kakuju Rossiju? "Ved' te i drugie – my"... Tol'ko odin Egorov tvrdo znaet, za čto prolivaet krov'. No Egorov ves' v prošlom. Emu čužda novaja, roždajuščajasja v Rossii žizn'.

Sub'ektivno, konečno, vse pravyy. Pravyy "krasnyye", pravyy "belye", pravyy "zelenyye". Poetomu ja nazval povest' ne "Fedja" a "Kon' voronoi": "I vot kon' voronoi, i na nem vsadnik, imejuščij meru v ruke svoej". Meru, to est', nepokoleblennyye vesyy. Ibo čaši vesov ne kolebljutsja ottogo, čto Žorž, ili Fedja ne vedajut, čto tvorjat.

No ob'ektivno pravyy libo te, libo drugie, – libo krasnyye, libo protivniki ich. Na etot vopros moja povest' ne daet prjamogo otveta. No on jasen. Narod, millionyy krest'jan i rabočich, – ne s Žoržem i daže ne s Grušej. I sub'ektivno nepokoleblennyye vesyy – ob'ektivno sklonjajutsja odnoj svoej čašej, toj, na kotoroj "poslednjaja i rešitel'naja" bor'ba za žizn' i blagodenstvie trudovogo naroda. To est' ne čašej Žorža.

B. Savinkov
(V. Ropšin)

Sentjabr' 1924
Vnutrennjaja tjur'ma

MARTA FORLIVESI

I «FABLIAUX» E LE «PIACEVOLI NOTTI»: LA TECNICA
DELLA TRIPLICAZIONE NELLE NOVELLE DELLO STRAPAROLA.

1. È un dato ormai acquisito che la ripresa di un tema narrativo già “esplorato” non significa *scrivere* la stessa storia e che, di conseguenza, racconti simili sul piano del contenuto non lo sono altrettanto sul piano dell’organizzazione del discorso. Questo si può verificare anche nelle novelle delle *Piacevoli Notti* dello Straparola dove non si ha solamente una “mimesi”, un’imitazione dell’imitazione (come Manlio Pastore Stocchi asserisce¹) dei vari modelli narrativi di successo, ma una vera e propria arte “combinatoria”, una meticolosa opera di rielaborazione continua, quasi ci trovassimo di fronte a un mosaico le cui tessere, una dopo l’altra, si uniscono e si intersecano, generando, tramite l’unica istanza che le produce e le fa sussistere – il piacere di raccontare, quindi uno scopo prettamente ludico – una nuova “creazione”, una “ri-scrittura”. È in sostanza questo continuo lavoro “perturbante” che costituisce l’essenza stessa dell’intertestualità² e che permette a un testo di essere riattivato e riattualizzato. Stabilire con esattezza la derivazione diretta dai *fabliaux* di alcune novelle dello Straparola è problema insolubile e, al limite, abusivo, non solo perché niente prova che egli conoscesse direttamente, *de visu*, questi antichi testi (ricordiamoci che la ripresa di certi temi narrativi è in larga parte dovuta a un fenomeno di trasmissione orale o scritta che non implica minimamente una conoscenza precisa e cosciente dei testi precedenti) ma anche per la peculiarità dell’*ars scribendi* del nostro narratore, che potremmo definire una scrittura “mosaicale”: all’interno del *corpus* straparoliano si trovano, in un amalgama perfetto, che non ci permette di distinguere la pura finzione narrativa dai rimandi a eventi reali, molti elementi o motivi “popolari” desunti direttamente o attraverso successive mediazioni (siano essi i *fabliaux* o le novelle di un napoletano, il Morlini, che egli ora manipola, ora rifà, ora ricalca) da un immenso repertorio tematico preesistente. Proprio per questa ambiguità di fondo, risulta arduo, a nostro avviso, non solo stabilire una filiazione diretta tra i *fabliaux* e le sue

novelle, ma anche collocare esattamente lo Straparola all'interno di un secolo che ha visto una grandissima fioritura della produzione novellistica, considerata, sulla scia del Bembo, come un "genere" culturalmente aristocratico e persino accademico. Se di posizione si deve parlare, quella dello Straparola ci appare quanto mai instabile, marginale rispetto alle varie istanze narrative emergenti in questo secolo, essenzialmente puristiche, in cui tutto è velato da formule perifrastiche ormai codificate. Con questo non si vuole negare l'esistenza di procedimenti stilistici analoghi nelle novelle di Straparola, ma occorre tenere ben presente quando e dove essi ricorrono. Ci troviamo, per così dire, di fronte alla coesistenza di due livelli linguistici: un linguaggio allusivo, quando troviamo sulla scena un personaggio "reale" o "fittizio" che sia; un linguaggio più libero, nel caso di un essere inanimato, un modo di esprimersi, quest'ultimo, produttore di comicità o di ilarità che si sprigiona quando oggetti o animali fatati, sfiorati dall'antropomorfizzazione, assumono atteggiamenti umani, possono esprimersi non solo coi gesti, ma con la parola: la loro espressività verbale, che rasenta e a volte ostenta lo scatologico – vedasi, ad esempio, ciò che viene messo sulla bocca di una "pavola" (bambola), nella V, 2 – si libera in questo modo da qualsiasi *cliché* di perbenismo e di autocensura e produce una situazione di sbrigliata fantasia.

È indubbiamente questa inconfutabile e incessante rielaborazione che ci ha indotti ad approfondire la nostra analisi, al fine di poter penetrare l'essenza stessa di una raccolta, *Le Piacevoli Notti*, tutta intrisa di "fantastico", di "meraviglioso" (intendiamo quest'ultimo termine nella sua accezione corrente di evento sottratto a ogni causalità logica) e, al tempo stesso, iscritta in un contesto storico ben preciso, cui essa talvolta, seppur involontariamente, rimanda (è questo il caso della V, 3) e da cui talvolta si distacca e si dissocia, frapponendovi la barriera dell'inverosimile. Questo duplice registro narrativo risponde anche, come vari critici hanno sottolineato, a una divisione che si protrebbe operare all'interno delle *Piacevoli Notti*: un primo gruppo di racconti che rispetta, o meglio si adegua, in modo assai puntuale, alle caratteristiche di una narrativa agli albori, primordiale, che mira come *l'exemplum* (e il *fabliau* stesso) ad indicarci una morale quotidiana, spicciola, in frequente contrasto con la morale religiosa istituzionalizzata, novelle o favole, come lo Straparola stesso le chiama, che racchiudono e conservano i tratti salienti del *conte de fées*; e un secondo gruppo di novelle, molto esiguo per la verità, che pur conservando inalterato l'elemento straordinario, accoglie ed immette in esso la realtà quotidiana della provincia. Sono soprattutto queste ultime le più complesse da analizzare, per la stretta imbricazione dei due livelli: il fantastico e il sociale. Se osserviamo da vicino il rapporto intertestuale *fabliaux* – novelle di Straparola, notiamo che quest'ultime, per lo meno quelle che esaminiamo qui, sono costruite secondo una tecnica funzionalizzata alla *fabula*. A parte l'amplificazione, che spesso ostenta e sfiora quasi l'iperbole, nonché la voluta drammatizza-

zione e teatralizzazione dei personaggi che recitano le “mirabili avventure”, vi si coglie un aggancio, anche se minimo, con la realtà territoriale della provincia (vedasi per esempio la provincia bergamasca con tutte le sue implicazioni in V, 3; la provincia padovana in V, 4; ecc.), sentita come esigenza primaria di sminuire l’elemento fantastico, *féerique*, per introdurci invece nell’immediatezza, pur sempre straordinaria in sé e per sé, di uno spaccato di vita quotidiana. Proprio in virtù di questa nuova prospettiva la relazione tra il personaggio fittizio e il territorio, per cui il primo non è altro che la risultante finale della tradizione del luogo in cui opera e vive, e la scelta preventiva del luogo teatrale in cui si proiettano tutte le vicende, diversificano nettamente le novelle dello Straparola dagli antichi *fabliaux*: le localizzazioni non servono più solo, come in questi ultimi, a conferire alla storia raccontata una parvenza di verosimiglianza, ma assumono, al contrario, una precisa significazione.

Anche se questa raccolta si inserisce per alcuni aspetti nella linea di continuità post-decameroniana, la cornice stessa e i locutori cui è demandato il compito di intrattenere e di raccontare, rispettano perfettamente questa duplicità di scrittura, ora “verosimile” ora “inverosimile”, tramite la scelta stessa che lo Straparola opera di una continua alternanza di personaggi, storicamente esistenti o esistiti, e di altri “fittizi” o completamente inventati. Le novelle che ci proponiamo di analizzare presentano, nel loro insieme, questo ondeggiamento tra *réel* e *irréel*, tra “verosimile” e “immaginario”, pur riecheggiando sul piano del contenuto una matrice originaria, un archetipo narrativo che alcuni critici, tra i quali il Rua e il Bédier, hanno creduto di ravvisare nel *fabliau*. Le interferenze più o meno continue del vissuto, del quotidiano nel fantastico costituiscono quindi l’anello di congiunzione tra alcune novelle eterogenee, accomunate non solo dal *topos* letterario della beffa, ma anche da echi diretti di un contesto storico-sociale specifico: così la V, 3 (la campagna bergamasca e la peregrinazione degli Zanni), la VIII, 3 (ridicolizzazione del prete e degli ordini religiosi per il lassismo e lo scadimento morale della categoria) e la II, 2 (una vera e propria rappresentazione teatrale della Bologna di un tempo, “madre di studi e accomunata di tutte le cose che si convengono”).

2. Un procedimento particolare cui il nostro narratore ricorre con insistenza e che rappresenta quindi una costante del suo discorso, è quello della triplicazione di uno stesso motivo che appare, quindi, in tre successive varianti. Ci limitiamo qui all’analisi della realizzazione narrativa di una tematica analoga - abbastanza ricorrente nel vasto repertorio folklorico - attuata da due novelle e da due antichi *fabliaux*, ma sottolineiamo subito che lo stesso procedimento presenta un numero di occorrenze così vistoso da non potersi considerare casuale³. Certo, l’istanza prima del narratore è quella di produrre effetti di comicità farsesca, mediante il ricorso all’antica tecnica dell’iterazione meccanica che, come ha ben visto il Bergson, conferisce ai personaggi-attori una gestualità

marionettistica che li trasforma in congegni automatici. Ma, a un secondo livello, è lecito anche pensare che la scelta costante della triplicazione sottenda l'intendimento del narratore di conferire alle sue "fiabe" una sorta di ritualità compositiva che recupera attraverso l'adozione del più antico segno-simbolo magico (il numero tre) uno dei procedimenti archetipali specifici della favola popolare⁴.

2.1 L'elemento più evidente che permette di accostare, a livello tematico, la novella II, 2 al *fabliau Des deux changeors* è costituito dal *topos* della beffa, che appare come l'unico nucleo integro e quasi totalmente esente da manipolazioni e adattamenti⁵. Questo perché, nella novella italiana, la *fabula*⁶ subisce, a livello semantico, continui spostamenti, e una prima sommaria considerazione, se non si tenesse conto della globalità dei due *écits*, ci porterebbe a due conclusioni opposte, entrambe pericolose: da una parte, a un'estrema banalizzazione e riduzione della novella straparoliana; dall'altra all'impressione, davvero ingiustificata, di trovarci di fronte a una "novità", a un "originale". L'affermazione di Rua, perentoria sull'unicità di questa novella, la sua buona fede nell'assicurare che nessuna produzione, precedente o posteriore ad essa, presenta un'analogia tematica di fondo, rispondono, evidentemente, a questa seconda tendenza; il favoletto dei *Deux changeors* che egli cita per conferire validità alla sua asserzione è ben presto liquidato con il seguente accenno: "[...] comincia con la burla dell'amante alla sua donna; segue poi la vendetta di costei"⁷. In realtà, a nostro avviso, esaminando i due *écits*, non più a livello meramente tematico, ci accorgiamo che la II,2 presenta come sue peculiarità di fondo la stessa bipartizione parallela e simmetrica del testo francese⁸, ma realizzata con ben diversa ricchezza di mezzi espressivi. Infatti, la vicenda "insignificante" del *fabliau* acquista nella novella un carattere ridondante, quasi iperbolico, nella connotazione dei luoghi e delle circostanze (Bologna, il ballo) e dei personaggi (Filenio, le tre donne). Tutto vi appare abilmente ingigantito, tridimensionale e sembra rispondere appieno al proposito ludico iniziale dello Straparola: "Mi sforzerò di raccontare una cosa che vi sia di soddisfacimento"⁹. La tripartizione appare già evidente sin dalle prime battute, all'atto della presentazione della città che sarà luogo scenico quasi emblematico della vicenda: alla genericità della connotazione spaziale nel *fabliau (En une cité)* la novella risponde aprendo il sipario su Bologna, caratterizzata da una triplice appellazione "nobilissima città della Lombardia, madre di studi e accomunata di tutte le cose che si convengono"¹⁰. Bologna non perde certamente i suoi attributi abituali (*madre di studi e accomunata di tutte le cose che si convengono*), ma forse la designazione geografica che è assolutamente normale e ricorre già nel *Decameron (nobilissima città della Lombardia)* non esclude la connotazione ironica che il termine aveva assunto per tradizione: la Lombardia indicava l'Italia settentrionale, ma «lombardo» era indice antico di spirito beffardo, cinico, arrivista¹¹.

La presentazione del personaggio avviene di seguito, coerentemente a

quella della città: la novella sostituisce alla qualificazione binaria dei *changeurs* (*jones et biaux*), vero e proprio *cliché* descrittivo, una triplice aggettivazione: Filenio è sin dall'inizio connotato come *gentil'uomo cretense*, *giovane leggiadro* e *amorevole*. Il narratore lascia leggere tra le righe che il personaggio-attore della "mirabile avventura" è lo specchio fedele di questa precisa "realtà" contestuale che abbina il mondo degli studenti cretesi con quello borghese, e, di conseguenza, di quella conflittualità di valori che si risolverà a favore del secondo e sancirà la supremazia della nuova classe emergente. Questa diversa presa di posizione da parte del narratore determina altresì una diversa consistenza psicologica dei personaggi: a un *fabliau* che si dilunga sul *ménage* dei due *changeurs* e sulla svolta che esso assume quando uno dei due si sposa¹² e dove i personaggi non sono che vaghe *silhouettes* (nessuna precisazione giustifica in qualche modo il loro comportamento), vere e proprie marionette che rispondono alle mosse di un narratore preoccupato solamente dello sviluppo della storia¹³, la novella oppone una spartizione precisa dei ruoli affidati ai vari personaggi; questi non appaiono più come semplici sagome, hanno un nome e un volto, e soprattutto, quel che più conta, una posizione sociale da difendere. È interessante notare, ai fini del nostro assunto, che qui la triplicazione è applicata dal narratore all'attante femminile: non più una sola donna, come nel *fabliau*, ma tre donne, simili e diverse, che assumono la funzione, prettamente narrativa, di rendere possibile la triplice e parallela diramazione delle sequenze successive. E proprio attraverso lo sguardo di Filenio¹⁴ ci vengono presentate le tre donne, socialmente ben connotate (nobildonne) e di una bellezza ineguagliabile: non più dunque un semplice deittico (*cele*), ma volti e nomi allusivi di una concreta realtà sociale della Bologna dell'epoca che anticipano e preannunciano un atteggiamento diverso, più velato da parte del narratore che non sa ancora (o finge di non sapere) per chi parteggiare. La linearità del *fabliau* assume consistenza volumetrica nella novella attraverso le vicissitudini di Filenio: sono le sue "prodezze" amorose che dilatano il racconto con le tre dichiarazioni d'amore che egli fa in rapida successione alle donne individuate. Di contro alla semplice profferta amorosa¹⁵ del *fabliau* si ha qui la serie di dichiarazioni di Filenio che si ripercuotono nell'aria come l'eco di una realtà lontana nel tempo e nello spazio, perché il linguaggio cortigianesco che egli fa suo risale a un codice ormai superato e svuotato di senso che ha la funzione di "preludio" alla successiva inversione dei ruoli. Sconcerta il lettore soprattutto la ridondanza retorica e la triplice ripetizione di un frasario topico, con pochissime varianti, che non gli si addice e che fa cadere su di lui l'ombra della simulazione e del ridicolo. A riprova di quanto asserito ecco uno stralcio delle tre dichiarazioni, gustoso *pastiche* di *clichés* letterari.

1^a dichiarazione (a Emerenziana): [...] *E non vi è donna veruna a cui cotanto amore io porti*, quanto alla vostra altezza: la quale se mi corrisponderà nel-

l'amore, *terrommi il più contento uomo che si truovi al mondo*; ma altrimenti facendo, *tosto verrommi di vita privo* ed ella ne sarà stata *della mia morte cagione. Amandovi adunque, io signora mia, com'io fo ed è il debito mio, voi mi prenderete per servo*, disponendo di me e delle cose mie, [...] *E grazia maggiore ricevere non potrei che di venire soggetto a tanta donna, la quale come uccello mi ha preso nell'amorosa pania*".

2ª dichiarazione (a Pantemia): "*Certo non fa mestieri, gentilissima madonna, che io con parole vi dimostri quanto e quale sia il fervido amore che io vi porto e vi porterò, fin che questo spirito vitale reggerà queste deboli membra e infelici ossa. E felice, anzi beato mi terrei, allora quando io vi avessi per mia patrona, anzi singolar signora. Amandovi dunque sì come io vi amo, ed essendo io vostro, sì come agevolmente potete intendere, non arrete a sdegno di ricevermi per vostro umilissimo servitore, perciò che ogni mio bene e ogni mia vita da voi e non altronde dipende*".

3ª dichiarazione (a Sinforosia): "*Onestissima madonna, forse io parerò non poco prosuntuoso scoprendovi ora il celato amore che io vi portai e ora porto [...]. Pregovi adunque, gentil signora mia, unico refrigerio della mia vita, che abbiate caro colui che per voi mille volte al giorno more*"¹⁶.

Uno stesso registro linguistico-letterario – impregnato di stereotipi amorosi iperbolici – e uno stesso momento per dichiararsi: il ballo, la festa; nel *fabliau* lo squallore di una stanza; nella novella, quasi scenario trasposto dal reale, la fantasmagoria, il ritmo delle danze, ora vorticoso, ora lento, che le dichiarazioni, si direbbe, riflettono ("con *lento* passo menando il ballo [...] con *bassa* voce così le disse [...]"). La reazione della *bourgeoise* del *fabliau* è consona alla desolazione del luogo: altro non fa, dopo un primo debole tentativo di salvaguardare la sua integrità, che obbedire all'invito dell'amante. Più sfumata, per contro, quella delle tre donne, che rispetta il ritmo ternario scandito dalle tre dichiarazioni – la prima si mantiene silenziosa, impassibile; la seconda sorride; la terza sospira – ma che pur sottende lo stesso iniziale compiacimento e quindi, dopo la certezza della beffa, la stessa volontà di vendetta, simulata con impeccabile arte sotto un'apparente condiscendenza. Una parte importante gioca in questo caso il fattore "informazione": la *bourgeoise* nel *fabliau* attende lo sviluppo della situazione, non sa a che miri l'amante, si barrica dietro il silenzio più assoluto, si lascia travolgere dagli avvenimenti; è, per così dire, passiva. Nella novella al mutismo iniziale delle tre donne subentra l'assunzione della parola, una presa di coscienza che le porta a constatare di essere state l'oggetto di una burla che le ha ferite nel loro amor proprio. In questo mutamento si avverte già lo scatto del meccanismo della vendetta, una vendetta crudele e ben congegnata, che ha lo scopo di mostrare la creatività inventiva delle "dame" e

la dabbenaggine del povero Filenio. Rispetto al *fabliau* che applica in modo meccanico e abbastanza inerte lo schema elementare del *dupeur dupé* (l'amante ordisce in modo quasi gratuito la beffa ai danni della donna e viene da questa alla fine beffato), il narratore italiano capovolge all'inizio i ruoli degli attori, motivandone il comportamento (l'amante falso e simulatore viene duramente punito dalle tre donne e si vendica alla fine con la sua controbeffa). Nel primo caso, per usare la nota terminologia di Bremond¹⁷, "l'agente" diviene "paziente"; nel secondo, il percorso narrativo è più articolato e complesso: "l'agente potenziale" (amante falso) diviene "paziente", ma torna poi al suo ruolo di agente; e lo stesso avviene, all'inverso, per i personaggi femminili che subiscono lo stesso mutamento alternato (da "pazienti potenziali" ad agenti per tornare alla fine nel ruolo di "pazienti"). Come si vede, lo schema è duplicato: sia l'attante maschile che quelli femminili sono insieme *dupeurs* e *dupés*, con intreccio e mutazione dei ruoli. Inoltre, lo Straparola non si limita a registrare dal di fuori i fatti, ma prende posizione e sottolinea abilmente lo spirito di competizione che anima le tre donne, quando si accinge a narrare la terza beffa, quella attuata da Sinfrosia: "Sinfrosia che aveva già intesa l'una e l'altra beffa fatta a Filenio, s'ingegnò di farli la terza, non minore delle due"¹⁸. È interessante a questo punto notare, al di là delle variazioni narrative sul tema della beffa che tendono a produrre effetti di comicità farsesca, l'esito unico e ugualmente degradante che le tre beffe producono sul malcapitato scolaro, mediante un processo di "smascheramento". La prima beffa ferisce fisicamente il nostro "eroe": "così fieramente si punse che non vi era parte veruna del corpo, cominciando dal capo insino ai piedi, che non gittasse sangue"¹⁹. Lo smascheramento del finto amante "cortese" è qui realizzato mediante il degrado della metafora "morte per amore" a immagine concreta, corporale: le pungenti spine che lo trafiggono sono quasi il corrispettivo burlesco dei "dardi d'amore" di poetica memoria. Nella seconda beffa Filenio precipita dall'alto in basso e si trova prigioniero in un "oscuro luogo"; nella terza, privato della sua capacità amatoria²⁰, costretto all'impotenza da un sonnifero, giace semimorto di freddo, "sopra la nuda terra". La nudità del personaggio, sottolineata nelle tre beffe, è emblematica della frustrazione degli appetiti amorosi che egli subisce e della definitiva privazione della falsa identità di nobile e sospirato amante di cui si era rivestito. Il cambiamento di scena, il passaggio da un luogo all'altro (dalla stanza – all'oscuro luogo – all'aperto sopra la nuda terra) sottende, metaforicamente, un'espulsione dal testo della falsa ideologia presa a prestito dal nostro "eroe"; e potremmo aggiungere che "l'aperto" – l'ideale *locus amoenus* dell'amore cortese – si trasforma qui in un rifiuto totale – e brutale – di una scala di valori ormai inattuati e assolutamente mistificati. All'*échec* dello scolaro che chiude la prima parte della novella, giocata tutta sul doppio registro cortese-burlesco, segue una seconda parte, molto meno articolata ed essenzialmente burlesca, che ribadisce il rovesciamento (già lasciato intendere dalla triplice

“caduta” di Filenio) di un “codice” letterario ridotto a puro stereotipo. La controbeffa di Filenio corrisponde alla beffa giocata dall’amante alla donna nel *fabliau*: il narratore italiano ha operato dunque lo spostamento di questo narrema alla fine del suo racconto, traendone effetti diversi sul piano del percorso narrativo, ma senza alterare lo sviluppo interno delle sequenze. Vediamo la diversa realizzazione di questo stesso nucleo narrativo nelle due versioni:

Fabliau vv. 93-99 ♣

Souz son ami, et boute et tire;
Més cil remonstre tout a tire
Piez et jambes, cuisses et flans
Les hanches et le costez blans
Les mains les bras, et les mamelles
Qu’ele avoit serrées et belles
Le blanc col et blanche gorge.

Novella p. 78

[...] leggermente cominciò levar il linzuolo da’ *piedi* e involupparlo sino alle *ginocchia*; ed ivi li mariti videro *le tondette e bianche gambe con i loro isnelli piedi*, maravigliosa cosa a riguardare. Indi discoperse sino *al petto*, e mostrolli le *candissime coscie* che parevano due colonne di puro marmo, col rotondo corpo al finissimo alabastro somigliante. Dopo, scoprendole più in su, li mostrò il *teneretto e poco rilevato petto*, con due popoline sode, che arebbero costretto il sommo Giove ad abbracciarle e a basciarle.

L’amplificazione descrittiva che il passo del *fabliau* subisce nella novella straparoliana, che alla visione oggettiva del corpo femminile discoperto a poco a poco aggiunge le intrusioni del narratore sotto forma di comparazioni iperboliche (“maravigliosa cosa”, “colonne di puro marmo”, “finissimo alabastro”), realizza una compartecipazione dello sguardo del narrante a quello degli attori (i tre mariti), trasformando la scena privata in una singolare “veduta panoramica”. Qui la triplicazione raggiunge il suo massimo effetto spettacolare: i tre corpi, proprio in virtù della loro uguaglianza nella perfezione, assumono la fredda staticità di un gruppo statuario, marmoreo: ogni differenziazione individuale viene abilmente cancellata per connotare i tre corpi come un unico, se pur mirabile, oggetto di piacere. In questo senso, la trasgressione del codice cortese è molto più radicale nella novella: infatti, la descrizione dal basso verso l’alto (dai piedi al seno) già sottende il rovesciamento burlesco dei canoni estetici cortesi che imponevano, per la *descriptio extrinseca* del corpo femminile, la progressione dall’alto verso il basso. Ma questo primo elemento di sovversione dei valori è presente in entrambi i racconti. Ad esso si aggiungono nella novella due procedimenti narrativi supplementari: la moltiplicazione per tre, appunto, che ha il potere di ridicolizzare ulteriormente la concezione ideale dell’amore e il rapporto parallelo e inverso che si instaura con la precedente

beffa subita da Filenio: lì il personaggio viene ferito *cominciando dal capo insino a' piedi*; qui si vendica mostrando gli oggetti (in realtà l'oggetto) della propria concupiscenza dai piedi sino alla testa (esclusa) per sottolinearne il mero valore d'uso. Al di là quindi dell'analoga bipartizione dei due racconti in beffa e controbeffa, è evidente che la strutturazione della novella straparoliana è più rigorosa ed efficace perchè imbastita su una serie di parallelismi perfettamente speculari, messi in opera con scaltrita tecnica narrativa. Infatti, il *fabliau* non è, in definitiva, che l'aggregazione di due nuclei narrativi che, se pur legati da una consequenzialità (alla beffa segue la controbeffa), mantengono entrambi un margine di gratuità che denuncia nel narratore l'intento precipuo di generare sorpresa, anche a scapito della congruenza psicologica degli attori. Così come è difficilmente intuibile il motivo che induce l'amante a beffare la donna appena ne ha ottenuto le grazie, allo stesso modo è inadeguatamente spiegata la sua vendetta, introdotta solo da una formula stereotipata tra le più ricorrenti (*moult fu courucié [...] De soi chaucier ne fu pas lente*)²¹. La controbeffa architettata dalla donna ricalca le modalità di attuazione della beffa subita: il narratore riprende quasi testualmente le stesse espressioni che ha usato per descrivere il denudamento della donna da parte dell'amante quando, a più di cento versi di distanza, capovolgendo la situazione, racconta il denudamento dell'amante da parte della donna beffata²². Questa identità formale, certamente voluta, e la similarità delle situazioni, con il solo scambio dei ruoli, provoca un effetto di meccanicità inerte: l'unico scarto è rappresentato, alla fine del racconto, dal travestimento dell'amante, costretto ad assumere le fattezze di un'orrida vecchia, e dalla conseguente perdita, da parte sua, dell'identità e dei connotati maschili: la sua degradazione risulta così molto più drastica di quella che egli aveva fatto subire alla donna. Questo snaturamento rasenta però l'inverosimile: per stornare i sospetti del marito, la donna descrive l'amante, goffamente paludato, come una ricca e vecchia borghese "plus noire c'une choe" (= un chou) e "plus grosse c'une baschoe" (= une hotte)²³. Questa sadica trasformazione dell'amante in oggetto usuale, di infima categoria, come appare dalle due comparazioni iperboliche che il narratore lascia formulare alla donna offesa, finisce per sancire qui una superiorità, sia pur negativa, della donna sull'amante sleale. Nello Straparola il parallelismo delle due parti appare meglio organizzato e, soprattutto, più articolato all'interno. La triplice dichiarazione amorosa, la triplice beffa, l'insistenza quasi parossistica con cui il narratore si sofferma sulle posizioni avvilenti in cui viene a trovarsi Filenio, si risolvono, a nostro avviso, nella seconda parte, con una trovata felice, in un'unica sequenza non meno mordace e insistita: la bellezza dei corpi femminili ostentati pubblicamente con un atto quasi di violazione assume il significato di uno sfregio proprio in virtù della triplicazione che serializza, per così dire, la bellezza stessa, reificandola, e pone lo spettatore-lettore in uno stato di inibizione, bloccandone le reazioni pulsionali. L'atteggiamento dello Straparola nei confronti del nudo femminile

obbedisce forse a “un’impassibilità mal celata”²⁴, come ha sostenuto il Porcelli, ma anche, a nostro avviso, a un’esigenza narrativa che è quella di conferire al racconto una sua logica interna. Non meccanica, tuttavia, come nel *fabliau*, ma più sfumata e non esente da un tentativo di approfondimento psicologico del personaggio maschile. Lo scolaro beffato, infatti, nell’assaporare la sua vendetta, ha un attimo di ripensamento: “[...] *riguardandole da capo a piedi*, e vedendole sì belle e delicate che la lor bianchezza avanzava la neve, cominciò tra sé sentire alquanto compassione”²⁵. Con questo nuovo rovesciamento direzionale dello sguardo la narrazione subisce un arresto, sembra ripiegarsi su se stessa: è il momento di massima interferenza dei due codici cortese e burlesco che ritarda e intensifica, quindi, l’effetto di caduta definitiva del racconto nella parodia di ogni idealizzazione letteraria dell’amore. Se dopo questa sommaria analisi una conclusione s’impone, è che lo Straparola riesce a congegnare una strategia del percorso narrativo che lo allontana decisamente dallo schematismo del suo lontano antecedente letterario: l’artificio tecnico della triplicazione si rivela qui determinante per trasformare la situazione “esemplare” del *fabliau* in scansonata rappresentazione farsesca di un mondo borghese che si maschera adottando la ritualità fittizia e tutta esteriore di una “cortesia” ridotta a pura etichetta formale.

2.2 Anche la V, 3 delle *Piacevoli Notti* non si può definire una creazione originale, se per originale intendiamo una “res nova”, dato che la novella riprende una tematica comune a molti racconti di varia provenienza, tra i quali il *fabliau* dei *Trois bossus*;²⁶ ma originali e nuove sono la narrazione in dialetto bergamasco e la dilatazione di alcuni episodi nel tempo e nello spazio: tutti fattori essenziali che concorrono a trasformare la novella italiana in una creazione autonoma, che risulterà ancor più evidente se raffrontata con l’antico *fabliau*, che mette già in opera lo stesso tema folklorico.

Se ridotta ai minimi termini, cioè ai nuclei narrativi fondamentali, la *fabula*, che nelle produzioni di questo tipo si identifica praticamente con l’*intreccio*²⁷, appare pressoché identica nei due *récits*, dandoci l’impressione di una sovrapposizione quasi perfetta²⁸. E cade qui opportuna un’osservazione preliminare: lo Straparola non aveva bisogno, in questo caso, di ricorrere alla sua tecnica della triplicazione, perché il motivo dei tre gobbi, sviluppato anche nell’omonimo *fabliau*, gli offriva già una sollecitazione nella direzione voluta. In realtà, lo sviluppo narrativo ternario è tutt’altro che rigoroso nel racconto francese: i personaggi-attori della storia sono infatti quattro (il marito gobbo più tre menestrelli gobbi); quest’ultimi vengono racchiusi in tre scrigni e muoiono soffocati, ma alla fine, per un fatale e grottesco errore, anche il marito gobbo viene gettato nel fiume come gli altri tre e abbiamo quindi quattro cadaveri. Lo Straparola, pur riprendendo i narremi essenziali che già si trovano nel *fabliau*, ha ristabilito il ritmo ternario della narrazione, mettendo in scena tre

fratelli gobbi che, per la loro perfetta somiglianza (“[...] i se somegiava si l’u l’alter, ch’a’ no l’iera possibol conoscer l’ü fò da l’alter, com sarevef a dì tre penduleti sgonfi da dré»)²⁹ costituiscono quasi la moltiplicazione di una stessa immagine. Questa restrizione degli attanti ha la funzione primaria di determinare tutta l’organizzazione del discorso, che assume rapidamente una sua autonoma fisionomia rispetto a quella del *fabliau*. Basterebbe osservare a questo proposito l’avvio del racconto francese: il narratore, rispettando la modalità tradizionale della rapida presentazione degli attori principali, insiste crudamente sulla deformità fisica del gobbo promesso sposo, facendone un vero e proprio emblema del male, in virtù dell’identificazione, tipicamente medievale, tra bruttezza esteriore e bruttura interiore. Di fronte, in perfetta antinomia, si erge la figura femminile dell’infelice promessa sposa, non descritta, ma solo definita categoricamente mediante la triplice ripetizione dell’aggettivo *bele*, cui si aggiungono due vere e proprie formule retoriche, un’iperbole (*nule plus bele creature*) e una preterizione (*si m’en vient meus tere*)³⁰. Questa violenta antitesi *bruttezza/bellezza* (descritta nel primo caso, solo qualificata come ineffabile nel secondo) prevale nettamente sull’altra, stabilita fin dall’inizio, ma puramente funzionale alla logica del racconto, *ricchezza* (del gobbo) *povertà* (della fanciulla), conferendo così all’insieme il valore di una ripresa “esemplare” del mito ancestrale della Bella e la Bestia. La novella italiana privilegia, invece, l’antinomia *povertà/ricchezza* sulla quale incentra tutto lo sviluppo del racconto, calandolo in una dimensione “reale”, in un contesto sociale magistralmente evocato che fa da sfondo alla vicenda macabro-grottesca dei gobbi, in una singolare mistura di rappresentazione verosimile e di invenzione fantastica. I tre fratelli gobbi dello Straparola sono, infatti, tre miserabili contadini del bergamasco, accomunati da una stessa sorte avversa – il difficile mestiere di “sopravvivere” – che li vede nemici accaniti in una lotta primordiale che non conosce i vincoli del sangue. Uno di essi, *Zambô*, è nella novella l’emblema della trasgressione a un ordine sociale visto quasi come una prigione che non consente possibilità di evasione. Tutta la prima parte della novella insiste sulle interminabili peripezie del protagonista che tenta di sfuggire alla sua condizione di “paria” della società: una vera e propria *quête* burlesca che lo vede ramingo attraverso tutte le città della Padania e infine sistemato a Roma, ultimo illusorio approdo di questo *picaro* di infimo ordine in cerca di fortuna. Questa dilatazione dello spazio e del tempo conferisce alla narrazione straparoliana uno spessore che la distacca nettamente dall’unidimensionalità del *fabliau*, tutto costruito, secondo una stretta connessione di causa ed effetto, su un’unica azione lineare. Non più, come in quest’ultimo, un luogo generico, un finto indizio di veridicità della storia, ma una successione di luoghi scenici reali che dinamizzano il racconto, teatralizzandolo. La scelta iniziale di Bergamo e della sua provincia, di un mondo rurale impastato di miseria e di ignoranza, non è certo un dato casuale, visto che determina, al livello del discorso, l’omologa scelta di un

dialetto, quello bergamasco appunto, il cui tessuto linguistico, saporoso e denso di immagini popolaresche, è in perfetta sintonia con gli eventi narrati e ne costituisce quasi il commento musicale, su un registro comico-grottesco da opera buffa. E se è vero, come sostiene Marie-Françoise Piéjus³¹, che l'atteggiamento del narratore non è certamente benevolo nei confronti dell'inframondo contadino, è pur vero che la *bouffonnerie* lascia trasparire, di tanto in tanto, un pallido riflesso di quell'antica tragedia sociale che spingeva il contadino sulle strade, trasformandolo in perpetuo vagabondo, alla vana ricerca di una propria identità. Le numerose peregrinazioni di Zambô da una città all'altra permettono al nostro narratore di esplorare un mondo alternativo, quello della città, nettamente opposto a quello della campagna, e un altro tipo sociale, quello del cittadino. È proprio quest'opposizione *cittadino/contadino*, questa antinomia di fondo che sottende, a nostro avviso, la lunga narrazione delle peripezie di Zambô, lasciando percepire in filigrana quello che fu l'esodo storico degli Zanni³². Da questo contrasto tra due mondi, due realtà sociali quasi incompatibili scaturisce, inesauribile, il *comique de situation*, anche se la sfortuna che perseguita sin dall'inizio quest'essere deforme e vilipeso e il presagio di disfatta e di morte che lo accompagna intridono spesso il comico farsesco di satira amara. Lo stesso contrasto si riflette poi, su scala ridotta, nel risibile conflitto interiore del personaggio fra le sue facoltà razionali (cerca lavoro per placare la sua fame) e i suoi istinti primordiali (la sua irrefrenabile golosità che lo lascia sempre "con le mani piene di mosche")³³. A questo proposito vorremmo segnalare un episodio inventato dallo Straparola di sana pianta e che assume, ci pare, un valore emblematico all'interno del racconto principale: l'episodio dei tre fichi. Il protagonista, incaricato di consegnare un cestino con tre fichi a un compare del suo padrone, non resiste alla tentazione, ne mangia due per la strada e, al momento di consegnargli il dono, inghiotte anche il terzo, per dimostrarli, in modo pratico, come aveva mangiato gli altri due. Questo breve episodio è parso insignificante ai critici che vi hanno visto tutt'al più l'intento del narratore di rappresentare, in modo iperbolico, l'appetito "arlecchinesco" di Zambô³⁴. Tale spiegazione, certamente plausibile, ci pare comunque insufficiente. Rimangono, infatti, al fondo di questo *sketch* comico-burlesco, alcune singolari coincidenze che appaiono per lo meno enigmatiche: in primo luogo, il numero tre che qui si ripete in modo piuttosto incongruo (Zambô non porta un panierino pieno di fichi, ma tre soli fichi in un panierino); quindi le modalità di quest'atto di introiezione (ne mangia due e, successivamente, il terzo). Non è forse illecito, a questo punto, proporre una seconda lettura dell'episodio, basata sul rapporto analogico tra i tre fratelli gobbi, definiti all'inizio "tre penduletti", cioè tre palloncini, e i tre fichi che, per l'identità della loro forma, evocano l'immagine dei tre protagonisti. Ora, sarà proprio Zambô, spinto dalla sua avidità di danaro, dalla sua ingordigia minacciata dai due fratelli, a provocare la morte di quest'ultimi e a sancire, così, anche la propria morte. L'auto-distruzione del personaggio

principale sarebbe, in qualche modo, prefigurata burlescamente in quest'atto di ingurgitazione. Il microracconto rifletterebbe, in questo caso, come un minuscolo specchio, l'intera vicenda narrativa, secondo il ben noto procedimento della *mise en abyme*.

Tornando ora ai narremi messi in opera dai due *récits* (*fabliau* e novella), possiamo notare, dopo questa prima parte in cui si afferma decisamente l'autonomia creativa dello Straparola, una corrispondenza dei fatti narrati, ma anche una notevole divergenza nella rispettiva finalizzazione di quest'ultimi al progetto narrativo. La sequenza del matrimonio è analoga nei due racconti, ma rovesciata negli effetti: nel *fabliau* è la bella e povera ragazza borghese che cambia statuto sociale, sposando il gobbo ricco; all'inverso, nella novella, è il povero gobbo Zambô che, sposando a Roma la ricca vedova del mercante, assume uno statuto sociale che sembra coronare il suo sogno di agiatezza borghese³⁵. Allo stesso modo, l'infelicità del *ménage* è sottolineata in entrambi i racconti, ma le motivazioni, del tutto diverse, obbediscono alla logica interna dei due percorsi narrativi: il gobbo del *fabliau* è ossessionato dalla bellezza della sua donna, costante richiamo alla propria bruttezza, e questa frustrazione scatena in lui una furente gelosia che lo rende sempre più grottesco nelle sue reazioni maniacali³⁶. Nella novella, invece, il narratore sottolinea volutamente la metamorfosi sociale del suo personaggio che non riesce, in ogni caso, a cancellare il marchio della sua estrazione contadina che permane indelebile in lui, come il peccato originale. In realtà, ciò che lo Straparola vuole mostrarci non è la trasformazione del suo Zambô da contadino in borghese, ma l'impossibilità di questa trasformazione, una specie di determinismo sociale che impedisce al contadino di inserirsi in una classe più elevata. La metamorfosi di Zambô è in effetti una pseudo-metamorfosi che non può modificare la sua condizione quasi fatale di fallito, di essere inferiore. Se da una parte egli cerca disperatamente di assicurarsi mediante il lavoro e grazie a un colpo di fortuna (la morte del mercante) una posizione sociale di tutto rispetto, dall'altra è ossessionato dal ricordo della sua povertà che non riesce a rimuovere, è condizionato dalla sua origine contadina: diventa infatti sempre più avaro e dispotico, riconosce alla moglie solo il diritto di essere picchiata. Coltiva soprattutto un odio feroce nei confronti dei due fratelli poveri che si è lasciato dietro le spalle, perché rappresentano lo specchio vivente della sua condizione di un tempo. Da vittima si trasforma in carnefice. E come nel *fabliau*, la donna assume anche qui il ruolo della vittima, ma non della sua bellezza, bensì della condizione sociale agiata che ha offerto a Zambô proponendogli il matrimonio. Il narratore italiano tende a sottolineare sempre più la negatività del suo "eroe" che, pur essendo uscito dal suo stato d'origine, è più che mai irretito nelle ancestrali abitudini di un mondo che crede ormai esorcizzato. Facendo largo uso del *discours rapporté*, il narratore ottiene spesso effetti comici spettacolari nella sua rappresentazione mimetica della grettezza contadina, mediante l'uso abilissimo di un

idioletto che diviene l'omologo linguistico dell'impossibile riscatto del suo protagonista. Ne citiamo solo due esempi: quando la moglie, desiderosa di essere ben vestita, come lo era in precedenza, gli chiede una pelliccia, il nostro ex-contadino risponde che le farà *una pelisa de tanti bastonadi* (una pelliccia di buone bastonate); e quando lei si lamenta dell'indigenza in cui è costretta a vivere, dichiara solennemente che *da ca soa no s'usava tanti pompi* (che a casa sua non s'usavano simili pomposità). Questi continui ritorni del rimosso, così efficacemente suggeriti dal narratore, ci indicano fino a qual punto questo *paysan parvenu* sia legato al suo passato, che pesa su di lui come un anatema. Ed è proprio il passato che provocherà la sua morte "assurda", come la definisce Mazzacurati³⁷. Una morte che lo inchiederà definitivamente al suo passato e lo ricollocherà accanto ai fratelli. La sua lunga peregrinazione non rappresenta in fondo che una fuga inutile, un vano tentativo di sottrarsi a un destino fatale che gli rimane attaccato al corpo come la sua gobba. La malformazione fisica ripugnante che accomuna i tre fratelli diventa solo l'indizio esterno di una maledizione comune. Scrive in proposito il Mazzacurati: "Per un Zambô che tenta la fuga verso un'altra sorte, sia pure con la determinazione sordida e brutale di chi sazia una fame antica, restano gli altri due, volti di un passato vanamente respinto, complici e vittime di una congiura delle cose, che aveva segnati tutti e tre fin dall'inizio con aspra evidenza"³⁸.

L'arrivo dei gobbi e il loro "occultamento", che segue di poco, in entrambi i *récits*, la sequenza del matrimonio, fanno acquisire alla narrazione rapidità e vivacità di ritmo. Il divieto dei rispettivi protagonisti di accogliere in casa loro "intrusi" (tre poveri menestrelli nel *fabliau*, i due fratelli gobbi nella novella) mette in moto una serie logica di eventi concatenati l'uno all'altro: dapprima la trasgressione delle rispettive mogli (nel *fabliau* la donna fa entrare i menestrelli *pour s'amuser*, nella novella Feliceta riceve i due cognati solo per pietà), poi il luogo angusto in cui questi malcapitati vengono nascosti (tre scrigni da un lato, un trogolo per porci nella novella, con evidente e voluta degradazione dei due personaggi); infine, la morte per soffocazione dei medesimi, la scoperta dei cadaveri da parte delle rispettive donne, e la conseguente necessità di disfarsene. Il marito gobbo è, in entrambi i casi, seppur involontariamente, il *deus ex machina* di questa catena di eventi a esito tragicomico. Ed è a questo punto che i narratori operano, in modo analogo, un rovesciamento del registro narrativo, concludendo il racconto con una sequenza del tutto illogica e inverosimile: il marito gobbo, in entrambi i racconti, viene eliminato per errore dal becchino che si confonde le idee vedendo tanti gobbi identici. Questo finale a sorpresa è la molla segreta che fa scattare una comicità macabro-grottesca, provocata appunto dall'assurdità e rispondente inoltre in modo puntuale a quel principio elementare del riso che Bergson ha definito "du mécanique plaqué sur du vivant"³⁹: l'iterazione "seriale" di un evento tragico scatena nel lettore,

proprio in virtù del suo automatismo, una reazione pulsionale di incontrollabile ilarità. A produrre tale effetto concorre indubbiamente l'inverosimile ingenuità del becchino che continua a fare la spola tra la casa e il fiume, portando sulle spalle quello che crede essere sempre lo stesso gobbo redivivo, e il cui comportamento indispettito lascia intendere quella che sarà, di lì a poco, l'inevitabile conclusione della vicenda: l'assassinio del marito gobbo. Questa trovata finale, verso cui convergono tutte le sequenze precedenti, ci è presentata nelle due versioni con procedimenti formali diversificati: nel *fabliau* mediante un crescendo di interiezioni e di formule blasfeme messe in bocca al triste figuro (*Nomini Damedieus; Par la roele Saint Morant comment sire boçus, tornez? Par le cors Sainte Marie ecc...*)⁴⁰; nella novella con un linguaggio descrittivo immaginifico di cui il narratore si riserva la formulazione (*gitava fuog e fiami da tuti li bandi*)⁴¹ e che tende quasi a visualizzare la situazione paradossale.

Dall'analisi contrastiva fin qui condotta si possono desumere alcuni procedimenti essenziali che evidenziano la diversa organizzazione del discorso narrativo straparoliano rispetto all'analogo *fabliau*:

1) l'immissione della storia fittizia, spesso inverosimile, in un preciso contesto socio-culturale⁴² che ne modifica le istanze di fondo e i significati, liberandola dall'astratto schematismo dell'*exemplum* medievale; 2) la tecnica della triplicazione, non sufficientemente segnalata dai critici, che, da un lato, permette al narratore di conferire al racconto una scansione ritmica in tre fasi parallele e diviene quindi principio strutturante del testo e, dall'altro, produce un voluto effetto di "ridonanza", mediante la triplice versione di ogni singolo narrema, trasformando il registro comico originario della narrazione in vera e propria figurazione grottesca del mondo rappresentato.

¹Manlio Pastore Stocchi, *Introduzione a Le Piacevoli Notti*, Bari, Laterza, 1975, pp. VII-XXII.

²Intendiamo riferirci alla definizione di intertestualità propostaci da Jenny: "L'intertextualité désigne [...] le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde la *leadership* du sens" (Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, "Poétique", XXVII (1976), p. 262).

³Tale numero appare addirittura in modo esplicito nel sommario che lo Straparola pone all'inizio di ogni novella al fine di renderne più chiara la *fabula*. Si vedano a questo proposito:

I, 1 Salardo, figliuolo di Rainaldo Scaglia, si parte da Genova, e va a Monferrato, dove fa contro *tre* comandamenti del padre, lasciati per testamento, e condannato a morte vien liberato ed alla propria patria ritorna.

I, 3 Pré Scarpacifico, da *tre* malandrini una sol volta gabbato, *tre* fiato gabba loro; e finalmente vittorioso con la sua Nina lietamente rimane.

II, 1 Galeotto, re d'Anglia, ha un figliuolo nato porco, il quale *tre* volte si marita; e posta giù la pelle porcina e diventato un bellissimo giovane, fu chiamato re porco.

II, 2 Filenio Sistema, in Bologna vien da *tre* donne beffato, ed egli con una finta festa di ciascheduna si vendica.

III, 4 Fortunio per una ricevuta ingiuria dal padre e dalla madre putativi si parte; vagabondo capita in un bosco, dove trova *tre* animali da' quali per sua sentenza è guidardonato; indi, entrato in Polonia, giostra, ed in premio Doralice figliuola del re in moglie ottiene.

IV, 3 Ancillotto, re di Provino, prende in moglie la figliuola d'un fornaio, e con lei genera *tre* figliuoli; i quali essendo perseguitati dalla madre del re, per virtù d'un'acqua d'un pomo e d'un uccello vengono in cognizione del padre.

V, 3 Bertoldo de Valsabbia ha *tre* figliuoli, tutta *tre* gobbi e d'una stessa sembianza; uno dei quai è chiamato Zambon e va per lo mondo cercando sua ventura; e capita a Roma, e indi vien morto e gittato nel Tibro con i duo suoi fratelli.

VI, 4 Tra *tre* venerande suore d'uno monasterio nacque differenza qual di loro dovesse essere badessa; e dal vicario del vescovo vien determinato quella dover essere, che farà più degna prova.

VII, 5 *Tre* fratelli poveri andando pel mondo divennero molto ricchi.

VIII, 1 *Tre* forfanti s'accompagnano insieme per andar a Roma; e per strada trovando una gemma, e tra loro vengono in contenzione, di chi esser debba. Un gentil'uomo pronuncia dover esser di colui che farà la più poltronesca prodezza; e la causa rimane indiscussa.

X, 3 Cesarino de' Berni con un *leone*, un *orso*, e un *lupo* si parte dalla madre e dalle sorelle; e giunto nella Sicilia, trova la figliuola del re, che doveva esser divorata da un ferocissimo dracone, e con quelli *tre* animali l'uccide; e liberata da morte, vien presa da lui in moglie.

XI, 1 Soriana viene a morte, e lascia *tre* figliuoli: Dusolino, Tesifone, Costantino Fortunato; il quale per virtù d'una gatta acquista un potente regno.

XIII, 12 Guglielmo re di Bretagna, aggravato d'una infermità, fa venire tutti i medici per riaver la salute e conservarsi sano. Maestro Gotfredo medico, e povero, li da *tre* documenti, e con quelli si regge, e sano rimane.

Vi sono poi altre novelle che, anche se non ricorrono all'esplicitazione del numero tre nel sommario iniziale o all'interno del racconto, mostrano questa predilezione per una struttura ternaria; esempio ne siano le novelle:

X, 4 Andrighetto di Valsabbia, cittadino di Como, venendo a morte, fa testamento; e lascia l'*anima sua* e quella del notaio e del suo confessore al diavolo, e se ne muore dannato.

I, 2 Cassandrino, famosissimo ladro e amico del pretore di Perugia, li fura il letto ed il suo cavallo leardo; indi appresentatogli pré Severino in uno saccone legato, diventa uomo da bene e di gran maneggio (La novella è l'applicazione di una triplice beffa giocata al pretore dapprima sottraendogli il letto, poi rubandogli il cavallo, infine, come stoccata finale, portandogli in un sacco pré Severino).

⁴Cfr. Vladimir Propp, *Eléments qui favorisent le triplement*, in *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, p. 90.

⁵A titolo di curiosità è necessario ricordare altri due *récits*, per l'esattezza la 1^a delle *Cent Nouvelles nouvelles* e la I, 3 del *Bandello*, che riprendono lo stesso tema con varianti più o meno vistose. È soprattutto la novella del *Bandello* che apporta un'innovazione alla beffa tradizionale. Non tanto nella bipartizione del racconto quanto nella sua perfetta specularità: la seconda parte è in sostanza l'immagine riflessa della prima. Infatti così come la donna, con sadica crudeltà, invita il marito a colpire con la spada, in rapida progressione, l'ammasso di panni sotto cui si è nascosto l'amante (1^a parte), l'amante, nell'attuazione della sua vendetta, scopre a poco a poco, con la stessa gradualità, il corpo della donna (2^a parte).

⁶Per una più facile comprensione riportiamo ciò che costituisce la *fabula*, nelle sue linee essenziali, del *fabliau* e della novella.

Fabliau

1 – *Ménage* dei due amici *changeurs* (cambiavalute)

Novella

1 – Festa da ballo: Filenio dichiara il suo amore a *tre* donne in rapida successione;

2 – Matrimonio di uno dei due amici; l'altro *changeur* diventa istantaneamente l'amante della moglie.

3 – Beffa del *changeur* ai danni della donna divenuta sua amante: la fa coricare sopra un letto, la priva dei vestiti e la mostra velata dal solo lenzuolo, scoprendone con gradualità il corpo davanti al marito, con l'ovvia esclusione del volto che permetterebbe un'immediata identificazione.

4 – La donna decide di vendicarsi: invito al bagno.

5 – Ritorno improvviso del marito.

6 – Controbeffa della donna: l'amante per sottrarsi allo smascheramento da parte dell'amico/marito è costretto a paludarsi in modo da assumere le sembianze di una donna vecchia e brutta.

Come si può notare, il punto di massima convergenza è costituito in entrambi i *récits* dalla beffa del *changeur* nel *fabliau* e dalla controbeffa di Filenio nella novella: sequenze che costituiscono il punto massimo della tensione narrativa.

⁷Giuseppe Rua, *Intorno alle 'Piacevoli Notti' dello Straparola*, "Giornale storico della letteratura italiana", XV-XVI (1890), p. 225.

⁸È in particolar modo la simmetria che si riscontra nei *II changeors* che ha fatto considerare il *fabliau* del tutto insignificante e mal riuscito. Cfr. Roger Dubuis, *Les cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973, p. 213.

⁹Giovan Francesco Straparola, *Le Piacevoli Notti*, Bari, Laterza, 1975, p. 70. Tutte le citazioni rimandano a questa edizione.

¹⁰Ivi, p. 70.

¹¹Cfr. Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, I, 1, a cura di Giuseppe Petronio, Torino, Einaudi, 1981: "Questi lombardi cani [...]", p. 29.

¹²Nel momento in cui uno statuto sociale cambia, muta anche il rapporto tra i due e l'amico diventa all'istante l'amante della moglie.

2 – Palese compiacimento delle *tre* donne che parlando fra loro si avvedono di essere state oggetto di una beffa.

3 – Decisione di beffare Filenio; Filenio è sottoposto a *tre* beffe; la 1^a: Filenio è invitato all'appuntamento amoroso a casa di Emerenziana: nella camera, sotto il letto erano state nel frattempo collocate molte fascine di "pongenti spine". Il ritorno improvviso del marito costringe Filenio a rifugiarsi, nudo com'è, sotto il letto, a soffrire senza muoversi per paura di essere scoperto. La 2^a: Filenio è a casa di Pantemia; viene invitato prima ad entrare in un camerino per profumarsi. Mettendo il piede sopra una tavola sconnessa, preparata appositamente, precipita in un "magazzino terreno", buio e senza via d'uscita. Solo sul far del giorno scavando e rimuovendo pietre riesce a ritrovare la libertà. La 3^a: Prima dell'incontro amoroso Filenio viene invitato a mangiare a e bere del vino in cui è stato versato un potente sonnifero. Appena coricati il sonnifero comincia a funzionare e Filenio cade in un "letargo" profondo. Con l'aiuto di una domestica ben istruita la donna lo porta fuori, sulla strada, e lo lascia spogliato sulla "nuda terra".

4 – Filenio decide di vendicarsi: invito alla festa.

5 – Controbeffa di Filenio: le tre donne sono fatte coricare sopra un letto e, velate solo da un lenzuolo, mostrate a piccole dosi ai rispettivi mariti, con l'esclusione del volto.

6 – L'onore delle tre donne è salvaguardato e una volta a casa si mostrano impassibili e indifferenti al racconto della scena cui i mariti hanno assistito e di cui sono state le sfortunate protagoniste.

¹³Solo così potrebbe spiegarsi il brusco passaggio dalla descrizione del *ménage* dei due *changeurs* all'attuazione di una beffa puramente gratuita, immotivata.

¹⁴“giovane leggiadro e amorevole” ma non per questo diverso dai suoi coetanei, come abilmente il narratore ci suggerisce con il commento diretto “si com'è usanza dei giovani”.

¹⁵A. De Montaiglon e G. Raynaud, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, publié avec notes et variantes d'après les manuscrits, I-VI, 6 t., Paris 1872-90 (Reprint New York 1964). *Fabliau Des II changeurs*, vv. 32-35 e vv. 54-57.

¹⁶Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, pp. 71-72. I corsivi sono nostri.

¹⁷Cfr. Claude Bremond, *Les rôles narratifs principaux*, in *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1974, p. 134 sgg.

¹⁸Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹Ivi, p. 73.

²⁰Vago richiamo allo snaturamento cui è sottoposto il *changeur* nella controbeffa della borghese.

²¹*Fabliau Des II changeurs*, vv. 127-128.

²²Vediamole nella successione offertaci dal narratore: *amante* (vv. 60-63): “Si tost come ele fu couchiée, /Cil fet prendre toute sa robe, /Et mettre en une garderobe/”; *donna* (vv. 167-169): “Et, por ce c'on ne puist suspendre, /La robe au valet a fet prendre, /La dame et metre en une huche”.

²³*Fabliau Des II changeurs*, vv. 203-204.

²⁴Bruno Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973, p. 24.

²⁵Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 78. Per questo passo, cfr. *Decameron*, VIII, 7.

²⁶Cfr. Giuseppe Rua, *op. cit.*; Pierre Jannet, *Préface a Les Facétieuses Nuits*, Paris, Jannet, 1857; Luigi Di Francia, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, p. 619. Quest'ultimo, in particolare, oltre a citare alcune versioni e varianti di questa novella contenute nelle raccolte orientali *Mischlé Sandabar* e i *Sette Savi*, afferma che il motivo dei tre gobbi è largamente diffuso anche nella tradizione popolare italiana. Redige quindi una lista citando una novella del Doni (la 3^a) che fonde due motivi (quello della “lucertola di enormi proporzioni e la storiella diffusissima dei tre gobbi”), una novella fiorentina (*I tre gobbi*) e una siciliana (*I tre ghimmurutu*). Il Di Francia, dopo questa elencazione, sostiene però che la novella straparoliana pare non avere fonti reperibili in tutta la tradizione letteraria, ribadendo il concetto che la prima parte della raccolta (le prime cinque *Notti*) cui appartiene la nostra novella è completamente originale.

²⁷Cfr. Cesare Segre, *Analisi del racconto*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 4 e p. 21.

²⁸Eccone i narremi essenziali:

a) Presentazione dei gobbi; b) Matrimonio (nel *fabliau* fra una giovane borghese e il gobbo, nella novella tra il gobbo Zambô e la vedova del mercante); c) Arrivo degli altri gobbi (tre menestrelli gobbi nel *fabliau*; due fratelli gobbi nella novella); d) Divieto del protagonista di far entrare i gobbi nella casa; e) Trasgressione della donna che li fa entrare (per divertirsi nel *fabliau*, per pietà nella novella); f) Ritorno imprevisto del marito gobbo; g) Il nascondiglio (tre scrigni, un trogolo); h) Morte dei gobbi; i) Decisione della donna di far gettare i cadaveri nel fiume; l) Assassinio del marito gobbo che il becchino crede essere uno dei gobbi morti che ha già gettato nel fiume; m) gioia finale della donna.

²⁹Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 227. “Si somigliavano talmente che non era possibile distinguere l'uno dall'altro, come tre palloncini sgonfi di dietro”.

³⁰“Meglio sarebbe per me tacere”.

³¹Marie-Françoise Piéjus, *Le couple citadin-paysan dans les 'Piacevoli Notti'*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, p. 168.

³²“Zani”, nome che deriva da un arrangiamento bergamasco di Giovanni e che designa molti contadini. Lo Zani viene spinto da un fenomeno di urbanesimo dalla campagna verso la città. Cfr.

Mario Baratto, 'Mondo', 'Teatro' nella poetica del Goldoni, in *Tre saggi sul teatro*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 177; Idem, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 104-105; Idem, *Problemi di drammaturgia goldoniana*, corso universitario, anni accademici 1975-1976 e 1976-77.

³³Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 227. "[...] E ixi roma co li man pieni de moschi".

³⁴Cfr., ad esempio, Giancarlo Mazzacurati, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola: sociologia del personaggio fiabesco*, Pisa, Pacini, 1969, pp. 83-84.

³⁵Cfr. Joseph Bédier, *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1893. A questo proposito una precisazione al riassunto di Bédier ci pare necessaria. Non si tratta della figlia del mercante di stoffe, come egli afferma, ma della vedova; un dato di fatto, quest'ultimo, che conduce a una serie di considerazioni da non tralasciare, prima fra tutte la condizione sociale della vedova, uno statuto precario sottoposto a vari pericoli che, necessariamente, non può durare a lungo: la vedova deve risposarsi e opera la sua scelta con apparente oculatezza.

³⁶*Fabliau Des trois boçus*, vv. 51-55: "Mes ainz puis qu'il l'ot espousée /Ne fu il un jor sanz pensée /Por la grant biauté qu'ele avoit/ Li boçu si jalous estoit /Qu'il ne pooit avoir repos".

³⁷Giancarlo Mazzacurati, *op. cit.*, p. 34.

³⁸Ivi, p. 35.

³⁹Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972³⁰³, p. 29.

⁴⁰*Fabliau Des trois boçus*, v. 236, v. 241, v. 250 e v. 252.

⁴¹Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 237.

⁴²Non si dimentichi che la narrazione della novella è fittiziamente attribuita ad Antonio Molin, detto il Burchiella, con un implicito riferimento, quindi, alla produzione teatrale e alla caricatura del bergamasco, considerato un essere zotico e quasi subumano. Cfr., in particolare, Giorgio Padoan, *Introduzione alla Venexiana*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 12-13 e 27 per la relativa bibliografia.

ROSANNA GIAQUINTA

I POEMI DRAMMATICI DI ALEKSANDR VVEDENSKIJ
MININ I POŽARSKIJ' E KRUGOM VOZMOZNO BOG

Nell'articolo di Anatolij Aleksandrov dedicato al componimento di Zablockij *Vosstanie*¹ vengono per la prima volta ricordate, come opere a carattere sperimentale, sia la *Komedija goroda Peterburga* di Daniil Charms, sia *Minin i Požarskij* di Aleksandr Vvedenskij. Come la *Komedija* per Charms, anche il *Minin* rappresenta per il suo giovane autore un primo tentativo di ampie proporzioni, e non è un caso che la forma prescelta da entrambi i poeti sia quella del dialogo e del procedere drammatico.

Aleksandr Vvedenskij è conosciuto per essere, insieme con Charms, Zablockij, Vaginov, Olejnikov ed altri, creatore del gruppo leningradese Oberiu, uno degli ultimi nuclei di formazione spontanea che animarono la vita culturale della città sul finire degli anni Venti, ma considerarlo solo ed esclusivamente nella prospettiva della sua appartenenza a questo gruppo significherebbe sottovalutare e ridurre immeritatamente gran parte della sua opera. Nato nel 1904, Vvedenskij comincia a scrivere versi già dal 1917, e fin da giovanissimo viene a contatto con alcune delle personalità più interessanti di quegli anni, frequenta Kljuev e Kuzmin, Terent'ev e Malevič. La vita del poeta, povera di avvenimenti, è però scandita da alcune tappe determinanti: il primo arresto durato sei mesi, nella prima metà del 1932 (fin dal secondo giorno di detenzione Vvedenskij comincia a soffrire di allucinazioni, come testimoniamo gli appunti di *Seraja tetrad'*); il lungo soggiorno a Char'kov, quasi in domicilio coatto e tra grandi difficoltà economiche, insieme alla seconda moglie G.B. Viktorova, dal 1936 al '41; infine il secondo arresto, il 27 settembre 1941, cui segue dopo pochi mesi una morte anonima². Come per molti altri, anche per lui è poi seguita, negli anni '50, una tardiva riabilitazione.

Scritto nel 1926 e firmato "Činar' Avto-ritet bessmyslicy aleksandrvedenskij", il *Minin i Požarskij* rientra in pieno nel primo periodo della produzione

vvedenskiana, quello di “Levyj flang” (da cui nascerà poi Oberiu), un periodo che si presenta come fondamentalmente sperimentale³. Il *Minin* è assai vicino, si è detto, alla *Komedija goroda Peterburga* di Charms: oltre ad avere in comune la forma dialogica e l’epoca di composizione, infatti, le due opere presentano una sostanziale analogia nel carattere frammentario della struttura. Composto da dialoghi in prosa uniti ad inserti poetici, da canti e monologhi, basato su didascalie sconnesse e a volte ambiguamente narrative, il *Minin* mostra immediatamente la propria natura di opera intenzionale. Non esistono, nel poema, né una scansione né un ritmo organizzato; non si riscontrano né effettivi mutamenti di luogo né una sostanziale diversificazione del dialogo. Benché Vvedenskij divida l’opera in parti diverse, ciascuna con una sua denominazione, non si incontra uno scarto rilevante fra l’una e l’altra delle parti stesse. Queste denominazioni, comunque, sono per lo più genericamente rispondenti al clima di ogni frammento – *Petrov v štatskom plat’e*, (*Petrov in abito borghese*), *Petrov v voennom plat’e* (*Petrov in uniforme*), *Konec sovesti* (*La fine della coscienza*), *Petrov v duchovnom plat’e* (*Petrov in abito ecclesiastico*): ma si deve notare che nell’opera Petrov, come personaggio, non esiste.

Intervallate dai canti o dai monologhi, le battute del dialogo si susseguono senza connessione; sulla scena compaiono continuamente personaggi nuovi (ce ne sono più di cinquanta), mentre altri scompaiono senza lasciare traccia. Solo Minin e Požarskij sono sempre presenti, ma non per questo possono essere considerati in senso proprio i protagonisti dell’opera.

Non si può inoltre fare alcun cenno ad un “soggetto”. Infatti, in primo luogo qui non esiste azione, non si dà uno sviluppo da un punto ad un altro, e neppure si ha, come accade invece nella *Komedija goroda Peterburga* di Charms, una serie di episodi staccati. Se nella *Komedija* la frammentarietà riduceva l’unità drammatica dell’opera alla scena singola e al singolo momento di teatralità, nel *Minin* tale unità si riduce ulteriormente fino al frammento minimo di dialogo: assai raramente il discorso ruota intorno ad uno stesso tema per più di due o tre battute; per lo più ogni replica è staccata dalla precedente:

Muž’ja	– My vse ljubim sažat’ repku.
Devicy	– A my eë stuknem molotočkom.
Muž’ja	– Proščajte na vokzale.
Devicy	– Net ljudi v voskresen’e.
Muž’ja	– Ne chorošo tak.
Devicy	– Tak už nado.
Muž’ja	– Proščaj, Foma, bud’ zdorov Nikita, do svidanija Vsevolod. (p. 14) ⁴ .

Già questo solo esempio può mostrare come all’interno del dialogo non esista alcun nesso logico: la distruzione dei legami di senso, ottenuta mediante

la frammentazione massima del dialogo e la sua riduzione alla battuta singola (in sé non necessariamente significativa, ma anzi essa stessa spesso vuota o “assurda”), diviene l’elemento strutturante il dialogo stesso e l’opera nel suo insieme.

La frammentazione a livello linguistico non è che un aspetto, forse il più appariscente e radicale, della distruzione delle categorie di interpretazione del reale che sta alla base della poetica di Vvedenskij. A stento dalla lettura del *Minin* si ricava un’immagine del luogo dell’azione o del suo svolgimento nel tempo, malgrado esistano alcune indicazioni in questo senso. Lo spazio si presenta come indeterminato e non individuabile, spazio più psichico che fisico. L’impressione complessiva è quella di un costante ma scarsamente percepibile movimento dello spazio, movimento basato su una sola parziale sovrapposizione dell’azione al luogo. Analogo è anche lo sconvolgimento del fattore tempo, complicato anche dall’intento parodistico cui questa categoria è assoggettata attraverso i personaggi: infatti da un lato non esiste alcuna determinazione precisa del tempo dell’azione, né è indicata un’unità cronologica alla quale si possa rapportare lo sviluppo del dialogo, dall’altro compaiono figure storiche di varie epoche, dai due eroi nazionali della lotta contro la Polonia, Minin e Požarskij, a Boris Godunov e a Nerone, accanto a personaggi d’invenzione (Nencov, Grekov), figure prive di elementi di individuazione (*papa, mama*) e originali gruppi di parlanti (*medvežata, pingviny, Izrail’skij narod*, orsetti, pinguini, il popolo d’Israele, etc.). Similmente a ciò che accade per il fattore spazio, si crea l’impressione di una costante contemporaneità, generata dall’ininterrotta successione dei singoli elementi del discorso.

Le categorie di spazio e tempo, dunque, si dissolvono, e vengono a dipendere interamente dal dislocarsi non dell’azione – che, come si è detto, come tale non esiste –, bensì del dialogo. La subordinazione dei vari livelli dell’opera al movimento verbale è accentuata anche da un altro elemento che complica la struttura del *Minin*, vale a dire il costante intersecarsi del piano del reale con quello dell’invenzione. Non solo compaiono figure la cui presenza è inverosimile e priva di giustificazione, o altre che denotano la volontà di un abbassamento parodistico del piano della realtà storica e della tradizione nazionale, ma sono introdotti anche personaggi appartenenti alla tradizione letteraria come Chlestakov, il sindaco e Mar’ja Antonovna, i quali, in pieno spirito gogoliano, danno vita a un dialogo insensato di tono vaudevillistico.

Osserviamo poi ancora l’uso anomalo delle didascalie da parte dell’autore. Esse hanno, a volte, carattere puramente assurdo:

Vchodit Nencov i ja s sigarkoj (p. 5).

Monaški molčat i ušli (p. 6).

Minin (zarosšij v snegach)... (p. 7)⁵.

a volte hanno la funzione di veri e propri intervalli narrativi:

Komendant obidelsja. Stali na kartach gadat'. Ljuba on ili net.
Svedam usmeška i prošedšie dni. Vchodit krėstnaja mat' i na glazach
remljan sažaet ovoši. Večerelo... (p. 13)⁶.

a volte infine, recando in sé un discorso indiretto, si presentano come via di mezzo fra il teatro, che nella didascalia ha un momento sintetico e meramente informativo, e la narrazione, per sua natura distesa ed esplicativa:

... no tichij tak staričok on eë kak orešek stuknet slavitsja i vpred'
ne vstaknet. Sdelaj, on govorit, krėstnaja mat' mne podarok? A ta
emu ne chočet nikakogo podakda delat' (p. 16)⁷

Appare chiaro che in *Minin i Požarskij* il dialogo, con i suoi caratteri di ambiguità e di frammentarietà, rappresenta nell'ambito dell'insieme il momento dinamico, il fattore di oscillazione del pensiero e il ritmo del passaggio da una unità drammatica minima – la singola replica – all'altra, mentre il monologo costituisce, come accade anche nella *Komedija goroda Peterburga* di Charms, un momento di sospensione del flusso di avvenimenti scenici e uno spostamento sul piano della condensazione in immagine poetica. Come pure nell'opera charmsiana, anche qui i monologhi possono essere considerati come componimenti a sé stanti, ma bisogna rilevare che dal punto di vista funzionale in *Minin i Požarskij* essi sono il perfetto corrispettivo del dialogo. L'impiego costante dello scarto di significato su cui è fondato il dialogo è infatti alla radice anche del monologo, così come sta alla base di tutta la poesia di Vvedenskij. Dialogo e monologo sono allora solidali, entrambi manifestazione, nello *sdvig*, della percezione del frantumarsi della realtà. Come in tutta la poesia di Vvedenskij, così anche in questo poema drammatico la significatività è affidata a due fattori principali: da un lato il verso, che si presenta come l'unità minima nella quale si condensa però una fortissima carica espressiva, dall'altro il complesso del componimento, che rappresenta invece la massima dispersione. È questa dialettica di condensazione e dispersione che si rivela essere il meccanismo in base al quale si struttura la creazione vvedenskiana.

Come “poema drammatico”, il *Minin* ha ben poco di teatrale. Il carattere di imprevedibilità del dialogo, disarticolato e privo di valore comunicativo, è strettamente connesso con la natura dei personaggi dell'opera, che sono sostanzialmente inconsistenti. Tale inconsistenza si rivela attraverso la loro riduzione al solo piano verbale; perfino gli spostamenti indicati dalle didascalie si risolvono in sostanza in un gioco di scarti situazionali. Se Minin e Požarskij sono costantemente presenti, non lo sono mai in modo attivo, e sono dunque, in definitiva, un elemento di unificazione puramente esteriore. In effetti, l'efficacia

di quello che sarà il teatro dell'assurdo (e che si preannunzia perentoriamente già nell'opera di Charms e di Vvedenskij) si basa anche su tale mancanza di spessore psicologico dei personaggi, il che contraddice le convenzioni drammatiche a tutto vantaggio della qualità poetica dell'opera. Nel caso specifico del *Minin i Požarskij*, poi, l'eliminazione di rapporti di contrasto tra i personaggi conferisce continuità ritmica all'insieme, collocando così l'opera più sul versante della poesia che su quello del dramma. Si mantiene inoltre una sostanziale compattezza di prospettiva: non essendoci scontro di caratteri, né opinioni poste in confronto dialettico, non si ha l'applicazione di prospettive individuali molteplici e contrastanti, ma, al contrario, l'opera si sviluppa in una direzione continua e mantiene fondamentalmente lo stesso registro impersonale (e non certo multipersonale). Con il *Minin* ci troviamo in uno spazio intermedio tra l'interiore e il drammatico, in un sorta di terra di nessuno in cui la linea monologica della riflessione in versi si traduce solo apparentemente nelle forme articolate del teatro.

Nella lirica e nei poemi drammatici di Vvedenskij (fanno eccezione, naturalmente, il vero dramma *Ėlka u Ivanovyč, Natale in casa Ivanov*, e la mini-scena *Kuprijanov i Nataša*) la forma dialogica non è che la tendenza sperimentale ad una dislocazione puramente esteriore del flusso delle immagini, flusso nel quale si articola in forma dissimulata il pensiero del poeta. Si possono a questo proposito ricordare alcune osservazioni di Aleksandar Flaker sull'immagine dell'autore e dell'io narrante nella letteratura sovietica d'avanguardia⁸. Flaker individua l'esistenza di due tendenze contrapposte, da un lato quella all'affermazione perentoria dell'io del poeta come misura del mondo (tendenza nell'ambito della quale giungono a toccarsi, sul piano lirico, esperienze così diverse come quelle di Majakovskij e di Pasternak), e dall'altro quella alla più completa spersonalizzazione, alla nuda verità dell'evento, fino alla *literatura fakta*. Tra i due estremi sta comunque un ampio spettro di esperienze, tra le quali Flaker indica naturalmente, come particolarmente significativa, quella di Pil'njak. L'esperimento condotto da Vvedenskij, con tutte le sue peculiarità, rientra anch'esso nell'ambito della problematica del manifestarsi nel testo del poeta come autore lirico: nella sua poesia l'io non compare mai direttamente (se non in funzione ironica, come proprio nel *Minin*) e rimane celato dietro ai diversi personaggi, ma è in realtà l'unico elemento permanente, l'unica presenza che è dato avvertire dietro l'ingombro di immagini. Tale occultamento dell'io del poeta nelle liriche, cui fa riscontro il suo inatteso e solo imperfettamente dissimulato ritorno nelle opere in forma drammatica, porta nei poemi di Vvedenskij un elemento di ulteriore ambiguità.

Se pensiamo al *Minin* come ad un'opera teatrale, essa è certo un fallimento: non esiste in esso un dialogo realmente comunicativo, e neppure si ha una parvenza di tensione teatrale. Le lacune drammatiche della *Komedija goroda Peterburga* di Charms (opera che può essere assunta come elemento di confron-

to con il *Minin*, più di quanto si possa fare con altre opere dello stesso Vvedenskij) sono colmate dall'introduzione del fattore dinamico e spettacolare, che unifica nell'effimero scenico le divergenti linee direzionali dell'opera. In questa prima opera di Vvedenskij, invece, la sostanziale monotonia, l'annullarsi dei cambiamenti nel ritmo globalmente uniforme e la palese inconsistenza degli eventi rendono impossibile un'efficace resa spettacolare. si può piuttosto pensare al carattere di gioco e di libera improvvisazione che è insito come fatto determinante nel *cabaret*: ma un "teatro" come quello creato da Vvedenskij nel *Minin* dà a tale gioco una forte carica di negatività, e appare oltre a ciò fine a se stesso e molto formale. Come accade per il teatro di Dada, la sua forza di attrazione, e in parte la sua giustificazione, stanno tutte nell'ermetismo⁹.

Priva di un tema centrale, l'opera *Minin i Požarskij* si rivela simile alle composizioni di Vvedenskij strettamente poetiche anche per ciò che riguarda la compresenza di motivi riproposti secondo modalità quasi fisse. Tutta l'opera di Vvedenskij ruota intorno ai temi fondamentali del tempo, della morte, di Dio. Nel *Minin* non troviamo accenni al problema di Dio, mentre al problema del tempo e della sua enigmatica natura allude già la stessa struttura frammentaria dell'opera. Il motivo, come spesso in Vvedenskij, non viene poi sviluppato, ma rimane in forma di accenno. La cancellazione del tempo tradizionalmente inteso da parte del poeta si trasmette non solo attraverso i singoli passaggi privi di consequenzialità da una fase all'altra dell'opera, ma soprattutto attraverso la percezione complessiva di questa come fluidità e costante successione di passaggi, come gradualità e trapasso¹⁰.

Ma se la sostanza del tempo si configura qui come disgregazione progressiva, l'affermarsi della morte rappresenta il momento della negatività totale, della irreversibile perdita di centro. Ridotto ad un involucro lacerato da spinte centrifughe, l'universo, il cui moto era apparso come un flusso inarrestabile, mostra in realtà di risolversi anch'esso in un processo di disintegrazione costantemente in atto, in un fascio di forze – da quelle infinitesimali, minime (la parola), a quelle via via più complesse e pluricomprenditive (l'immagine globale del mondo, il suo strutturarsi nell'immagine poetica) – protese all'infinito, e in cui il momento della spinta coincide fatalmente con quello dell'annichilimento. Similmente, nel testo, al momento della condensazione fanno seguito distacco e scissione, la rottura degli effimeri legami tra i personaggi nello scorrere dei frammenti scenici, la dissimulazione del nucleo tematico centrale tra elementi inessenziali.

In questo flusso dissociativo si colloca anche la morte individuale, che, nel *Minin* come in tutta la poesia di Vvedenskij, appare come un fatto ricorrente, ordinario. Gli stessi personaggi annunziano la propria morte e automaticamente scompaiono, secondo un meccanismo che sarà applicato più tardi anche nel finale di *Ėlka u Ivanovyč*:

Grekov – itak ja byl ubit
sud'ba moja staralas' uletet'
i mnogie prochožie letali (p. 6).

Gubernator –
nu vot ležu ubityj
gljažu na bereg ele vidnyj
čitaju pleskan'e kopyt
sam mercaju ot toski (p. 7)

Poloubityj Minin (s etazerkoj) – ... (p. 17)

Mama – uže pravda menja v lesu krokodil s'el?
I nynce my ne živy (p. 19)¹¹.

E in *Ēlka*:

Petja Perov – Umeret' do čego chočetsja. Prosto
strast'. Umiraju. Tak, umer.

Nina Serova – I ja. Ach, ělka, ělka. Ach, ělka, ělka.
Ach ělka. Nu vot i vsë. Umerla (p.
173)¹².

Vivi e morti si muovono fianco a fianco e si confondono. Una situazione particolarmente significativa, occasionale nel *Minin* ma centrale nell'altro poema drammatico di Vvedenskij che sarà qui analizzato, *Krugom vozmožno Bog*, è quello dell'esecuzione capitale, momento di violenza in cui l'arrivo improvviso e inspiegabile della morte acquista caratteri di apparente necessità e legittimità. La compresenza di paradossalità e necessità nell'avvento della morte è chiaramente espressa dall'identificazione del giudizio del tribunale con l'esecuzione stessa e dalla presenza sulla scena del boia:

Pelageja ... sprašivaet:
kogo zdes' sudjat.

Boris Godunov – Zdes' matuška ne sudjat a kaznjat, t.e.
pečku strojat (p. 16)¹³.

La morte, che è normale in natura, è anormale in rapporto all'essere spirituale¹⁴, eppure necessaria e ineluttabile, in quanto non è che un ennesimo, definito momento del processo di frantumazione del mondo. Per questo la severa ironia del poeta dissemina nei versi la morte come fatto incidentale, trascurabile, subito riassorbito nel succedersi dei movimenti.

L'apparente inconsistenza e incomprendibilità del *Minin* e delle prime

considerazioni poetiche lascerà il posto, nel Vvedenskij degli anni Trenta, a strutture più equilibrate. Questo primo saggio di poema drammatico è comunque una tappa necessaria, poiché, come esperimento nel campo delle possibilità offerte dalla forma dialogica, apre al poeta la via verso un uso finalizzato della frammentarietà, verso la creazione di una forma articolata nella quale si concretizza con efficacia e coerenza la percezione del fondo irrazionale della realtà.

Anche dopo questa sua prima fase intenzionalmente sperimentale, Vvedenskij non abbandona la forma del poema drammatico, anzi la sviluppa, attraverso opere come *Otvet bogov* (*La risposta degli dei*), *Pjat' ili šest'* (*Cinque oppure sei*), *Zerkalo i muzykant* (*Lo specchio e il musicista*), tutte del 1929, e *Svjatoj i ego podčinënnnye* (*Il santo e i suoi sottoposti*), *Fakt, teorija e Bog* (*Il fatto, la teoria e Dio*), *Bitva* (*La battaglia*) e *Končina morja* (*La morte del mare*) del 1930, fino a raggiungere risultati di perfezione estrema in *Krugom vozmožno Bog* (*Intorno forse Dio*) e *Kuprijanov i Nataša* (*Kuprijanov e Nataša*) del 1931.

Krugom vozmožno Bog, in particolare, supera le dimensioni del semplice poema e si articola in forme più ampie¹⁵. Esso appartiene, è bene notarlo, ad una fase già post-oberuistica: confrontato con il *Minin*, mostra immediatamente di essere frutto di un autore più maturo; si fonda su un impiego assai più diretto e consapevole di mezzi espressivi e insieme su una maggiore chiarezza di pensiero.

La frammentarietà programmatica del componimento risponde qui coerentemente ad un unico principio informatore, quello dell'opera come odissea. Le diverse parti in cui *Krugom vozmožno Bog* può esser agevolmente diviso, sia pure in modo artificiale, sono infatti altrettante tappe di un viaggio in terre mondane e oltremondane che il protagonista Fomin tocca nella sua ansiosa ricerca dell'assoluto. Il poema si struttura in maniera in complesso piuttosto tradizionale: può essere diviso in una serie di singoli episodi, con un prologo e un lungo passo conclusivo di carattere strettamente poetico; le didascalie sono qui assai utili per distinguere le situazioni l'una dall'altra, senza che esse, come accade altrove in Vvedenskij, si sovrappongano. Molti, circa una trentina, sono i personaggi, ma essi passano senza imprimere alcuna impronta all'azione e risultano essere solo veicoli del dialogo-riflessione vvedenskiano.

Dopo il prologo, l'opera si apre in maniera insolita, con la morte del protagonista. Recatosi ad assistere ad un'esecuzione capitale, egli si accorge di essere lui stesso il condannato. E, singolarmente, è proprio a partire da questo momento che la sua figura, in precedenza indicata con la sola lettera F, assume un nome, quello di Fomin, passando dallo stato di anonimato della vita al rango di personalità dotata di individualità¹⁶. Da qui ha inizio la sua peregrinazione attraverso tutta una serie di incontri e di mondi diversi, un mondo quotidiano e triviale (nell'incontro con Strikobreev), il mondo dell'eros e del mito (gli

incontri con Sof'ja Michailovna e con Venere), il mondo della follia e del tempo puro.

Il passaggio da una tappa all'altra avviene senza soluzioni di continuità, il compito di annunciare la nuova situazione è affidato semplicemente alle didascalie, che sono ridotte all'essenziale ed hanno valore in primo luogo informativo. Alcune indicazioni, però, alludono anche alla dimensione psicologica e simbolica dello spazio dell'opera, e caratterizzano immediatamente il piano onirico in cui il viaggio si svolge. Avventura esclusivamente spirituale, la peregrinazione di Fomin non procede per luoghi concreti: le tappe attraverso le quali passa il protagonista hanno valore simbolico ed educativo, ognuna di esse è l'anello di una catena di tentativi di trovare la via per la comprensione del senso dell'universo e del posto che in esso occupa l'uomo.

Nell'arco di questo cammino alcuni degli episodi sembrano avere un semplice ruolo diversivo. Considerato che le fasi dell'opera non sono collegate tra loro da legami di precedenza, ma sono solamente accostate le une alle altre, non sarebbe preciso parlare di sospensione dell'azione: si può piuttosto notare che alcuni degli episodi non hanno il valore significativo e conoscitivo che si riscontra negli altri. Altrimenti il dialogo ha sempre una qualità marcatamente concettuale, è dialogo filosofico, articolarsi di sensazioni e riflessioni sui temi chiave dell'opera. In *Krugom vozmožno Bog*, in effetti, si percepisce in pieno lo spessore filosofico dell'opera vvedenskiana. Le tappe dell'odissea di Fomin, infatti, non solo svolgono un ruolo strutturale e stilistico – in quanto in esse si scandiscono il ritmo dell'opera e le sue diverse intonazioni –, ma possiedono anche un ricco tessuto concettuale e simbolico.

Dominante è, ancora, il tema della morte; agognata come fattore di conoscenza radicale e assoluta, essa è anche la soglia che separa l'uomo dal mondo e lo conduce in una sfera più essenziale:

Mužčina pachnuščij mogiloju,
už ne baron, ne general,
ni knjaz', ni graf, ni komissar,
ni krasnoj armii boec,
mužčina etot Valtasar,
on v etom mire ne žilec (p. 79)¹⁷

L'estraneità al mondo dei vivi è marcata dalla perdita dei titoli e dei caratteri esteriori della personalità. L'orrore del mutamento di condizione, del passaggio dalla vita alla morte, è percepito da Fomin in chiave squisitamente psicologica:

Fomin – Bogi, Bogi, ponjal užas
sostojanija moego.
Ja s trudom v slesach natužas'

svoj čerep vspomnit' ne mogu.
Kak budto ne bylo ego (p. 82)¹⁸.

La scomposizione delle parti del corpo umano, propria della figurazione grottesca e carnealesca, appare qui come un fatto puramente accidentale, benché inquietante; non costituisce comunque un carattere esclusivo della morte, poiché, ancor prima di subire l'esecuzione, Fomin diceva di sé:

Na stule moja golova
ležit i smotrit na menja s neterpeniem.
Ladno, dumaju, ja tebja nadenu (p. 78)¹⁹.

Come in *Minin i Požarskij*, anche qui la morte è esecuzione, interruzione violenta ma legale e necessaria della vita umana. Eppure la morte naturale non strappa ancora l'uomo al dominio del tempo. Nel poema *Kuprijanov i Nataša Kuprijanov* si chiede infatti: “*Neuželi vremena sil'nee smerti*”, “ma davvero il tempo è più forte della morte”, e anche Fomin ammette la possibilità – o piuttosto la necessità – di nuovi mutamenti dopo la morte:

I v našem posmertnom vraščenii
spasen'e odno v prevraščenii (p. 98)²⁰.

L'universo è in uno stato di costante, progrediente dissoluzione, come fosse vittima di una reazione a catena in virtù della quale la morte può essere comandata o trasmessa. La percezione che Fomin ha dell'universo è quella dolorosa della catastrofe in atto, e della paura come suo risvolto psicologico. L'angoscia, la soggezione dello spirito al terrore della morte, è resa spesso in immagini forti, attraverso indizi di una sgradevole fisicità. Il ricorso all'immagine concreta e urtante è tipico di Vvdenskij, e diventerà uno dei procedimenti base del dramma *Ėlka u Ivanovyč* e del suo intrecciarsi di violenze: sono in particolare la morte e il sesso a caricarsi di tale repulsiva corporeità, avvertiti entrambi come esperienze eccezionali ma, insieme, inani e distruttive.

Nella parte conclusiva l'annichilimento avviene attraverso il fuoco, strumento di biblica vendetta (“*mir nakaljaetsja Bogom*”, “il mondo è arroventato da Dio”). Gli oggetti uno ad uno bruciano, la catastrofe colpisce l'universo in ogni sua singola componente. Infine il mondo, cancellandosi, perde anche la propria identità verbale:

Vse prjamo s uma sošli.
Mir potuch. Mir potuch.
Mir zarezan. On petuch (p. 100)²¹

Nella visione apocalittica si esplicita e si condensa l'anelito vvedenskiano all'assoluto. Ma l'assoluto non è solo Dio, è ciò che sta là di là di Dio e dei suoi simboli, alla radice dell'essere dell'universo stesso. Poiché intorno c'è "forse" (*vozmožno*) Dio, non è ancora questa la meta dell'odissea mistica di Fomin. Le parole con cui si conclude il poema alludono infatti ad un altro, più remoto assoluto, immobile nella sua fluidità: il tempo, un assoluto negativo e distruttivo:

Vbegaet mërtyvj gospodin
i molča udaljaet vremja (p. 101)²²

Il tempo stesso assume un peso grave, materiale: i "grossi corpi delle ore" (*"tolstye tela časov"*) emettono voce ed affermano la loro potenza:

i zveri te že časy
.....
my kosti vremeni
.....
i vsë že do nas ne dobrat'sja umu (pag. 88)²³

E se è il tempo l'assoluto vvedenskiano, quella del poeta non è una naturale, sia pur emotivamente e intellettivamente sofferta, religiosità, ma piuttosto mistica dell'ignoto e del negativo.

Se nel *Minin i Požarskij* non esiste un elemento unificante, in *Krugom vozmožno Bog* il fattore di unità è la complessa esperienza spirituale di Fomin, di cui ogni frammento dell'opera è un gradino. In questa sorta di "dramma a tappe" esiste solo l'io di Fomin, posto come proiezione onirica dell'io del poeta e insieme paradigma dell'esistenza interiore e morale di tutti gli uomini. La contrapposizione tra io e mondo si risolve qui nell'assunzione di coscienza da parte del protagonista, in quanto ogni singolo frammento si pone come prova, incontro con l'altro da sé, momento di educazione. I personaggi diversi dal protagonista non hanno alcun peso reale, ma esistono solo in quanto riferiti a lui e al suo cammino. L'unico processo che realmente si svolge nell'opera è quello di autoalimentazione e insieme presa di coscienza della propria intima inconsistenza da parte di Fomin; il suo io si manifesta non in forma diretta attraverso il confronto drammatico con altri personaggi, ma obliquamente nell'esplicitarsi della coscienza in pura espressione verbale. Il piano dell'azione drammatica si cancella e si trasferisce sul piano del sogno: e la contaminazione di realistico e inverosimile, la confusione tra livelli diversi della riflessione e dell'esperienza, l'inconsistenza materiale degli atti e l'assenza di partecipazione emozionale sono tutti elementi che alludono alla natura onirica del viaggio di Fomin. All'esperienza di autoestranimento che si compie nel sogno è da

ricondure anche la già rilevata contemplazione da parte di Fomin del proprio corpo. Si notino anche le parole di Ostronosov:

Ja prislonjas' plečom k stene
stoju podobno mne (p. 98)²⁴.

E se l'autoosservazione schizoide è un'esperienza conoscitiva eccezionale e chiaroveggente, il mondo del sogno è per tradizione mitica quello della conoscenza privilegiata attraverso la comunicazione per simboli. Il cerebralismo che caratterizza l'opera di Vvedenskij acquista qui forme di diretta efficacia poetica: attraverso Fomin il poeta osserva se stesso, nell'odissea del personaggio l'"*homo viator*"²⁵ proietta il proprio angoscioso cammino spirituale, e l'opera tutta si risolve all'interno della soggettività del protagonista.

È chiaro che l'uso dell'espressione drammatica così deformata da parte di Vvedenskij si allontana sia dalle forme tradizionali, sia dalle ricerche di una teatralità attiva e dinamica condotte in questi stessi anni tra gli altri da Mejerchol'd, ma è vicina piuttosto ai saggi nel campo "teatrale" di derivazione simbolista e in particolare blokiana. Se ricordiamo le parole di Mejerchol'd relative al fatto che in ogni dramma esistono due dialoghi, uno esteriormente necessario e l'altro interiore, che va colto nelle pause e nei silenzi²⁶, possiamo ben vedere come in Vvedenskij il "dialogo interiore" prenda piede al punto da assottigliare il diaframma tra sviluppo drammatico e tensione lirica a esclusivo vantaggio della lirica, e da privare di valore comunicativo il dialogo formalmente scandito, imponendosi come unico movimento determinante lo strutturarsi dell'opera.

La forma drammatica – che sarà più corretto, infine, chiamare solo ed esclusivamente dialogica – è allora soltanto pretestuosa, giacché manca, nei poemi drammatici di Vvedenskij, qualsiasi sforzo di oggettivizzare in forma scenica i contenuti psicologici²⁷, e le leggi alle quali obbedisce lo strutturarsi dell'opera sono certo, lo si è visto, assai più quelle della lirica che quelle del dramma. Per tornare ancora al suggerito confronto con la *Komedija goroda Peterburga* di Charms, alle soluzioni di puro dinamismo spettacolare che nell'opera charmsiana intersecano l'asse della soggettività fanno riscontro in *Krugom vozmožno Bog* lo spegnimento del carattere dialettico del dialogo e il totale annullamento di una sia pur precaria realtà scenica, nell'accentuazione massima del poetico e del simbolico. Eppure è proprio in questa operazione che il linguaggio vvedenskiano – il suo falso dialogo – acquista in comunicatività e significatività. Del "poema drammatico" si perde proprio ogni residuo di dramma, ridotto a fittizia scansione esteriore, ed è allora la riflessione per immagini poetiche quella che emerge con massima efficacia.

¹A. Aleksandrov, *Stichotvorenje Nikolaja Zaboločkogo 'Vosstanie'*, "Russkaja literatura", 1966, n. 3, p. 191.

²Mancano notizie precise in proposito: il poeta morì durante la deportazione verso Kazan', forse di dissenteria, forse, indebolito dalla malattia, fucilato dalla scorta. Data ufficiale della morte è il 20 dicembre.

³Inedito fino al 1978, il *Minin* è stato pubblicato per la prima volta in Germania, a cura di Felix Philipp Ingold e con introduzione di Bertram Müller (München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978), ed è stato poi incluso nell'edizione finora più completa delle opere di Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, a cura di Michail Mejlach, Ann Arbor, Ardis, 1980, alle pp. 5-21 del primo volume (l'unico per ora uscito, mentre la pubblicazione di un secondo volume, dato anche il recente arresto di Mejlach, sembra sempre più improbabile). Si citerà qui in base a questa edizione, indicando semplicemente la pagina. Durante la vita del poeta un passo dell'opera, il monologo di Grekov ("no vopli trudnych angličan...") era comunque stato pubblicato come lirica a sé stante nella raccolta collettiva *Kostër*, L., 1927, pp. 23-25.

Su Vvedenskij in generale si vedano: A. Aleksandrov, M. Mejlach, "Tvorčestvo Aleksandra Vvedenskogo", in *Materialy XXII Studenčenskoj Naučnoj Konferencii. Poetika. Istorija literatury. Lingvistika*, Tartu, TGU, 1967, pp. 105-109 (trad. it. *L'opera di Aleksandr Vvedenskij*, "Rassegna sovietica", 1972, n. 1-2, pp. 297-299, a c. di Roberto Messina); M. Mejlach, *Aleksandr Vvedenskij*, "Russian Literature Triquarterly", 1975, n. 11, pp. 479-480; dello stesso, *Semantičeskij eksperiment v poetičeskoj reči*, "Russian Linguistics", 1974 (1), pp. 271-276 (poi, con piccolissime modifiche, ripubblicato su "Russian Literature", 4, October 1978, pp. 389-395); R.R. Milner-Gulland, *Vvedenskij's 'Elegy'*, "Slavonic and East European Review", 1970, 48, pp. 424-426, e l'interessantissimo articolo di O.G. Revzina, *Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poezii A.I. Vvedenskogo*, "Russian Literature", 4, October 1978, pp. 379-401. Più o meno generici riferimenti all'opera del poeta si trovano in tutti i saggi dedicati a Oberiu. Sul *Minin i Požarskij* in particolare l'unico scritto è quello di Bertram Müller, "Aleksandr Vvedenskij und sein Tiefsinniger Unsinn", contenuto nell'edizione tedesca dell'opera (pp. 5-13).

⁴I mariti – Noi tutti amiamo piantare la rapa.

Le fanciulle – E noi la picchieremo con un martelletto.

I mariti – Ditevi addio alla stazione.

Le fanciulle – No c'è gente di domenica.

I mariti – Così non va bene.

Le fanciulle – Così bisogna.

I mariti – Addio, Foma, sta' bene Nikita, arrivederci Vsevolod.

⁵Entra Nencov e io col sigaro.

Le monache tacciono e se ne andarono.

Minin (su cui è cresciuta la neve)...

⁶Il comandante si offese. Cominciarono a leggere le carte. Se lui è Ljuba oppure no. Agli svedesi un sorrisetto e i giorni passati. Entra la madrina e sotto gli occhi dei romani pianta le verdure. Faceva sera...

⁷... ma silenzioso come un vecchietto lui la colpirà come una noce è famoso e non si alzerà più. Mi farai, dice, madrina un regalo? Quella però non vuole fargli nessun regalo.

Sul carattere antiteatrale che proprio le didascalie conferiscono all'opera di Vvedenskij (e in particolare a *Ėlka u Ivanovyč*) si sofferma Michail Arndt nell'articolo *Ob'edinenine real'uogo iskusstva. Oberiu*, "Grani", 81, 1971, p. 58.

⁸A. Flaker, *K voprosu o russkom avangarde*, "Annali di Ca' Foscari", 1971 (X), n. 1-2, pp. 85-97.

⁹È questa l'"occultazione del referente" come componente essenziale della provocazione dadaista di cui parla Giovanni Lista ("La scena futurista e l'avanguardia storica", in H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino, 1976, p. XIV). L'ermetismo di Vvedenskij, e di Oberiu in generale, è

però forse di natura più sostanziale, in quanto si configura come l'unica strada possibile, e quindi intrinsecamente necessaria, per dare veste alla percezione dell'assurdo.

¹⁰Si veda a questo proposito il già indicato articolo della Revzina, dedicato proprio alle forme in cui si articola la concezione vvedenskiana del tempo.

¹¹Grekov – e così io fui ucciso
la mia sorte cercava di volar via
e molti passanti volavano

Il governatore – ...
ed ecco giaccio morto
guardo la riva che appena si vede
leggo lo sguazzare degli zoccoli
e io stesso balugino d'angoscia

Minin mezzo ucciso (dallo scaffale) – ...

La mamma – ... ma davvero nel bosco il coccodrillo mi ha mangiato?
E adesso noi non siamo vivi.

¹²Petja Perov – Che voglia di morire. Una voglia terribile. Muoio.
Muoio. Ecco, sono morto.

Nina Serova – Anch'io. Ah, l'albero di Natale, l'albero di Natale.
Ah, l'albero di Natale, l'albero di Natale. Ah,
l'albero di Natale. Ecco fatto. Sono morta.

¹³Pelageja ... chiede:

– Chi processano qui?

Boris Godunov – Qui mamma non processano ma giustiziano, cioè costruiscono la stufa.

¹⁴Cfr. A. Aleksandrov, M. Mejlach, "Tvorčestvo Aleksandra Vvedenskogo" cit., p. 107.

¹⁵Prima che in *Polnoe sobranie sočinenij* il poema era stato pubblicato sulla rivista "Echo. Literaturnyj žurnal", 1978, n. 2, pp. 114-137, seguito dall'articolo di M. Mejlach *O poeme Aleksandra Vvedenskogo 'Krugom vozmožno Bog'*, pp. 137-141. Questo è a tutt'oggi, l'unico scritto dedicato al poema.

¹⁶Cfr. M. Mejlach, *O poeme Aleksandra Vvedenskogo 'Krugom vozmožno Bog'*, cit., p. 138.

¹⁷Un uomo che odora di tomba
non più barone, né generale
né principe, né conte, né commissario,
né combattente dell'armata rossa,
quest'uomo Baldassarre
non è abitante di questo mondo.

¹⁸Dèi, dèi, ho capito l'orrore
della mia condizione.
Io con fatica in lacrime sforzandomi
non riesco a ricordare il mio cranio.
Come se non ci fosse stato.

¹⁹Sulla sedia la mia testa
giace e mi guarda con impazienza.
D'accordo, penso, adesso ti metto.

²⁰E nel nostro roteare dopo morti
l'unica salvezza è nella trasformazione.

²¹Son proprio tutti impazziti.
Il mondo si è spento. Il mondo si è spento.

Il mondo è stato sgozzato. È un gallo.

²²Irrompe un morto signore
e in silenzio allontana il tempo.

²³e sono belve le stesse ore

...

noi siamo le ossa del tempo

...

e tuttavia l'intelletto non può raggiungerci.

²⁴Appoggiato con la spalla alla parete
me ne sto simile a me.

²⁵La suggestiva definizione di Vvedenskij è data da Jakov Semënovič Druskin, matematico, musicista e pensatore, amico del poeta. A riportarla è M. Mejlach, "Predislovie", in A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., p. X.

²⁶Cfr. Vs. E. Mejerchol'd *La rivoluzione teatrale*, Roma, 1962, p. 31.

²⁷Fa eccezione, in questo senso, la già ricordata scena *Kuprijanov i Nataša*, in cui il momento drammatico assume la forma di un singolare rovesciamento delle tensioni interpersonali.

ALBERTA FABRIS GRUBE

RITRATTO DI LADY MARY WORTLEY MONTAGU

Nel pur ricchissimo panorama del Settecento inglese spicca particolare ha un personaggio femminile Lady Mary Wortley Montagu, una personalità tipica del suo tempo e contemporaneamente un carattere che continua ad attirare e affascinare. Esponente della potente aristocrazia *whig*, intelligente e piena di spirito, con la sicurezza che le dava il fatto di godere di un'ottima posizione sociale, di una certa disponibilità finanziaria – era una donna abbastanza libera da andare, sia pure con moderazione, anche controcorrente, da cercarsi uno spazio vitale nell'ambito che le circostanze le offrivano, senza le lacerazioni delle eroine di periodi più recenti, senza i drammi interiori che avrebbero rivoluzionato il modo di sentire di generazioni successive. Ebbe una vita, come vedremo, abbastanza varia e intensa, addirittura anomala, se vogliamo, dato che passò buona parte dei suoi anni in una sorta di esilio volontario, e soprattutto ha lasciato una ricca testimonianza letteraria, sebbene pubblicata solo dopo la sua morte, date le preclusioni impostele dalla sua condizione di nobile e di donna. Ci sono rimaste infatti diverse poesie, alcuni saggi di vario argomento, i nove numeri di *The Nonsense of Common Sense*, segno concreto dell'alta stima portata per il tanto discusso primo ministro Robert Walpole, la traduzione-adattamento di *Le jeu d'amour et du hasard* di Marivaux. Ma la sua fama risiede soprattutto nelle lettere, ritratto di una donna settecentesca con tutti i suoi problemi e la sua intensa umanità, briose e vivaci, con un forte senso dell'umorismo, piene di saggezza mondana ma anche rivelatrici di una forte carica interiore, e dove soprattutto riuscì a manifestare tutta la sua creatività. Luisa, la nipote e figlia prediletta di Lady Bute, scriveva nei *Biographical Anecdotes* premessi a un'edizione delle opere della nonna, paragonando la sua corrispondenza con quella di Madame de Sevigné:

As writers also they were dissimilar: Lady Mary wrote admirable letters; letters – not dissertations, nor sentimental *effusions*, nor strings of witticisms,

but real letters; such as any person of plain sense would be glad to receive. Her style, though correct and perspicuous, was unstudied, natural, flowing, spirited; she never used an unnecessary word, nor a phrase savouring of affectation; but still she meant to write well, and was conscious of having succeeded¹.

Nell'epistolario hanno ed hanno avuto già in passato particolare rilievo le cosiddette *Embassy Letters*, relazione indimenticabile del suo incontro con la civiltà ottomana, quando il marito fu inviato dal governo inglese come ambasciatore presso la Sublime Porta. Sono, per quanto mi risulta, il primo *reportage* femminile su un paese esotico, la prima testimonianza "dalla parte di lei" su una civiltà controversa ma che in linea di massima fino allora era stata considerata l'epitome della barbarie e una minaccia incombente sull'Europa.

Mary Pierrepont nacque nel 1689 in un'ottima famiglia, nobile e benestante. La sua educazione, ricorderà in una lettera alla figlia, era la tipica educazione scadente riservata alle bambine; ma la sua passione intellettuale le permise di sfruttare i mezzi a sua disposizione, la biblioteca paterna innanzitutto, con i testi di autori drammatici inglesi e i romanzi eroici francesi allora in voga. E poi la possibilità di frequentare gli uomini di cultura del periodo, i saggi Addison e Steele, il commediografo Congreve.

Nell'inverno del 1708 conobbe un giovane uomo politico, di brillanti prospettive ma di scarsi mezzi, Edward Montagu. I due avevano molti interessi in comune; ben presto si passò ad un rapporto sentimentale che sarebbe poi sfociato in un matrimonio, sebbene Lady Mary avesse in principio molte perplessità, non facendosi molte illusioni né sullo stato coniugale, né sulle reazioni dei suoi che avrebbero preferito un'unione più vantaggiosa dal punto di vista economico e sociale:

For our mutual good, 'tis necessary for us to consider the method the most likely to hinder either of us from repenting; on that point our whole repose seems to depend. ... The greatest part of my Family (as the greatest part of all families) are fools; they know no happiness but Equipage and furniture, and they Judge of everybody's by the proportion they enjoy of it. They will talk of me as one that has ruin'd her self, and there will be perpetual enquiries made of my manner of living².

Con fasi alterne questa situazione durò tre anni; suo padre, che non vedeva di buon occhio la cosa, la spedì in campagna dove Mary si consolò leggendo il Tasso, traducendo un'operetta di Epitteto che inviò al vescovo Burnet, accompagnandola con uno scritto sulla condizione femminile in cui, pur lamentando la pericolosità di lasciare le ragazze nell'ignoranza, facile preda di giovani senza scrupoli, non mette certo in dubbio la posizione subordinata della donna rispetto all'uomo. Intanto per sbloccare la situazione di stallo Lady Mary

propose a Wortley la fuga, con decisione meditata e sofferta:

This something Odd for a Woman that brings nothing to expect any thing, but after the way of my Education I dare not pretend to live but in some degree suitable to [it]. I had rather die than return to a dependancy upon Relations I have disoblig'd. Save me from that fear if you Love me. If you cannot or think I ought not to expect it, be sincere and tell me so. This better I should not be yours at all, than for a short happynesse involve my selfe in Ages of Misery³.

Il matrimonio non fu in effetti molto felice, nonostante la nascita di due figli, Edward e Mary. Le lettere al marito ci dicono molto sulle sue sofferenze di moglie trascurata, costretta dalle circostanze a vivere quasi relegata in campagna; pur continuando ad aiutare Wortley con i suoi consigli e il suo appoggio morale. Nel 1714 era morta la regina Anna; essendo senza figli la successione andò al duca di Hannover che è incoronato re d'Inghilterra con il nome di Giorgio I. E nel 1715 Lady Mary raggiunse il marito a Londra, sfruttando come in precedenza la sua intelligenza e il suo *savoir faire* per favorirne la carriera, evitando quindi di indulgere in idealismi pericolosi.

I need not enlarge upon the Advantages of Money. Every thing we see and every thing we hear puts us in remembrance of it. If it was possible to restore Liberty to your Country or limit the Encroachments of the Prerogative by reducing your selfe to a Garret, I should be pleas'd to share so glorious a poverty with you, but as the World is and will be, tis a sort of Duty to be rich, that it may be in one's power to do good, Riches being another word for Power, towards the obtaining of which the first necessary qualification is Impudence, and ... the 2nd is Impudence, and the 3rd, still, Impudence⁴.

Nella capitale riprese a frequentare gli intellettuali più invista, l'italiano Antonio Conti, il poeta John Gay e soprattutto Alexander Pope; nel dicembre 1715 fu colpita dal vaiolo che lasciò i suoi segni sul volto, senza offuscare tuttavia la famosa bellezza dei suoi occhi. Ma nel 1716 maturò anche un avvenimento molto positivo e importante, la nomina del marito come ambasciatore presso il sultano e inviato della prestigiosa Compagnia del Levante che aveva il monopolio del commercio con l'Oriente. Dopo le grandi sconfitte ottomane a Vienna e la pace di Carlowitz (1699) erano riprese le ostilità tra Venezia e i turchi che nel 1715 riconquistarono la Morea. Il governo inglese in questa situazione temeva che gli Asburgo si movessero in difesa della Repubblica Veneta, cosa che di fatto avvenne con la terza guerra austro-turca del 1716-18, turbando così gli equilibri di potere europei che le stavano tanto a cuore. L'ambasceria di Montagu non portò i risultati politici sperati né la ricchezza agognata; in compenso però le lettere che la moglie ha lasciato

costituiscono una preziosa e originale testimonianza su un paese ben poco conosciuto, il primo documento in cui viene presa una posizione coraggiosamente diversa nei riguardi di una civiltà che negli anni successivi diventerà di gran moda.

Sono le citate *Lettere dell'ambasciata*, per un periodo di tempo che va dal 3 agosto 1716 all'ottobre 1718, 52 brani che Lady Mary ricopierà diligentemente in due volumetti: si tratta, come nota Halsband, di testi rielaborati su note di diario o su lettere effettivamente inviate a parenti ed amici, datate e indirizzate a persone note o indicate con le semplici iniziali, che probabilmente l'autrice avrebbe desiderato veder pubblicate. Il suo spirito tollerante e curioso, un certo atteggiamento anticonformista, il desiderio di dimostrare la sua indipendenza di giudizio rendono la sua corrispondenza brillante e funzionale rispetto alle persone cui era idealmente rivolta. Indirizzava infatti al Conte o al Pope le lettere colte, piene di riferimenti eruditi mentre quelle alla sorella o alle amiche sono piuttosto ricche di notizie curiose e di elaborate descrizioni di abiti. Nell'insieme l'originalità di queste sue meditate impressioni di viaggio è data dal fatto che rispecchiano la complessa e scintillante personalità dell'autrice. Il suo interesse per i monumenti, per esempio, è in fondo relativo, poiché, come confessa con una punta di civetteria, l'architettura la interessa poco; ma poi rivela una grande sensibilità per il paesaggio, per l'atmosfera dei luoghi. Delle moschee e delle abitazioni turche apprezza soprattutto, con felice intuizione, il senso dello spazio e del colore, l'inserimento degli edifici nella natura, elementi essenziali dell'architettura ottomana. Solo raramente, nella corrispondenza dell'Asia Minore e da Tunisi, dove le rovine classiche la spingono a far sfoggio della sua innegabile cultura, appare il gusto erudito, tipico dell'intellettuale del tempo; mentre in genere la nota dominante è quella di una freschezza e di un entusiasmo tutti suoi. Accompagnati anche da una vena polemica e provocatoria, come quando parla del problema della schiavitù, parte integrante del sistema sociale islamico, e difende la condizione della donna turca che, contrariamente a quanto si tendeva a credere, aveva sotto certi aspetti (per esempio quelli riguardanti la proprietà) diritti maggiori che non quella inglese. Del resto il momento era particolarmente favorevole a un atteggiamento diverso nei riguardi dei turchi, il cui potere dopo la pace di Carlowitz era ormai drasticamente ridimensionato. Né va dimenticato, per sottolineare la sua originalità, che la più parte delle relazioni inglesi sulla Turchia erano dovute alla penna di mercanti che soggiornavano in quel paese soltanto per far affari, arricchirsi e tornare a vivere in Inghilterra.

È interessante per esempio confrontare le sue impressioni con quelle di George Sandys, da lei più volte citato, un viaggiatore di qualità che nella sua *Relation of a Journey* pubblicata nel 1652 rivela una curiosa mescolanza di disprezzo per l'Islam e anche di ammirazione per gli elementi a suo dire positivi di quella religione, il profondo senso di carità dei musulmani per cui fiorivano

le istituzioni benefiche e il grande amore per gli animali tipico dei turchi. Anche riguardo alla vessata storia della donna Sandys era abbastanza sereno, limitandosi a osservare che il suo ruolo, nonostante le apparenze, non era quello di schiava o di oggetto della lussuria degli uomini, dato che tutto quello che le si chiedeva era di accontentare il marito, occuparsi dei bambini, e vivere pacificamente con le altre donne del *ménage* familiare. Ma il tono è appunto quello di una sobria relazione di viaggio, senza la partecipazione che rende così memorabile il discorso di Lady Montagu che, a sua volta, menziona lodandola l'opera di un giurista napoletano, Giovanni Francesco Gemelli Careri, autore di un fortunatissimo *Giro del mondo* in vari volumi, pubblicato nel 1708, di cui uno appunto dedicato alla Turchia. Anche se il Gemelli, del resto stimato per la sua accuratezza dalla signora inglese, si sofferma su particolari ignorati dalla Lady Mary, i vari tipi di eunuchi, la diffusa pratica della sodomia, è da notare come, accanto alla mancanza dell'approccio personale, del gusto della scoperta, egli ami aggiungere pesanti frasi convenzionali, di maniera, che riflettono i soliti pregiudizi diffusi: «Quanto a' costumi sono i Turchi barbari affatto incivili, superbi sopra ogni altra nazione; bugiardi, molto dediti all'ozio, avidi di danaro e ignoranti e nemici del nome cristiano»⁵.

Nonostante le obbiettive preoccupazioni davanti a un viaggio difficile e pieno di incognite e alla prospettiva di passare parecchi anni lontana dal proprio paese, Lady Mary, come notava un amico, era piuttosto entusiasta del progetto e piena di curiosità per questa nuova esperienza. I coniugi con il piccolissimo Edward lasciarono l'Inghilterra nell'agosto 1716 e, lentamente, attraverso l'Olanda e la Germania, arrivarono a Vienna. Se l'Olanda la colpì per la mancanza dei mendicanti e per l'incredibile lindore delle sue città, non fu altrettanto entusiasta della Germania suddivisa in tanti principati, di cui la impressionò soprattutto l'efficienza delle stufe che permetteva ai suoi abitanti di sopravvivere ai rigori dell'inverno. Sempre attenta alla questione politica lascerà un'immagine molto suggestiva per sottolineare la differenza tra città libere e i piccoli principati:

I can't help fancying one under the figure of a handsome clean Dutch Citizen's wife and the other like a poor Town Lady of Pleasure, painted and riban'd out in her Head dress, with tarnish'd silver lac'd shoes, and a ragged under petticoat, a miserable mixture of Vice and poverty»⁶.

Nella capitale austriaca, sede della prestigiosa corte asburgica, c'era molto da fare e da vedere; al Pope scrive sull'opera che aveva ascoltato mentre alla sorella parla con fine divertimento delle dame di corte dalle pettinature elaborate e voluminose che ondeggiavano pericolosamente sul capo.

Così fra vari contrattempi fu solo nell'inverno del 1717 che Lady Montagu col marito iniziò il viaggio più avventuroso, attraverso l'Ungheria e l'attuale

Yugoslavia, dove erano ancora molto evidenti le tracce delle sanguinose battaglie che avevano martoriato quei luoghi. Intelligente e illuminata è la sua riflessione di donna di buon senso:

Nothing seems to me a plainer proofe of the irrationality of Mankind (whatever fine claims we pretend to Reason) that the rage with which they contest for a small spot of Ground, when such vast parts of fruitful Earth lye quite uninhabited»⁷.

Giunti a Belgrado si trovarono finalmente in territorio turco, ospiti di un affascinante uomo di cultura, Ahmet Bey. Buon conoscitore della poesia turca e persiana questi ha lunghe e intelligenti conversazioni con la signora inglese che scopre in lui addirittura un deista, uno spirito tollerante ed aperto. Parlando di religione viene anche discussa la condizione della donna che già allora le apparve meno oppressa di quanto si affermasse in Europa. Sono le prime avvisaglie di quella che sarà la convinzione di Lady Mary, l'ammirazione per le donne ottomane che ritornerà nelle sue osservazioni a proposito degli *hamam* di Sofia, i famosi bagni dove le donne si recavano in assoluta libertà, mostrandosi alla stupefatta Europea in tutta la loro opulenta bellezza. La scena descritta in maniera così brillante ispirerà Ingres, che possedeva la traduzione francese delle lettere di Lady Mary, per il suo voluttuoso *Le bain turc* (1862): è interessante paragonarla alla casta incisione che William Hogarth fece sullo stesso soggetto per i *Travels through Europe, Asia and into Part of Africa* di Aubry de La Motraye (1724).

Giunti ad Adrianopoli, l'attuale Edirne, in quegli anni residenza preferita del sultano, le si rivelarono altri aspetti positivi della vita turca, soprattutto la dolcezza del loro modo di intrattenersi, che prediligeva divertimenti semplici e tranquilli: al crepuscolo la popolazione locale amava sedersi sulle rive del fiume, bevendo caffè, ascoltando e facendo musica, conversando in un'atmosfera che le ricordava Omero e Teocrito. E le piacque subito la struttura delle case – anche se con qualcosa di instabile e di provvisorio, forse il ricordo di una lontana vita nomade – confortevoli, funzionali, fatte per conversare e meditare, prive di mobili se si eccettuavano i divani e i piccoli tavolini, ma con vivaci ed eleganti decorazioni alle pareti, con grandi finestre che si aprivano su giardini ombrosi e profumati, più attraenti di quelli europei organizzati ancora secondo un rigido formalismo di impronta italiana e francese.

Come donna infatti Lady Mary aveva l'enorme privilegio di poter entrare nell'*Harem*, il luogo più inviolabile della casa musulmana, che tanto aveva eccitato e conturbato la fantasia europea, e di cui l'ambasciatrice ci ha lasciato una descrizione splendida ma sobria nello stesso tempo:

I was met at the door by two black Eunuchs who led me through a long

Gallery between 2 ranks of beautifull young Girls with their Hair finely plaited almost hanging to their Feet, all dress'd in fine light damasks brocaded with silver⁸.

Poi c'era tutto l'elemento spettacolare del fasto orientale in tutta la sua ricchezza: descrive infatti con molto brio in una sua lettera una delle tante processioni delle arti e mestieri organizzate per celebrare avvenimenti particolari, come la circoncisione del figlio del sultano, che andrebbero letti come il commento a quei *Surname* (Libri delle feste), raccolte di miniature che costituiscono una delle glorie dell'arte ottomana dal Cinquecento in poi. Nella lettera troviamo naturalmente il gusto della rappresentazione ma anche un ritrattino penetrante di Ahmet III, un raffinato sultano amante dell'arte, sotto il cui regno la vita culturale turca raggiunge un altissimo grado di raffinatezza e di splendore, in quella che non a caso sarà chiamata l'età dei tulipani.

Pur avendo dichiarato il suo scarso interesse per l'architettura rimase in realtà affascinata dal capolavoro di Sinan, la moschea di Selim II, costruita tra il 1569 e il 1579, di cui notò la perfezione assoluta delle forme e dei volumi architettonici, non rovinata dagli «ingombri» che rendevano le chiese cattoliche così banali.

Dopo una sosta di due mesi ad Adrianopoli l'ambasciatore con la moglie e il seguito arrivarono finalmente a Istanbul; per sfuggire ai calori estivi passarono lunghi periodi nella cosiddetta foresta di Belgrado, nei dintorni della città. La vita trascorreva idillica e serena; eppure, nonostante i suoi intensi impegni di lavoro e di studio, deliziosamente descritti in una lettera, Lady Mary sembrava qualche volta rimpiangere la vita esteticamente spenta di Londra, piena di *smog* e di scomodità, ma anche più stimolante e più vera, atteggiamento che ricorda l'eterno tormento dell'intellettuale europeo, attratto dalla fuga verso l'esotismo, ma sempre con una punta di rimorso. Poco propensa all'ammirazione per cose che non sentiva, rimase delusa da Santa Sofia mentre le piacque molto, forse con una punta di civetteria, la *Valide Giami*, moschea voluta dalla madre di Maometto IV. Né mi sembra si possa trascurare questa riuscitissima veduta di Costantinopoli, vista dalla riva asiatica, al di là del Bosforo:

The Asian side id cover'd with fruit trees, villages and the most delightfull Landschapes in nature. On the European stands Constantinople, situate on Seven Hills. The unequal heights make it seem as Large again as it is (tho' one of the Largest Citys in the world), Shewing an agreeable mixture of Gardens, Pine and Cypress trees, Palaces, Mosques and publick buildings, rais'd one above another with as much Beauty and appearance of Symetry as your Ladyship ever saw in a Cabinet adorn'd by the most skilfull hands, Jars shewing themselves above Jars, mix'd with Canisters, babys and Candlesticks⁹.

In realtà, come abbiamo già avuto modo di osservare, Lady Montagu si interessava soprattutto alla società turca: ritorna quindi sul tema della schiavitù (ma l'Inghilterra in quel tempo controllava con grossi profitti il traffico degli schiavi fra l'Africa occidentale e le Americhe), notando che quelli che lavoravano in casa erano trattati con affetto e umanità, più di molti domestici in Europa. Ma soprattutto insisteva sul tema della posizione della donna che non le sembrava in conclusione tanto orribile; erano senz'altro più pulite delle cristiane dato l'uso dei bagni pubblici che si riacciavano alle antiche terme romane e in qualche caso erano anche stimate e apprezzate dai mariti. Segregate dagli uomini lo erano certamente, e mi chiedo quanto Lady Mary abituata alla compagnia maschile avrebbe gradito una soluzione del genere, ma è anche vero che per lo meno a livello medio nella società islamica lo spazio della donna, dove nessun uomo, all'infuori del fratello e marito, poteva per nessuna ragione entrare, era sacro e inviolabile. Forse, in altre parole, erano allora più rispettate, avendo, per dirla con Virginia Woolf, "una stanza tutta per loro"; anche se poi questa stanza non poteva essere sfruttata che in maniera banale, con pettegolezzo, l'intrigo, data la quasi totale mancanza di istruzione e di cultura. Non è chiaro infatti se la famosa Hafise, su cui tanto si dilungherà nelle sue lettere come esempio di quella che poteva essere la donna turca al suo meglio, corrisponda a un personaggio realmente esistito o sia un ritratto ideale, ma è abbastanza indicativo che Lady Mary senta come possibile un personaggio a suo modo libero, indipendente, sicuro del suo ruolo, capace di godere di una vita semplice e raffinata a un tempo. Certamente non ha dubbi nell'elogiare la pratica abbastanza diffusa dell'adozione che dava tutti i vantaggi di un'educazione affettuosa e familiare a bambini che altrimenti avrebbero condotto una vita miserabile, e chiamati con una bella espressione "figli dell'anima".

Il reportage insomma è quello di un'osservatrice attenta e curiosa, che cerca di superare i pregiudizi correnti¹⁰ e di farsi una sua idea di un paese e di una società che visti nel loro *habitat*, naturale e non nel momento drammatico della guerra e della conquista avevano un loro fascino e una loro dignità:

I am almost of opinion they have a right notion of Life; while they consume it in Music, Gardens, Wine, and delicate eating, while we are tormenting our brains with some Scheme of Politics or study in some Science to which we can never attain, or if we do, cannot persuade people to set that value upon it we do ourselves¹¹.

L'esperienza fu positiva anche in un altro senso; non solo a Istanbul ebbe una figlia assistita dal medico Timoni, ma venendo a conoscenza del sistema turco di inoculazione contro il vaiolo, osò sperimentarlo, ancora una volta per prima, sul proprio figlio maggiore. Questo suo atto di coraggio poi riportato in

Inghilterra servirà a introdurre questo efficacissimo antidoto a una malattia devastatrice anche in Europa.

Intanto però le cose col marito non procedevano bene e nel 1718, quando questi fu richiamato in patria, Lady Mary ripartì alla volta della Gran Bretagna, per mare fino a Genova e poi attraverso la Francia, paese che la colpì sia per i monumenti a suo dire ridicoli che Luigi XIV si era fatto fare che per le deplorabili condizioni dei contadini, molto più poveri di quelli inglesi. A Londra dove giunse dopo una terribile traversata della Manica, descritta brillantemente in una lettera al Conti, ricominciava la *routine* abituale, con le solite difficoltà finanziarie e politiche del marito, lontano per due anni dal centro del potere. Ma rimaneva l'amicizia col Pope, tanto che i Montagu affittarono una proprietà proprio accanto a quella del poeta a Twickenham, sul Tamigi. C'era la corrispondenza con amici colti come il letterato francese Rémond de Saint-Mard, il gioco galante con il Pope che sembrava veramente innamorato di lei, e l'ombra dello scandalo per gli aiuti finanziari che aveva ingenuamente concesso al Rémond. Una vita intensa e piacevole, con un certo gusto per l'intrigo di tipico stampo settecentesco, ma anche un senso di noia e di insoddisfazione per non sentirsi abbastanza realizzata, come diremo oggi, sempre più lontana dal marito e senza un vero scopo che la impegnasse: "As for myselfe, having nothing to say I say nothing. I insensibly dwindle into a Spectatress and lead a kind of – as it were"¹². E ancora:

I work like an angel, and receive visits upon Idle days, and shade my Life as I do my Tent stich, that is, make as easy Transitions as I can from Busyness to Pleasure. The one would be too flaring and gaudy without some dark Shades of 'tother and if I work'd all together in the grave Colours, you know, 'twould be quite Dismal¹³.

Il figlio intanto le dava molte preoccupazioni che le facevano scrivere, sempre a Lady Mar in esilio a Parigi per le idee politiche del marito, legato alla causa degli Stuart:

I grow very devout, as you see, and place all my hopes in the next Life, being totally persuaded of the nothingness of this. Don't you remember how miserable we were in the little parlor at Thorsby? We thought marrying would put us at once into possession of all we wanted; then came being with Child etc., and you see what comes of being with Child¹⁴.

C'era, è vero, la figlia cui era molto legata, ma, come aggiunge subito dopo, anche lei a quattordici anni poteva fuggire col maggiordomo. Per completare il quadro della sua insoddisfazione c'erano anche le prime avvisaglie di quella che sarebbe stata la più celebre *querelle* del secolo, il litigio con il Pope che nella

Dunciad e altrove in un crescendo di attacchi, accuse e ingiurie, fece molte allusioni spiacevoli nei riguardi di una signora che chiaramente non era altri che Lady Mary. Le ragioni di questa inimicizia non sono chiare; certo che Lady Montagu rispose a tutto questo con dignità e silenzio, forse aiutata anche dalla stima che tanti le portavano, a cominciare dal giovane Henry Fielding che le dedicò una commedia, *Love in Several Masques* rappresentata al Drury Lane nel 1728.

Ma il destino aveva in serbo ancora molto per lei che, proprio nel 1736, in mezzo alle preoccupazioni e ai fastidi – la figlia si era innamorata se non del maggiordomo di un conte scozzese, il giovane Bute, che aveva voluto a tutti i costi sposare sebbene fosse tutt'altro che ricco – incontrò attraverso amici comuni Francesco Algarotti. Ingegno brillante e versatile, letterato e uomo di scienza, di bell'aspetto, di maniere galanti, tutt'altro che alieno dallo sfruttare le sue doti e il suo fascino, a Londra era entrato in contatto con gli intellettuali più in vista, con i membri della Royal Society e il potente ministro Roberto Walpole. L'amicizia che sorse spontanea fra i due si trasformò presto in una violenta passione da parte della signora inglese, non so fino a che punto ricambiata.

L'epistolario, pubblicato da Halsband per la prima volta, mostra quanto drammatico fosse quest'episodio nella vita di Lady Montagu che se nelle lettere scritte in inglese non dimentica quel senso dell'umorismo che non la abbandona mai, in quelle francesi lascia esplodere tutta la sua passione. Per esempio nell'aprile 1736 scriveva:

My Lady Stafford and my selfe waited for you three Hours. Three Hours of expectation is no small Tryal of Patience, and I beleive some of your Martyrs have been canoniz'd for suffering less. If you have repentance enough to be enclin'd to ask pardon you may obtain it by comeing here to morrow at 7 o'clock¹⁵.

Ma qualche mese dopo in francese:

Je ne sçai plus de quel façon vous écrire. Mes sentimens sont trop vif; je ne sçaurois les expliquer ni les cacher. Il faut estre touché d'un entousiasme pareil au mien pour souffrir mes Lettres. J'en voye toute la folie sans la possibilité de me corriger. La seule Idée de vous revoir m'a donnée un Saississement en lisant vostre Lettre, que m'a quasi fait évanouir. Qu'est devenu cet Indifference philosophe qui a fait la Gloire et la tranquillité de mes jours passée? Je l'ai perdu pour le retrouver jamais, et si cette passion est guerri, je prevoye rien qu'un ennui mortel¹⁶.

Rimane sempre, è vero, il suo stile di donna colta che non esita a

paragonarsi a Didone, ques'emblema classico dell'amante tradita e abbandonata, e soprattutto direi la sua implacabile lucidità per cui pur amando intensamente non le viene mai meno lo spirito critico. Una lettera bellissima in questo senso è quella in occasione della partenza dell'Algarotti dall'Inghilterra:

Qu'on est timide quand on aime! J'ai peur de vous offenser en vous envoyant ce billet quoique mon intention est de vous faire plaisir. Enfin je suis si folle en tout ce que vous regarde que je ne suis pas seure de mes propres pensées. Ma raison murmure tout bas de sottises de mon coeur sans avoir la force de les detruire. Je suis déchiré de milles mouvemens differens, que vous importe tres peu, et je ne sçai pourquoy je vous en fais la confidence. Tout ce qui est certain, c'est que [je] vous aimeray toute ma vie malgre vos caprices et ma raison¹⁷.

Ma anche se sembrava aver quasi perso la testa in realtà continuava a ragionar di politica; grande sostenitrice di Robert Walpole nel 1737 pubblicherà sia pure anonimamente un periodico, *The Nonsense of Common Sense*, per contestare *Common Sense*, organo dell'opposizione al Primo Ministro. Sono nove numeri in tutto, che non pare avessero larga circolazione ma sono anche indicativi di un nuovo atteggiamento sul rapporto donna – stampa, in quanto proprio in questo secolo uscirono i primi periodici a firma femminile¹⁸.

Gli argomenti su cui Lady Mary scrive sono molto vari, passando dai diritti doganali, alla censura, al ruolo della donna nella società del tempo, a problemi economici e culturali, come la mania dei cantanti castrati in Inghilterra. Se Walpole era stato accusato di boicottare la libertà di stampa, Lady Montagu presentando in maniera divertente e piacevole la difficoltà incontrate a sua volta per stampare il suo periodico, aggiunge:

I am now convince'd by these tryals that the Liberty of the press is as much block'd up, by the combination of the Booksellers, printers, pamphlet sellers, Authors etc. or perhaps more, than it would be by an Act of Parliament; and that without bribery or some methods tantamount to it 'tis impossible for a man to express his thoughts to the public as it would be for one honest Fishmonger to retail Turbots in a plentiful season below the price fix'd on them by the Company¹⁹.

La sua intelligenza e abilità nel mantenere un atteggiamento critico anche se obbiettivo nei riguardi della posizione femminile sono ampiamente dimostrate dalle osservazioni seguenti in cui pur riconoscendo il danno causato dall'esclusione delle donne dalla vita pubblica è anche pronta a vedere quanto possa essere pernicioso la loro influenza di persone poco esperte di problemi economici e politici. Infatti simulando di essere uomo annota:

I have allways been an Humble Admirer of the Fair Sex, nay, I beleive I think of them with more tenderness than any Man in the World. I do not only look upon them as Objects of pleasure, but I compassionate the many Hardships both Nature and Custom has subjected them to. I never expose the Foibles to which Education has enclin'd them; and (contrary to all other Authors) I see with a favourable Eye the little vanities with which they amuse themselves, and am glad they can find in the imaginary Empire of Beauty, a consolation for being excluded every part of Government in the State. But with all this fondness for them, I am shock'd when I see their Influence in opposition to Reason, Justice, and the common Welfare of the Nation²⁰.

Se qui accenna alla questione femminile indirettamente nel VI numero del suo giornale risponde invece senza esitazioni al tono condiscendente con cui Lord Chesterfield ne aveva parlato puntualizzando:

A Woman realy virtuous in the utmost extent of this expression has virtue of a purer kind than any Philosopher has ever shewn, since she knows if she has Sense (and without it there can be no Virtue) that Mankind is too much prejudic'd agaisnt her Sex to give her any Degree of that Fame which is so sharp a spur to their Greatest Actions²¹.

Sensibile poi alla penosa situazione economica dei lavoratori della lana, una delle colonne portanti dell'economia inglese, attacca la moda delle vesti di seta, importante principalmente dall'Italia, e la crudeltà dei datori di lavoro che non solo pagavano malissimo ma addirittura in natura, con prodotti scadenti per cui ironicamente le famiglie operaie di un paese libero si trovavano in condizioni peggiori condizioni economiche degli schiavi in Giamaica, allora colonia inglese, o ad Algeri. Finita la breve avventura giornalistica (Robert Walpole fra l'altro cadrà nel 1741), libera dai legami familiari più pressanti, con i figli ormai grandi e non più bisognosi della sua presenza, nel 1739 Lady Mary, continuando un discorso iniziato l'anno precedente, propose all'Algarotti di andare a stabilirsi in Italia, a Venezia, per essergli più vicina e godere della sua compagnia, anche se la scusa per parenti ed amici era quella della salute e del bisogno di cambiar aria per vincere gli umori melanconici che la tormentavano: «Je pars pour vous chercher. C'est n'est pas necessaire d'accompagner une telle preuve d'un Attachment éternelle d'une broderie de parolles²²». Scrive al letterato italiano. E nell'estate la nostra viaggiatrice riprese il cammino verso il Continente, iniziando a cinquant'anni un esilio che durerà per quasi tutto il resto della sua vita; solo che questa volta il destinatario di molte sue lettere è appunto il marito con cui continuava del resto ad essere in ottimi rapporti, anche se quelle più vivaci e interessanti sono rivolte a parenti e ad amici. Come riconobbe Lord Harvey che trovava i suoi scritti più divertenti e migliori delle

tele del Canaletto, già allora tanto amato dai collezionisti inglesi. Infatti nell'estate del 1739 Lady Mary giunse a Venezia dove attenderà invano l'arrivo dell'Algarotti che nel frattempo aveva trovato una nuova potente amicizia, il giovane Federico di Prussia da cui riuscì a farsi invitare a corte.

La città lagunare le piacque subito riuscendo a consolarla in parte dell'affronto subito. La vita costava poco; c'erano molte cose piacevoli da fare e da vedere, gente interessante da frequentare data la sua fama di donna colta, e una libertà sconosciuta in altre città italiane. Protetta dal procuratore Pietro Grimani che era stato ambasciatore a Londra e che diventerà doge nel 1741 ebbe modo di conoscere la migliore società e di sentirsi veramente gratificata dal rispetto e la stima che tutti avevano per lei. Venezia aveva già scoperto la sua vocazione "turistica", sia pure ad alto livello, e anche lei si trovò coinvolta nelle festività del Carnevale e degli spettacoli dati in onore di illustri visitatori. Gustosissimo è il suo commento sull'arrivo *en masse* dei suoi giovani compatrioti, impegnati nel *Grand Tour*:

Here are inundations of them broke in upon us this carnival, and my apartment must be their refuge, the greater part of them having kept an inviolable fidelity to the languages their nurses taught them. Their whole business abroad (as far as I can perceive) being to buy new cloaths, in which they shine in some obscure coffee-house, where they are sure of meeting only one another; and after the important conquest of some waiting gentlewoman of an opera Queen, who perhaps they remember as long as they live, return to England excellent judges of men and manners. I find the spirit of patriotism so strong in me every time I see them, that I look on them as the greatest blockheads in nature; and, to say truth, the compound of booby and *petit maître* makes up a very odd sort of animal²³.

Stanca di attendere l'Algarotti che nonostante le sue lettere appassionate continuava ad evitarla preferendo la compagnia di Federico, nel frattempo divenuto re di Prussia, Lady Mary, nell'agosto 1740, decise di viaggiare per l'Italia, a Firenze prima, poi a Roma e a Napoli, città gradevolissima dove l'unico inconveniente era la rigida etichetta spagnola che la costringeva a uscire sempre in grande stile con due carrozze, sei lacché, una sorta di maggiordomo e due paggi. Ercolano era stato da poco scoperta ma le informazioni che ne da al marito erano scarse perché notoriamente il re di Napoli era gelosissimo dei suoi scavi; scrive allora che sono fatti male, che molto materiale veniva stupidamente distrutto, come quando si fonde un'antica statua in bronzo di vestale per coniare delle medaglie in onore del battesimo dell'ultima nata di Carlo III.

Come spinta da un'inquietudine interiore che le impediva di fermarsi a lungo nello stesso luogo, ripartì nel dicembre del 1740 per arrivare a Torino

nella primavera successiva. Qui sperava di trovare l'Algarotti, inviato dalla Prussia presso i Savoia; ma a questo punto, dopo tante vane attese le si aprirono finalmente gli occhi e riuscì a giudicare questo letterato senza farsi più illusioni. Questa lettera, senza data ma che probabilmente è del periodo, esprime brillantemente il suo atteggiamento ormai disincantato:

Dans le tems (de sotto memoire) que j'ai eû un goût effrené pour vous, l'envie de vous plaire (quoi que je compris toute l'impossibilité) et la peur de vous ennuyer m'éttouffoit quasi la voix quand je vous parlay, et par plus forte raison m'arretoit la main cinq cens fois par jour quand j'ai pris la plume pour vous écrire. A l'heure qu'il est, ce n'est plus cela. Je vous étudié, et si bien étudiée, que le Chevalier Newton n'a pas disecté les raions du Soleil avec plus d'exactitude que j'ai dechiffré les sentimens de votre ame. Vos yeux m'ont servi de Prism pour demeler les Idées dans vostre esprit. J'y ay regardois avec une si grande Aplication, je me suis presque'aveuglée (car ces prisms sont fort éblouissante). J'ai vû que vostre ame est rempli de mille belles imaginations mais tout ensemble ne forme que de l'indifference. Il est vrai que separement, mettez cet Indifference (par exemple) en sept parties, sur des objets a des certains distances, on verroit le gout le plus vif, les sentimens les plus fin, l'imagination la plus delicat etc. Chaqu' une de ces qualitez sont réelement en vous. Sur les manuscripts, sur les statues, sur les Tableaux, les vers, le vin, la conversation, on vous trouveroit toujours du gout, de la Delicatesse, et de la Vivacité. Pourquoi donc est ce que je ne trouve que de la Grossierité et de l'indifference? Ce que je suis assez épais pour n'exciter rien de mieux, et je voye si clairement la nature de vostre ame que j'ai tout autant de Desespoir de le toucher que Mr. Newton avoit d'augmenter ses decouvertes par des Telescopes, que par leur propres Qualités dissipent et changent les raions de la Lumiere²⁴.

Sola, senza illusioni riguardo alla sua vita sentimentale, Lady Mary sostò in Svizzera e nella Savoia prima di soggiornare per un periodo abbastanza lungo ad Avignone, la tranquilla e sonnolenta città papale. Nonostante una sottile vena di melanconia che traspare dalle sue lettere poteva sempre far conto sui suoi interessi intellettuali e sull'amore per la solitudine; tanto che si fece costruire un piccolo padiglione in un punto panoramico delle vecchie fortificazioni in disuso in cui si ritirava a leggere e a meditare. Nel frattempo, siamo nel 1744, era scoppiata la guerra fra Francia e Inghilterra; sebbene si sentisse guardata con diffidenza dai francesi e dal folto gruppo di inglesi legati alla causa giacobita, continuò a risiedere ad Avignone, deplorando il conflitto dovuto ad assurde pretese dinastiche di vari principi, e proponendo ai potenti di giocarsi a carte i vari paesi in discussione, evitando così tante stragi inutili.

Ma nonostante la buona volontà si accentuò in questo periodo il senso di straniamento dal suo paese; erano morti il Pope e anche l'amico Lord Harvey

che aveva condiviso con lei l'amore per l'Algarotti. Poco prima di morire questi le scrisse una lettera bellissima e straziante che mi sembra valga la pena citare:

The last stages of an infirm life are filthy roads, and like all other roads, I find the farther one goes from the capital the more tedious the miles grow, and the more rough and disagreeable the ways. I know of no turnpicks to mend them; medicine pretends to be such, but doctors who have the management of it, like the commissioners for most other turnpikes, seldom execute what they undertake. They only put the toll of the poor cheated passenger in their pockets and leave every jolt at least as bad as they found it, if not worse²⁵.

I suoi corrispondenti abituali erano ormai il marito e Lady Oxford, un'antica compagna d'infanzia, un tempo giudicata non troppo intelligente. Nonostante le ansie causatele soprattutto dal figlio in guerra di cui non aveva da tempo più notizie cercava di interrompere la monotonia della vita avignonese con brevi escursioni nelle province del sud, a Nîmes per esempio dove erano state scoperte nuove rovine romane. Poi, quando la situazione era divenuta troppo sgradevole, decise di ritornare in Italia e nel viaggio avventuroso in un paese attraversato da milizie francesi e spagnole che fuggivano davanti agli austriaci vittoriosi, ci fu un altro incontro "rischioso" con un giovane nobile bresciano, Ugolino Palazzi, che con la scusa di proteggerla riuscì nel corso degli anni ad estorcele denaro, gioielli e tabacchiere preziose. Giunse in qualche modo a Brescia, città tranquilla sotto la protezione della Repubblica Veneta; per rimettersi dalle febbri che la avevano spossata prese una casa a Gottolengo, che vedi caso, apparteneva al Palazzi, a una trentina di chilometri dalla città.

L'abitazione era in pessime condizioni, ma Lady Mary la rimise in ordine e riorganizzò il podere. Per l'estate si era sistemata una stanza nella fattoria arredandola con estrema semplicità, vasi di terracotta di produzione locale pieni di fiori, giunchi sul pavimento, rami e muschi sul caminetto, delle sedie impagliate e un divano letto. Di lì nei calori estivi era facile passare nel giardino vero e proprio, sistemato a pergolati, dove poteva passeggiare all'ombra di alberi frondosi, e preparare cene per la nobiltà locale che veniva in visita. La sua giornata del resto era un capolavoro di organizzazione: alle sei si alzava e dopo colazione lavorava in giardino con le sue donne fino alle nove. Successivamente faceva il giro della latteria (il suo burro pare fosse famoso nei dintorni) e nel pollaio che aveva più di duecento animali da cortile. Allevava anche con successo api e bachi da seta. Alle undici si ritirava a leggere, anche se solo per un'ora, temendo di affaticare la visita mai molto buona. Dopo la colazione di mezzogiorno c'era la siesta fino alle tre, seguita dal gioco delle carte con qualche frate. Alla sera cenava nella pergola sul fiume Oglio, spesso con il pesce che il barcaiolo aveva appena pescato, andava a cavallo e in barca. Per carnevale i

contadini organizzarono uno spettacolo nel suo salone che la divertì moltissimo e che le costò soltanto una piccola botte di vino. Evidentemente era rispettata e forse anche amata: "I do what good I am able in the village round me, which is a very large one, and have had so much success that I am thought a great Physician and should be esteem'd a Saint if I went to Mass"²⁶. La sua vita a questo punto mi sembra veramente esemplare combinando una capacità tutta orientale di concentrazione nella vita interiore forse ispiratale dalla sua esperienza in Turchia con un occidentalissimo bisogno di agire, accettando di vivere la vita rustica in maniera reale e non come indulgere a un'Arcadia di maniera.

Ora poi si era aggiūnta una nuova corrispondente, la figlia Lady Bute, cui mandava continui consigli sul modo migliore di allevare la numerosissima prole, consigli ispirati dal buon senso, dal un solido realismo consapevole delle condizioni sociali del tempo. Le bambine dovevano essere incoraggiate, se ne avevano voglia, alla conoscenza delle lingue e della matematica, evitando che diventassero delle *bas-bleus* o che considerassero il matrimonio come unico scopo della vita, augurando loro piuttosto il destino di monache laiche, secondo uno schema caro anche Mary Astell. Contenta delle sue giornate frugali e attive solo ogni tanto lascia trasparire un senso di melanconia e di frustrazione come quando scrive al marito di essere stupita che Lord Bute ami ancora sua moglie o nel lamentare le irregolarità della posta affidata a corrieri poco scrupolosi. Confida alla figlia:

It was formerly a terrifying view to me that I should one day be an Old Woman; I now find that Nature has provided pleasures for every State. Those are only unhappy who will not be contented with what she gives, but strive to break throuh her Laws by affecting a perpetuity of youth, which appears to me as little desirable at présent as the Babies do to you, that were the Delight of your Infancy²⁷.

Ancora più straordinarie le osservazioni, sempre a Lady Bute, sul rapporto madre-figlia:

You are no more oblig'd to me for bringing you into the World than I am to you for comeing into it, and I never made use of that common place (and like most common place, False) argument, as exacting any return of affection. There was a mutual necessity on us both to part at that time, and no obligation on either side. In the care of your Infancy there was so great a mixture of Instinct, I can scarce even put that in the number of the proofes I have given you [of] my Love; but I confess I think it a great one, if you compare my after conduct towards you with that of other Mothers, who generally look on their children as devoted to their Pleasures, and bound by Duty to have no Sentiments but what they please to give them: playthings at first, and afterwards the

Objects on which they may exercise their Spleen, Tyranny, or ill Humour. I have allways thought of you in a different manner²⁸.

Intanto si faceva mandare continuamente libri dall'Inghilterra, rivelando ancora una volta una forte personalità, indipendenza e sicurezza di giudizio. Piange, leggendo Richardson, ma trova anche che i suoi romanzi, proponendo falsi modelli di comportamento alle ragazze, potevano essere pericolosi; trova immorale il bellissimo *Tom Jones* di Fielding che, insistendo troppo sulla bontà di cuore del protagonista, incoraggiava i giovani ad affidarsi a circostanze improvvisamente favorevoli per liberarli dalle situazioni impossibili in cui si erano cacciati. Pur essendo di fondo tollerante e proclamandosi deista critica severamente *The Tale of a Tub* di Swift in cui si mettevano alla berlina cattolici, anglicani e non-conformisti, parendole che la religione non dovesse mai esser discussa, essendo un conforto per chi era in difficoltà e un freno per i cattivi.

Molto attenta al decoro dello stile non pensava però che fosse sufficiente a rendere un testo meritevole, come appare dal suo sprezzante commento alle lettere di Madame de Sevigné che si limitava a dare "in a lively manner and fashionable Phrases, mean sentiments, vulgar Prejudices, and endless repetitions!"²⁹.

A Brescia quando il cardinale Querini le chiese, attraverso un suo cappellano, di avere le sue opere, per la biblioteca che aveva fondato, Lady Mary fu costretta a confessare di non aver mai pubblicato i suoi scritti e davanti alla palese incredulità del sacerdote non poté non rendersi conto ancora una volta di come la condizione femminile in Inghilterra fosse peggiore che altrove, con il suo sesso escluso non solo dal reggimento dello stato, ma anche dalle attività intellettuali:

But I think it the highest Injustice to be debarr'd the Entertainment of my Closet, and that the same Studies which raise the character of a Man should hurt that of a Woman. We are educated in the grossest ignorance, and no art omitted to stifle our natural reason; if some few get above their Nurses' instructions, our knowledge must rest conceal'd and be as useless to the World as Gold in the Mine³⁰.

Intanto però anche in Italia cominciavano a diradarsi gli amici; moriva il cardinal Querini e moriva Scipione Maffei che nella provincialissima Verona, dove la nobiltà si abbandonava solo alla *douceur de vivre*, aveva creato quell'importantissimo centro culturale che era il Maffeiario, lodato a calde parole dalla stessa Lady Montagu. Così nell'autunno del 1756 la signora inglese rifecce i bagagli e, liberatasi con una certa difficoltà dal Palazzo, ripartì alla volta di Venezia. Doveva aver ripreso ad essere in contatto epistolare coll'Algarotti, dal

1735 a Bologna, che, galantemente, le offrì la sua villa di Mirabella in provincia di Padova. Le lettere che gli scrive non sono più naturalmente dettate dal sentimento; ma piuttosto piene di riflessioni sulle assurdità delle ambizioni di Federico II che, a suo dire, avrebbe dovuto (sic): “mutare suoi Pazzie heroicé per la sapientia Rustica, e lasciare gli Piaceri Diaboliche dell’Destructione, per godere di quelli di Paradiso nel gli dilette d’una Giardino ornato di tutti les gratie della mano della Natura. Alcinous mi pare in Homero più Heroe che Achilles; certo e più amabile, comme la Benevolentia è più degno che la Crudeltà”³¹.

Lady Mary non accettò l’offerta della villa ma si alternò ugualmente tra Padova e Venezia, città sempre gradevole e stimolante anche per una persona anziana: basti pensare all’uso diffusissimo della comoda maschera! L’unico neo, in mezzo a tante dimostrazioni di stima e d’affetto da parte della nobiltà locale, era la guerra accanita mossale, per oscure ragioni, dal ministro inglese John Murray. Pur lontana, e forse con il vantaggio del distacco, seguiva con interesse le vicende politiche del suo paese, giudicando folle la politica del suo governo che gettava inutilmente denaro nel crogiolo della guerra di Successione Austriaca, a solo vantaggio di Teresa d’Austria:

Some late events will, I hope, open our Eyes. We shall see we are an Island, and endeavour to extend our Commerce rather than the Quixote Reputation of redressing wrongs and placeing Diadems on Heads that should be equally indifferent to us. When Time has ripen’d Mankind into common Sense, the Name of Conqueror will be an odious Title. I could easily prove that had the Spaniards establish’d a Trade with the Americans, they would have enrich’d their Country more than by the addition [of] 22 Kingdoms and all the Mines they now work; I don’t say possess, since thò they are the proprietors, others enjoy the Profit³².

Dimostrando di non rinchiudersi nello sterile rimpianto del passato, come spesso le persone anziane tendono a fare, si aprì anche a nuove amicizie; per esempio con l’avvocato James Steuart, costretto all’esilio perché implicato nella rivolta giacobita del 1745. Vorrebbe ad un certo punto andare a trovarlo a Tubinga, dove allora risiedeva, ma il viaggio Oltralpe spaventa la sua realtà di donna settantenne malandata in salute:

Poor human-kind! We allways march blindly on; the fire of youth represents to us all our wishes possible; and, that over, we fall into despondency that prevents even easy enterprises: a stove in winter, a garden in summer bounds all our desires, or at least our undertakings³³.

Ma ancora la salva un certo gusto edonistico per cui aggiungeva subito

dopo che si sarebbe consolata mangiando a tavola delle ottime ostriche fresche e il suo sottile senso dell'umorismo che la faceva sorridere davanti all'ostinazione della vecchia duchessa di Malborough che si era fatta costruire, a spese dello stato, l'enorme palazzo di Blenheim, poi inabitabile per eccesso d'umidità!

Tutto del resto si andava ridimensionando per Lady Mary che gradualmente stava avvicinandosi alla saggezza disincantata di chi riconosce sulla propria pelle la verità delle parole dell'Ecclesiaste sulla vanità delle cose. Così, a proposito dell'Algarotti che continuava a difendere il suo eroe Federico II durante la Guerra dei Sette Anni, Lady Mary scrive:

I confess I am woman enough to think the naturalist who searches after variegated butterflies, or even the lady who adorns her grotto with shades of shells, nay, even the devout people who spend 20 years in making a magnificent presepe at Naples, throw away time in a more rational manner than any hero, ancient or modern³⁴.

In cattiva salute, ma sempre sollecita nei riguardi della famiglia se le pareva che avesse bisogno di lei, si preoccupa del marito ridotto quasi alla cecità, e dei possibili imbrogli del figlio che, dopo numerose avventure, viveva oscuramente in Inghilterra, tanto da proporre per la prima volta alla figlia un eventuale ritorno in patria. Alla morte del marito, nel gennaio 1761, anche se non sappiamo come abbia regito intimamente, è certo che si comportò con dignità occupandosi del testamento e dei problemi causati dalle ultime volontà del consorte che aveva lasciato il grosso della sostanza al secondogenito di Lady Bute, con enorme disappunto del figlio. Nell'ottobre successivo afflitta da gravi disturbi agli occhi e da sordità incipiente, senza sapere nemmeno dove si sarebbe sistemata a Londra, avendo messo in ordine le cose italiane e fatto testamento, Lady Mary partì per l'Inghilterra accompagnata dal segretario italiano e da una cameriera. Attraversata la Germania giunse in Olanda dove sperava, invano, di incontrarsi con Sir Steuart; senza illusioni scrive loro: "I am dragging my ragged remnant of life to England. The wind and tide are against me; how far I have strength to struggle against both I know not³⁵."

Ai venti contrari che le impedivano di attraversare la Manica si aggiungevano i rigori dell'inverno olandese con abbondanti neviccate; unico conforto era la compagnia di un sacerdote anglicano, il reverendo Benjamin Sowden, presso cui alloggiava, persona colta e intelligente cui, in segno di gratitudine, lasciò la copia autografa delle lettere dalla Turchia.

Da uno scritto del 10 gennaio 1762 all'amica veneziana Chiara Michiel sappiamo che era finalmente arrivata a Londra dove riprese le attività sociali e mondane. Sebbene la sua vita risentisse del fatto che si trovava vicino a Lady Bute, che era quanto di più convenzionale ci potesse essere, Lady Montagu continuava a suscitare curiosità e interesse per la vivace intelligenza e prontezza

di spirito, nonché per la singolarità delle sue esperienze. Dopo le profonde depressioni che la avevano tormentata in Olanda si trovava ora piena di rinnovate energie, pronta a prodigarsi per ottenere il perdono agli Steuart, per aiutare un amico di vecchia data, James Caldwell, quando fu improvvisamente compita da un tumore al seno. Il nuovo testamento stilato nel giugno 1762 conferma la sua liberalità: ampie provvisioni ai domestici e per il segretario, ricordi agli amici più intimi, una simbolica ghinea al figlio che fino all'ultimo le aveva dato dispiaceri, falsificando il suo nome a Venezia dove studiava lingue orientali, e il resto del patrimonio a Lady Bute. L'ultima lettera prima della morte, il 21 agosto 1762, è non a caso a Lady Steuart, rassicurandola ancora sulla speranza concreta di una grazia che in effetti venne concessa agli inizi del 1763. Secondo Horace Walpole, figlio del famoso statista, Lady Mary avrebbe espresso il desiderio che le lettere lasciate in custodia al reverendo Sowden fossero poi pubblicate, dimostrando così che dopotutto, nonostante la consapevolezza aristocratica che vedeva con disprezzo chi scriveva per vivere, voleva anche essere ricordata come donna di lettere, emulando Madame de Sévigné³⁶.

Le cose in effetti sarebbero, quasi miracolosamente, andate come desiderava, benché la famiglia Bute preoccupata all'idea di possibili scandali fosse riuscita a convincere il sacerdote di Rotterdam a restituire i due volumetti in suo possesso. Senonché nel frattempo due inglesi poco scrupolosi avevano copiato di nascosto il manoscritto depositato in Olanda che venne pubblicato illegalmente nel 1763, secondo la tradizione da John Cleland, noto soprattutto per le sue *Memoirs of a Woman of Pleasure*. Ci furono poi altre edizioni; le lettere ebbero subito successo e lodi entusiastiche da parte degli intellettuali più in vista del tempo, da Voltaire al Dott. Johnson, a Smollet e a Gibbon. Il diario che era in mano della figlia venne bruciato, mentre un altro gruppo di lettere e poesie conservate dai Bute fu pubblicato sia pure in un'edizione poco accurata nel 1803. Nel 1837 ci fu un'altra edizione più ricca sempre a cura dei suoi discendenti, con l'esclusione della cosiddetta Memoria italiana, sul complicato rapporto col Palazzi, mentre perché le lettere all'Algarotti venissero salvate dall'oblio ci volle l'intervento di Lord Byron, altro grande estimatore di Lady Montagu che convinse il suo editore, John Murray a comprare in blocco la sua corrispondenza con l'italiano, allora proprietà di un medico di Brescia.

Oggi l'edizione definitiva, ammirevolmente annotata, è quella di Robert Halsband, autore della biografia più completa di questa donna singolare. Poiché è indubbio che si tratti di una donna singolare con un aspetto frivolo nei suoi maliziosi commenti sulle persone che aveva conosciute, nel suo gusto per l'aneddoto divertente, per la caratterizzazione immediata, spesso non priva di una punta di malignità, ma con un impegno di fondo molto solido che si rivela negli indiscussi interessi culturali e sociali che vanno dalla letteratura, all'educazione dei bambini, al matrimonio, alle follie umane, alla guerra. Ed anche di una donna pratica, immersa nella realtà quotidiana, capace di consigliare il

marito e la figlia, di organizzarsi una vita all'estero, generosa nell'aiutare ma anche con una forte carica idealistica e sentimentale che le faceva perdere la testa per l'Algarotti o lasciarsi ingannare dal Palazzi e confutare in un saggio la massima di La Rochefoucauld secondo cui i matrimoni possono essere convenienti ma mai piacevoli. Era insomma una personalità complessa che ebbe il grande merito di saper realizzare se stessa anche attraverso la tempesta dei sentimenti, di trovare un suo equilibrio, cercando e riuscendo a seguire quell'aurea via mediana di ispirazione classica e laica. Via mediana che si riflette non solo nel suo stile di vita ma, direi, anche nella ricchissima corrispondenza mai tediosa, mai troppo indulgente all'introspezione, aiutata da un innegabile senso dell'umorismo anche nei riguardi di se stessa. Per intelligenza e sensibilità riflette bene la posizione delle donne più consapevoli del suo secolo che culminerà nelle drammatiche rivendicazioni di Mary Wollestonecraft. I problemi che le importano e su cui discute – il ruolo del commercio, l'assurdità di certe guerre, la questione dell'educazione delle donne, lo spirito di tolleranza e di curiosità verso il mondo che la circonda, tanto per citarne alcuni – sono quelli dibattuti nel '700. Ciò che costituisce la sua originalità e la ragioni del suo fascino che perdura nei nostri giorni, è il garbo e la scioltezza con cui sviluppa le sue idee e i suoi commenti, il brillante uso di immagini con cui rende concretamente il suo pensiero. Scrive e nell'epistolario da il meglio di se stessa, rivelando tutta la ricchezza della sua personalità, consapevole di un suo stile e di un suo modo di vedere le cose. Rivelatrice, a questo proposito, è una sua risposta a Sir James Steuart che apparentemente aveva criticato i suoi scritti:

After confessing that you barbarously criticize on my letters, I have much do to summon up courage enough to set pen on paper... Can you answer this to your conscience, to sit gravely and maliciously to examine lines written with rapidity and sent without reading over? This is worse than surprising a fine lady just sat down to her toilet. I am content to let you see my mind undressed, but I will not have you so curiously remark the defects in it. To carry on the simile, when a Beauty appears with all her graces and airs adorned for a ball, it is lawful to censure whatever you see amiss in her ornaments; but when you are received to a friendly breakfast, 'tis downright cruelty or (something worse) ingratitude to view too nicely all the disorder you may see. I desire you would sink the critic in the friend, and never forget that I do not write to you and dear Lady Fanny from my head but from my heart³⁷.

A Lady Fanny scriveva col cuore ma ad altri, e penso soprattutto alle *Embassy Letters* molto anche con la testa, sempre ad ogni modo con intelligenza e sensibilità, attenta a non annoiare, pronta a dare in ogni occasione qualcosa di sé, delle sue idee, delle sue convinzioni. Tanto da lasciare la testimonianza di una vita ammirevolmente e intensamente vissuta, in qualche modo “creata”

dalla sua capacità di costruirsi una ragion d'essere e un impegno, superando con grande spirito l'impasse di muoversi, come scrisse una volta, tra cose che non si possono fare e cose che non si debbono fare.

¹Lady Mary Wortley Montagu, *Essays and Poems and Simplicity, a Comedy*, ed. Robert Halsband and Isobel Grundy, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 51.

²*The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, ed. Robert Halsband, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. I, p. 141. Poi citato come *Letters*.

³*Letters*, vol. I, p. 162.

⁴*Letters*, vol. I, p. 226.

⁵Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro intorno al mondo*, Napoli 1708, vol. I, p. 276.

⁶*Letters*, pp. 254-55.

⁷*Letters*, vol. I, p. 305.

⁸*Letters*, vol. I, p. 349.

⁹*Letters*, vol. I, p. 397.

¹⁰È ben vero che nel '600 si era cominciata a scoprire la virtù dei popoli non cristiani; ma si trattava per lo più degli Indiani d'America o dei Cinesi, non certo dei turchi con cui gli europei avevano avuto drammatici scontri.

¹¹*Letters*, vol. I, p. 415.

¹²*Letters*, vol. II, p. 48.

¹³*Letters*, vol. II, p. 54.

¹⁴*Letters*, vol. II, p. 84.

¹⁵*Letters*, vol. II, p. 101.

¹⁶*Letters*, vol. II, p. 103.

¹⁷*Letters*, vol. II, pp. 103-104.

¹⁸Eliza Haywood pubblicò tra il 1722 e il 1746 *The Female Spectator*, scritto praticamente da sola, in cui fra i vari problemi discussi c'era anche quello, molto sentito, della mancata educazione delle donne.

¹⁹Lady Mary Wortley Montagu, *Essays and Poems and Simplicity, a Comedy*, ed. Robert Halsband and Isobel Grundy, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 129.

²⁰*Ibid.*, p. 109.

²¹*Ibid.*, p. 134.

²²*Letters*, vol. II, p. 139.

²³*Letters*, vol. II, p. 177.

²⁴*Letters*, vol. II, p. 237.

²⁵*Letters*, vol. II, p. 306.

²⁶*Letters*, vol. II, p. 388.

²⁷*Letters*, vol. II, p. 477.

²⁸*Letters*, vol. II, p. 492.

²⁹*Letters*, vol. III, p. 62.

³⁰*Letters*, vol. III, p. 40.

³¹*Letters*, vol. III, pp. 117-8.

³²*Letters*, vol. III, p. 132.

³³*Letters*, vol. III, p. 198.

³⁴*Letters*, vol. III, p. 220.

³⁵*Letters*, vol. III, p. 279.

³⁶Interessante ricordare che nel 1726 aveva scritto alla sorella in termini piuttosto elogiativi della corrispondenza della signora che chiamava "pretty", ma aggiungendo subito dopo "I assert without the least vanity that mine will be full as entertaining 40 years hence". (*Letters*, vol. II, p. 66.

³⁷*Letters*, vol. III, pp. 182-83.

SERGIO MOLINARI

“BREVE STORIA DI SARRA”

“Ho visto il nostro padrino di nozze, Tolstoj; ha una figlia quasi pazza, che vive in un mondo di sogni, attorniata da visioni. Traduce Anacreonte dal greco e si sottopone a una terapia omeopatica”.

Così riferiva Puškin alla moglie Natal'ja Gončarova, in una lettera del 4 maggio 1836.

Sull'effimera vicenda terrena della contessina Sarra Tolstaja, morta diciassette anni dopo la visita di Puškin al padrino, esiste una testimonianza poetica di Zukovskij, che con la giovinetta mantenne una corrispondenza epistolare e in occasione del prematuro decesso di lei indirizzò al padre affranto un necrologio in versi:

...Nella sua vita breve ha vissuto due vite,
E tante e tante cose conobbe qui *in un lampo*,
Sublimi arcane cose *in un lampo* al ciel carpite,
Che il mondo le divenne prigioniera senza scampo;
Dalle gravi catene la sciolse infine Dite.

Ma la più sorprendente attestazione di stima le venne, postuma, da Belinskij, che la definì “personalità tra le più strane, originali, poetiche, sia per natura e talento che per destino”¹ e “uno dei nomi femminili più illustri di cui la letteratura russa possa menar vanto”^{1a}, encomio che acquista ulteriore rilievo se si pensa che la poesia arcadica e insieme misticheggiante della Tolstaja poco si confaceva ai gusti letterari del critico, né il testo che egli ebbe sotto mano si presentava nelle migliori condizioni di godibilità: “Questo mirabile fenomeno è passato via in un baleno, senza lasciar traccia né memoria di sé... Forse è venuta meno a Sarra Tolstaja la meritata notorietà perché le sue opere sono state edite non per il gran pubblico ma per una ristretta cerchia di parenti e amici e, come se non bastasse, in una mediocre traduzione e con una prefazione

mal scritta”². Si trattava di un’edizione postuma (del 1839, la sola di cui ancor oggi disponiamo), patrocinata dal conte padre con la condizione che gli originali inglesi e francesi (Sarra non poetava che in queste due lingue) fossero volti in russo “parola per parola”, evidentemente per un malinteso atto di omaggio alla memoria della figlia idolatrata; ne scaturì la “mediocre traduzione” prosastica, preceduta appunto da un’introduzione e da un’ingenua, enfatica “Biografia di Sarra”, entrambe a cura del traduttore M. Lichonin, amico e intrinseco della famiglia Tolstoj³.

Quale uso fare di un simile materiale, in cui è interamente sottratto l’aspetto fonico e ritmico (ci sono ignoti perfino il metro e il genere delle singole liriche) e la semantica depauperata, anzi sostanzialmente ridotta a un elenco di temi e motivi spogliati della loro realizzazione linguistica e musicale? Inibitaci in gran misura una percezione diretta di questa poesia, non possiamo che azzardare un’avventurosa “ricostruzione” della sua smarrita espressività, inferendola in qualche modo dalla nuda tipologia dei temi, dall’interazione dei medesimi e dal loro rapporto col dato biografico. Già Belinskij implicitamente constatava l’impossibilità di procedere altrimenti: “Le liriche di Sarra Tolstaja non possono leggersi come pure opere di poesia, bensì come biografia poetica...”⁴. L’eccezionalità dell’esperienza esistenziale della poetessa-bambina^{4a} e la tragicità del suo destino individuale, che per ciò stesso con maggior forza si proponeva come materia d’arte, anche se (come vedremo) il nesso biografia-letteratura risulta tutt’altro che scontato, nondimeno agevola tale ricostruzione; e la “Biografia di Sarra”, a dispetto delle puerili amplificazioni agiografiche del curatore, appare insostituibile nella sua qualità di unico dettagliato ragguaglio di questa eccezionalità; e di un’inquietante, fatale singolarità il Lichonin insegue le tracce fin nella genealogia della sua eroina, rinvenendovi una circostanza che ad essa accomunava il suo quasi-parente Puškin: una “fatale unione” di autoctono ed esotico (il primo nell’ascendenza patrilineare, nella matrilineare il secondo), di nordico e meridionale, di gelo e ardore, oscurità e solarità:

“Prima di volgerci al racconto della breve vita di Sarra, conviene che si faccia menzione dell’unione fatale del padre e della madre di lei. Unione quant’altre mai degna di nota, ancorché non intieramente dia ragione di un’esistenza a tal segno satura di poesia: pur v’ha qualche relazione tra l’insueto coniugio dei genitori e il destino mirabile della figliuola...”

“L’anno 1814, in Mosca ancor festante per la recente sua liberazione, avvenne che il conte Fjodor Tolstoj incontrasse, in non so qual gaudente compagnia, una romorosa masnada di zingari, e frammezzo a costoro primieramente vedesse la zingarella Dunjaša, composta e schiva; la vide dunque, e in quel punto fu decretato il suo destino. Un

intiero anno il nobil uomo corse appresso alla giovane, quasi perseguitandola, fino a che, all'ultimo, ella gli corrispose con egual ardore. Tanta passione diè prestamente il suo frutto, e nacquero quattro figliuole. Tolstoj era felice, quanto può essere uomo in terra. Ma è salda cosa l'umana fortuna, la terrena gioia? Come arso da folgore, si sfasciò di repente il labile castello della sua beatitudine: in capo a tre settimane egli seppelli le sue bimbette tutte quante, la maggior delle quali adorava: non era essa creatura di questo mondo, sibbene puro spirito di carne rivestito, ospite fugace della terra! L'amica sua fida, Dunjaša, lo aiutò a reggere la greve soma del vivere. Ma la sventura immane, poss'io ben dire, strinse vieppiù l'amoroso nodo per il rimanente della vita. Non ebbe a passar gran tempo, che la Santa Chiesa benedisse l'amor loro, ardente e immutato: tenendo in spregio ogni mondano preconetto, Tolstoj rese infine giustizia al nobilissimo, fervido cuore della sua compagna, congiungendosi con lei in legittime nozze."

Un anno ancora, come derelitti, gl'infelici genitori non asciugaron le loro lacrime. Un'atra notte era discesa sopra quella casa, in altro tempo sì giuliva, quand'ecco, come angelo di consolazione, venne in questo mondo Sarra, da palpitante tripudio accolta...

"Ah, ma pur questo sole, che irradiava gaudio e allegrezza, si levò tra nere nubi, gravide di presagi sinistri. Tra fierissime doglie Sarra aveva veduto la luce... Sopra la cuna della neonata l'Angelo della vita e l'Angelo sterminatore lunga pezza di disputarono la piccola scintilla testé accesa. Un altro mese trepidò senza requie il materno cuore e il paterno; fra tremori e speranze crebbe nondimeno il fiorellino diletto, e parve ai genitori di tornare a vivere: allo spirar del prim'anno di vita, godeva Sarra di salute fiorentissima".

Qui la "biografia di Sarra" si dirama in due linee parallele e idealmente complementari – l'apologia e il martirologio – in quanto l'esaltazione del talento poetico della giovane Tolstaja non poteva disgiungersi dalla considerazione della sua malattia, che quella poesia produsse senza contaminarla (cioè determinarla qualitativamente), quale fatto indispensabile ma esterno (antecedente), non immanente ma genetico. Una patologica ipertrofia della ricettività, che interdive ogni regolazione e "dosaggio" delle impressioni, faceva un trauma di ogni atto percettivo e del vivere un *patire* nel senso etimologico, l'afflusso di stimoli dall'esterno divenendo un processo virulento, una sorta di violenza esercitata dal mondo sull'io. In simili condizioni il poetare diveniva una necessità organica, quasi un atto di sopravvivenza: reazione dell'organismo all'eccesso di ricettività, non un rigetto o restrizione delle impressioni (sempre gioiosamente accolte), ma sforzo di strutturazione e inalveazione. Tra poesia e

malattia il rapporto fu dunque essenziale ma indiretto, mentre fu diretto quello tra la malattia e l'amplessima cultura e l'erudizione di Sarra, come ben individuò Žukovskij, che, favoleggiando della sua sovrumana capacità di apprendimento piuttosto che dell'ingegno poetico, la fece, per dir così, "morire di conoscenza" ("tante cose conobbe" che "dalle gravi catene" poté sbarazzarla la morte soltanto). Anche la biografia alla creatività della giovinetta allude con parsimonia, assai maggior spazio occupando l'encomio della sua cultura, sintomaticamente congiunta con un alto grado di affettività (alla smodatezza della quale il Lichonin ascrive i medesimi letali effetti che Žukovskij ravvisava nell'eccesso di apprendimento). Da un canto

"Sarra era tutt'amore... Oh, com'ella sapeva amare! Certo, può ben amare l'uomo come Sarra amava, sol che così facendo non avrà a oltrepassare il diciottesim'anno di età...

dall'altro

"...di sei anni scriveva e parlava e il francese e il tedesco; di nove, a dette lingue aggiunse l'inglese... Delle tre, in quest'età, aveva cognizion perfetta della grammatica...

Col progredir degl'anni si sviluppava il suo intelletto celerissimamente; con l'ingrandirsi delle esigenze dell'animo s'ingrandiva la sua biblioteca: dei Tedeschi Schiller, Goethe, Herder, Schlegel, Novalis, Uland, Tieck, Holty, Voss, Körner, i Minnesänger e molt'altri ancora; degli Inglesi Byron, Thomas Moore e i poeti della novella scuola britannica nutrivano la sua anima incandescente, l'esaltata sua fantasia.

Ma nell'ultima parte la malattia sommergerà l'uno e l'altro aspetto e la "biografia di Sarra" coinciderà con la sintomatologia del suo stato morboso; la progressione del decorso patologico imprimerà automaticamente all'esposizione un ritmo propriamente narrativo, componendo i dati in un drammatico crescendo che il Lichonin, con la sua modesta tecnica letteraria, non sarebbe stato, da sé, in grado di produrre.

"Era di leggiadro aspetto: statura mediocre, regolari le sembianze del volto; rosso-scura, quasi nera la chioma; occhi d'un bruno profondo, e bellissimi; sopraccigli neri, parimenti gradevoli; piccolo naso, vezzose le labbra e la bocca. Ma col morbo sopravvenne un'obesità che grandemente la deturpò.

"Dal nono anno principiarono a affliggerla acerbi dolori alla testa,

e ancora un dolore per entro il petto, che dal sinitro lato trapassava al cuore... Nel corso del medesimo anno ai sintomi suddetti si accompagnarono accessi di grida... Sul principio gridi brevi e secchi, che si volsero poscia in un urlio prolungato e non mai interrotto, e per alcune ore di notte non lasciava requie alla povera inferma né a tutta la casa.

“Di tal guisa, fra cotante acri sofferenze, giunse Sarra al suo tredicesimo anno: in quel punto, al sommo già della malattia, cadde in stato magnetico; caduta che ella vi fu, tosto dié saggio di reale chiaroveggenza... da se medesima soleva prescriber medicamenti, ed esattamente indicò il dì e l’ora che si sarebbe liberata dai gridi. E quanto poi occorre confortò il suo vaticinio: l’undecimo giorno dopo il cominciamento del sonno magnetico, a dodici ore di notte, nel mezzo di un terribil deliquio pur esso da lei antiveduto, i gridi d’un tratto cessarono...

Durante cotesto primo periodo del suo stato magnetico, ebbesi tra altre cose quella funesta previsione, che per mala ventura dei miseri genitori troppo, ahimé troppo s’avverò: Sarra profetò la propria morte, prefiggendone pur anco il termine di anni tre, massimo quattro. Oh, come obliare quel guardo allucinato dei due immobili occhi, l’occhio interno della chiaroveggenza, fitto nella remota tenebra del futuro!... Quella fronte, sulla qual tutto si rifletteva il tristo pensiero della morte!... Non del color rosato che infonde la gioia del vivere, né di verginale verecondia s’accesero le gote, bensì il giallo lividore del patimento ammantò tutto il sembiante. E il padre suo presenziò a quel profetico sonno.

“Frammezzo a tutti codesti mirabili fenomeni, i sottomentovati furon mirabilissimi: mancamento di senno in taluna materia e, per converso, integro raziocinio in altra. Per esempio, in tanto che, colta da accessi di furibonda demenza, distruggea checché le capitasse sotto la mano, correggeva al padre certi erroretti di lingua francese, i quali, scrivendo egli al medico della figliuola, pur gli sfuggivano di penna; e ancora: conversando con piena assennatezza, non ravvisava ella peraltro con chi discorresse. Per nove dì non si levò da sedere, nella persuasion tenace che l’impianto fosse per crollare, I primi due, o tre, emetteva acutissime strida qualunque volta entrasse persona nella camera ove ella sedeva, tenendo per certo che avesse a sproffondar nel pavimento. Pur immersa in quel sonno magnetico, veniva trasportata al di fuori, posta nella slitta e condotta al passeggio; riportata in casa, veniva di bel nuovo addormentata e adagiata sulla poltrona.

Volteggiava su sé medesima in un sol punto, a simiglianza d'un turbine, né valeva a chetarla forza veruna, fuor che la volontà dell'ipnotista. Flettendo il busto, s'arrovvesciava tutta all'indietro insino ai fianchi, con demoniache risa, quasi mirasse ciò facendo ad alleviar l'orrore che incuteva ad ognuno.

“Il padre sovente l'udiva ripetere asseverazioni che nell'intelletto di lui si mischiavano insieme; un dì volle interrogarla, in che mai differissero; Sarra, con l'usitata sua libertà nel trattar con altri, così gli rispose: “Ascolta..., ma no, tu nol comprenderesti!” E, posto mano alla penna, risolutamente trasse una linea dal basso all'alto sopra la tavola, appresso alla quale sedeva, indi soggiunse: “Ecco l'estasi”. Poscia, tracciata una linea dall'alto al basso, ella disse ancora: “Ecco la visione: da quella come che sia so ancor difendermi e opporre il voler mio; ma dinanzi a questa non ho possanza alcuna, nulla mi giova; ché essa ci vien dall'alto”.

Nella poesia di Sarra cercheremmo invano riflessi concreti o dettagliati riferimenti alla tragedia lumeggiata dal biografo, la cui indiscrezione, forse, sarebbe apparsa oltraggiosa alla piccola autrice, che in diverse sue liriche fa esplicita professione di riservatezza (“Devo sorridere e mostrami lieta, ma il mio cuore sta bruciando”) e alla propria sventura allude in termini pudicamente generici: “sofferenza”, “dolore”, “lacrime” (“già conosciamo la sofferenza quando a stento sappiamo che cos'è la vita”), o con metafore consuete (“già appassisco appena fiorita”), alcune delle quali acquisiscono tuttavia, grazie al loro reiterarsi, non solo specifica ed esclusiva pertinenza al contesto, ma anche funzione di chiave interpretativa generale; si consideri soprattutto l'impiego metaforico di una sensazione di bruciore e arsura: “Refrigerate il mio petto dolente, rinfrescate il brucior delle mie pene amare”, “rinfreschi dolcemente l'ardore della sofferenza”, “la gioia ci rinfresca e spegne la fiamma del dolore”, “perché non rinfrescate il mio petto, che arde di voluttà e di dolore?”, “Giammai si placherà il crudo bruciore delle mie pene?”, “il respiro dei cieli rinfrescava le mie gote...” In opposizione all'arsura (morbo, follia), il “refrigerio” si fa metafora della catarsi e, poiché Sarra manifestamente percepisce la poesia non come confessione o diretto rispecchiamento dell'anima, ma come conforto-evasione, cioè dimensione alternativa, sul concetto di “freschezza” si costruisce tutto il suo spazio poetico: ne nasce un paesaggio arcadico di vallette ombrose, acque, boschi, ove “la fresca rugiada non abbandona mai i fiori”, e questi sono innumerevoli, onnipresenti, vivi nella terra oppure intrecciati in coroncine (*venok, venčik*, un motivo ripetuto con quasi ossessiva frequenza), recingenti il capo dei molteplici abitatori di questa mitica contrada: allegorie della Primavera (“incoronata di fiori”), della Giovinezza (“adorna di una corona di fiori”), della

Speranza (coronata di mirto), creature e deità mutuate da diverse mitologie: amorini e altri “spiritelli dell’amore”, angeli del paradiso cristiano (ma per aspetto e portamento simili ad amorini), personaggi di saghe medievali e leggende cavalleresche (e qui appaiono corone “di rose”, “mirto e perle”, “cipresso”, perfino “alghe”), la Madre di Dio (“Io ti porto rose per intrecciarti soave corona”), infine la stessa Sarra, in rapporto alla quale la coroncina di fiori esplicita la sua insostituibile funzione: rinfrescare la fronte, lenire il terribile fuoco che sconvolge la mente: “una *fresca* corona di rose ornava la ricciuta mia chioma”. Lo scenario idillico (che non viene snaturato dai costanti richiami al dolore e alla tristezza, e vedremo tra breve in qual modo e perché) include tuttavia un dettaglio apparentemente eterogeneo: la presenza della morte e della tomba, come rilevante elemento costitutivo del paesaggio. Incompatibilità illusoria: la tomba rappresenta qui il grado supremo della “freschezza”, il che le consente di identificarsi col mare, mentre la morte si configura come immersione nella frescura dell’acqua: la fanciulla coronata d’alghe emerge dai flutti “in un fulgore rosato”, e cantando a mo’ di sirena invita un giovanetto seduto sulla riva a seguirla nel mondo subacqueo: “Vivremo in palazzi scintillanti e adoreremo il tuo capo di una corona che non appassisce...”; “l’inebriato giovane la seguì nel profondo del mare e tra l’onde fruscianti trovò la sua tomba”. E ancora: “Apriti dunque, tomba profonda e fresca, e io mi getterò in te e in te troverò sicura pace”, “Nella fresca notte della tomba si dischiude un fiore divino” “... le sue lacrime scorrono nella mobile umida tomba” “(o tomba), nel tuo fresco grembo oscuro riposa il mesto fato umano...” “Dolce è il grembo della tomba, là soavemente ti assopisci; il nostro destino è destino di letizia...”. La più inattesa (e palesemente più rinfrescante) nel vario assortimento delle coroncine è quella che cinge la fronte dell’Autunno: “Dorato Autunno! Nella tua triste *corona di morte* mi sei tanto più caro”.

La “frescura”, in quanto attenuazione e quindi privazione, è valore negativo, e tocca l’apice nella frescura della tomba, privazione totale di *questa* esistenza; ogni costruzione positiva della Tolstaja non può, di conseguenza, che essere mitica, e – data la basilare funzione della tomba – dimensione *post mortem*, paradiso: l’Arcadia coincide con l’Eden: “Io fui in Arcadia...” (*La felicità perduta*), “Mi aggiro pei boschetti fioriti dell’Eden...” (*La fanciulla folle*). Ma la trascendenza e incorporeità del paradiso cristiano era insufficiente a incarnare il mito di Sarra, vitalistico, e privativo solo in rapporto alla condizione infelice della follia, a sua volta limitativa-privativa: mito che è pertanto privazione di una privazione. Di più la seduce la concezione ebraica e in genere semitica del paradiso, nonché l’etimologia iranica: fiorito *giardino* di ristoro e delizie, in cui la stessa morte della poetessa non tragicizza il paesaggio, anzi ne accentua la connotazione arcadica: “Quando sarò qui sepolta, appendete la mia dolce, sommessata lira, dono dei celesti, ai rami dell’albero della mestizia”. La presenza di elementi cristiani (Madonna, angeli) garantisce la trascendenza

rispetto all'immanenza cattiva della malattia; amorini, silfidi, elfi, sirene, dame e cavalieri di leggende cortesi, materializzano l'aspirazione vitalistica. La contraddizione dell'immanenza-vitalismo costretta a porsi come trascendenza in antitesi all'immanenza-malattia si riproduce anche nel contraddittorio rapporto calore-frescura, in quanto la fondamentale (e ampiamente prevalente) opposizione caldo/negativo – freddo/positivo a tratti si capovolge nell'esaltazione della fiamma vitale, dell'ardore giovanile mortificato dalla freddezza del mondo. Significativamente Sarra trova la propria ideale dimensione erotica nel mare, la cui scatenata irruenza mima agli occhi della fanciulla la passione amorosa, e perciò le appare "infocato", mentre la freschezza delle acque medica il cattivo ardore del morbo, antierotico in quanto fattore di isolamento dell'individuo in se medesimo. I due motivi si affiancano, in un connubio solo apparentemente paradossale, all'interno di una stessa lirica: nell'*Impeto del cuore* in uno dei suoi rarissimi momenti di civetteria erotica, l'autrice scherzosamente "si rifiuta" alle onde del mare: "O chiare e dolci onde fuggenti, non vi permetterò di possedermi, né più rinfrescherete il mio petto!", per poi tosto concedersi: "Sempre più mi seducete, onde! Oh, inghiottimi, infocato mare!". Lo stesso falso contrasto in *Viaggio nell'ignoto*: "Onde spumeggianti, perché non rinfrescate il mio petto?" e "Dilaniate, onde, il mio petto col fuoco di un languido spasimo". Il caldo dell'amore non può prescindere dal freddo della liberazione dalla prigione autistica della follia; il mare può essere amore perché è evasione (evocata da due tra le più ovvie connotazioni del mare – *viaggio* e *infinito* – sintomaticamente congiunte nel titolo della poesia): "Portatemi, portatemi lontano lontano..." (sempre delle onde marine). Nella poesia di Sarra l'affratellamento di Amore e Morte poggia sul concetto di liberazione: e il mare, dimensione liberatoria per la sua freschezza e infinità, può divenire, come già abbiamo riscontrato, sepolcro di giovani amanti.

Poesie

Come sostenne Belinskij, e come del resto traluce dalle precedenti citazioni, le liriche di Sarra Tolstaja "risultano intelligibili solo nel loro insieme, e in connessione con la vita della giovane poetessa, rapita dalla morte nel diciottesimo anno d'età"⁵. Già le prime due che proponiamo, benché non esista alcuna indicazione dell'autrice in tal senso, formano manifestamente un'unità: la barocca immagine della valle che è il petto di una fanciulla, e del fiore che è l'anima di lei, e anche il suo interno tormento (*tomlenie duši*), si prolunga nel dischiudersi dei petali, da cui sbuca l'angelo per salire alle stelle; ma già nella lirica precedente il fiore stesso *usciva* dalle valle e s'involava. Si tratta verisimilmente di una sublimazione del parto e della maternità; in *Dolore* l'angelo è un infante stretto al seno della madre: "Vieni sul mio cuore, mio angelo: io ti

riscaldere; il mio dolore, le mie lacrime, ti riscaldano...”; abbiamo già fatto cenno agli angeli con sembianze d’amorini (tratto ricorrente comune: le ali d’argento); gli amorini, poi si modellano su bimbettini di pochi mesi osservati da Sarra nella realtà: “Amava i fanciulletti in età tenerissima, e a questi guardava con l’occhio dell’esteta e dell’artista, sedotta com’ella era dalla mollezza e rotondità delle forme...” (Biografia). L’infante, del resto, oltre che con l’angelo-amorino s’identifica anche col fiore, giacendo non nella cuna ma “nella fresca verzura degli alberi”; e il fiore a sua volta “riposa come un bimbo (*A un fanciullo dormiente*).

Il fiore nella valle

Cresce in profonda valle,
Schivo del sole, cheto
Un fiorellino solitario e puro.
E quando di alto tiglio,
Nei dolci spazi della primavera,
Sfiora le foglie a sera
Venticello gentile,
Si spande per la valle
Il suo aroma soave in ogni calle.

Cresce in profonda valle
Un fiorellino solo...
Quando ride serena
La vespertina stella,
E quando dolcemente
Riluce il raggio della luna e il cielo
Sull’estremo orizzonte, e tra le rose
Sospira Zefiro, e sui campi scende
Profonda quiete, ed ogni cosa al mondo
Solo d’amore vive,
Il suo aroma fa dolci queste rive.

Questo fiore conosci e questa valle?
L’ombrosa valle è il petto
D’una fanciulla, che arde di dolcezza
Nel chiaror della luna,
E il fiore che vi olezza
”Struggimento dell’anima“ si chiama.
Ma solo quando sia

Come una perla puro il giovin petto,
Il fiore v'ha ricetta...
E si stacca dal suolo,
Fugge lontano tra le stelle in volo.

Il fiore azzurro

Sgorga in fiorito campo
Una polla d'argento;
Tra fresche gocce, al mormorio dell'acque,
Un fiore azzurro nacque,
Tal che, in dolente ed insaziato petto
Fiorendo, colmerebbe
Di pacato goder l'anima nostra,
Per rapirci lontan del basso lito,
Nell'azzurro infinito.
Fiore affettuoso, ameno,
Come in un tabernacolo, nel seno,
Celata a chi non ha l'anima pura,
Alberga una virtude,
Che sana i mali e le ferite chiude.

Se nella notte, al vago
Bagliore delle stelle, a quelle sponde
S'avvicina il viandante, ecco che quasi
Un divino presagio gli si infonde,
e gli sorride il fiore...
Ecco, si schiude la corolla,
E lo stelo si scuote,
E dai tremanti petali uscendo,
Nella fulgida veste
Sale ridendo un angelo celeste.

"In un lontano paese...

In un lontano paese beato,
Dove più chiara risplende la luna,
Fu eretto un tumulo di terra bruna
E di cipresso fu incoronato.

Le rose ondeggiavano nell'aria tersa,
Canta sommessamente l'usignolo,
Il venticello nel suo lieve volo
Con la tomba immobile conversa.

Laggiù, in quel paese benedetto,
Non s'offusca l'azzurro dei cieli,
La rugiada non lascia gli steli,
Perenne imperla il fiorito letto.

E un volo d'angeli placido gira
Sopra la fresca tomba sempreverde,
Celeste aroma in terra disperde,
Traendo suoni dall'aurea lira.

La fanciulla folle

Nei boschetti fioriti,
Tra i prodigi dell'Eden gentili,
Per foreste m'aggiro e valli ombrose,
Sparsa la via di tenerelle rose.
Giaccio in un prato in fiore,
E in mezzo ai sogni fuggono le ore.

Di bel rosa tingendo la contrada,
In perle di rugiada
Si riverbera il sol di fiore in fiore,
In colori diversi.
Mi sono i fiori amici, e il petto mio
Difendono dal gelo.
Ride con me, piange con me ogni stelo.

E quando il sol si posa,
Nei boschi di cristallo della luna,
Raccolgo il puro giglio,
La cara ardente rosa.
I miei capelli nel vento disciolti
Con margherite ho attorto,
E il respiro del vento con me porto.

E quando splenderà di nuovo il sole,

E taceranno le armonie soavi
Negli azzurri palazzi di cristallo,
Sopra le rose camminando ancora,
All'Eden, mia dimora,
Lietamente ritorno.
Oh, l'Eden mi sarà per sempre intorno!

Il cavaliere rosso
(ballata)

(*Il cavaliere rosso* non è una semplice imitazione, riapparendovi il motivo dell'agitazione interna [che per Sarra è tutt'uno con la vita e l'anima: cfr. *Il fiore nella valle*] come ardore e fiamma, estinti non dalle onde marine, che anzi, anche qui come altrove, possiedono natura ignea oltre che acqua, ma dal "gelo" della morte, il solo capace di dissolvere il rosso cavaliere-fuoco in cenere grigia e fredda.)

Gelida notte, infuria la tempesta,
È oscura e spaventosa la foresta.
Batte un rintocco sulla torre bruna,
È questa l'ora che gli spettri aduna.
Ma nel castello folta compagnia
Di cavalier banchetta in allegria.
S'affaccendano i servi intorno a loro,
Torrenti scorron già di vino d'oro.
E in mezzo agli altri un cavalier troneggia,
La coppa d'oro in mano gli fiammeggia;
Porta un vestito come il fuoco rosso,
Come mare in burrasca il petto è scosso;
Fa scherzi audaci, grida, ride, canta...
Ma un presagio tremendo il cor gli schianta...
Oltre la ferrea porta, all'improvviso
S'ode un trambusto; a tutti sbianca il viso;
Il muro del castello si deforma
Ed entra in sala una pallida torma.

Tra le altre larve, un vecchio bianco avanza
Lentamente, al centro della stanza:

“Rendimi il figlio mio!” mormora roco;
e subito tremò il sanguigno fuoco.

Fredda una mano il cavaliere afferra,
Si sparge il corpo in cenere per terra.

¹V.G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. VII, M. 1955 p. 656.

^{1a}V.G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. V, Mosca 1954, p. 536. Confortato a ciò da Belinskij, un altro collaboratore degli “Annali della Patria”, Katkov, dedicò alla poesia di Sarra Tolstaja un ampio saggio (“A.d.P.”, 10, 1840) di cui peraltro Belinskij rimase insoddisfatto (*Polnoe sobr. soč.*, vol. XI, M. 1956, p. 581).

²*Ibidem*, vol. VII, M. 1955, p. 656.

³*Sočinenija v stichah i proze gr. S.F. Tlstoj*, tipografia Selivanovkij, M. 1839.

⁴Belinskij, *Polnoe sobr. soč.*, cit. vol. VII, p. 656.

^{4a}È probabile che Sarra abbia composto gran parte delle sue liriche tra i 12 e i 16 anni, prima del precipitare della malattia.

⁵*Ibidem*.

ARMANDO PAJALICH

LE FORTUNE E LE MISERIE DELLA SCHIAVITÙ:
Prime voci “africane” di lingua inglese

Premessa

Le letterature degli Africani subsahariani sono passate per vie diverse e lente, di apprendistato, rivolta, autonomia. Ricorrendo a mezzi linguistici differenti – portoghese, spagnolo, inglese, francese, lingue locali (come swahili e afrikaans) o persino vernacoli¹ – hanno seguito itinerari e tempi diversi, giungendo all'autonomia nel nostro secolo: per quanto riguarda la letteratura anglofona, è solo dagli anni Sessanta che è fiorita una produzione interessante e originale, denominata stranamente Rinascenza.

I “precursori” della letteratura africana di lingua inglese risalgono comunque al crepuscolo del secolo illuminato, e provengono da quella che oggi si direbbe Africa Occidentale; era ovvio che la loro opera dovesse spuntare come appendice alla letteratura inglese e a quella, allora nascente, angloamericana: in qualche modo ne era “schiava”, sia perché ne seguiva lingua e stile, sia perché si rivolgeva a lettori bianchi, sia anche perché letteralmente opera di schiavi o ex-schiavi. Tali opere rientrano in una fase che potremmo definire di “incubazione”, anteriore cioè anche a quella fase iniziale definita da Jahn di “apprendistato”²: fase di difficili e ambigui compromessi fra assimilazione, scimmiettamenti, rabbia. Le due voci più interessanti da un punto di vista estetico-letterario, la Wheatley ed Equiano, ne segnano anche le due coordinate ideologiche.

Digressione

I primi contatti fra Inglese e Africani (dell’Africa Occidentale) ebbero luogo verso la metà del secolo XVI, durante spedizioni marine verso l’America

Latina, allorché le navi inglesi si approvvigionavano lungo le coste africane. Tuttavia, i Portoghesi mantennero il monopolio commerciale laggiù fino agli inizi del secolo XVII, quando gli Inglesi cominciarono ad interessarsi attivamente a quei territori costieri, incrementando piantagioni e commerci di schiavi. Si stanziarono dapprima lungo le coste degli odierni Gambia, Ghana e Sierra Leone³.

Per quanto riguarda la lingua, sino a tutto il secolo XVII e anche per parte di quello successivo accadde ben poco: il linguaggio è potere ed il potere dei colonizzatori non doveva essere né spartito né contaminato. Pare che gli Inglesi usassero dapprima il Portoghese, o una lingua franca generosamente basata su di quello, come lingua di scambio. Pare anche che alcuni indigeni venissero temporaneamente trapiantati in Inghilterra per apprendervi la lingua e servire successivamente da interpreti. I rapporti con i nativi erano comunque relegati al commercio: il lavoro nelle piantagioni e la schiavitù o il baratto non esigevano molte parole e non implicavano un ruolo linguistico attivo per i negri. Nei rari scambi linguistici si formavano linguaggi ibridi, limitati dapprima a particolari aree della comunicazione, che si svilupparono poi gradualmente sino a divenire dei *pidgin*, derivati dall'attrito fra una lingua base (nel nostro caso l'inglese) e una o più lingue (dette substrati) che la modificarono⁴. Sino alla fine del secolo XVIII, da un punto di vista linguistico, il fenomeno più rilevante fu proprio la formazione dei *pidgin*. Il secolo successivo avrebbe dato fresco impulso all'insegnamento della lingua inglese tramite i missionari che ne fecero la lingua di Dio, ma già nei primi scrittori negri la lingua inglese era indissolubilmente associata alla parola divina: lingua della Provvidenza e della Grazia, il suo apprendimento sembrava compensare la tragedia della schiavitù. Questi primi scrittori, però, non uscirono dall'idealismo e dal demagogismo ottocenteschi, bensì da esperimenti empirici: fu il secolo illuminato a suggerire che alcuni negri potessero usufruire delle opportunità dell'educazione degli occidentali privilegiati, onde verificarne le potenzialità e il grado di intelligenza...

Phillis Wheatley

"Fontenelle avait tort de dire qu'il n'y aurait jamais de poètes chez les Nègres: il y a actuellement une Nègresse qui fait de très-bons vers anglais"⁵.

Così scriveva nel 1774 Voltaire al barone Constant de Rebecq: nonostante l'ottimismo, c'era già lì una precisazione: esser poeta e far versi non sono la stessa cosa. Da un punto di vista storico, cercando pionieri e primati, le due attività quasi si equivalgono: al di sopra del gusto estetico – che varia nel tempo – resta la professione (di poeta o poetante) come impegno e ruolo. Ma spetta a

ogni epoca, col suo proprio gusto, ristabilire le diaspore fra i poeti e i poetastri... Voltaire si riferiva a Phillis Wheatley (1754? – 1784)⁶: a quel tempo esser negri equivaleva all'essere schiavi, soprattutto in America: come ci racconta Equiano, anche gli affrancati dovevano accettare soprusi e violenze. La Wheatley era negra, schiava, donna. In più, esordì da bambina, come *enfant prodige*.

Fu quasi la prima voce negra inglese a venir stampata⁷, e il suo fu in ogni caso il primo *libro* “negro” di lingua inglese. Negro?

La Wheatley era arrivata a Boston nel 1761, fu comperata ed educata...: il secolo XVIII scioglieva l'empirismo nel paternalismo e nascevano strani esperimenti. La giovanetta fu conseguentemente avviata a mansione leggera, di damigella, che le lasciava tempo e agio per gli studi. E studiò, non solo l'inglese, ma anche il latino: oltre all'Omero tradotto da Pope, lesse anche Orazio nell'originale. In quel crepuscolo del classicismo, Pope si stemprava in Virgilio, Ovidio, Terenzio, e faceva tutt'uno con la Bibbia e con il maestro nascosto di quel finire d'epoca, Milton. La poesia inglese rimescolava moralità pseudocristiana e stilemi tronfi e sterili, spesso puri involucri di similoro facili da imitare. La Wheatley componeva poesie occasionali, per lo più elegie. Più raramente si cimentava in versi narrativi. Con le sue poesie scolpiva poco ma colpiva molto: che una negra facesse poesia non aveva precedenti! Ebbe seguito, fece scalpore, venne portata – quasi a metaforico guinzaglio – per salotti e città. Divise i critici. Ancor oggi si dubita sul suo posto in letteratura: dove situarla? fra le prime poetesse? fra le prime voci africane anglofone? fra le prime voci della poesia americana? In ciascuno di quei settori i confronti vanno a detrimento della fama della Wheatley: la Bradstreet, Equiano, Hopkinson o Trumbull o Barlow, appaiono ben più interessanti.

Son due gli aspetti della Wheatley che van dunque oggi chiariti: il suo rilievo storico (quale negra, africana, donna, ecc.) e il valore estetico della sua opera. Questo secondo aspetto è più difficile da definire oggettivamente: il suo essersi recata a scuola da Pope non costituisce presupposto per un giudizio favorevole, oggi giorno. Comunque, la poesia del Settecento filosofico e satirico si ritrova sminuita a pura moda nella Wheatley: chi cercasse idee, pensiero, rimarrebbe deluso; non solo mancano “novità”, ma non vi sono neanche riformulazioni ingegnose, poeticamente “nuove” di verità vecchie. In quel filone di poesia, poi, non è da aspettarsi sensualità e matericità. Né tanto meno abbandono al canto. E nemmeno stile per amore dello stile.

Hanno detto che la Wheatley incarnò l'atteggiamento imitativo degli Africani: in realtà, spuntò in un momento e in un luogo – Boston: non certo ambiente preromantico o d'avanguardia, allora – in cui l'imitazione era sinonimo di prestigio: imitare sia i classici che i loro adattatori era, per l'estetica corrente, marchio di qualità. Inoltre, la Wheatley dipendeva materialmente e psicologicamente da mecenati (per di più, di mezza tacca): non poteva ferire minimamente le loro aspettative, doveva solo (com)piacere. Era persona com-

pletamente alienata: figlia di un'Africa soltanto immaginata (e pastoralmente... proprio durante il boom della schiavitù!), ed adottata da una società che la esibiva come fenomeno da baraccone: sintomatico è che nonostante la popolarità raggiunta sui due versanti dell'Atlantico i suoi padroni esitassero ad affrancarla dalla schiavitù...

Nessuno può togliere alla Wheatley il merito di essere stata il primo negro a pubblicare una raccolta di versi in lingua inglese: *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* uscì a Londra nel 1773. Singole poesie occasionali erano apparse sin dal 1770, a Boston, e ne continuarono ad uscire sino all' '84. Lo stile è, uniformemente, quello neoclassico derivato da Pope, con influssi più tardi di Milton e, in minor misura, di Gray, Addison, Watts, come ormai accertato dalla critica⁸. La Bibbia fornisce immagini e moralità: clichés cristianeggianti e mitologia spicciola informano tutte le poesie. L'esito è monotono, per lo più scandito dal distico eroico alla Pope (con forte cesura), con frequenti esordi che invocano le muse, sparso di personificazioni e iperboli che vorrebbero foggiare un linguaggio austero e di alto decoro a costo di deformare la sintassi e di esagerare con gli stilemi ornamentali; il ritmo è meccanico, spesso sciatto, così come certe rime (che nel Settecento erano però bene accette). Non finisce sempre con lo strafare: a volte si tiene entro gli standard di un minore del Neoclassicismo.

L'interesse storico della Wheatley è pure purtroppo ridimensionato dalla sua poetica: trattandosi di poesia neoclassica doveva essere prevalentemente non-soggettiva; di conseguenza, quella che fu la motivazione della fama della poetessa (l'essere negra, africana, donna) non motiva oggi la fama della sua opera, dove tali aspetti originali son quasi totalmente assenti. Contraddizione grottesca: l'acclamarono come poetessa negra a patto che imitasse i modelli inglesi e che rinunciassero a una propria personalità! La Wheatley, in poesia, accettava più che mai il suo ruolo di schiava. Quando ricorda di essere nata in Africa, lo fa per osannare la pietà divina che l'ha poi condotta verso terre cristiane⁹. La sua poesia è tutta percorsa da un'opposizione fra buio e luce, peccato e salvezza: l'Africa, quando è nominata, rientra nella sfera delle tenebre; al contrario, il padrone che l'ha salvata comprandola (sic!) diventa quasi una reincarnazione del Redentore... In quell'opposizione binaria, il nero della pelle della Wheatley si connota implicitamente di peccato e colpa: ben altro è il senso che Equiano conferisce alla colorazione scura quando usa (e lo fa spesso) l'aggettivo *sable* per alludere alla sua razza e alle sue usanze, con moderato, e un po' bambinesco, orgoglio. Nella poesia della bostoniana – e hanno detto che la Wheatley ha cantato Boston, ma chi cercasse qualche riferimento a luoghi faticherebbe invano – Dio è onnipresente e bastevole. Anche in lei, come in Equiano, la Bibbia è fonte da abbellire, secondo una tendenza che accomuna molti scrittori negri. Ma se Equiano giunge a bestemmiare, la Wheatley censura ogni dubbio. Quanto ai Bostoniani, erano stati così buoni da concederle il

battesimo – pratica solitamente negata agli schiavi – e sembra che l'acqua battesimale abbia lavato via dalla memoria anche il paesaggio africano: una volta sola si lascia andare a una breve idealizzazione pastorale dell'Africa¹⁰, e un'altra volta accenna al dolore che possono avere provato i genitori nel perderla¹¹. Vero è che nelle sue poesie si declama spesso di tirannia e di libertà, parole correnti in quegli anni, ma la Wheatley non mostra né critica della schiavitù né consapevolezza storica, e anche quei concetti son solo stereotipi dell'epoca: puri "gettoni", direbbe Hulme, non poetiche immagini di battaglia.

La sua produzione non si salva quindi per un valore globale stilistico-ideologico: i brani meno meccanici e datati si dovranno cercar semmai fra le poesie non occasionali (quali "On Virtue", "On Imagination", "On Recollection") o gli inni ("To the Morning" e "To the Evening") o la narrativa ("Goliath of Gath") o alcune riflessioni ("Thoughts on the Works of Providence" e "Farewell to America"), pur se l'aspetto pseudofilosofico e moraleggiante resta anche lì troppo mediocre. Raramente la poesia è esaltata dalla semplicità: "On the death of a young lady of five years of age" è forse un esempio unico di retorica meno artificiale e più sentita. Le altre elegie sono fra le sue cose meno leggibili: elogi rettorici di persone sconosciute o celebrazioni di eroi famosi (Niobe e Golia, Washington e Lee) che restano generiche e poco caratterizzanti, lontane dal tono dell'epica che, in epoca neoclassica, costituiva col poema moral-filosofico la principale via d'uscita dal paludo della poesia occasionale.

In definitiva, qualsiasi sia la tradizione in cui la si voglia collocare (neoclassica / della poesia americana / della letteratura africana / della letteratura afroamericana / della scrittura femminile), la Wheatley rimane un minore e non soddisfa né l'interesse storico né il gusto estetico. Dir che rappresenta la natura imitativa dell'Africano significa ignorare quanto la letteratura africana ha già dato di originale e stupendo. Converrebbe piuttosto dar ascolto alle dichiarazioni della "poetessa" e riconoscere che i suoi mecenati bianchi e la sua Bibbia letta come un'epica neoclassica l'hanno "salvata" e che di africano in lei è rimasto ben poco: il colore della pelle non basta certo a caratterizzare l'africanità di un poeta¹². Oppure, potremmo capovolgere paradossalmente la conclusione, e dire che la Wheatley rappresenta effettivamente ciò che la schiavitù poteva e può significare allorché un poeta segua le leggi del mercato e dell'assimilazione passiva all'establishment, annullando la propria personalità e sfornando rime per i salotti dei benpensanti.

Poca altra poesia di autori africani anglofoni era apparsa in quegli anni¹³. Nella prosa, invece, l'attività era più intensa, specie per lo stimolo acceso dal dibattito sulla legittimità della schiavitù. Gronniosaw con la sua autobiografia, Sancho con le sue lettere, Cugoano col suo trattato, Smith con un'altra opera autobiografica lottavano tutti più o meno apertamente¹⁴ fra le schiere degli abolizionisti, ma non producevano opere di grande interesse letterario e ricorrevano spesso a compiacenti "curatori".

Olaudah Equiano

Diversamente dalla Wheatley, Olaudah Equiano, alias Gustavus Vassa (1745-1797)¹⁵ non ambiva con la sua opera alle cime dell'Olimpo, ma intendeva suscitare nel Parlamento inglese “un senso di compassione per le miserie che il commercio degli schiavi ha causato al *suo* popolo sfortunato”¹⁶. Pubblicò la sua autobiografia (*The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa the African*) a Londra nel 1789, e in cinque anni giunse all'ottava edizione e alla prima stampa oltre oceano; in seguito venne anche pubblicata assieme alle poesie della Wheatley (che pure ebbero numerose riedizioni); tuttavia ben poco accomuna i due autori: la tradizione in cui affluiva Equiano era ben altra. Nonostante l'apparenza di un naïf, alle spalle di costui vi erano le autobiografie immaginarie di Defoe e i viaggi in paesi fantastici di Swift, nonché trattati e opere autobiografiche da cui Equiano prendeva frequenti “prestiti”, spesso indicati nelle note dall'autore; altre citazioni da Pope, Milton e la Bibbia rinviano invece ai gusti dell'epoca filtrati anche nella Wheatley ma messi qui a ben diverso fine ideologico. È stato addirittura notato come proprio alcuni dei brani più apparentemente naïf siano attentamente “modellati” su opere precedenti...¹⁷.

La vita di Equiano, inizialmente, non era stata fortunata quanto quella della Wheatley. Aveva studiato nei viaggi per mare, schiavo di padroni poco interessati alla (sua) cultura e poco umanitari, per i quali Equiano mostra nell'autobiografia una riconoscenza a volte sottilmente ironica. Solo verso il termine delle esperienze narrate nell'autobiografia Equiano entrò al servizio di persone colte e divenne amico di vari abolizionisti, fra cui Granville Sharp e Thomas Clarkson.

Se anche Equiano ringraziò la Provvidenza per averlo condotto in Inghilterra – distinguendo nettamente fra Inghilterra umanitaria e Indie Occidentali in mano a schiavisti, senza per altro risparmiare all'Inghilterra il biasimo per l'autorizzare laggiù tali soprusi –, e se anche lui esultò per la Grazia ricevuta col battesimo, ciononostante si ribellava allo sfruttamento dei negri e alle ingiustizie connesse con la schiavitù: la mancanza di ogni diritto legale persino degli affrancati, le violenze esercitate sulle donne, l'incertezza per i legami familiari fra schiavi, per le loro tradizioni, per l'amore che nutrivano per la terra d'origine. Resta vero, comunque, che una volta libero Equiano collaborò col proprio ex-padrone proprio nel commercio degli schiavi, e poco ci convince che si sia dichiarato benevolo e protettivo nei loro confronti... In qualche modo Equiano si accodava ad ideali puritani e mercantili: il danaro che gli servì per conquistarsi la libertà divenne un valore straordinario per il giovane negro e lo spinse in avventure che sbiadirono un po' il colore della sua pelle. L'intento della *Narrative*, però, non ne è sminuito: questa non è esente né da autocritica e autoironia, né da senso di colpa e di peccato. Equiano non si proponeva come

eroe, nonostante le avventure lungo le coste centro-americane, mediterranee o fra ghiacci artici; da puritano faceva della propria vita un *exemplum*. Allora, più che i dettagli delle imprese e dei rischi, conta l'itinerario nella vita di Equiano, che costituisce una maturazione non solo ai valori mercantil-puritani ma anche alla coscienza di negro. Ciò si riscontra anche a livello di stile: dalle prime interessantissime pagine descrittive e un po' ingenua, si passa ad altre ricche di pathos e tragedia, per giungere a brani dove il narratore sa usare anche l'arma dell'ironia e, infine, a precise denunce ed esortazioni politiche.

La spinta ideologica costrinse l'autore a cercare una voce originale, che desse freschezza di stile alla freschezza della materia; a volte cadde nelle trappole tese da un genere letterario così ibrido, soprattutto nell'uso della sequenza temporale e nel ricorso alla memoria. Quanto alla prima, nonostante le frequenti datazioni, manca nell'opera il senso del tempo (individuale e collettivo); gli avvenimenti si susseguono senza ancorarsi a una struttura formale e/o tematica che ne renda maggiormente evidente la esemplarità. Il tentativo di usare punti di vista di bambino, adolescente e giovanetto (tentativo che pure sussiste) si scontra col bisogno del documentarista, e il conflitto non viene risolto. La memoria, poi, dà raramente alone di poesia al ricordo e registra spesso con troppa freddezza, ignorando che particolari di mondi così sconosciuti ai lettori di ieri ed anche di oggi avrebbero costituito un grande fascino: ben altro è il "momento di visione" che circonda il dettaglio epifanico di un Conrad (che viene a mente più volte leggendo Equiano). Anche la strutturazione sintattica dei paragrafi – difettosa o naïf? – si inarca spesso in inutili riprese ridondanti, senza dettagli "incrementizi", più da cantastorie che da romanziere. (Ma non si è forse detto che la narrativa africana più genuina trae origine dal racconto orale?)

Le ingenuità stilistiche si fanno facilmente perdonare: il lettore è costantemente consapevole che si tratta della prosa di un ex-schiavo, marinaio e commerciante, di un *self-made man*; fanno da correlativo alle ingenuità del racconto, che toccano vertici nel riferire dello stupore dinanzi ai primi bianchi mai visti, o davanti al primo orologio, o nei primi tentativi di "parlare" coi libri, o nei cenni sbigottiti a paesi visitati, quali l'Italia, la Francia o la Turchia, che il lettore di allora già conosceva assai bene e che vengono invece descritti come fossero luoghi inesplorati... Vivacità, humour e pathos compensano la mancanza di dettagli e fanno correre il lettore veloce verso la conclusione. Quanto alle riflessioni, si è notato che in esse Equiano fece maggior ricorso all'oratoria, specie nelle pagine finali: restano comunque interessanti grazie alla cornice in cui sono inserite e alla credibilità del personaggio che le declama.

Nelle sue argomentazioni a favore dell'abolizione della schiavitù, Equiano non si è rivelato troppo originale. Si basava su presupposti cristiani ed umanitari da un lato ("non fare agli altri ciò che non vorresti fosse fatto a te"), e da un altro lato su teorie di economisti del tempo (per cui far progredire gli Africani

verso l'indipendenza avrebbe significato creare un mercato enorme per le industrie ed i manufatti inglesi oltre che una tranquilla fonte di approvvigionamento di materie prime). Non va dimenticato che Equiano doveva convincere gli Inglesi, non gli Africani, e che pertanto doveva adottare un punto di vista "bianco", indipendentemente da quali fossero i motivi veri e profondi delle proprie rivendicazioni, riassumibili probabilmente in un principio di eguaglianza allora ancor troppo rivoluzionario.

Il secondo volume dell'autobiografia contiene anche una poesia, "Miscellaneous Verses on the State of my Mind during my First Convictions", che, pur se definibile *apprentice literature* per lo stile imitativo, con la monotonia delle forme regolari e la *self-pity* già preromantica, rivela ancora una volta l'Africano abolizionista militante che denuncia l'ingiustizia degli Europei; e proprio di questa composizione si è detto che vi appare "il primo westafricano che abbia usato il linguaggio metropolitano contro i padroni"¹⁸, affermazione che si può estendere all'intera opera di Equiano.

L'interesse per Equiano è *anche* storico: i primi capitoli descrivono gli usi degli Africani Ibo alla fine del '700, quando non erano ancora stati contaminati da costumi occidentali, le isole dell'America Centrale all'epoca d'oro dello schiavismo son ritratte da un punto di vista "negro", le peripezie marine fra i ghiacci artici in una delle prime grandi spedizioni (alla quale partecipò anche il giovane Nelson) son oggetto di entusiastica descrizione, e il primo tentativo di fondare in Africa, nell'odierna Sierra Leone, un insediamento di ex-schiavi viene descritto da uno dei suoi principali ideatori e critici. Storia a parte, comunque, la *Narrative* continua a farsi leggere sia per la sua prosa – che, stagionata com'è, serba tutto il gusto di altri tempi e di una insolita personalità – sia per la sua tecnica: il rapporto fra punto di vista del narratore e fatti narrati crea spesso una cortina di supposizioni, di piccoli dubbi, di partecipazioni distaccate che permettono al lettore di restare cosciente della componente letteraria dell'opera. Le piccole esagerazioni, a volte consistenti solo in pathos o ansie ridondanti, fanno della tragedia vissuta da Equiano una storia raccontata da un negro: l'insistenza patetica clownizza il contenuto tragico e lo rende sopportabile. Tocchi palesi di ironia spingono a ricercare più sottili sfumature ironiche e autoironiche anche dove il racconto pare più doloroso. La stessa abbondanza di domande rettoriche, esclamazioni, ripetizioni di parole e frasi, anziché delineare uno stile imitativo e tronfio (come accade nella Wheatley) foggiano un linguaggio dall'esagerazione tipicamente africana, e risultano singolarmente genuine. Ciò grazie alla facoltà di cantastorie di Equiano, che non si lascia mai schiacciare dal peso del proprio destino, né lo esorcizza mai completamente in puerili preghiere. Anche la fede di Equiano, che tocca alti e bassi, visioni e bestemmie, è una fede "negra", che si meraviglia della poca religiosità degli Europei e si incanta davanti a una affollatissima predicazione metodista o apprezza l'umanità buona dei quaccheri.

In conclusione, nell'opera di Equiano, come in quella di altri suoi contemporanei (fra cui, in particolare, Cugoano), veniva anticipata anche la fase "di protesta" della seguente letteratura angloafricana; se ciò avveniva ancora in maniera compromissoria e sotto il velo parziale dello humour e dell'ironia, è perché Equiano, alienato dal proprio mondo, doveva muoversi fra idee ed atteggiamenti, anche di classe, bianchi, e perché non poteva beneficiare di un pubblico negro: se la Wheatley si indirizzava ai salotti, Equiano si rivolgeva al Parlamento inglese.

Contrariamente a quanto accade per la Wheatley, Equiano è letto ancor oggi, ed anche in Africa, grazie soprattutto agli sforzi di critici come Paul Edwards e di romanzieri come Chinua Achebe, e sembra che il suo posto di precursore gli sia stato riconosciuto definitivamente: Equiano fu probabilmente il primo "schiavo" africano di lingua inglese a fare anche della schiavitù materia di poesia.

¹Cfr. Adrian A. Roscoe, *Uhuru's Fire*, C.U.P., 1977, e in particolare il primo capitolo: "Language problems: English and the vernaculars", pp. 1/26.

²Cfr. "Black «Guinea-Pigs» in the Age of Enlightenment", in Janheinz Jahn, *Neo-African Literature*, Grove Press, New York, 1968, pp. 34/39 e Oscar Ronald Dathorne, "African Writers of the Eighteenth Century", in *Black Orpheus*, 18, Oct. 1965, poi in *The Black Mind*. Per il concetto di "apprentice literature" cfr. J. Jahn, *cit.*, pp. 89/97.

³Alcune date significative: 1631, costruzione del primo forte inglese a Cormantine, sulla Costa d'Oro (oggi Ghana); 1662, istituzione della Company of Royal Adventures of England Trading to Africa, con raggio d'azione esteso da Gibilterra al Capo di Buona Speranza (assorbì il forte di Cormantine ed esercitò un ruolo di primo piano nel commercio degli schiavi, impegnandosi a fornirne fino a 3.000 all'anno per le Indie Occidentali); 1672, istituzione della Royal African Company (che fra il 1680 e il 1700 esportò 140.000 schiavi). Cfr. John Spencer, "West Africa and the English Language", in *The English Language in West Africa*, a cura di J. Spencer, Longman, Londra, pp. 1/34.

⁴Si trattò dapprima di parlate locali, approssimative, elastiche, semplificate al massimo, sia perché non dovevano veicolare complessità filosofiche... sia perché i vernacoli da cui parzialmente derivavano pur se diversissimi fra loro hanno in comune rispetto alle lingue europee una notevole semplicità grammaticale. I *pidgin* non sono lingue vere e proprie in quanto *non* sono lingue madri, ma solo compromessi fra mondi linguistici diversi funzionali alla comunicazione orale. Tuttavia, in tempi recenti sono diventati anche lingue madri e, in certi casi, sono stati fatti esperimenti di trascrizioni anche in opere letterarie. In particolare, nel West Africa i *pidgin* hanno mostrato di assomigliarsi fortemente da zona a zona: il fenomeno è stato spiegato ricorrendo a due diverse teorie (complementari forse): la funzione sociale del *pidgin* (ossia il rapporto schiavo/padrone, che determinava una ovvia semplicità strutturale e una evidente semplificazione lessicale), e il suo probabile debito verso una lingua franca e verso il linguaggio commerciale usati sulle coste europee sin dal Medio Evo (debito consistente sia in influssi diretti che nell'atteggiamento degli Europei nei confronti di queste esigenze di comunicazione): l'"ur-pidgin" sarebbe comunque di base portoghese, per cui alla formazione tradizionalmente accettata dei *pidgin* si sarebbe anteposta una fase precedente; il processo di formazione sarebbe avvenuto in due fasi: dapprima un attrito fra base portoghese e lingue locali e quindi (in seguito alla più tarda dominazione inglese) una riessificazione o soprlessificazione di derivazione inglese. (Cfr. Bernard Mafemi, *Nigerian Pidgin*, in J. Spencer, *op.*

cit., pp. 95/112 e J. Spencer, *art. cit.*).

⁵Citato da Julian D. Mason Jr., in *The Poems of Phillis Wheatley*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966, p. XLIII. L'edizione curata da Mason e la sua introduzione costituiscono oggi strumento fondamentale per un approccio all'opera della Wheatley.

⁶Nata nel Senegal, giunse come schiava a Boston nel 1761, dove fu comperata da un sarto, John Wheatley: la famiglia la tenne separata dagli altri schiavi e le dette un'educazione, permettendole anche di viaggiare; nel '73 fu in Inghilterra e rientrò in tempo per la morte della padrona nel '74, nel '76 fu nuovamente in Inghilterra al seguito del generale Washington. Alla morte del padrone nel '78 lasciò la famiglia Wheatley e sposò un negro (John Peters) da cui ebbe tre figli e una vita di stenti: il marito andò in prigione, due dei tre figli morirono, un terzo peri seguendo la madre nel 1784, dopo che lei s'era messa a far la cameriera in una pensioncina.

⁷Briton Hammon aveva pubblicato un pamphlet e Jupiter Hammon un poemetto nel 1760.

⁸Cfr. J.D. Mason, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

⁹Cfr. "On Being Brought from Africa to America" che cito per intero:

'Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
Taught my benighted soul to understand
That there's a God, that there's a *Saviour* too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,
"Their colour is a diabolic die."

Remember, *Christians*, *Negroes*, black as *Cain*,
May be refin'd, and join th'angelic train.

e cfr. "To the University of Cambridge, in New England", vv. 3/6:

'Twas not long since I left my native shore
The land of errors, and *Egyptian* gloom:
Father of mercy, 'twas thy gracious hand
Brought me in safety from those dark abodes.

¹⁰Cfr. "Phillis's Reply", vv. 19/34:

In fair description are thy powers display'd
In artless grottos, and the sylvan shade;
Charm'd with thy painting, how my bosom burns!
And pleasing Gambia on my soul returns,
With native grace in spring's luxuriant reign,
Smiles the gay mead, and Eden blooms again,
The various bower, the tuneful flowing stream,
The soft retreats, the lovers golden dream,
Her soil spontaneous, yields exhaustless stores;
For Phoebus revels on her verdant shores.
Whose flowery births, a fragrant train appear,
And crown the youth throughout the smiling year,
There, as in Britain's favour'd isle, behold
The bending harvest ripen into gold!
Just are thy views of *Afric's* blissful plain,
On the warm limits of the land and main.

¹¹Cfr. "To Right Honourable William, Earl of Dartmouth", vv. 24/31 che includono anche un raro cenno contro la schiavitù:

I, young in life, by seeming cruel fate
Was snatch'd from *Afric's* fancy'd happy seat:
What pangs excruciating must molest,
What sorrows labour in my parent's breast?

Steel'd was that soul and by no misery mov'd
That from a father seiz'd his babe belov'd:
Such, such my case. And can I then but pray
Others may never feel tyrannic sway?

¹²Per un tentativo di definire alcune tendenze stilistiche denotanti ben altri argomenti in favore dell'"africanità" di un poeta: cfr. Armando Pajalich, "Africa e Africanità nella poesia di Lenrie Peters", in *Africa*, XXXIII, 1, marzo 1978, pp. 69/96.

¹³Cfr. nota 7 e i cenni ai "Miscellaneous Verses" di Equiano.

¹⁴La prefazione all'autobiografia di James Albert Ukawsaw Gronniosaw, *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw, an African Prince, as Related by Himself* (Bath, 1770), afferma esplicitamente che la stesura fu opera di una "giovane signora della città di Leominster".

Anche le lettere di Ignatius Sancho, *Letters of the Late Ignatius Sancho, an African* (Londra, 1782), vennero editate da una signora inglese. Sancho, nato nel 1729 a bordo di una nave proveniente dalla Guinea, giunse a soli due anni in Inghilterra, dove crebbe, fu battezzato ed entrò al servizio di tre nobili sorelle e di una duchessa: di negro aveva in definitiva solo la pelle e non fu mai soggetto alle vessazioni degli schavi, anche perché visse prima che il fenomeno della schiavitù raggiungesse il suo apice alla fine del '700, e ciò traspare dalle lettere che trattano molto poco di abolizionismo e schiavitù, rivelando invece la moda sentimentale e l'influsso di Sterne, l'amore per la cultura bianca e per la vita domestica: "Le lettere di Sancho son opera di un individuo completamente assimilato nella borghesia inglese di quel tempo; un dilettante della letteratura e della musica, un critico della pittura e della scultura, un amico di Sterne e di Garrick, che posò per un ritratto di Gainsborough, il servo rispettoso e rispettato di una nobile famiglia, il negoziante discretamente prospero" come ha scritto Paul Edwards (in Ignatius Sancho, *Letters of the Late Ignatius Sancho, an African*, Dawsons, Londra, 1963, p. I e passim). Cfr. anche O.R. Dathorne *The Black Mind*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1974, pp. 77/81.

Ottobah Cugoano è di certo l'autore più interessante, dopo Equiano: nato nel 1757 nel Ghana, fu rapito a 13 anni e portato come schiavo nelle Indie Occidentali e poi in Inghilterra al servizio di personaggi illustri; anche dei suoi *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species* (Londra, 1787) l'autorità è discussa, in quanto sembra che vi sia stata almeno una revisione da parte di estranei (cfr. Paul Edwards in Ottobah Cugoano, *Thoughts and Sentiments...*, Dawsons, Londra, 1969, pp. VII/XI). Il libro, "in parte autobiografia ed in parte propaganda, narra di come egli fu catturato e venduto come schiavo e di come giunse in Inghilterra. Tuttavia l'opera è essenzialmente un attacco al commercio degli schiavi, con Cugoano che cerca di dimostrare citando la Bibbia l'incompatibilità fra schiavitù e comandamenti religiosi" (O.R. Dathorne, *op. cit.*, pp. 81/82); Cugoano ricusò fra l'altro l'affermazione secondo cui gli Africani avrebbero venduto membri delle proprie tribù, sostenne l'eguaglianza fra tutte le razze (sempre con motivi biblici), affermò che la schiavitù era dannosa per l'Inghilterra la quale avrebbe dovuto invece allearsi con l'Africa, aiutare a coltivare la terra e rifornirsi tra gli Africani di manodopera per l'industria e la difesa (O.R. Dathorne, *ibidem*, pp. 82-83); in generale fu meno condiscendente di Sancho e ancor più polemico di Equiano.

Nello stesso filone, e di minore interesse, è *A Narrative of the Life and Adventures of Venture, a Native of Africa, Related by Himself* (New London, 1798), di Venture Smith.

¹⁵Nato nel 1745 nei pressi di Onitsha (Nigeria), a undici anni fu rapito e venduto come schiavo, condotto nelle isole Barbados e in Virginia dove venne acquistato dal tenente (poi capitano) Pascal col quale viaggiò per mare in navi da guerra e mercantili; da questi fu condotto in Inghilterra (nel '57) dove fu battezzato (nel '59). Nonostante l'"affetto", Pascal lo sfruttò e nel '62 lo rivendette a Robert King, nelle Indie Occidentali. Il nuovo padrone gli dette incarichi di fiducia e lo incoraggiò a risparmiare per comprarsi la libertà. Una volta libero, continuò a lavorare per King, fino alla sua morte, dopodiché si stabilì (nel '70) in Inghilterra, dove fu attivo abolizionista. Nel 1787 partecipò

ai preparativi per la spedizione che avrebbe dovuto riportare ex-schiavi nella Sierra Leone per stabilirvisi liberamente (e che si rivelò un totale fallimento). Nel '92 si sposò nel Cambridgeshire e nel '97 morì.

¹⁶Cfr. la dedica "To the Lords Spiritual and Temporal, and the Commons of the Parliament of Great Britain", in Gustavus Vassa the African, *The Life of Olaudah Equiano*, a cura di Paul Edwards, Dawson's, Londra, 1969, p. III. Paul Edwards ha anche curato un'edizione accorciata per la Heinemann, con il titolo di *Equiano's Travels* (Londra, 1967).

¹⁷Cfr. "Introduction", di Paul Edwards, in *The Life of Olaudah Equiano, cit.*, pp. XLV-LIII. Il brano in cui il giovane Equiano imita i bianchi alla lettura e si mette ad "ascoltare" il libro derivava da Gronniosaw, ma anche in Cugoano vi era una storia simile.

¹⁸Adrian A. Roscoe, *Mother is Gold*, C.U.P., 1971, pp. 14-15.

INESSA PAWŁOWSKA LUCCI

MICKIEWICZ E SŁOWACKI E IL PROBLEMA DEL FOLCLORE

(L'uso degli elementi folcloristici fatto da Mickiewicz e Słowacki nel disegnare il protagonista delle loro opere di origine popolare alla luce dei canoni della creatività folcloristica proposta da V.J. Propp).

La questione dei rapporti intercorsi tra la letteratura del romanticismo e il folclore come fonte d'ispirazione letteraria, ha già avuto numerose elaborazioni, ampie ed approfondite, che l'hanno trattata sotto vari aspetti.

Nonostante l'abbondanza numerica e tematica di ricerche in questo campo, il presente lavoro s'accinge a seguire, servendosi del materiale offerto dall'ultimo libro, postumo, di Vladimir Jakovlevič Propp¹, alcuni tratti dell'impostazione data finora al problema degli elementi folcloristici nella letteratura del romanticismo, prendendo in esame un ambito molto ristretto (anche se è il più "frequentato"), quello di alcune opere dei due maggiori poeti polacchi e, precisamente, le ballate di Adam Mickiewicz e di Juliusz Słowacki, basate, secondo le parole degli stessi autori, sul folclore.

Lasciando da parte le premesse piuttosto ben definite, che riguardano il ruolo della cultura spirituale popolare, le sue tradizioni, nonché il peso da essa esercitato sul romanticismo slavo (qui, specificamente polacco), il presente lavoro tenterà di individuare quegli elementi che Mickiewicz e Słowacki usarono nelle loro opere, per mettere in rilievo le caratteristiche folcloristiche dei personaggi che possono essere definiti anche oggi tali – cioè conformi ai canoni principali della folcloristica determinati da Propp quali suoi pilastri basilari e portanti.

L'autore, in base a un'argomentazione ricca e fondata, propone di intendere il termine "folclore" – nonostante le molteplici difficoltà e carenze che esistono in questo campo ancora oggi – in quanto insieme di creazioni esclusivamente spirituali, poetiche ed orali, del popolo, aventi carattere generale, ma senza porre in dubbio le sue particolarità specifiche e nazionali².

Pur riconoscendo le difficoltà nel definire, in modo pieno, il folclore come un tipo distinto di creatività e le difficoltà della folcloristica nel costituirsi come una scienza a sé stante, Propp avanza l'ipotesi che sia possibile determinare una serie di canoni, i quali nella sostanza siano specifici del folclore. In un discorso ampio ed approfondito, riguardante i problemi di definizione e d'impostazione della questione "folclore", l'autore prende in esame alcuni generi folcloristici, cercando di precisare le loro caratteristiche essenziali, descrivendo la loro struttura, il loro ruolo e contenuto, nel tentativo di individuare quei canoni che ne compongono le strutture fondamentali³. Propp, con la premessa che il suo punto di partenza è il folclore russo, in seguito sviluppa largamente il discorso e ne estende i limiti, rintracciando elementi paralleli, uguali o simili nel folclore degli altri popoli, fino a riceverne un quadro generale⁴.

Su questo sfondo è utile riportare qualche dato su Mickiewicz e Słowacki, connesso direttamente ai contatti che essi ebbero con le fonti folcloristiche dei loro luoghi nati e della loro prima giovinezza.

Adam Mickiewicz (nato a Zaosie, vicino a Nowogródek, il 24 dicembre 1798, morto a Péra, sobborgo di Costantinopoli, il 26 novembre 1855) crebbe su terre che, fin da tempi lontani, erano difficili da definire dal punto di vista della loro autenticità etnica (la sua città natale, Nowogródek in polacco, Novogrudek in russo, Navahrudak in lingua bielarussa, è posta su un territorio che, noto dalla metà del sec. XI, fu prima la capitale di un principato russo facente parte della Russia di Kiev, a metà del sec. XIII passò alla Lituania, dal 1795 fu di nuovo incluso nella Russia, negli anni recenti – dal 1919 al 1939 – fece parte della Polonia e, dal 1940, è parte della Bielorussia Sovietica), e proprio qui egli conobbe direttamente le tradizioni popolari che stanno alla base di suoi numerosi componimenti letterari.

Lo stesso riguarda Juliusz Słowacki (nato il 4 settembre 1809 a Krzemieniec, morto il 7 aprile 1849 a Parigi), che era cresciuto in una città (Krzemieniec in polacco, Kremenec in russo, Kremeneć in ucraino) che fu, storicamente, la fortezza di un principato russo facente parte della Russia di Galizia-Volinia, dalla metà del sec. XIV appartenente alla Lituania, nel 1569 venne inclusa nel Regno Polacco (Corona Regni Poloniae), nel 1795 tornò alla Russia, dal 1919 al 1939 fece parte del territorio polacco e, dal 1940, appartiene a Ucraina Sovietica.

Bisogna aggiungere però che, a differenza di Mickiewicz, che ebbe un contatto diretto con la creatività spirituale popolare della terra natia, Słowacki, tenuto sin dall'infanzia sotto la guida della madre, coscientemente indirizzata, fece la conoscenza del folclore in modo indiretto, attraverso la letteratura a carattere popolare, prevalentemente ucraina. Questo approccio iniziale così differente ha avuto il suo sviluppo successivo negli atteggiamenti diversi che i due poeti manifestavano nei confronti del folclore (Mickiewicz, p.e., espresse il parere che la ballata popolare sia il genere che riesce in modo particolare ad

incarnare le idee del romanticismo⁵, mentre Słowacki⁶, deridendo spesso gli scrittori che si erano buttati sulla “cultura popolare”, riteneva che per lui personalmente fosse un materiale del tutto “inutilizzabile” (il che non lo trattene dall’attingere al folclore per la realizzazione di alcune sue opere).

Di fatto, la cultura spirituale slava, tradizionalmente impregnata di folclore, non poteva non proiettare la propria luce sulle scelte operate dagli scrittori in quel periodo, le quali, nel caso di Mickiewicz e Słowacki, furono in definitiva scelte transitorie, che non prevalsero sulla loro attività letteraria nel suo insieme.

La presenza e l’uso dell’elemento folcloristico (che è l’oggetto del presente lavoro) nelle opere del periodo del romanticismo, si riesce a coglierli con maggiore facilità in quei componimenti che rientrano nell’ambito della creatività letteraria poetica. Vediamo qui in modo particolarmente chiaro che ad avere le preferenze furono le ballate e i canti popolari, nei quali i romantici ricercavano gli elementi consoni ai loro propositi. I canti in prevalenza allora noti erano queglii ucraini (resi popolari da J.B. Zaleski, 1802-1886, poeta, amico di Mickiewicz, autore di “dumy” basate sul folclore ucraino), lituani e bielarusi (i canti polacchi, noti nelle regioni di Mazowsze, Małopolska e Wielkopolska, apparvero nelle opere dei romantici dell’epoca successiva e vi si mantennero fino alla fine del sec. XIX).

Nella letteratura polacca della prima metà del sec. XIX, il fenomeno di apertura al folclore andava di pari passo con la tendenza a presentare soggetti che raffiguravano la vita del popolo, e per dar loro i connotati della realtà campagnola, chi si ispirava al mondo contadino ricorreva immancabilmente agli elementi folcloristici allo scopo di abbellire un certo personaggio, oppure per creargli uno sfondo convincente, a mo’ di illustrazione o di cornice.

Il discorso su Mickiewicz e Słowacki è ben diverso, perché i due poeti, oltre al fatto di dedicare alcune opere direttamente ai problemi del popolo (e questo vale prima di tutto per Mickiewicz), alla sua vita, riportando in forma letteraria le sue credenze, le sue usanze e il suo linguaggio e legando insieme tutti questi elementi – popolo, nazione, patriottismo –, hanno cercato di adottare come proprie non solo le forme folcloristiche (canto, ballata), ma sono arrivati a compiere dei tentativi di creare dei componimenti a carattere folcloristico, operando, in base al solo intuito, le scelte di queglii elementi che sembrano loro specifici del folclore.

Fino a che punto le loro scelte risultano indovinate possiamo oggi rivedere alla luce delle schematizzazioni proposte da Propp.

A farci da guida tra le opere di Mickiewicz e Słowacki è il libro *Paralele*, già citato, di un illustre esperto in materia, il prof. J. Krzyżanowski. L’autore afferma che i maggiori componimenti di Mickiewicz che traggono le sue origini dal folclore⁷ sono il ciclo di poesie *Ballady i romanse* (Ballate e romanze) del 1822, e le parti II e III di *Dziady* (Gli Avi), scritte nel 1823 (concordemente,

del resto, con le promesse introduttive fatte da Mickiewicz stesso).

Per quel che riguarda Słowacki, Krzyżanowski⁸ indica come suo maggiore componimento dai tratti folcloristici *Balladyna* (è il nome della protagonista), scritta nel 1835, nonché componimenti minori, come *Dumka ukraińska* (Breve дума ucraina), del 1826, e quelli dove l'elemento folcloristico funge da motivo secondario o complementare: *Kordian* (1834), *Anhelli* (1838), *Beniowski* (1841), *Sen srebrny Salomei* (Il sogno argenteo di Salomea), del 1844, e *Król Duch* (Re Fantasma) iniziato nel 1845. Il tema che sviluppa poi Krzyżanowski, parlando dei due poeti, corre lungo linee parallele e prende in esame il rapporto tra letteratura e folclore, l'individuazione delle singoli fonti d'ispirazione delle opere letterarie e gli scopi che si ponevano in questo ambito i loro autori, in conformità con il programma del romanticismo.

Come si è già detto, i due scrittori hanno dimostrato, rispetto alla byline, poemi epici, narrazioni, aneddoti ed altro, la loro preferenza per la ballata, il canto e la favola.

Secondo le definizioni proposte da Propp (per lui la nozione di “genere” è un insieme di fattori il cui denominatore comune è dato dall'unione e dalla combinazione dei sistemi poetici, dal ruolo ad essi assegnato nell'ambito delle usanze popolari, dalle forme di esecuzione e, per i canti, dal tipo di struttura musicale), ogni genere ha dei canoni ben distinti. Così, il genere “ballata” ha una sfera tematica ben circoscritta, dotata di connotati molto precisi. Essa, di solito, racconta vicende che si svolgono nella sfera delle passioni umane, presentate nei risvolti più drammatici, e che spesso finiscono in tragedia. Lo sfondo iniziale di una ballata è spesso un'immagine della vita quotidiana, serena e piuttosto realistica, su questo sfondo viene presentato un personaggio, che, in seguito, sarà il protagonista del racconto. Il tempo storico di una ballata non è definito concretamente, ma spesso allude al primo medioevo, periodo duro e colmo di orrore. I protagonisti fanno, non di rado, parte degli strati sociali alti o medioalti, visti e descritti dalla fantasia contadina. Gli avvenimenti sui quali si concentra una ballata sono caratterizzati dalla forte carica passionale, per cui sono sconvolgenti, terribili – seppur sempre profondamente umani –, raccontati a freddo, attraverso azioni a ritmo accelerato, che susseguendosi servono da tratti che man mano compongono la caratteristica psicologica del protagonista. Capita spesso che non troviamo nella ballata una motivazione di queste azioni espressa in modo chiaro e aperto, ma la si sente sottintesa. L'amore, l'odio, la gelosia, l'invidia, la brama di potere che serpeggiano all'interno di un nucleo familiare: sono queste le passioni di cui tratta la ballata folcloristica, mostrando come esse conducono a conflitti tragici che sfociano in delitti e tragedie. La vittima è sempre una persona innocente, il suo assassino è sempre uno dei membri della sua stessa famiglia: marito, moglie, suocera, fratello o sorella. Qualche volta il delitto avviene a causa di un inganno (e la motivazione possiamo intuirlo, perché non ci viene fornita una spiegazione esplicita), e allora

il finale si risolve col suicidio del personaggio che l'ha commesso. Di solito il luogo della sepoltura è contraddistinto o da fiori di rara bellezza o da qualche altro particolare significativo.

Il fatto di concentrarsi su passioni umane, raccontate prendendo come esempio un personaggio singolo, è, secondo Propp, la caratteristica principale della ballata folcloristica, che la distingue dagli altri generi folcloristici. La singolarità e l'eccezionalità delle cose che accadono è, in genere, una caratteristica fondamentale del folclore, che nella ballata si esprime attraverso la forza delle passioni che essa racconta, attraverso gesta di rilievo straordinario, che conducono a soluzioni terribilmente tragiche. Il delitto, nella ballata, di solito, non viene punito in modo esemplare e diretto, raramente ne abbiamo la descrizione. Questo aspetto scaturisce dal presupposto che chi segue le tremende vicende provocate dal protagonista, le giudicherà da solo e non potrà che esprimere una condanna. In breve, le caratteristiche di una ballata sono da una parte, lo sfondo dai connotati realistici sul quale si svolge l'azione, la figura prettamente umana del suo eroe, l'affidamento all'ascoltatore del ruolo del giudice e, d'altra parte, la straordinarietà della forza delle passioni, l'assenza di riferimenti per quel che riguarda il tempo e il luogo delle azioni, la mancata descrizione della punizione delle azioni cattive compiute dal colpevole.

La ballata è molto più vicina alla realtà che non il poema epico o la favola; ciò trova espressione anche nel fatto che chi l'ascolta dà fede a quel che sente raccontare e rimane sconvolto e mortificato dalla trama.

Vediamo adesso quali sono, secondo Propp, i connotati di un altro genere folcloristico, anch'esso ricorrente nei componimenti dei due poeti romantici e, precisamente, la favola popolare.

La sua prima caratteristica – come disse già Belinskij – sta nel fatto che nelle vicende da essa raccontate non credono né chi le narra né chi le ascolta. Non è una rivelazione senza un suo peso – sottolinea Propp –, anche se questo non è sufficiente per definire la favola come un genere folcloristico a sé. La favola si basa sulla non-realtà coscientemente concepita, sulla fantasia che sta alle sue radici, non essendo questi fattori né secondari né casuali, perché determinano, in grado significativo, tutta la poetica delle favole folcloristiche. Il fatto di essere basata sulla fantasia, su una realtà inventata, finta, è – secondo Propp – testimoniata da quasi tutte le lingue, dato che il termine “favola” viene considerato sinonimo di “bugia” – “menzogna” – “frottola”. Ne è cosciente di solito il favoleggiatore: in Russia, alla fine della favola egli pronuncia sempre la frase: “Skazka vsja, bol'se vrat' nelzja” (“la favola è tutta qua, proibito mentire di più”).

A differenza della ballata, la favola non contiene alcun elemento attinente alla realtà dell'uomo, i suoi protagonisti sono sempre fuori del comune, gli avvenimenti non riguardano mai le cose quotidiane, non parlano delle situazioni normali: tutto, nella favola, è raffigurato intenzionalmente come il “contra-

rio” della realtà della vita. Al tempo stesso la favola viene raccontata come se si trattasse della realtà: a suggerirlo sono il suo stile, gli accenti e la gestualità.

L'elemento che la favola ha in comune con la ballata sta nel ritmo scattante delle azioni che si susseguono l'una all'altra, senza lasciare spazio a tutto quel che non svolga un ruolo determinato all'interno dell'intreccio. Così, nella favola non troviamo nessun accenno al paesaggio (se non nel momento in cui questo serve a dar risalto all'azione che deve compiere il protagonista, ma anche allora esso è segnalato con una parabola: bosco, perché deve essere attraversato; muro, perché deve essere saltato etc.); non c'è la descrizione dell'aspetto del protagonista, definito di solito con la qualità di “bello” (al massimo si aggiunge, quando il personaggio è una principessa, “indescrivibile” o “inimmaginabile”), “brutto”, “giovane”, “vecchio”, mentre si riportano dettagliatamente i loro accessori, perché hanno un preciso ruolo nello svolgimento dell'azione. Lo stesso riguarda il numero di personaggi, ridotto a quelli che hanno soltanto qualche compito specifico da eseguire. Come lo spazio che esiste in funzione delle azioni, anche il tempo della favola viene segnato con queste, e il suo valore convenzionale – le date, i giorni, gli anni etc. – non esiste. E l'incompatibilità del tempo reale con quello della favola lo esprime spesso il favoleggiatore stesso, quando dice alla fine: “corre il racconto, ma non le cose che si devono fare”. L'altra caratteristica della favola è l'assenza della nozione di causa ed effetto; il perché degli avvenimenti non viene spiegato quasi mai, come fosse sottinteso che nella non-realtà è un fattore senza alcuna importanza; i due momenti salienti e ben precisi della favola sono: la distinzione netta dei protagonisti (buono-cattivo), nonché la immancabile punizione di tutte le azioni “cattive” e, al pari, la premiazione del personaggio “buono”.

Tali sarebbero, in breve, le ipotesi di Propp, relative alle caratteristiche principi di questi due generi folcloristici.

In quale misura, Mickiewicz e Słowacki, proponendosi di introdurre gli elementi folcloristici nelle loro opere, si sono intuitivamente “attenuti” a questi schemi, specialmente nel raffigurare i protagonisti dei loro componimenti a carattere folcloristico?

Prendiamo quello che, cronologicamente, è il primo componimento di Mickiewicz della serie *Ballady i romanse: To lubię* (Questo mi piace)⁹. Vediamo qui che il poeta si serve di alcune immagini attinte al folclore solo allo scopo di creare l'atmosfera irreali. Egli dice:

Bo skoro północ nawlecze zaśłony,
Cerkiew się z trzaskiem odmyka,
W pustej zębownicy dzwonią same
dzwony,
W chrustach coś huczy i ksyka.
Czasami płomyk okaże się błądy,

Czasem grom trzaska po gromie,
Same się z mogił ruszają pokłady
I larwy stają widomie.
Raz trup po drodze bez głowy się toczy,
To znowu głowa bez ciała;
Roztwiera gębę i wytrzyzcza oczy,
W gębę i w oczach żar pała.

Appena mezzanotte tira le tende,
Si spalancano i portoni della chiesa,
Nel vuoto campanile le campane da
sole cominciano a suonare,
Tra i cespugli si sente un fruscio e un
sibilo.
Di tanto in tanto si vede una fiammella
tenue,
O si inseguono dei fulmini,
Si sollevano da sole le salme dalle
tombe
E si vedono alzati i corpi marciti.
Talvolta un cadavere senza capo corre
lungo la strada,
O ruota una testa senza corpo;
Spalanca la bocca, apre gli occhi,
Nella bocca e negli occhi arde una
fiamma.

Oppure egli descrive la figura incontrata:

...straszna martwica
wyływa z bliskich wód toni;
Białe jej szaty, jak śnieg białe lica,

...una salma orrenda
emerge dalle profondità delle acque
vicine;
Bianche le sue vesti, il viso come neve;

e, poi, disegnando, per bocca della ragazza, le sofferenze che aspettano i cattivi nell'aldilà:

W dzień, na noc zdejmują łańcuchy...
Muszę podróźnych trwożyć w nocne
chwile,...

Di giorno mi torturano, di notte mi
tolgono le catene...
Mi mandano a spaventare i viandanti
nel tempo notturno,...

ma è tutto qui, perché questa ballata ha una serie di aspetti che con il folclore non hanno niente a che vedere, come l'inizio stesso:

Spojrzyj Marylo, gdzie...

Guarda qui Maryła, dove...

che introduce il discorso diretto, un racconto ad personam, del tutto letterario e poetico, rivolto ad una sola persona che sta accanto al narratore e ascolta qualcosa su una vicenda che le è familiare. E poi, incontriamo questa descrizione del paesaggio:

...W prawo łóz gęsty zarostek,
W lewo się piękna dolina podaje,
Przodem rzeczutka i mostek.
Tuż stara cerkiew, ...
A za dzwonnica chróśniak malino-
wy, ...

A destra una fila di cespugli fitta,
A sinistra si apre una bella valle,
Davanti un ruscello con un piccolo
ponte.

Vicinissima la vecchia chiesa,...
Dietro il campanile, ramaglia di lam-
poni,...

ma, soprattutto, è lontano dal concetto folcloristico il fatto di localizzare il luogo con la massima precisione geografica, nomiandolo esplicitamente: Ruta (una località vicina a Nowogródek, dove – secondo il prof. Konrad Górski – si trova un cimitero dai dintorni tali quali li descrive qui Mickiewicz).

Dopo *To lubię* il poeta scrisse, rimanendo sempre nell'ambito del genere "ballata", numerosi componimenti, che si raggruppano secondo tre linee principali: la prima, comprendente *Świtez* (uno dei laghi nei dintorni di Nowogródek), e, parzialmente, *Rybka* (Pesciolino), finisce con *Świtezianka* (la ninfa del lago Świtez) e sviluppa le tendenze stilistiche dirette alla poetizzazione di un soggetto folcloristico concernente le forze magiche della natura; la seconda – con *Tukaj*¹⁰ e *Pani Twardowska* (Signora Twardowska) –, si riallaccia agli elementi di tipo umoristico, abbozzati in *To lubię*; la terza linea è, invece, considerata l'esito più alto raggiunto da Mickiewicz nell'assimilazione di motivi e forme folcloristiche e finisce con la ballata *Lilije* (I gigli)¹¹.

La trama della ballata *Lilije*, nonché la chiave in cui è rappresentata la sua protagonista, sono, sotto molti aspetti, le più conformi ai principii creativi di questo genere folcloristico, anche se, in alcuni tratti, escono fuori dallo schema ipotizzato da Propp, il quale, del resto, accenna alla possibile elasticità della ballata, che essendo un genere folcloristico piuttosto recente, rispetto, p.e., alla favola, talvolta ingloba un tratto o qualche elemento di quest'ultima. La linea principale sulla quale si sviluppa qui il racconto è un intreccio di sentimenti d'amore, paura, crudeltà che porta, attraverso azioni a ritmo incalzante, alla conclusione terribile, con un'ampia descrizione della punizione. Ma, rispetto alle tradizionali impostazioni, Mickiewicz inverte i ruoli dei protagonisti, concentrando il racconto non sulla vittima innocente del delitto, ma sulla figura di chi l'ha commesso. Così la ballata attacca con le parole:

Zbrodnia to niestychana,
Pani zabija pana;

Ecco un delitto inaudito:
La signora ammazza il marito;

tipiche dei canti popolari, dove non c'è alcuna introduzione, motivazione o

indicazione di tempo e luogo, e si passa subito alla seconda azione della protagonista:

Zabiwszy grzebie w gaju...

Seppellisce l'ucciso nel boschetto...

e poi alla successiva:

Potem cała skrwawiona...
Bieży przez łąki, przez knieje
I górą, i dołem, i górą...

Poi, tutta coperta di sangue...
Percorre i prati, le foreste,
E su, e giù, e su;...

senza dare la minima importanza all'aspetto di questi prati e boschi, cioè rispettando strettamente la regola folcloristica, quando si tratta di particolari simili. Il narratore va avanti di questo passo finché decide di spiegare chi è la donna, per bocca della stessa:

“Tu za lasem, za stawem,
Błyszczą mych zamków ściany...

Qui vicino, di là dal bosco, di là dallo
stagno,
Splendono le mura dei miei castelli,...

rimanendo molto sul vago, perché nella ballata popolare bastano queste definizioni per soddisfare la curiosità degli ascoltatori; ma, in seguito, egli introduce un elemento del tutto estraneo al folclore nei generi “ballata” o “favola”, perché

concretizza la situazione collocandola in un determinato momento storico, autentico, facendo dire alla protagonista:

...“Mój mąż z królem Bolesławem
Poszedł na kijowiany”...

...“Mio marito al fianco del re Bolesław
Andò su Kiev”...

perché, effettivamente, il re Bolesław Śmiały (che dal 1040 circa al 1081 fu prima principe e poi re polacco della dinastia dei Piastowie) compì qualche spedizione militare contro la Russia di Kiev ed è vero che le vecchie cronache annotano¹² che il re stabilì pene severissime per le mogli infedeli dei suoi cavalieri, del che fa cenno Mickiewicz, quando decide di fornire qualche dato sulla donna, ma sempre in chiave folcloristica, e concentrandolo in poche parole:

...“Ja młoda wśród młodzieży,

...“Io così giovane tra i giovani

e poi:

A droga cnoty śliska!
Nie dochowałam wiary,
Ach! biada mojej głowie!
Król srogie głosi kary;”...

È scivolosa la via della virtù!
Non rimasi fedele,
Guai a me!
Il re punisce severamente;”...

dove troviamo anche la spiegazione, sebbene breve e vaga, del perché del delitto iniziale. Allo stesso modo il poeta fa capire che la sua protagonista è attraente e desiderabile, riferendo i sentimenti dei due fratelli della vittima, venuti per festeggiare la fine della vittoriosa battaglia e rimasti in attesa del fratello, ignari della sua vera sorte:

...Jak dwaj u niej gościli
Tak dwaj ją polubili...
Życ bez niej żaden nie chce,

...Come ambedue rimasero ospiti della
signora
Così ambedue se ne innamorarono...
Senza di lei nessun vuole stare,

e, subito dopo, Mickiewicz, con una frase sola, abbozza il nodo nel quale s'intrecciano le passioni che non possono che portare allo scontro, alla tragedia:

Życ z nią obaj nie mogą...

Con lei stare ambedue non possono...

Il poeta non vuole rinunciare alla descrizione dello stato d'animo in cui si trova la protagonista perseguitata da rimorsi di coscienza, ma è coerente anche qui, dandone una immagine molto concisa con l'aggiunta di tinte che vediamo spesso usate per cercare un'atmosfera d'angoscia e paura nei racconti popolari:

...Pani zapomnieć trudno,
Nie wygnać z myśli grzechu.
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach uśmiechu,
Nigdy snu na źrenicy!
Bo często w nocnej porze
Coś stuka się na dworze,
Coś chodzi po świetlicy...
Noc przeszła, zasnąć trudno...

...La signora non riesce a dimenticare,
Non riesce a scacciare peccato dalla
mente.

Il peso ne sente sempre sul cuore,
Mai un sorriso sulle labbra,
Mai il sonno fa chiudere occhio,
Perché spesso, nell'ora notturna
Si sente un rumore strano,
Si sentono dei passi nelle camere...
La notte è ormai passata, il sonno non
viene...

Esemplare è il procedimento di Mickiewicz, che approfondisce le caratteristiche negative della sua protagonista, mettendola in situazioni che, volutamente, la dipingono cattiva e dura, attraverso le sue reazioni:

“Ach, pójdę aż do piekła,
Zniosę bicze, pochodnie
Byleby moją zbrodnię
Wieczysta noc powlekła”;...

“Andrò persino nell'inferno,
sopportero le fruste, le fiamme,
Purché il mio delitto
Venga coperto dalla notte eterna;”...

e quando viene rassicurata di poter sfuggire alla scoperta del suo segreto tremendo:

• Pani z wyroku rada,
Jak wpadła, tak wypada;...

La signora felice di questa sentenza,
Come entrò, così corse via;...

Posta davanti alla possibilità di far tornare in vita il marito, la donna non dimostra neanche un'ombra di ripensamento:

“I zniosę wszelkie kary,
Byle się pozbyć mary...
Nie, nie wskrzeszaj, mój ojczel!”...

“Sopporterò qualsiasi castigo,
Per non veder più l'incubo...
No, non lo far tornare in vita, padre”...

Quando viene avvertita che il solo mezzo di provocare il ritorno del marito è nelle sue mani, perché la cosa può compiersi solo a un suo richiamo, essa, da vero personaggio “nero”, non si sogna neanche di farlo; anzi si sente liberata dai suoi fantasmi interni e pronta alla vita spensierata:

Już do małżeństwa skora...
Bo w myśli swej układa
Nigdy w żadnej potrzebie
Nie wołać go do siebie...

È già pronta ad andar sposa...
Perché promette a sé stessa
Che mai per nessuna ragione,
Lo richiamerà a sé...

E in questo stato di cose, Mickiewicz, prepara il finale, descrivendo come la donna, presa dalla gioia di sposarsi, non bada più alle proprie parole, quando, posta davanti alla necessità di scegliere uno dei mazzi di fiori raccolti dai fratelli della vittima, ora rivali, aspiranti alla sua mano, pronuncia la frase:

“Kto mąż mój, kto kochanek?...”

“Chi è il marito? Chi è il mio amato?...”

Questa domanda scatena la vendetta affidata alla vittima innocente, e Mickiewicz la dipinge con tutte le tinte necessarie per creare un quadro raccapricciante, che fa venire in mente la figura del vecchio favoleggiatore, dai capelli bianchi e lunghi che, gesticolando, racconta con la voce rauca per la paura che assale anche lui:

Wtem drzwi kościoła trzaśły,
Wiatr zawiął, świece zgasty,
Wchodzi osoba w bieli, znamy chód,
znana zbroja,
Staje, wszyscy zadrżeli,
Staje, patrzy ukosem,
Podziemnym woła głosem:
“Mój wieniec i ty moja!
Kwiat na mym rwany grobie,
To ja, twój mąż!
Wy moi, wieniec mój,
Dalej na tamten świat!”
Wstrzęśła się cerkwi posada
Z zrębu wysuwa się zrąb,
Sklep trzeszczy, głąb zapada,
Ziemia ją z wierzchu kryje
Na niej rosna lilije,
A rosna tak wysoko,
Jak pan leżał głęboko.

D'un tratto si spalanca il portone della
chiesa,
Un colpo di vento spense le candele,
Entra una figura vestita di bianco,
Il passo è familiare, e l'armatura anche,
Si ferma, tutti sono in tremore.
Fermo, fissa tutti malevolo,
E con sua voce d'oltretomba:
“È mio questo mazzo, sei mia anche
tu!
Questo fiore colto sulla mia tomba...
Sono io, tuo marito!
Tutti siete miei, questo mazzo è mio,

Via tutti nell'aldilà!"
Una scossa muove le fondamenta della
chiesa
Si staccano le pietre l'una dall'altra,
Si spacca il soffitto, cade giù,
La chiesa sprofonda sotto terra,
La terra la ricopre di sopra
Su essa crescono gigli,
E crescono alti così,
Come profonda fu la tomba del signo-
re.

In questa ballata, Mickiewicz, adotta non solo i mezzi espressivi del folclore, ma anche la sua tipica struttura nella narrazione, che procede a ritmo accelerato al massimo, evitando le parole inutili e gli aggettivi che esprimano le qualità, intuendo con molta precisione che cosa c'è d'essenziale nel folclore.

Lo stesso si può dire del fattore tempo che, nella ballata, viene trattato dall'autore con uno spirito di profonda assimilazione delle regole folcloristiche, il che si manifesta nel segnare il suo trascorrere quasi esclusivamente attraverso il susseguirsi delle azioni. Le poche volte, in cui il poeta ne parla direttamente, lo fa nella stessa maniera noncurante che è propria di un autentico cantatore di ballate:

Dziś, jutro pewnie będzie,...

Certo arriverà; oggi, domani,...

dicono i fratelli della vittima apprendendo che il loro congiunto, partito in anticipo per preparare i festeggiamenti, più che mai ansioso di rivedere la moglie, non si è ancora visto, come dice lei stessa che suggerisce:

Zaczekajmy dzień jaki,

Aspettiamo qualche giorno,

E qui si nota una incoerenza di fondo, dal nostro punto di vista, che sta tra:

Poszlemy szukać wszędzie
Dziś, jutro pewnie będzie.

Manderemo a cercarlo dappertutto
Oggi Domani certo sarà qui.

ripetuta in seguito di nuovo:

Posłali wszędzie sługi,
Czekali dzień, drugi,...

Mandarono gli uomini da tutte le
parti,
Aspettarono un giorno e un altro,...

perché anche se c'è qui un dato concreto "un giorno", "un altro", esso è
rappresentato in maniera completamente astratta, come possiamo notare allor-
ché la signora sente che:

Z płaczem chcą jechać dalej...

In lacrime, decidono di partire...

e li supplica:

“Wszak czekaliście dłużej,
Czekajcie trochę jeszcze”...

“Avete già aspettato così a lungo,
aspettate ancora un po”

dato che un periodo durato “un giorno, un altro” non lo si potrebbe mai definire, in termini reali, una attesa “così lunga”.

Mentre la ballata di Mickiewicz *Lilije* – tolto qualche elemento, p.e., un cenno storico riguardante il re, o qualche altro dettaglio secondario, e dimenticando che questo componimento porta il nome dell’autore (il folclore è sempre anonimo) – potrebbe benissimo essere considerata espressione autonoma e rappresentativa della creatività folcloristica, sarebbe difficile avanzare una tesi simile riguardo all’opera di Słowacki *Balladyna*, se vista nel suo insieme. Perché, nonostante essa abbia come Leitmotiv una autentica ballata ucraina (il motivo, però, lo troviamo, con piccole differenze, presso numerose nazioni), che ha fornito lo spunto a Słowacki, il proposito creativo del poeta era diverso. *Balladyna* è stata ¹³ il primo componimento di tutto un ciclo omogeneo, con cui Słowacki aveva l’intenzione di “istituire” a posteriori le tradizioni letterarie connesse alle origini della Polonia, le sue leggende e storie, di cui sono così ricche le altre nazioni, mentre la sua patria ne era priva.

Per realizzare questo proposito Słowacki decise di servirsi di quei pochi dati storici e nomi leggendari, come Popiel, Krakus, Wanda etc., che aveva a disposizione, nonché di allacciarsi a riferimento geografico reale – Gniezno (la capitale, dove regnarono i primi re polacchi della dinastia dei Piastowie) e, per il resto, supplire con la propria fantasia e con il ricorso alle risorse del folclore, così da dare all’opera le parvenze dell’autenticità. Quali siano state le sue scelte folcloristiche e come se ne sia servito, lo esaminiamo qui di seguito.

L’asse portante di *Balladyna* è formata da due linee: una attinta al mondo delle favole, l’altra legata al genere ballata, che ogni tanto s’intrecciano. È, sicuramente, di origine fiabesca la figura alla quale il poeta affida il compito di scatenare tutti gli avvenimenti; è la regina Goplana¹⁴, padrona del lago di Gopło, vicino a Gniezno, che confessa a un suo servitore di essersi innamorata di un essere umano:

...“Ja się kocham, kocham się w
człowieku...

...“Mi sono innamorata, amo un uo-
mo...

conosciuto sul fondo del lago:

Tej zimy, gdym usnęła...

Otwieram oczy –
...w przełomkę człowiek wpada...
Na moje upadł tożę,”...

Quest’inverno, quando mi addor-
mentai...
Apro gli occhi –
...nell’acqua cade un uomo...
sul mio giaciglio cadde,”...

Lei, regina, se ne innamora di colpo, e desidera:

“Zatrzymać go na wieki...
i przykuć
Łańcuchem pocałunków”...

“Trattenerlo per l’eternità...
e incatenarlo
con la catena dei baci”...

Resa gelosa dal comportamento del suo amato, decide di allontanare la rivale
e mette in opera i suoi poteri magici – essa prevede che:

“Za godzinę...
Będzie jechał pan bogaty...”

“Passerà di lì un signore ricco...”

e ordina a Skierka, suo servitore, rendendolo magicamente invisibile:

Tego pana...
Zaprowadzić aż do chaty,
gdzie mieszka uboga wdowa,

I dwie młode córki chowa.
Uczyń tak, by pan bogaty
Wziął tam żonę i we dwoje
Odjechał”...

Questo signore...
Condurlo fino alla capanna,
In cui vive una povera vedova,
Con due figlie giovani.
Fa che il signore ricco
Lì si prenda sua sposa e che tutt'e
due
Se ne vadano via”...

Di queste poche parole Słowacki fa il punto di partenza delle vicende successive, perché come dice Skierka:

...“Poukraszam
Obie dziewice, bo moja królowa
Nie powiedziała, do której nakłonić
Serce Kirkora”...

...“farò belle
Tutte e due le fanciulle, perché la
mia regina
Non disse chi deve conquistare
Il cuore di Kirkor...”¹⁵

Da qui inizia l'intreccio della ballata, che Słowacki conobbe attraverso il componimento di A. Chodźko *Maliny* (I lamponi). Ma quanto sono poetiche e, al tempo stesso, poco folcloristiche le descrizioni dettagliate della bellezza delle due ragazze, che Słowacki mette in bocca a Kirkor, assillato da dubbi su quale delle due sorelle prendere in isposa. Egli così le descrive:

“Starsza jak śniegi – u tej warkocz
cudny

Niby listkami brzozy przyodziana;
Ta z alabastrów – a ta zaś różana –
Ta ma pod rzesą węgle – ta fijołki –
Ta jako złote na zorzy aniołki,
A ta zaś jako noc biała nad ran-
kiem”...

“La maggiore sembra neve – l’altra
ha una treccia stupenda
Sembra una betulla vestita di foglio-
line;
Questa è d’alabastro – quella è di
rose –
Questa ha gli occhi neri – quella
color cielo
Questa sembra un angioletto dorato
dall’aurora
Quella, invece, è come la notte bian-
ca all’alba”...

Il motivo della ballata ucraina viene qui riportato tale e quale per bocca di Skierka, che, invisibile, sussurra all’orecchio della vedova:

“Matko w lesie są maliny,
Niechaj idą w las dziewczyny,
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze”...

“Ascolta madre, nel bosco ci sono i
lamponi,
Che vadano nel bosco le fanciulle,
Chi ne raccoglie di più,
Andrà sposa al signore”...

La caratterizzazione psicologica delle sorelle procede gradualmente, assumendo tinte sempre più nette, separando sempre più recisamente il personaggio buono

da quello cattivo; lo vediamo da questo dialogo delle due sorelle incontratesi nel bosco:

A: O jakie szczęście!

Alina: Che fortuna!

dice la ragazza mostrando la cesta già piena di lamponi, alludendo alla propria vittoria in questa gara, mentre la sorella Balladyna ne ha ancora pochi, e si sente rispondere:

B: To szczęście, siostró
może nie dla ciebie...

Balladyna: Questa fortuna, sorella
mia,
forse non toccherà te...

al ché Alina, l'anima profondamente buona, risponde:

A: Jéśli nie będę panią Kirkorową,
To będę pani Kirkorowej siostrą.

Alina: anche se non dovessi diventare la moglie di Kirkor,
Sarò pur sempre la sorella della signora Kirkor.

I successivi tratti che delineano il personaggio negativo li troviamo nella risposta di Skierka (quando Goplana, saputo dell'equivoco nato dal suo ordine poco preciso, domanda come uscirne), il quale dice:

“Spuść się na czarne serce Ballady-
ny;
Zazdrość widziałem w maleńkiej
iskierce,
Więcej niż zazdrość”

“Lascia che ci pensi il cuore nero di
Balladyna;
Ho visto l’invidia nella piccola scin-
tilla,
Più dell’invidia”...

Il presagio del primo avvenimento tragico, il poeta lo segnala attraverso gli incubi che assalgono Balladyna:

B: Jak mało malin! a jakie czerwone
By krew...
a niebo jakie zapalone
Jak krew... Czemu ty stoń -
ce wschodzisz krwawo?...

Balladyna: sono pochi i lamponi, ma
cos' rossi
Come fosse sangue...
anche il cielo sembra in fiamme
Come fosse sangue... Perché
sole, anche tu sorgi color sangue?...

Il delitto e, poi, il travaglio psicologico di Balladyna, descritti con mezzi poetico-letterari, lontani tutti da una visione folcloristica, mostrano Balladyna in uno stato di completo smarrimento, assalita da rimorsi, ma la forma che il poeta applica per portare avanti la sua caratterizzazione negativa è quella fiabesca; è la regina Goplana che parla alla ragazza con la voce della sorella appena uccisa, prospettandole la possibilità di far tornare in vita Alina:

G.: ...to sen...

B.: Być nie może...
Co? ha! okropnie, rycerz
jak sen zniknął?
G: Ale ja żyję...
B: Bogdajbyś umarła!...

Goplana: ... è solo un sogno...
Balladyna: Non può essere vero...
Cosa? No! orrore, il cavaliere sparì
come un sogno?
Goplana: Ma sono viva io...
Balladyna: Preferirei che tu fossi
morta!...

Avuto dalla regina Goplana la promessa di tacere, Balladyna va a casa – ignara di portare sulla fronte il segno del delitto sotto forma di una macchia di sangue, che le rimarrà per sempre (come vuole la tradizione folcloristica), e mostra a Kirkor la cesta colma di lamponi, raggiungendo così il suo scopo, perché diventa sua sposa. Quanto sia perfida e insinuante nello spiegare l'assenza della sorella, Slowacki lo dice in modo del tutto estraneo alla semplicità che caratterizza le opere popolari.

B.: Ale Alina – Ach...ta siostra młoda
I tak kochana – Ach jaka jej szkoda!

Balladyna: Ma Alina – questa sorella
così giovane
E così amata – Che pena!

e, poi, rivolgendosi alla madre, l'accusa:

B.: Bo też psułaś ją bez miary.
To twoja wina, że dziś...
Uciekła...

Balladyna: Sei stata tu che l'hai vi-
ziata smisuratamente
È colpa tua se oggi...
È fuggita via...

accennando agli incontri furtivi (da lei stessa inventati) della sorella con qualche
giovannotto:

B.: I dziś uciekła...

Balladyna: Proprio oggi è fuggita con
lui...

Venuta dal vecchio saggio per chiedere come togliere dalla fronte la
macchia di sangue, e posta davanti alla possibilità di poterlo fare a condizione,
però, di far tornare in vita la sorella, e, al tempo stesso, di rinunciare a quel
che le è riuscito ad ottenere fin'ora, ha una reazione sconvolgente nella sua
malvagità, quando risponde:

B.: Gdybym miała trzy wybladłe twarze,
Na każdej twarzy trzy
straszniejsze plamy...
wyrzekłeś,
Że siostra moja zbudzi się?... ja wolę
Umrzeć – ...

Balladyna: Se avessi anche tre facce senz'ombra di colore,
Preferirei su ognuna tre macchie peggiori di questa...
hai detto,
Che mia sorella si sveglierà?... io preferisco
Morire – ...

Come è coerente Słowacki nel disegnare a tinte sempre più fosche Ballady-
na, così lo è nel trattare la figura fiabesca della regina Goplana, che, innamorata
di un uomo, ricorre alle magie per trattenerlo al proprio fianco, promettendogli:

G.: Wszystko mieć będziesz...

Goplana: Avrai qualsiasi cosa tu voglia.

per confessare subito dopo, in un momento di riflessione poetico letteraria (e così esplicitamente non-folcloristica):

G.: Jakże mi boleśnie
Czarami twoje kupować serce!...

Goplana: Quanto mi fa soffrire
Dover comprare il tuo cuore con magia!...

mantiene, però, la promessa e lo fa diventare – accogliendo una sua richiesta – il re di quadri, dopo di che Słowacki lo conduce al castello di Balladyna, senza preoccuparsi affatto delle ragioni che inducono la regina Goplana, dopo le scene di disperazione e di gelosia, a lasciarlo tranquillamente andar via – tratto che il poeta ha forse notato nelle opere folcloristiche e se ne è servito quando gli è parso utile (e che, p.e., Kleiner, nel commento¹⁶ a questa opera, rileva come una strana e ingiustificata dimenticanza da parte dell'autore). La strada che conduce Balladyna al trono regale è piena di malvagità e di crudeltà, persino nei confronti della madre; si direbbe, anzi, che ogni delitto e ogni azione disumana la facciano più sicura della propria impunità. Per trovare una punizione commisurata alla sua protagonista, Słowacki introduce un elemento naturale, una specie di deus ex machina, facendola uccidere dal fulmine, in conformità del resto, alle parole, pronunciate dalla regina Goplana a Balladyna nel momento in cui questa rifiutò di far tornare in vita la sorella:

G.: Ja ciebie nie zgubię.
Ale natura, zbrodnią pogwałcona,...

Goplana: Non sarò io a rovinarti.
Ma la natura oltraggiata dal tuo delitto,...

Vale la pena di soffermarsi un attimo sul problema del tempo in questa opera. Avendo racchiuso l'intreccio nei limiti di tre giorni, il poeta, nella realtà del componimento, lo tratta con totale libertà, per esprimere il concetto e sviluppare l'azione di cui ha bisogno. Ecco, p.e., il momento di apparizione di Goplana, che chiede al suo servitore Skierka:

G.: Czy to jeszcze rano?

S.: Pierwsza wiosny godzina...

G.: Narwij mi róż...

Goplana: È ancora presto?

Skierka: L'inizio della primavera...

Goplana: Cogli qualche rosa per me...

mentre le rose a primavera non ci sono ancora; nella scena successiva, nella capanna della vedova, questa dice alla figlia Balladyna:

W.: Już my jutro rano

Z Alinką na poletku

Dożniemy ostatka;...

Vedova: Saremo io e Alinka domani mattina

A finire la mietitura di quel che è rimasto sul campo;...

riferendosi evidentemente ai lavori che avvengono alla fine dell'estate. Lo stesso riguarda i lamponi, che si colgono in estate avanzata, mai in primavera, ma Sierka, invisibile, preso l'ordine dalla regina poco prima, sussurra all'orecchio della vedova:

S.: Matko, w lesie są maliny...

Skierka: Ascolta madre, nel bosco ci sono i lamponi...

Così Goplana saluta Skierka e l'altro suo servitore, perché ha deciso di lasciare il lago:

G.: Dziś długim związane szykiem
Na północ lecą żórawie
Uczepię się tego wianka,...

Goplana: Oggi in una lunga fila
Le gru partono verso il nord
Andrò con loro,...

Qui, oltre al fatto che le gru lasciano le terre polacche in autunno, esse prendono anche una direzione diametralmente opposta a quella indicata da Słowacki. Il calcolo del tempo, che non torna, è espresso anche da un altro personaggio, Filon, che, alla domanda quando abbia trovato il corpo senza vita di Alina, risponde:

F.:Trzy razy księżyc i gwiazdy poblady
Przed Apollinem,...

Filon: Tre volte la luna e le stelle si
sono spente
Davanti ad Apollo,...

intendendo con questo tre giorni, mentre secondo il limite formale imposto alla tragedia, passarono solo due giorni. Un altro esempio analogo si trova nelle parole della madre di Balladyna che, in tribunale, raccontando le disgrazie procuratele dalla figlia dice:

W.: Aż tu mnie jednej nocy te cór-
czysko...

Vedova: Ed ecco che durante una
notte, tempo fa, questa figlia cattiva...

A dispetto dei commentatori, che, di fronte a queste incoerenze, le attribuiscono al fatto che il poeta non ricorda più quel che ha scritto poco prima¹⁷, la loro vera motivazione sembra da cercarsi nel modo intuitivo in cui egli percepisce le regole folcloristiche, le quali permettono una notevole libertà nel trattare gli elementi secondari in funzione di quelli di primo piano, così da mettere in risalto solo quello che è importante, e cioè l'azione.

¹V.J. Propp, *Fol'klor i dejstvitel'nost'. Izbrannyje stat'in* ed. "Nauka", Moskva, 1976.

²V.J. Propp, *op. cit.*, capitolo "Specifika fol'klora".

³V.J. Propp, *op. cit.*, capitolo "Principy klassifikacii fol'klornych zanrov".

⁴V.J. Propp, *op. cit.*, capitolo "Zanrovij sostav russkogo fol'klora".

⁵J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, ed. PWN, Warszawa, 1977. St. Treugutt, *Juliusz slowacki, Poète romantique*, ed. Polonia, Warszawa, 1959.

⁶St. Treugutt, *op. cit.*, pag. 57.

⁷J. Krzyżanowski, *op. cit.*, capitolo "Z motywów folklorystycznych u Mickiewicza", pag. 522.

⁸J. Krzyżanowski, *op. cit.*, capitolo "Polskie motywy baśniowe w twórczości Słowackiego – Motywy ludowe w *Balladynie* i *Królu Duchu*", pag. 588.

⁹Adam Mickiewicz, *Dzieła*, a cura di J. Krzyżanowski, ed. PWN, Warszawa, 1955, vol. I, pag. 138.

¹⁰Intitolando la poesia *Tukai*, Mickiewicz fa un riferimento scherzoso a un cognome spesso ricorrente nei dintorni di Zaosie, sua cittadina natale.

¹¹A. Mickiewicz, *op. cit.*, vol. I, pag. 156.

¹²A. Mickiewicz, *op. cit.*, vol. I, pag. 617.

¹³St. Treugutt, *op. cit.*, pag. 60.

¹⁴Juljusz Słowacki, *Balladyna*, a cura di Juljusz Kleiner, ed. KSW, Kraków, 1922.

¹⁵Kirkor – uno dei pesonaggi di *Balladyna*.

¹⁶J. Słowacki, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷J. Słowacki, *op. cit.*, p. 240.

MARIA EMMANUELA SANAVIA
CIÒ CHE PIÙ IMPORTAVA A NIKOLAJ EVREINOV

Movendo dalla negazione del realismo, Nikolaj Evreinov concepì la sua filosofia della *teatralità*, enunciata nel saggio *Apologija teatral'nosti* (apparso dapprima in "Utro" di Pietroburgo l'otto settembre 1908 e poi nel libro *Teatr kak takovoj* pubblicato nel 1913), considerato una sorta di vangelo dell'antinaturalismo. La dipendenza culturale e un'opinabile affinità al movimento neoromantico russo (incarnato dal "Mir iskusstva") ed europeo si riscontrano in modo manifesto nell'idea conduttrice del saggio, la "teatralizzazione della vita" da cui Evreinov farà in seguito derivare la dottrina del teatro per sé.

Nella costruzione di questa filosofia della *trasformazione* di sé e del mondo egli ricorre alla terminologia schopenaueriana e nicciana coniando il termine di "volontà teatrale" (*volja k teatru*), che, sintesi della "volontà di vivere" e della "volontà di potenza", dovrebbe esprimere nell'azione teatrale il principio dionisiaco della volontà, la volontà di creare un mondo nuovo compiendo così il vero *atto eroico*.

Evreinov comunque non considera la creatività una prerogativa dell'artista, ma una funzione organica essenziale, vitale, connaturata ad ogni uomo; è, a parer suo, una condizione primaria e, poiché istintiva, immanente, che permette di fare della vita una opera d'arte trasformando non solo la natura umana ma, di riflesso, anche il mondo circostante, che ne è una proiezione¹.

Riprendendo, oppure semplicemente esprimendo un'idea affine a quanto avevano annunciato dei mistici simbolisti (Sologub, Belyj)² Evreinov sostiene che l'uomo ha la capacità di comprendere qual è il ruolo che questi deve assumere nella vita e conseguentemente di recitarlo nel miglior modo possibile. Non tutti sono destinati a divenire dei bravi attori, afferma Evreinov, ciò nonostante ognuno deve aver coscienza della parte che gli è stata affidata o che ha scelto per poter liberare, a diversi piani qualitativi, in una personalizzazione della vita, la propria forza attiva.

Solo nel momento in cui la vita diventerà teatro, teatro dell'uomo "per sé",

e non per gli spettatori, essa potrà, secondo Evreinov, esser sentita veramente operante e, cosa ancor più importante, *individualizzata*³.

In una posizione non molto dissimile si porranno Boris Arvatov, ideologo del produttivismo, che sosteneva un teatro proletario non più distaccato dalla vita, in un isolamento da esteta, ma strumento di *ricreazione* del modo di vivere, e il teatro *samodejatel'nyj* (autoattivo) il quale proponeva una nuova figura di attore attivo che rimpiazzasse il teatro dello spettatore passivo, una sorta di “teatro per se” evreinoviano, non nel senso raffinatamente intellettuale che il regista gli aveva conferito, ma in quello dell'espressione creativa e spontanea⁴.

Con l'abolizione della ribalta riproposta da Evreinov e dal nuovo teatro proletario, attinta dall'antica tradizione del teatro popolare, rifioriva anche il sogno mistico della comunione tra auditorio e attori, la “sobornost’” simbolista, in cui l'azione non risultava più limitata al numero degli attori sulla scena, ma si estendeva al pubblico che, con la sua partecipazione, completava il processo creativo⁵.

La filosofia di Evreinov offre tutto un sistema a sé di rieducazione allo spettacolo, nello sforzo di orientare la passione russa per il teatro verso il piacere teatrale puro. Egli propone “il «teatro per sé»: rinnovamento dello spettatore” e “il «teatro come tale»: rinnovamento dell'attore”⁶.

A parere di Evreinov tutti sono attori, e la scena del mondo non si distingue dalla scena teatrale se non per il fatto che nella vita l'uomo recita la commedia *per sé*, mentre a teatro l'attore recita *per il pubblico*. Ma, si potrebbe aggiungere, anche nella vita si tiene conto dell'eventuale spettatore o collaboratore, giacché nell'istante in cui uno si sente osservato, o diventa oggetto di attenzione, smette di essere se stesso e inizia la propria recita trasformandosi, in un tale sdoppiamento, anche in spettatore di sé. In ogni atto della sua vita l'uomo non può sfuggire all'istinto creativo che lo obbliga a trasformarsi e a trasfigurare la propria natura, facendolo divenire, a volte inconsapevolmente, un commediant⁷.

Lorsque nous ne sommes pas uniquement les spectateurs du “drame” ou de la “comédie” de l'existence qui se déroule devant nous, nous en sommes inévitablement les “personnages”. Et il suffit de nous trouver dans cette situation pour qu'elle se transforme instantanément dans notre conduite, en “rôle” avec toutes les attitudes, toutes les poses qui en résultent. Seulement nous ne nous en rendons ordinairement pas compte. Mais il suffit que nous examinions attentivement l'*aspect* de notre existence, et nous parviendrons inmanquablement à la certitude que chaque minute de notre vie personnelle est du théâtre et même du théâtre le plus véritable.

Il suffit qu'à chaque instant nous représentions quelque chose comme action, c'est-à-dire que nous devenons à la fois dramaturge et régisseur⁸.

La “qualità teatrale” del teatro, vale a dire ciò che lo determina, la qualità essenziale, distintiva di quest'arte viene individuata da Evreinov nella teatralità. Essa rappresenta l'espressività, unita all'energia, che scaturisce dalla persona nell'atto della ricreazione e riorganizzazione della vita seguendo un piano

personale: è il principio creativo dell'esistenza. La teatralità diventa un metodo di affermazione della personalità che inoltre allarga la sua influenza nell'ambiente all'interno del quale si manifesta: "un imperativo categorico sui generis", lo definisce Kazanskij⁹.

La natura e la vita quotidiana dell'uomo sono solo l'ombra della vera realtà obiettiva, che si esprime nella volontà creatrice e nella fantasia umana. Privata di questa energia creativa, la vita sarebbe per Evreinov una prigione senza scampo; solo in forza della trasfigurazione, della riappropriazione, della teatralizzazione della vita, quest'ultima può riacquistare un senso¹⁰.

La teatralità è per di più un istinto preestetico, universale e necessario: è l'"istinto di trasformazione delle apparenze della natura" (*instinkt transformacii vidimostej prirody*)¹¹. All'epoca in cui Evreinov affermava queste teorie si manifestava una crescente attenzione verso l'istinto; in particolare egli si era interessato alle nuove teorie freudiane, ai metodi di ricerca usati in Europa per scoprire i processi psichici inconsci e le componenti oniriche nelle azioni umane, anche nelle più semplici, e ai primi tentativi di elaborazione di una scienza esatta che aveva posto come punto di partenza e fondamento della personalità la vita istintiva mettendo in rilievo l'istinto erotico¹².

Certes l'étymologie du mot "esthétique" renvoie à l'idée de perception sensorielle, ce qui aurait pu correspondre aux idées d'Evreinov, mais celui-ci semble rejeter ce sens en considérant le théâtre comme une expérience physique. Pourtant, c'est quelque chose de très concret qu'il entend sous ce terme. Lorsque Evreinov souligne le caractère pré-esthétique de l'instinct théâtral, c'est pour dégager ce qui l'intéresse le plus: les traits spécifiques du théâtre et sa nature. Pour y parvenir, il lui faut écarter toutes les formes artistiques qui ne sont pas essentiellement nécessaires à la scène. Il lui faut dépouiller le théâtre de tout le superflu artistique moderne: décor, costumes, éclairage, texte dramatique même – tout ce qui peut voiler l'essentiel, le pré-esthétique. Bref, il veut révéler le "théâtre en tant que tel"....¹³.

Facendo della teatralizzazione un istinto Evreinov concentra l'azione teatrale sull'attore e sul suo corpo; sulla scena l'attore deve trasformare il proprio io e lo spazio scenico e questa trasformazione in un altro da sé è l'espressione essenziale della teatralità. Sia essa basata su un testo scritto o frutto di una improvvisazione, l'attore ha l'obbligo di "rivestire" un personaggio nettamente distinto dalla sua personalità, come se rivestisse una maschera¹⁴.

Il teatro non è che una delle multiformi manifestazioni di quell'impulso irrefrenabile che porta l'uomo a trasformarsi dinanzi agli occhi altrui e spesso anche davanti a se stesso, a immaginarsi di diventare differente, a evadere dalla propria persona per vivere in un altro mondo. L'istinto teatrale consiste quindi nello sforzo di apparire diversi, di camuffarsi, di posare, di "trasfigurarsi", o di "costruirsi", per usare un'espressione pirandelliana¹⁵. Ma Evreinov si differenzia da Pirandello per il modo in cui considera l'aspetto poliedrico della personalità umana; mentre il drammaturgo italiano la analizza, carico di pessimismo, in un'ottica negativa e mettendone in rilievo il ruolo passivo, il russo, ostentando talvolta un incorreggibile ottimismo, ne esalta le qualità positive e la parte

attiva che essa ha nella trasformazione della realtà. Se per Pirandello si tratta sempre di una maschera imposta dal di fuori che viene a sovrapporsi ad altre maschere, per Evreinov invece esiste una serie illimitata di maschere-possibilità messe a disposizione dell'uomo, che indossa e interscambia, anche solo per puro piacere, a seconda dello stato d'animo. Secondo Pirandello l'uomo è prigioniero degli schemi nei quali è o si racchiude, e il ruolo che gli viene dato dalle convenzioni è vincolante: tentare di uscirne sarebbe impossibile e inutile. Evreinov invece dichiara:

...Nombreux sont les rôles que mon Moi a déjà joué sur ces tréteaux, éphémères, comme tous les tréteaux, peut-être des millions. Peut-être en jouera-t-il encore d'autres millions sous un autre masque et dans d'autres costumes, ou, au pire, dans les mêmes oripeaux.

Je crois dans les innombrables transfigurations de mon esprit éternel, car je connais Dieu comme Source d'une éternelle transfiguration de ce que existe.

Je crois que mon esprit n'est qu'un acteur qui change ses aspects et ses accoutrements.

(...) Je crois qu'après avoir joué des millions de rôles de plus en plus difficiles, je finirai par m'approcher tout près du Régisseur jusqu'à ce que l'expérience que j'acquerrai dans l'Art, du théâtre de l'Univers me permette de participer au pouvoir du régisseur, en me réunissant pour l'éternité à l'hypostasis du *Théâtrarch* dans un Tout indissoluble¹⁶.

L'uomo è attore, ha mille facce, ma rimane Uno; nelle mille interpretazioni ricostruisce la propria unità e contemporaneamente crea e disfa a piacimento la sua vita.

Evreinov vuole solamente una cosa: il riconoscimento all'uomo del diritto all'autodeterminazione e quindi della libertà di andare contro il gusto e il senso comune, la qual cosa non deve esser interpretata come un rifiuto della cultura, ma bensì del livellamento.

Persino il fatto religioso nasce, a detta di Evreinov, dalla facoltà dell'uomo di "teatralizzare" la vita, abbellendola con la fantasia, animando la natura, popolando di spiriti il mondo esterno. Per questa sua caratteristica l'uomo primitivo si è inchinato davanti a un dio; egli ha concepito gli dei, li ha personificati, come un drammaturgo personifica delle idee, dei sentimenti e delle passioni. Senza questo dono della trasfigurazione, della creazione immaginaria di esseri e cose che non possono esistere nella realtà, l'uomo non avrebbe la religione. L'uomo nella storia è diventato prima attore, commediante e poi sacerdote, e i miti da lui creati erano essenzialmente drammatici e teatrali.

Il teatro, sostiene Evreinov, non trae origine quindi né dalla religione né dal gusto estetico né da quello coreografico o da altri sentimenti, ma semplicemente dall'innato istinto della teatralità¹⁷.

Dalla nostra più tenera infanzia recitiamo una commedia nella quale noi stessi e le cose che ci circondano rappresentano tutto quello che ci piace far loro rappresentare. E ciò che piace al bambino non è che "teatro", vale a dire la trasfigurazione della realtà ricevuta dal mondo esterno in un'altra realtà che si crea lui stesso. Nel gioco il bambino può costruire, da un fatto qualsiasi della vita reale, una realtà per lui compleamente nuova¹⁸.

La trasformazione è gioco, il quale a sua volta è la forma più pura di teatro; gioco e teatro infatti rivelano la loro origine nel medesimo istinto, in essi la realtà e la fantasia si confondono.

La transformation, tout comme le jeu de l'enfant, est d'abord une activité volontaire et non un travail. Comme l'enfant qui joue, l'acteur se comporte comme tel non par devoir mais par goût. Cependant Evreinov dit aussi qu'on joue sans le vouloir des rôles dans la vie quotidienne, puisqu'il s'agit d'un instinct. On ne choisit pas de jouer la comédie, on la joue, un point c'est tout¹⁹.

La teatralità è una necessità gratuita di trasformarsi spiritualmente e fisicamente rispondendo non ad un bisogno biologico, ma ad un'esigenza spirituale. Si potrebbe dire che questo particolare istinto è da rapportare più all'anima che al corpo, accettando l'idea che la natura abbia provvisto l'uomo di uno specifico impulso atto a conservare e a sviluppare la parte immateriale del suo essere.

Il gioco abbellisce la vita, ne amplia le possibilità ed è una necessità sia per l'individuo, per il quale ha un ruolo vitale, che per la società, dato il suo contenuto significante, le sue conseguenze, il valore espressivo e le connotazioni spirituali e sociali, occupando per di più un posto che appartiene ad una sfera superiore a quella dei processi puramente biologici della nutrizione, della riproduzione e della conservazione²⁰.

Il divertimento teatrale, l'interpretazione di un ruolo hanno, per Evreinov, un effetto salutare su chi vi partecipa, sia sul bambino che sull'adulto; il valore terapeutico della "recitazione" del resto è riconosciuto anche dalla moderna psicologia che in certi casi deve ricorrere allo psicodramma, una terapia che consiste nel far partecipare l'ammalato ad un'azione scenica precedentemente studiata e diretta dal medico.

Il gioco, come il teatro, si distacca dalla vita quotidiana per il suo aspetto parziale e temporaneo: per prima cosa si deve stabilire un luogo determinato (= scena), il "cerchio magico" di K. Stanislavskij, lo spazio immaginario che l'attore deve creare attorno a sé, per farvi entrare tutti gli elementi del dramma ed espellere la vita reale, sul piano di una vita da lui immaginata²¹. In secondo luogo sia nel gioco che nella rappresentazione teatrale c'è una progressione regolare nel tempo: c'è un inizio, una parte centrale e una fine; si stabilisce in definitiva una sorta di ordine che nella vita non esiste arrivando in tal modo ad una perfezione provvisoria cui l'uomo deve tendere per poter uscire da una esistenza ordinaria e noiosa, dove non è nessuno, e divenire padrone di se stesso, regista della propria vita. Tutta la vita dell'uomo, e talvolta a sua insaputa, è una continua recitazione, un perpetuo mascherarsi, e ciò è diventato una sua seconda natura tanto da farlo recitare anche quando è solo²².

"Diventare noi stessi un'opera d'arte" (*Samomu stat' proizvedeniem iskusstva!*), questo è l'imperativo teatrale che ha da sempre avuto la funzione di motore dell'umanità; il comportamento umano dovrebbe essere, a parere di Evreinov, il risultato di una elaborazione cosciente modellata secondo le leggi

della grande arte, al fine di conseguire un'estetizzazione della vita reale, lo *žizne-tvorčestvo*, la "creazione della vita"²³.

A teatro lo spettatore non abbisogna né desidera altro che illusione, è, a dir poco, assetato dalla gioia della trasfigurazione. "L'unica cosa che può farci impressione nel teatro è l'illusione qualunque ne sia l'origine, la recitazione di un attore, l'effetto di una messa in scena o qualunque altra cosa". Lo scenario, al pari dei costumi, ha importanza relativamente alla forza che ha di colpire la fantasia dello spettatore e di tenerla attiva nel corso di tutta la rappresentazione teatrale²⁴.

La "raison d'être" del teatro è oltrepassare i limiti imposti all'uomo dall'esterno avvalendosi di inganni, finzioni, falsità e invenzioni. Tutto il teatro, sostiene Evreinov, è pervaso dalla menzogna, da quest'unico mezzo di manifestazione dell'inesistente come esistente. L'essenza del teatro consiste nella trasgressione delle norme stabilite dalla natura, dallo stato e dalla società; la scena è il luogo dove può succedere di tutto, dove l'uomo è limitato solo dalla sua immaginazione. Il teatro appare l'espressione o la sostituzione dei desideri repressi dalla cultura sociale, una specie di purgatorio per l'anima, un luogo dove tutto è lecito – per un certo tempo e convenzionalmente, – dove l'uomo può e deve mostrare le sue paure segrete e le sue passioni, antiche come il mondo²⁵.

L'idea della teatralizzazione della vita è espressa con grande forza in uno dei primi e nell'ultimo lavoro scritto in patria da Evreinov: "*Krasivyy despot*" (Il bel despota) e *Savoe glavnoe* (Ciò che più importa). Il primo narra di un uomo che evade dal mondo trasportando la propria vita e quella di alcuni amici dal 1904 al 1808, e che ricostruisce nella casa di un suo bisavolo l'ambiente di un secolo addietro per sfuggire alla "pošlost" (volgarità) della vita quotidiana e ritrovare nella bellezza passata la serenità. Il secondo ebbe e nella realizzazione e nel percorso teatrale un itinerario più complicato.

Ciò che più importa rappresenta senza ombra di dubbio un punto d'arrivo nell'attività drammatica di Evreinov e rimane comunque la più completa realizzazione della teoria evreinoviana del teatro nella vita in forma drammatica.

Samoe glavnoe costituisce la prima parte di una trilogia, il "Dvojnoj teatr" (Il doppio teatro), oggetto della quale era il fenomeno teatrale nella vita stessa (teatr v samoj žizni) rappresentato da diversi punti di vista: I) da quello morale-religioso (*Samoe glavnoe*); II) dal politico-sociale (*Korabl' pravednych*); III) da l'esistenziale-filosofico (*Teatr Večnoj Vojny*)²⁶.

Il protagonista di *Ciò che più importa*, per alcuni *dramma*, per altri *commedia*, Paracletto, vuol approfondire il bene tra i suoi simili e per riuscirvi assume, nel corso della rappresentazione, diversi aspetti. La sua carriera di benefattore comincia con tre matrimoni e successivi abbandoni di donne che, per i loro caratteri e condizioni, non avrebbero mai conosciuto l'amore e la

felicità. Camuffatosi poi da vecchia indovina diventa confidente delle infelicità e dei desideri di alcuni attori e degli abitanti di una pensione familiare che pare essere un condensato delle disgrazie umane. La prima delle sue clienti è la *Signora col cagnolino*, una delle tre mogli di Paracleto, che confida la sua tristezza e il sospetto della trigamia maritale; poi arrivano un *Funzionario in pensione*, che sospira il ritorno di un figlio marinaio e teme il suicidio dell'altro figlio, la *Danzatrice scalza*, intristita per lo scarso interesse che le dimostra il marito e l'influenza negativa che questa situazione ha sul suo lavoro, l'*Attore dei ruoli "amorosi"*, marito della danzatrice, il quale, spacciatosi per un poliziotto, è stato assoldato da una delle mogli del famoso trigamo perché lo rintracci, lo *Studiante* Fedja, figlio del vecchio pensionato, che accompagna la *Padrona delle camere ammobiliate* e sua figlia Lidočka, una *Dattilografa* molto brava, ma insignificante, bruttina, assetata invano d'amore; infine sopraggiunge l'*Impresario di un teatro di provincia* che deve concludere uno strano contratto col *Dott. Fregoli*. Quest'ultimo non è altri che l'indovina; egli vuole scritturare alcuni attori della compagnia per far recitare loro una parte atta a salvare gli abitanti della pensione dalla disperazione e dal suicidio e ridonargli serenità e gusto della vita. Alla *Danzatrice scalza*, travestita da cameriera, spetterà il compito di togliere ogni idea di suicidio al povero *Studiante*; all'attore giovane e bello, l'"amoroso", quello di fingersi innamorato della *Dattilografa* e di circondarla di attenzioni; al vecchio *Comico* la parte di dottore e consolatore materiale e spirituale del vecchio padre desolato e di una zitellona inacidita, dando qualche speranza al primo e corteggiando la seconda. Il *Dott. Fregoli*, ora nei panni di un rappresentante di una ditta grammofoni, il *Signor Schmidt*, avrebbe sovrinteso alla recita.

In breve tempo gli umori cambiano, tutti sono al colmo della felicità benché la situazione sia in verità drammatica: raggiunto lo scopo prefissosi, vale a dire una totale illusione benefica, il *Dott. Fregoli* deve concludere l'azione anche perché la scrittura degli attori sta per scadere. In occasione del ballo di Carnevale si dovrà smascherare la mascherata. La sala della pensione viene addobbata con manifesti raffiguranti i personaggi della Commedia dell'Arte, la *Danzatrice scalza* si travestirà da Colombina, il *Comico* da Dottore, l'"amoroso" da Pierrot e Schmidt da Arlecchino. Gli attori hanno informato le "vittime" della partenza fissata per l'indomani, ma non hanno rivelato la loro vera identità. L'"amoroso" ha confessato di avere già una moglie, rivelazione accettata filosoficamente dalla ragazza; lo *Studiante* si conforta all'idea di avere qualcosa di bello da ricordare e confessa alla *Danzatrice scalza* la ragione del suo tentato suicidio: il fratello marinaio, tanto atteso dal padre, è morto da più di sei mesi e lui è costretto a nascondergli la notizia per paura che non ne sopravviva. Per finire una lettera dell'indovina informa l'attore "amoroso", aspirante detective, che il trigamo comparirà alla festa travestito da monaco, e lo consiglia di invitarci tutte le mogli, le quali in effetti arrivano, vestite da

domino neri. Anche la troupe della Compagnia è stata invitata. Sopravviene un piccolo incidente, dopo aver litigato con *Schmidt*, il *Comico* rivela a tutti la verità, ma... nessuno gli vuole credere. Da ultimo Aglaja Karpovna, la vecchia zitella, si avvelena colpevolizzando tutti della sua morte. Mentre stanno nella stanza della suicida, arriva un monaco, all'apparenza un benedettino che la *Danzatrice scalza* – *Colombina* riconosce essere il *Dott. Fregoli*, atteso nelle vesti di *Arlecchino*. Appartatosi coi tre domino questi rivela la propria identità di marito fuggiasco; dopo una prima reazione di rabbia da parte della *Signora col cagnolino*, le donne riconoscono di aver conosciuto grazie a lui l'amore e la felicità e lo perdonano. Nel frattempo Aglaja Karpovna rinviene: il veleno era stato sostituito dal *Dott. Fregoli* con un semplice accessorio teatrale. Arrivano anche il direttore del teatro, in costume di senatore romano e il *Regista*, nei panni del poeta Lucano (costumi del *Quo vadis?*) per assistere all'ultimo atto della commedia rappresentata sulla scena della vita. A questo punto il *Monaco*, alias *Schmidt*, *Dott. Fregoli*, *Indovina*, *Paracleto*, compie l'ultima delle sue mirabolanti trasformazioni e diventa, completando così la serie dei personaggi della Commedia dell'Arte, *Arlecchino*, il quale annuncia la fine della rappresentazione.

Per chi considera *la cosa più importante*, non quello che è stato rappresentato, ma l'epilogo dell'intrigo drammatico, egli propone anche due eventuali svolgimenti a lieto fine che poi ognuno sarà libero di scegliere e si ritira seguendo la raccomandazione dell'impresario per il quale, *la cosa più importante* è terminare a tempo debito lo spettacolo senza trattenere il pubblico più del necessario.

“La cosa più importante, – dice il regista –, è di concludere in modo spettacolare la commedia... Che tutti danzino! Musica!... Più vita!... Allegrìa!... Si-pa-riò!...” Con un sorriso indulgente *Arlecchino* illumina con un bengala l'allegrìa artificiale degli attori che danzano a tempo di valzer.

La prima dello spettacolo *Samoe glavnoe* si tenne il 20 febbraio 1921 al teatro “Vol'naja komedija” (“La commedia libera”) con la regia di N. Petrov e i costumi di Ju. Annenkov; tra gli interpreti lo stesso regista e Šmidtgof si alternavano il ruolo di *Paracleto*, Valia A. Ščipalova era la *Danzatrice scalza*, Svetozarov l'Attore dei ruoli “amorosi”, Rubinštejn recitava la parte del Direttore del teatro, Žukov quella del *Regista*, Timošenko dell'Elettrotcnico del teatro, Geršuni quella di Fedia e Slepjan Crispinilla²⁷.

Benché la rappresentazione avesse riscosso il consenso del pubblico e della critica, fu immediatamente osteggiata dalle sfere ufficiali²⁸. Il direttore della sezione teatrale del Commissariato della Pubblica Istruzione, M.F. Andreeva, la moglie di M. Gorkij, la quale aveva appoggiato la formazione del teatro, accusava l'opera, ancor prima che andasse in scena, di essere la prova dell'avversione di Evreinov per la rivoluzione²⁹.

Lo spettacolo tenne comunque il cartellone per tutta la stagione con più

di cento rappresentazioni, poi venne tolto per essere rimesso in scena come spettacolo d'addio della "Vol'naja komedija"³⁰.

La critica più feroce venne a posteriori, nel libro *Istorija sovetskogo teatra*, con cui si volle chiudere ogni ulteriore discussione sulla commedia. Le accuse si fondavano soprattutto sulle dichiarazioni politiche implicite ed esplicite nel testo. È il Dott. Fregoli che, rivolto alla *troupe* del teatro di provincia, spiega il significato del "teatro nella vita" e gli scopi che si ripropone: non solo il teatro convenzionale, altresì le istituzioni sociali sono incapaci di rispondere appieno ai bisogni della gente. Il Socialismo, quantunque di "origini illegali", quale "nuovo regista" della scena della vita, può dare una ripulita alle vecchie e asfittiche tradizioni, "ma al mondo ci sono milioni di persone, private non solo dei beni materiali, ma anche delle felicità personali, per colpa di un impoverimento del corpo o dello spirito, milioni dei nostri simili per i quali l'uguaglianza del Socialismo non è abbastanza..."³¹.

Nessun sistema politico o economico può appagare le esigenze spirituali degli uomini, questo compito spetta al teatro, e agli attori nelle cui mani sta l'arricchimento o l'impoverimento dell'anima dell'uomo moderno. Questa commedia, descritta dall'autore stesso come una specie di "pronto soccorso" per un'"intimizzazione del socialismo", rappresentava, a parere dei critici sovietici, una delle tante forme di lotta attiva contro la realtà rivoluzionaria³².

Il senso del dramma "Samoe glavnoe", come abbiamo visto, è una esortazione all'azione, la cui indispensabilità è dettata da una manifesta insolvenza del socialismo!...³³.

Di certo quest'opera non rispondeva ai canoni teatrali rivoluzionari con le sue proposte di felicità illusoria alla constatazione di una realtà infelice.

Evreinov è positivista ed evoluzionista; e insoddisfatto, come molti positivisti, della "realtà", ne cerca il superamento nell'illusione. Donde il suo verbo pseudo-religioso, la sua predicazione della "teatroterapia": vale a dire, della finzione teatrale che guarisce tutti i mali e consola tutti gli affanni. ...Ciò che più importa è, ancora un volta, l'illusione. Il consolatore, il "Paraclete" di quest'umanità ormai disfatta ed errante senza più nessuna certezza, non può essere che un distributore di vane ma belle parvenze. Perciò Evreinov reputa che il sacerdote dei nostri tempi sia quelli che per eccellenza è maestro e artefice di illusione: l'attore.

Perciò il protagonista, o *deus ex machina* della sua commedia, una sorta di Cagliostro benefico, di apostolo della nuova religione, ricorre a degli attori per regalare a degli uomini infelici il solo possibile conforto: l'illusione³⁴.

Già nel sottotitolo, "per alcuni dramma, per altri commedia", l'autore vuole mettere in risalto la doppiezza del gioco teatrale: questa definizione doppia e antitetica racchiude il significato della realtà contraddittoria della maschera, della falsa sembianza. Il gioco e la recita equivalgono ad un'illusione che viene costruita ad immagine della vita; un'illusione che potenzialmente contiene un grande valore terapeutico. Se le si assegna un ruolo positivo può agire con risultati benefici sui soggetti teatrali che a loro volta possono, di

riflesso, influire sul pubblico. “Ciò che più importa” è per Evreinov creare illusioni tra gli uomini, diffonderle, coltivarle; l’illusione della felicità per lui può valere più della medesima felicità.

Questo novello messia, consolatore degli uomini e delle loro pene, Paracleto-Evreinov, o Cristo-Arlecchino, vuole insegnare al mondo come essere meno triste: l’importante è non subire la vita qual è, ma costruirla, sopporla, inventarla e rappresentarla a se stessi. La vita è un teatro di se stessa, in se stessa, giorno per giorno; perciò la nuda e povera realtà deve esser rivestita con la finzione teatrale dell’immaginazione.

Per riacquistare la felicità non occorre quindi possedere, basta l’illusione del possesso; non è necessario il vero, l’irrealtà può sufficientemente riempire il vuoto che questo lascia. Con una piccola illusione spesso l’esistenza può apparire più tollerabile e se anche durasse poco, il sogno degli attimi felici possono poi alleviare una vita intera.

Nella prefazione all’edizione inglese di *Samoe glavnoe (The Chief Thing)* Evreinov spiega l’origine e il proposito che lo ha spinto a scrivere quest’opera:

My play *The Chief Thing* is dedicated to the sacred memory of my teacher Julia Gravel (Julia Ivanovna Davydova, nee Gravel), who died in my arms in 1919³⁵. She had tuberculosis without suspecting that she was in the last stages of the disease. When she fell ill, the physicians told me that there was no hope for her recovery, that death was imminent in two or three weeks, but that the patient, if her spiritual calm was dear to me, must not even suspect it. And thus it was my exceedingly difficult role to be constantly at the deathbed of a human being infinitely dear to me; I knew that she was nearing the grave every hour, and I had to “make believe” that all was well, that her recovery was close at hand and to dream together with her of plans of life after her recovery. Not a single muscle of my face quivered when she asked me why her strength was failing, why it was so hard for her to breathe, why her heart was beating so irregularly. During that time I had to be not merely calm, but *convincingly* calm in her eyes—the eyes of a dying woman seeking an answer to the very expression of my eyes. My spiritually indispensable “*Theatre for oneself*”, lasted two weeks, until she fell asleep forever with a blissful smile, saying half an hour before: “good night. I want to sleep...”

Since we are unable to give happiness to the unfortunate, we must at least give them the illusion of happiness.

“...my earnest conviction that the world will be regenerated through the actor and his magic art”.

“This faith of Paraclete is the moving principle of my entire play *The Chief Thing*. In the pragmatic conception of the hero of this play—the final Truth demanded by Morality cannot be incompatible with social justice. *Love for humanity requires a benevolent theatricalization of life*; the latter requires artistic masks, while masks are based on deception. But this sort of deception is hidden the Truth which is identical with good. Above the stern laws of life there is the higher law of Love which is personified in Paraclete”³⁶.

Questo ruolo di “dottore” dell’umanità che Evreinov voleva assumere non fu molto apprezzato da alcuni critici, i quali vedevano in lui più il Dottore della Commedia dell’Arte che il Salvatore del mondo. Al riguardo un giudizio severo viene da Pavel Markov: “In questo spettacolo Evreinov voleva dire agli uomini di non temere la banalità. Ciò nonostante lui si è perso nella futilità della sua tesi filosofica e nei particolari triviali degli espedienti da vaudeville. Questa è un’opera teatrale che avrebbe potuto essere salvata nella rappresenta-

zione, ma a quanto pare nemmeno questa l'ha salvata"³⁷.

Anche Viktor Šklovskij sottolineò alcuni aspetti contraddittori dell'opera che reputava un miscuglio delle parodie del "Krivoe zerkalo" (*Gastol' Ryčalova*), dell'umorismo di J. Jerome (riferendosi in particolare all'*Inquilino del terzo piano*, già noto al pubblico russo, che narra di un personaggio misterioso portatore di felicità per gli abitanti di una pensione familiare) a cui infine vengono aggiunti "frammenti di Cristo" per ottenere un "mediocre vaudeville"³⁸.

I riferimenti che effettivamente si riscontrano nel testo erano destinati ad un pubblico di amatori, i soli che avrebbero potuto comprendere quelle sottili o chiare allusioni letterarie. L'intento parodistico nella scelta dei nomi, o meglio delle definizioni, dei personaggi, è lampante; nelle tre mogli, la *Signora col cagnolino*, la *Sordomuta* e la *Prostituta* sono rispettivamente riconoscibili l'eroina del racconto cechoviano, anche se qui il fascino che circondava quella figura femminile sembra completamente svanito per lasciare il posto ad una "massaia" che rivuole indietro il legittimo marito, poco importa se fedifrago, una delle donne dostoevskiane e nell'ultima, nella peccatrice "santa", una nuova versione della *Neznakomka* (La sconosciuta) blokiana.

Un altro "caso" letterario o piuttosto religioso è Paracleto, il personaggio dalla quintupla essenza, il cui nome significa, in greco, consigliere, aiutante, consolatore, ma che è altresì il termine col quale nel Vangelo si indica lo Spirito Santo (Giovanni XV:26)³⁹.

La scelta non è stata di certo casuale, se si considerano poi i continui riferimenti evangelici che ci portano ad identificare Paracleto ora con Cristo, ora con lo Spirito Santo. Esemplificatore è l'episodio finale, dove la *Prostituta* si getta ai piedi del monaco-Paracleto, ricoprendoli coi suoi lunghi capelli, per ringraziarlo del bene ricevuto, che richiama la scena avvenuta tra il Cristo e Maria Maddalena.

Il parallelo Cristo-Paracleto è convalidato inoltre dalle parole del *Dott. Fregoli* (il cui nome allude di per sé al trasformismo) quando risponde alla domanda della danzatrice sul perché avesse scelto per la sua missione dei semplici attori di provincia e non della capitale: "Gli apostoli del Gran Maestro non gli chiesero perché li avesse cercati in Galilea e non a Gerusalemme"⁴⁰.

A simbolo della natura dualistica del teatro Evreinov indica la maschera di Arlecchino, personificazione del bene e del male: un Arlecchino-Cristo che compare pure sulla copertina della prima edizione di *Samoe glavnoe* del 1921. L'illustrazione di Ju. Annenkov rappresentava un Arlecchino crocefisso, con le mani e piedi sanguinanti, e un'aureola sopra il capo, che abbozza uno strano sorriso. In effetti il lavoro portava inizialmente il titolo di *Christos-Arlekin*⁴¹. Al riguardo è interessante ciò che Kryžickij sostiene nel suo libro *Christos ili Arlekin?* (Cristo o Arlecchino) sull'origine dell'attore. Il primo attore sarebbe stato il Diavolo, il quale si trasformò in serpente per liberare l'uomo dalle

catene della personalità di Dio e fargli conoscere il bene e il male. Già questo primo attore avrebbe scelto la trasfigurazione (perevoploščenie) e non la riviviscenza (pereživanie) per interpretare il suo nuovo ruolo. Il conflitto storico tra Teatro e Chiesa, continua Križyckij, sta per l'appunto nel ruolo che essi affidano all'uomo; nel teatro ogni posizione viene ribaltata: l'uomo qui è tutto, mentre Dio è niente; ogni cosa è subordinata all'"io" e quindi alla vita terrena viene rivolta tutta l'attenzione dell'uomo. Le due opposte concezioni sono personificate dalla figura di Cristo e di Arlecchino; però Evreinov non usa contrapporle come fa Kryžickij: Arlecchino è il suo demone personale che comunque rappresenta una forza benigna⁴².

La *Danzatrice scalza* è un riferimento all'attualità teatrale di Evreinov, è un'altra delle donne seduttrici evreinoviane sullo stampo di Salomé o forse, ancor più sicuramente, di Isadora Duncan che nel 1905 aveva fatto la sua prima *tournee* in Russia suscitando successo e scandalo.

Indirettamente, nella scena della ripetizione del *Quo vadis?*, Evreinov riporta un tratto saliente della polemica che aveva investito il teatro russo a proposito dell'opposizione di realismo e stilizzazione e sulla ridefinizione del ruolo dell'attore e del regista. Lo stesso titolo *Quo vadis?*, serve da parodia all'equivalente *Kuda idem?* (Dove andiamo?), domanda ripetutamente posta a quell'epoca in articoli, saggi, recensioni, ecc., al teatro e alla società russa. Evreinov ironizza sia su Stanislavskij che sugli altri registi del teatro convenzionale e del realismo psicologico nella persona del *Regista*: tutti i suoi interventi sono parodistici; richiama gli attori ad un'interpretazione più viva, più delicata, più sensuale, più plastica, più ebbra, più elegante, più *tutto*⁴³. Suggestivi che scoprono l'incapacità del regista di essere tale, di risvegliare l'immaginazione degli attori, di spingerli verso una creazione artistica. Gli attori fanno del loro meglio per dare l'impressione di "vivere sulla scena", però confondono l'arte con la vita, mescolando tratti del personaggio con opinioni personali. Divertente è l'episodio in cui il Comico, cercando l'anello cadutogli, secondo quanto sta scritto nel copione, tra le pieghe della tunica di un'attrice, si permette delle libertà con la partner, la quale indignata gli ingiunge di comportarsi in maniera convenzionale, di fare "finta". E il Comico le replica: "Convenzionalmente? ... Per carità, insegnatelo, mia cara. Da venti anni sono sulla scena, ma come cercare «convenzionalmente», noi, artisti della corrente realista, com'è vero Iddio, non lo capiamo..."⁴³.

La scena della prova *teatrale* del *Quo Vadis?* è simile a quella offerta da Pirandello nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ma presenta una sostanziale differenza: nel dramma pirandelliano i sei personaggi cercano invano degli attori che possano rappresentarli in maniera veritiera; in *Samoe glavnoe* invece succede l'opposto: il Dott. Fregoli scrittura questi attori con la sicurezza che sono in grado di raffigurare i personaggi da lui voluti con piena fedeltà.

Quando il Dott. Fregoli spiega l'argomento principale della commedia che intende far loro recitare:

...vi devo subito avvertire che sono il produttore di un teatro, nel quale, da un punto di vista strettamente professionale, non c'è niente di teatrale: non ci sono scenari, non c'è sipario, né ribalta e nemmeno una traccia della buca del suggeritore. A parte gli scherzi è un teatro meraviglioso. E mi dispiace sinceramente che sia mio solo in parte, dato che una buona metà appartiene al produttore... – voi probabilmente lo conoscete – uhm... non ricordo esattamente il suo nome vero – alcuni lo chiamano Brahma, altri Allah, altri Adonai, altri ancora in modo diverso. ...
...Tenete presente signori, che io sono venuto a teatro “non per violare la legge, ma per eseguirla”. Di fianco al teatro ufficiale, una specie di laboratori di illusioni, io sostengo la necessità di un teatro non ufficiale, una sorta di mercato di sbocco delle illusioni, – un teatro che ha gran bisogno di riforme, poiché è la Vita stessa! La vita, dove l'illusione occorre quanto sulla scena, e dove, se non siamo capaci di dare la felicità ai diseredati, dobbiamo almeno dare l'illusione. Questo è ciò che più importa. Anch'io sono attore! ma la mia arena non è la scena del teatro, ma la scena della vita, dove invito anche voi, maestri nell'arte di creare le illusioni salvatrici! Con tutto il cuore credo nella missione dell'attore, che scende da questi palcoscenici nel buio pesto della vita armato di tutto punto della sua arte! giacché è mia sincera convinzione che il mondo si trasformerà per mezzo dell'attore e della sua arte magica⁴⁴...

alla domanda del comico se si tratta di uno scherzo o di una cosa seria, il Dott. Fregoli risponde di prenderlo come gli pare e piace e, per quanto concerneva il vantaggio che essi ne potevano trarre, cita Socrate dicendo che la virtù consiste nel sapere che si acquista con la pratica. “Il ruolo crea il carattere dell'uomo così come l'uomo, recitando, crea il carattere del ruolo. La trasformazione attraverso la trasfigurazione (čerez preobraženie k preobrašeniju). Cambiare in meglio – non è forse una ricompensa sufficiente?”⁴⁵.

Evreinov sembra ispirarsi alla metempsicosi per cui l'anima, dopo la morte, trasmigra di corpo in corpo (di uomo o di animale) finché liberata dai vincoli della materia, non arriva alla perfezione, vale a dire alla sua essenza. I travestimenti e quindi le trasformazioni di Paracleto potrebbero essere collocati in questa scala, ascendente e allo stesso tempo circolare, di perfezionamento; da marito trigamo a monaco, ad Arlecchino, per ritornare ad essere se stesso, cioè Paracleto.

Qui Evreinov espone una delle sue idee fondamentali: l'uomo si trasforma consapevolmente e, ad ogni mutamento, espelle una parte del male che c'è in lui. Questo processo continua finché l'uomo non diventa completamente “buono” e, quindi, felice. L'uomo può perfezionare se stesso gradualmente, conoscendosi meglio e estirpando il male che è sinonimo di ignoranza: se l'uomo diventa più virtuoso potrà penetrare i segreti dell'universo. Il che rispondeva al credo della Massoneria, a cui aderiva nel 1925 nell'emigrazione, che riconosceva nella conoscenza la strada per giungere immancabilmente alla virtù.

Samoe glavnoe è un tentativo della ricerca della pietra filosofale della felicità; che non chiarisce però in che cosa consistano le trasformazioni e quale forma debbano prendere; inoltre non spiega come ci si accorga di aver raggiunto il “bene”; Evreinov è incapace di dare una spiegazione precisa alla sua teoria, rimane costantemente nel vago e tutte le trasformazioni di Paracleto ne danno

solo un'illustrazione e non una chiarificazione.

Samoe glavnoe è anche un mosaico di generi: il primo atto ha le caratteristiche del melodramma a trasformazioni; il secondo è una parodia del teatro che ricalca gli spettacoli del "Krivoe zerkalo (in particolar modo *Vampuka. La fidanzata africana*); il terzo una commedia di costume borghese; il quarto ed ultimo atto assomiglia ad un lavoro poliziesco che finisce in una fantasmagoria del genere italiano: Abram Efros definiva quest'opera un "esperimento espressionista"⁴⁶.

Di certo *Samoe glavnoe* è un'opera illustrativa delle teorie e ricerche evreinoviane, una sorta di lavoro-bilancio, una traduzione scenica della teoria della teatralità, un miscuglio di mistero e balagan. Il testo contiene in effetti quasi tutte le tematiche trattate nei testi teorici di Evreinov: il problema dell'istinto teatrale, la trasformazione per mezzo del teatro, l'opposizione tra teatro per sé e teatro commerciale, il teatro come mezzo terapeutico e fatto religioso.

Per quanto riguarda l'*istinto teatrale* Evreinov mette in risalto questo particolare aspetto della natura umana: l'intrinseca e naturale tendenza a recitare, ad essere attore che è di ogni uomo. Per essere felici bisogna lasciare agire liberamente quest'istinto e coltivarlo costantemente. Lidočka, la povera Dattilografa, è infelice perché frena quest'istinto per mancanza di fiducia in se stessa; la medesima cosa succede a Fedja, che recita sì una parte altamente morale col padre, nascondendogli la morte del fratello, ma che non sa interpretare a fondo e perciò è spinto al suicidio. Aglaja, la vecchia zitella, non potrà mai essere felice perché nega l'istinto teatrale e vorrebbe che tutti gli uomini facessero altrettanto, comportandosi in maniera "naturale" e "sincera"⁴⁷.

La *trasformazione della vita* può rendere il mondo migliore; agendo sull'esterno dell'uomo essa è capace di trasformarlo anche interiormente: "*čerez preobraženie k preobraženiju*", attraverso un mutamento esterno (la trasfigurazione) si ottiene una conversione interiore (la trasformazione). Recitando un ruolo se ne assumono, per la durata della trasformazione, le caratteristiche e poi, una volta smessa la parte, se ne raccolgono i benefici.

Quello che Evreinov pensa del *teatro commerciale* è chiaramente espresso dalla scena della prova teatrale dov'egli sfoggia tutta la *verve* parodistica di cui era capace per ironizzare sui teatri professionali contemporanei, nei quali la creatività non era certo di casa.

L'idea di un *teatro religioso*, il sogno simbolista di ricostruire un tempio in cui riunire attori e spettatori, legati dal medesimo slancio mistico, come accadeva nei misteri eleusini e medievali, trova un eco anche in *Samoe glavnoe*.

Evreinov mira a disorientare il pubblico, a trarlo fuori dalla sua abituale passività; per far ciò introduce una nuova tecnica teatrale, usata anche da Pirandello, – il metodo del teatro nel teatro che trasporta il pubblico in un'altra sala; e gli spettatori sono tenuti a scegliere un finale a piacere e invitati a salire

sulla scena per unirsi agli attori in una farandola destinata a sopprimere la separazione tra realtà e finzione.

Infine, l'ultimo tratto saliente di questo testo teatrale è *l'aspetto terapeutico* del teatro: un'idea vecchia e contemporaneamente nuova. Vecchia come la catarsi aristotelica e nuova come lo psicodramma di Moreno. Moreno oltre che medico, era anche direttore di un teatro a Vienna, poeta, sociologo e scrittore, e quando inizialmente pesò allo psicodramma lo intese come una forma puramente *artistica*, un *teatro della spontaneità* e solo più tardi come *terapia*.

Lo psicodramma è essenzialmente una forma di psicoterapia:

sa seule "fonction", est de guérir des malades, ou à rigueur, faciliter un déroulement plus harmonieux des rapports inter-humains (sensibilisation à la Dynamique de Groupe), déficients chez certains individus. Le psychodrame ne donne pas une «re-présentation», il reproduit une réalité quotidienne, vécue par le malade: celui-ci joue son propre rôle sur la scène, et ce, uniquement à des fins thérapeutiques. Les malades n'ont pas à se mettre dans la peau d'un autre personnage (comme chez les acteurs de théâtre qui sont généralement atteints de «nevrose histrionique», d'après Moreno), ou à apprendre par coeur un texte écrit: ils jouent LEUR propre drame, une situation qu'ils ont réellement vécue (ou qu'ils voudraient vivre dans le future, ou qu'ils sont en train de vivre présentement)⁴⁸.

Secondo Moreno la situazione psicodrammatica doveva comprendere cinque elementi: il palcoscenico (o la scena della recita); il paziente (che si trova sulla scena); il direttore (regista, terapeuta e analista o "psicodrammaturgo"); gli ego ausiliari (che hanno il ruolo di "figurare i personaggi reali o immaginari" del dramma vissuto dal paziente); e l'auditorio (che "vede se stesso, per così dire, come una delle sindromi collettive rappresentate sulla scena")⁴⁹.

Moreno affermava che il concetto centrale nella psicologia sociale era preso a prestito dal teatro, e si riferiva al concetto di *ruolo*. Secondo lui la personalità non si limita nei differenti ruoli recitati da un individuo nella società, ma per quanto concerne gli attori in genere, che prostituiscono la loro psiche nell'interpretazione di diversi personaggi, constatava che questi soffrivano di nevrosi istrionica a causa del deteriorarsi della loro psiche individuale. Lo psicodramma può inoltre servire anche agli attori per riscoprire la loro vera personalità poiché qui non subiscono la vita con i suoi ruoli, ma la imitano.

Tra teatro e psicodramma esiste comunque una differenza ontologica: qui lo spazio teatrale è messo in rilievo con un'enfasi straordinaria, mentre nello psicodramma non lo è affatto. La vita, per Moreno, è sì un teatro, ma è più di un teatro e più di una rappresentazione.

Per un attore professionista infatti è estremamente difficile recitare il *proprio* ruolo sulla scena psicodrammatica, cosa che riscontrarono anche gli autori di *Samoe glavnoe*:

Ci sembrava talvolta che l'attore, il quale recitava nella vita, e non a teatro, non tanto trasformava la vita in teatro, quanto trasformava se stesso da attore a ipocrita, bugiardo...⁵⁰.

È sorprendente l'affinità tra il metodo seguito da Moreno e quello applicato

da Paraclete-Evreinov sui propri “pazienti”. Tutti gli elementi combaciano, il palcoscenico è la pensione familiare, che si può ridurre alla stanza centrale; invece di un paziente ne abbiamo alcuni, ma si possono benissimo definire come l’“abitante” della pensione, vista l’omogeneità dei problemi (solitudine e assenza di amore); c’è un direttore, il Sig. Schmidt-Paraclete, che mette a punto tutta la messa in scena e segue ogni reazione dei pazienti; gli attori della compagnia di provincia fungono chiaramente da ego ausiliari poiché incarnano quei personaggi che i pazienti speranzosamente attendono; infine non manca nemmeno l’auditorio, è il pubblico teatrale che vede e vive se stesso e inoltre, secondo Evreinov, risente di ciò che accade sulla scena avvertendone più tardi gli eventuali benefici influssi⁵⁰.

Lo psicodramma è una terapia: la sua funzione immediata non è di cambiare il mondo, ma di guarire gli ammalati, di migliorare le interrelazioni che intrattengono col loro ambiente e ciò avviene all’interno di un’istituzione fatta a immagine delle norme e delle leggi che regolano la società. La funzione dello psicodramma è quindi di rendere la comunicazione migliore, quando non si tratta di renderla semplicemente *possibile*. È sotto questo aspetto che il teatro evreinoviano si diversifica, e giunge a risultati opposti. Il teatro nella vita evreinoviano precorre l’happening nel suo mescolare differenti mezzi di espressione artistica, nell’identificare il “soggetto” dello spettacolo e l’“oggetto” dello spettacolo: gli spettatori fanno se stessi facendo lo spettacolo. Come l’happening finisce con il rovesciare l’assetto sociale esistente cominciando col rovesciare l’apparecchio percettivo e sensitivo dei partecipanti: è una destrutturazione del mondo, un disadattamento, una protesta sociale poiché va contro qualunque equilibrio definito. È lotta perpetua, è la negazione per essenza per cui ogni acquisizione non può mai essere definitiva; è superamento e mai conservazione: uno status nascendi.

G. Abensour rileva però la pericolosità di certe affermazioni evreinoviane: il culto smoderato del regista a teatro rischia di creare le condizioni propizie a quello del regista nel teatro della vita.

Dans cette pièce-bilan, Evreinov fait, en effet, l’apologie de ce personnage exceptionnel dont le XX-e siècle a assuré la promotion, l’acteur-auteur-metteur en scène, ce Protée qui recherche ses origines dans le personnage d’Arlequin, souvent joué par le chef de troupe des comédiens italiens. Lui seul vit, en effet, d’une vie pleinement humaine, il répand la joie autour de lui, tout en se faisant plaisir à lui-même, car il adore mystifier, se transformer, faire la preuve des ses talents, et c’est ce jeu continu qui lui procure sa raison de vivre, ... le personnage échappe ici - son créateur, dans la mesure même où il prétend vouloir supprimer la barrière entre le théâtre et la vie réelle et entre la fiction et la réalité. Autant la comédie est amusante, légère et inoffensive tant qu’elle s’affirme comme fiction, autant elle devient sombre et grave si on envisage un seul instant la possibilité de sa réalisation dans la réalité. Sans le vouloir, Evreinov a mis une arme redoutable entre les mains d’un pouvoir qui mettra le prestige du théâtre à son service.

Certes les intentions du docteur Frégoli sont pures, généreuses et hautement morales. Mais ce moralisme lui-même n’est-il pas suspect, de la part précisément d’un Evreinov qui avait su démontrer la valeur subversive de l’oeuvre d’art authentique? Tel Méphisto, Frégoli mène la danse. La pièce est, pour reprendre la terminologie de l’auteur, un monodrame, où tout est vu et vécu de son point de vue. C’est en quelque sorte un rêve de mégalomane, dont l’histoire nous a appris qu’il

pouvait devenir réalité. L'utopie généreuse d'Evreinov se révèle comme un parfait modèle de la société totalitaire, fille du XX-e siècle. ...Parfait démagogue, il (Frégoli) cherche uniquement à satisfaire les aspirations immédiates d'une humanité qui apparaît comme bien médiocre et sans ressort; c'est en nourrissant cette humanité de l'illusion de ses propres rêves qu'il parviendra en fait à régner sur elle⁵¹.

Frégoli, come Woland, continua Abensour, nel *Maestro e Margherita*, agisce tramite degli intermediari, attori come lui, che però sono al suo servizio esclusivo, e che devono accettare di scomparire quando non ci sarà più bisogno di loro. Se si osserva più da vicino, questi personaggi relativamente simpatici recitano un ruolo particolarmente spiacevole: sono delle marionette, prive di volontà nelle mani del regista. Certo possono usufruire di tutti i vantaggi che offre loro la situazione, come succede per i gerarchi nelle società totalitarie: sia sul piano materiale (vivono meglio che nel povero teatro di provincia), che sul piano morale (sono convinti di fare un'opera buona, che giustifica la parte odiosa di approfittatori dell'ingenuità dei pensionati) e per finire sul piano personale professionale (possono dare libero corso al loro istinto teatrale, al piacere di recitare, tipico di ogni uomo, che dagli attori di mestiere è portato alla perfezione con la possibilità di verificare ad ogni istante l'effetto del loro talento sulle loro vittime volontarie).

La grande force du docteur Frégoli provient de cette utilisation de l'instinct du jeu, de la soif du plaisir et du goût du pouvoir, sous le manteau d'une idéologie totalitaire qui fait ses ravages depuis le début du siècle apparaît ainsi parfaitement dessinée avec sa démagogie masquée par une grimace religieuse. Se présentant comme la solution authentique à la misère de l'homme, elle joue sur l'aspiration de chacun au bonheur, sur la faiblesse des individus face "aux rigoureuses lois de la vie" pour reprendre les termes d'Evreinov.

Aussi le charme de l'illusion est tellement fort que ceux qui en sont les victimes sont les premiers à refuser de se laisser ouvrir les yeux. ... Un sentiment de malaise émane des actions de ce docteur Frégoli dont l'aspiration unique consiste non seulement à modifier le comportement des hommes, mais à agir sur leur âme. Il est significatif que, pour ce faire, il s'appuie sur les canons de la morale bourgeoise traditionnelle: il est condamnable de se suicider, mari et femme se doivent fidélité, les jeunes gens doivent tomber amoureux en vue de se marier. Combien on est loin des vrais sentiments humains qui bouleversent les règles toutes faites de la bienséance! ... La fin de la pièce d'Evreinov apparaît comme particulièrement grinçante, avec Arlequin démagogue et railleur, proposant au public de finir la pièce à son goût. ... N'est-ce pas une pirouette supplémentaire de se mystificateur qui tient toutes les ficelles en main et qui donne encore une fois l'illusion de la liberté à ceux qu'il tient sous son charme⁵².

"L'essenziale è finire la rappresentazione in bellezza", si sa quanto fossero gradite ai grandi registi dei regimi totalitari (Russia e Germania) le feste grandiose e le apoteosi. L'atmosfera d'accettazione generale della teatralità, il culto del regista, la confusione tra i valori veri e falsi sono congenite ai regimi del XX secolo, quando all'idolatria teatrale corrispondeva un'uguale idolatria per il capo, dispensatore di un sogno sinistro di felicità.

Evreinov non poteva ancora accorgersi qual'era il potere dell'illusione usata in malafede, cosa che del resto non prendeva nemmeno in considerazione. Solo il tempo gliene avrebbe dato la dimostrazione: "La vie se vengeait en lui rappelant que les jeux de l'illusion n'ont qu'un temps et que l'éclat de rire du buffon ne suffit pas à en occulter le sérieux"⁵³.

¹N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj, Obosnovanie teatral'nosti v smysle položitel'nogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni*, Mosca, 1923, (prima ed., S. Pb., 1912), p. 62.

²Cfr. F. Sologub, *Teatr odnoj voli* e A. Belyj, *Teatr i sovremennaja drama* in AAVV, *Teatr kniga o novom teatre. Sbornik statej*, S. Pb., 1908.

³N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., p. 62.

⁴Cfr. B. Arvatov, *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, Rimini, 1973, pp. 110, 112; N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, Roma, 1979, pp. 96-97.

⁵N. Gourfinkel, op. cit., pp. 92, 93; cfr. R. Rolland, *Narodnyj teatr*, Znanija, 1910.

⁶N. Gourfinkel, op. cit., p. 53

⁷N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 26-27.

⁸N.N. Evreinov, *La théâtralisation de la vie. Extraits d'une conférence inédite*, in *Nicolas Evreinov, 1879-1953. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale*, Parigi, 1981. pp. XVIII-XIX.

⁹Cfr. B.V. Kazanskij, *Metod teatra. Analiz sistemy N.N. Evreinova*, Leningrad, 1925, p. 49.

¹⁰*Ibid.*, pp. 36-38; cfr. N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 19-21 e Ja. Bruksion, *Problema teatral'nosti, estestvennost' pered sudom marksizma*, Pietrograd, 1923, pp. 26-27.

¹¹N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., p. 25

¹²Cfr. B.V. Kazanskij, *Metod teatra*, cit., pp. 67-68; N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 29-33; *Teatr dlja sebja*, Pg., 1917, c. III, p. 34; A.R. Kugel', *Utverzdenie teatra*, Pg., 1922, pp. 7-8. In un'intervista rilasciata Elena Šiltjan-Boberman, il 16.IV.1983 a Roma, una cara amica di Evreinov conferma quest'interesse verso la psicologia e in particolar modo le nuove teorie di Freud.

¹³S.M. Carnicke, *L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité*, in AAVV, *Nicolas Evreinov. L'Apôtre russe de la théâtralité*, a cura di G. Abensour, "Revue des Etudes slaves", vol. LIII, fasc. 1, Parigi, 1981, pp. 101, 102.

¹⁴*Ibid.*, pp. 100-102; cfr. T. Baikova-Poggi, *La théâtralité*, in AAVV, *Nicolas Evreinov. L'Apôtre russe de la théâtralité*, cit., pp. 47-57; R.O.-Naldi, *Evreinov*, "Il Baretto", a.IV, Aprile 1927, n. 4.

¹⁵N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 26-29; S. d'Amico, *Dramma sacro e profano*, Roma, 1942, p. 19.

¹⁶N. Evreinov, *La théâtralisation de la vie*, cit., p. XX.

¹⁷Ju. Annenkov, *Dnevnik Moich Vstreč. Cikl tragedij*, New York, 1966, vol. II, p. 111; S. d'Amico, *Dramma sacro e profano*, cit., pp. 8-9; N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, c.I, Pg., 1915, pp. 16-20.

¹⁸N. Evreinov, *La théâtralisation de la vie*, cit., p.XIX, e *Teatr dlja sebja*, cit., pp. 40-44.

¹⁹Cfr. S.M. Carnicke, *L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité*, cit., p. 103; N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., p. 43.

²⁰Cfr. Johan Huizinga, *Nature and signification of play as cultural phenomenon*, in R. Schechner, *Ritual, play and performance*, New York, 1967, p. 47; N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, Berlin, 1923, p. 109.

²¹Cfr. K. Stanislavskij, *Dve besedy ob iskusstve režissera i aktera*, "Teatr", 1952, n. 2, pp. 24-25.

²²Cfr. S. d'Amico, *Dramma sacro e profano*, cit., p. 20; N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, M., 1923., 1923, p.45.

²³N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 48, 62.

²⁴Cfr. N. Evreinov, *Il teatro nella vita*, Milano, 1924, pp. 189-192, *Teatr kak takovoj*, cit., pp. 71-73 e *K voprosu o predelach teatral'noj illjuzii. Beseda*, "Teatr i iskusstvo", 1912, n. 36.

²⁵Cfr. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, Berlin, 1923, p. 105; B.V. Kazanskij, *Metod teatra*, cit., pp. 76-78.

²⁶Cfr. N. Evreinov, *Introduzione a Teatr Večnoj Vojny*, Parigi, 1928, e A. Kašina-Evreinova, *N.N. Evreinov v mirovom teatre XX veka*, Parigi, 1964, p. 67.

²⁷Cfr. D.J. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabrja*, L., 1971, pp. 271-272; Evg. Geršuni, *Rasskazyvaju ob estrade*, L., 1968, pp. 226-227; Ju. Annenkov, *Dnevnik Moich Vstreč*, pp. 128-135; *Istorija sovjetskogo teatra, 1917-1921*, L., 1933. Vol. I, p. 214; P. Markov, *Dnevnik teatral'nogo kritika*, M., 1976, T.III, con tutta probabilità l'autore qui si riferisce ad un altro allestimento con la regia di V.G. Sachnovskij e Kramov nel ruolo di Paracletto. Secondo la testimonianza di Ju. Annenkov Evreinov, dopo aver rifiutato la regia, non avrebbe quasi mai assistito alle prove, *Op. cit.*, p. 129; mentre Zolotnickij afferma che Petrov lavorò in stretto contatto con Evreinov, tanto che sulla messa in scena influirono anche le concezioni registiche formulate da lui nei suoi numerosi libri sul "teatro per sé" e le esperienze del "Krivoe zerkalo", *op. cit.*, p. 272.

²⁸Cfr. Ju. Annenkov, *Dnevnik Moich Vstreč*, cit., p. 133; N. Petrov, *50 i 500*, Moskva, 1960, p. 209.

²⁹N. Petrov, *ibid*; *Istorija sovjetskogo teatra. 1917-1921*, cit., p. 215. Nel 1920 il regista n. Petrov, il poeta L. Nikulin e Ju. Annenkov, con il consenso della Divisione Teatrale, diretta da M.F. Andreeva, diedero vita al teatro "Vol'naja komedija", v. Ju. Annenkov, *Dnevnik Moich Vstreč*, cit., p. 128.

³⁰N. Petrov, *50 i 500*, p. 215. Il 18 novembre 1922 si tenne la centesima replica di *Samoe glavnoe*, nello stesso anno, il 10 gennaio, era stato organizzato uno spettacolo commemorativo per il quindicinale dell'attività di Evreinov; furono messi in scena tre pezzi del drammaturgo, la parodia *Takaja ženščina*, con N.S. Raševskaja e Slepjan, l'arlecchinata *Veselaja smert'*, con Petrov nel ruolo di Arlecchino e Timošenko in quello di Pierrot, e la pantomima *Kolombina sego dnja*, v. I. Oblomov, *Jubilej N.N. Evreinova*, "Vestnik teatra i iskusstva", 13.I.1922, n. 4, p. 4; A. Lev, *Spektakl' iz proizvedenij N.N. Evreinova (Vol'naja komedija)*, "Žizn' iskusstva", 17.I.1922, n. 3, p. 4; Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabrja*, cit., pp. 277-278.

³¹N.N. Evreinov, *Samoe glavnoe*, Revel', 1921, p. 42.

³²N.N. Evreinov, *Scena teatra i scena žizni (k postanovke p'esy "Samoe glavnoe" v Vol'noj komedii)*, "Žizn' iskusstva", 24/25/26.XII.1920, n. 640/641/642; *Istorija sovjetskogo teatra, 1917-1921*, cit., p. 215.

³³*Istorija sovjetskogo teatra*, cit., p. 216.

³⁴S. d'Amico, *Dramma sacro e profano*, cit., pp. 21-22; Al. Belenson, *Samoe glavnoe o "Samom glavnom"*, "Žizn' iskusstva", 24.III.1921, n. 682-84, p. 1.

³⁵Julia Ivanovna in realtà era stata la sua domestica, forse innamorata poi di lui, ma non ricambiata se non con un grande affetto; Evreinov la considerava una sorta di insegnante.

³⁶N.N. Evreinov, "Preface", *The Chief Thing*, New York, 1926, pp. X-XII.

³⁷P. Markov, *Kritika - "Samoe glavnoe" Evreinova*, "Teatral'noe obozrenie", 1921, n. 2, pp. 6-7 e *Dnevnik teatral'nogo kritika*. cit., T.III. In forma completamente negativa si esprime, dopo un primo parere mitigato, A.I. Piotrovskij, *Perelom*, "Žizn' iskusstva", 3.I.1922, n. 1, p. 13 e *Teatry, Kotorych uže net... Listki vospominanij*, "Rabočij i teatr", Novembre 1932, n. 29/30, pp. 6-7.

³⁸Cfr. V. Šklovskij, *Chod konja*, Berlino, 1923, p. 176 e *Rybu nožom...*, "Žizn' iskusstva", 19/24.VIII.1921, n. 780/785, p. 2.

³⁹Cfr. N.N. Evreinov, *Scena teatra i scena žizni*, cit.

⁴⁰N.N. Evreinov, *Samoe glavnoe*, cit., pp. 103, 51.

⁴¹Cfr. N.N. Evreinov, *Demon teatral'nosti. Leonid Andreev i problema teatral'nosti v žizni*, "Žizn' iskusstva", 14.II. 1922, n. 7 (830), p. 2; Al. Benois, *Chudožestvennye pis'ma: Reč' Arlekina, "Reč' "*, 15.II.1913, n. 45, p. 2.

⁴²Cfr. G. Kryžickij, *Christos ili Arlekin?*, L., 1924.

⁴³N.N. Evreinov, *Samoe glavnoe*, cit., p. 36

⁴⁴*Ibid.*, p. 40.

⁴⁵*Ibid.*, pp. 44, 45-46; cfr. A. Dejč, *Golos pamjati. Teatral'nye vpečatlenija i vstreči*, M., 1966, p. 114, Evg. A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX veka*, Praga, 1925, cap. VIII.

⁴⁶N.N. Evreinov, *Samoe glavnoe*, cit., p. 47

- ⁴⁶A. Efros, *Otraženie: N. Evreinov*, "Teatral'noe obozrenie", 1921, n. 2, p. 5.
- ⁴⁷Cfr. A. Dejč, *Golos pamjati*, cit. p. 114.
- ⁴⁸G. Tarrab, *Psychodrame et Happening*, "Revue d'histoire du théâtre", 1968, n. 1, p. 78.
- ⁴⁹J.-L. Moreno, *Psychodrama*, New York, 1946, pp. 35, 36, 37; G. Calendoli, *Jakob Levi Moreno e il "Psicodramma" anticipa Pirandello*, "Il dramma", 1974(I), n. VI, p. 11.
- ⁵⁰Ju. Annenkov, *Dnevnik Moich Vstreč*, cit., p. 130.
- ^{50a}N.N. Evreinov, *Teatroterapija. Quasi paradox N. Evreinova*, "Žizn' iskusstva", 9/10.X.1920, n. 578-579, p. 1.
- ⁵¹G. Abensour, *La comédie du bonheur*, in AAVV, *Nicolas Evreinov. L'Apôtre russe de la théâtralité*, cit., p. 129.
- ⁵²*Ibid.*, pp. 130-131.
- ⁵³*Ibid.*, p. 132.

NOTE E RASSEGNE

MICHELA CALDERARO

“NO MORE PARADES”: LE OPPOSIZIONI ELEMENTARI E LA (BI)PARTIZIONE DEL MONDO

Nel panorama letterario del Novecento la figura di Ford Madox Ford scrittore e saggista (1873-1939) è stata troppo spesso trascurata. Egli scrive nel periodo di maggior fioritura del romanzo anglosassone, avendo come illustri contemporanei Joyce, la Woolf, Conrad e James, ma non si può dire che la critica del tempo gli abbia dedicato grande interesse, nonostante le sue opere narrative e saggistiche possano ritenersi momenti fondamentali per l'evoluzione del romanzo e il suo sviluppo teorico. Va ricordato infatti come l'impegno di Ford sia sempre andato oltre una certissima fatica di scrittore per comprendere un costante interesse verso i problemi del romanzo e delle sue possibili forme.

L'incontro con Conrad, nel Surrey, e la loro successiva collaborazione fra il 1897 e il 1903, sono da considerare come l'inizio di quel processo di distacco dai vecchi schemi narrativi cui Ford ha sempre teso. I due romanzieri, pur lavorando all'interno di tradizionali strutture narrative, studiarono e cercarono di costruire diversi canoni che comprendessero i “nuovi bisogni” dello scrittore nel suo rapporto con la realtà, alla ricerca di una “New Form”.

Questa idea della Nuova Forma comprendeva ogni aspetto del processo artistico-creativo: il passaggio dal pensiero alla pagina scritta, la creazione di uno schema adeguato, l'uso sapiente delle tecniche narrative. Con Ford la Forma del Romanzo tende a diventare una sorta di rompicapo i cui elementi si possano separare e successivamente ricomporre, in cui ogni pezzo risulti necessario nell'esatto posto in cui è stato inserito, per poter dare all'intera struttura quell'unico e preciso significato per cui è stata predisposta.

Dopo lo scioglimento del sodalizio con Conrad, Ford compone la *Tudor Trilogy* (1906-1908), ma solo nel 1913 si appresta a scrivere *The Good Soldier*, che viene considerato il suo capolavoro. In *The Good Soldier* (pubblicato nel 1915) la vicenda esistenziale di Edward Ashburnham mostra in trasparenza la psicologia profonda della ‘upper class’, o meglio di un'intera società avviata

verso la completa disgregazione. Il “tale of passion” è anche storia di una generazione, ‘passione’ di una classe in decadenza, il cui codice d’onore viene messo in dubbio: il declino dell’aristocrazia terriera si attua qui all’interno di regolari strutture narrative. Successivamente con *Parade’s End* – costituito dai tre romanzi *Some Do Not* (1924), *No More Parades* (1926), *A Man Could Stand Up* (1926), e da un discusso quarto testo, *The Last Post* (1928)¹ – l’analisi si fa più nitida, si chiariscono i contorni e i particolari di un auspicato passaggio verso un’ipotetica società “nuova”, in contrapposizione ad un mondo in declino. Il protagonista Tietjens, “the last Tory”, non è più con Sylvia, moglie legittima ed infedele, alla fine della sua storia, ma con Valentine, la suffragetta, la donna nuova, colei con la quale parlare, con la quale “a man could stand on a hill” (*A.M.C.S.U.*, p. 463)². Con *Parade’s End* “la visione è più ampia e organica, l’andamento è panoramico [...] in Tietjens [...] si ha l’epitome e l’ultima ‘ratio’ del gentiluomo d’onore, e nella sua vicenda lo sfacelo di una società diventa sfascio, abdicazione e decadenza di tutto un mondo”³.

Il “tale of passion” di una classe in inevitabile declino diviene in *Parade’s End* il “tale of passion” di un mondo intero e la trilogia, sia che venga letta come opera complessiva, sia prendendo singolarmente ogni romanzo, rivela quel mondo in trasformazione, in cui Tietjens, attorno al quale ruota tutta l’opera, si avvia verso un ipotetico mondo nuovo; ed è in questo movimento che si inserisce la sua maturazione soggettiva.

Come testo da analizzare dal punto di vista del crollo dei ‘valori’ di cui si è detto, *No More Parades* è certamente il testo più indicativo: sia perché molte vicende appartenenti al primo volume trovano qui una logica spiegazione, sia perché vi si prefigura, in parte, lo svolgimento successivo. Nonostante questo lo si può considerare come parte a sé nella trilogia, come un’opera autosufficiente, compiuta e completa. C’è da aggiungere che, dal punto di vista delle tecniche narrative usate da Ford, esso appare come il più complesso dei tre romanzi, il più ricercato dal punto di vista semantico e strutturale, quello, infine, in cui meglio viene esemplificata quella transizione da un tipo di società ad un altro che è soggetto costante nelle sue opere.

Il romanzo, diviso in tre parti, poggia la sua narrazione su di una struttura di tipo oppositivo, e il trapasso cui si è accennato, ad una società diversa, può essere chiaramente messo in evidenza dallo sviluppo cui pervengono quattro gruppi di elementi oppositivi: LUCI/OMBRE, SUONI/SILENZI, MONDO MILITARE/MONDO CIVILE, INTERNO/ESTERNO, presenti fin dalla pagina d’apertura del romanzo

When you came in (ESTERNO/INTERNO) the space was desultory, rectangular warm after the drip of the winter night, and transfused with a brown-orange dust that was light (LUCI/OMBRE). [...] Three groups of brown limbs (metonimia per SOLDATI, opposti a borghesi) spotted with

brass took *dim high-lights* (LUCI/OMBRE) [...] The two men [...] began to talk in a low sing-song of dialect *hardly audible* (SUONI/SILENZI) [...] *An immense tea-tray, august, its voice* SUONI/SILENZI) filling the black circle of the horizon thundered to the ground (N.M.P., p. 9)

e attraverso un'analisi dettagliata, in ciascuna parte viene alla ribalta un processo dinamico delle strutture elementari del romanzo, un mutamento che coinvolge non solo il piano manifesto ma l'essenza delle strutture stesse, la loro dimensione più profonda.

LUCI/OMBRE

La trasformazione che subisce la luce risulta la più appariscente: da "polvere arancione" nella prima parte, a sole splendente "messo" della Provvidenza – assieme alle voci – nella parte finale, attraverso una parte centrale, dedicata al mondo civile e a Sylvia, che inevitabilmente si apre con uno sfolgorio di luci artificiali di lampade nel miglior albergo della città.

Lo spazio in cui si muovono gli uomini nella parte iniziale del romanzo è, per lo più, caratterizzato da una luce fioca e carica di pulviscolo (p. 9), essi stessi sono malamente illuminati "from shafts that came from a bucket pierced with holes" (p. 9), una visione fosca dunque, da Inferno dantesco⁴. E in questo 'inferno', mentre Tietjens è immerso in "a dark brownness" (p. 18), appare l'immagine di Sylvia, splendente, vestita d'oro, luminosa, ma con i capelli biondi "coiled round and round" (p. 19); – ed è proprio "coiled" la parola presente in tutto il romanzo in relazione all'immagine del serpente⁵, e quindi Sylvia come metafora di Lucifero, angelo splendente, ma angelo infernale.

E ancora nella baracca, illuminata artificialmente da "a brilliant hurricane lamp" (p. 35), Tietjens, appena rientrato da una pausa di tranquillità sotto la luna, apprende che Sylvia si è messa in contatto con il Generale Champion e prova quella sensazione sgradevole e dolorosa che sempre accompagna l'immagine o il ricordo di lei, "it was as if an unseen and unsuspected wild beast had jumped on his neck" (p. 36). Anche qui una situazione di sofferenza è legata all'ambiente chiuso della baracca.

Già in questa prima parte si tratteggia il carattere positivo dato alla luce naturale (luna/sole) in opposizione alla luce artificiale della baracca. La scena d'apertura del secondo capitolo "The moon had taken into its head to rise; [...] and sent down the lines of Tietjens' huts, long, sentimental rays that converted the place into a slumbering, pastoral settlement" (p. 34), ricorda ad un altro livello, l'apertura del primo "Three groups of brown limbs spotted with brass took dim high-lights from shafts that came from a bucket pierced with holes, filled with incandescent coke" (p. 9). Il microcosmo della baracca riflette un macrocosmo esterno dove il misero riflesso di un secchio bucato, che "macchia-

va” di luce gli uomini, si muta nei “lungi raggi sentimentali della luna” che inondano le baracche e gli uomini, e trasformano l’accampamento militare in un quadretto idilliaco, pastorale.

Altrove è proprio la ripetizione della parola “sunlight” che sottolinea momenti di serenità e ottimismo in un mondo sconvolto dalla guerra, “Tietjens had walked in the *sunlight* down the lines, past the hut with the evergreen climbing rose, in the *sunlight*” (p. 99); è la luce del sole che dà alle truppe Canadesi l’apparenza di soldati ‘veri’ (Tietjens “took his parade, the Canadian troops looking like real soldiers in the *sunlight*”, p. 111), che dà nuova dignità a questi uomini prima presentati come fantasmi (p. 88), serpenti (p. 15), polvere (p. 43): uomini di cui non valeva la pena occuparsi troppo (p. 53), uomini ridotti a giocattoli nelle mani dei politici (p. 15).

Ora, mentre nella prima parte vi è una gran varietà di toni d’ombra, di bagliori rossastri, – l’oscurità è rotta soltanto dalla luce di un braciere e di una lampada, ed inizia ad accennarsi la luce della luna e del sole come positiva, – nella seconda parte la scena dell’albergo è posta in uno scenario *artificiale e chiuso*, ma scintillante di luci e specchi:

In the admirably appointed, white-enamelled, wickerworked, bemirrored, lounge of the best hotel of that town Sylvia Tietjens sat in a wickerwork chair [...] And looked distantly into a bluish wall-mirror that, like all the rest, was framed with white-painted cork (p. 115)

L’albergo risplende dunque, e dovunque è uno sflogorio di specchi murali e mobili bianchi.

Il movimento delle luci e delle ombre in questa parte centrale del romanzo è articolato come una parabola discendente, suddiviso in tre momenti ben cadenzati. Il primo nelle pagine d’apertura, dove vengono presentati Sylvia e Perowne nell’atrio dell’albergo, il secondo all’annuncio del coprifuoco per ragioni militari

A tall, purple-faced, white-moustached general of the more odious type, appeared in the doorway and said that *all the lights but two must be extinguished* [...]. He loafed about the room *extinguishing the lights* (p. 170).

Infine il terzo nelle ultime pagine dove la stanza in cui ballano Christopher e Sylvia è ormai “very dark” (p. 191). Questa seconda parte si chiude con lo spegnersi dell’ultima luce sulla coppia che si avvia al piano superiore: “The civilian, the novelist, had *turned out the last light*” (p. 192).

Così mentre la luce artificiale si spegne sul mondo dei borghesi, si apre la terza parte sull’immagine del Generale Champion illuminato dai raggi del sole

(“the shadow of the General Officer Commanding in Chief – falling across the *bar of light* that the *sunlight* threw in at his open door”, p. 193). La luce del sole caratterizza quest’ultima parte, sottolinea momenti di particolare soddisfazione (p. 221), di sollievo (p. 222), diventando il riflesso esterno delle sensazioni del Generale Campion:

He chucked indeed as he wrote, the open door behind him and *the sunlight pouring in on his radiant figure* (p. 221). The general heaved an immense sigh of *relief*. *The sunlight streaming in became very bright* (p. 222).

È ancora sotto i raggi del sole che Tietjens, pur nel sonno, si trova a pronunciare liberamente per la prima volta il nome di Valentine:

I talked to Miss Wannop in my sleep ... Levin, who was shaking a little, said: “[...] There you sat, your arms on the table. Talking away. You appeared to be writing a letter to her. And *The sunlight streaming in* at the hut (p. 208).

E questo è per lui equivalente ad una dichiarazione d’amore.

Le varie fasi percorse dalla ‘luce’ rappresentano quindi un mutamento più profondo, la rinascita spirituale di Tietjens. Una rinascita che viene evidenziata anche dall’uso dell’opposizione SUONI/SILENZI, che si sviluppa a parabola ascendente: da simbolo dell’impossibilità umana di comunicare (I parte), a mezzo per trasmettere terrore e angoscia (II parte), ed infine a strumento dell’intervento della Provvidenza (III parte).

SUONI/SILENZI

È il silenzio che predomina nelle prime pagine. Gli uomini borbottano ma, rinchiusi in un guscio di pareti impenetrabili, ciò che dicono è inudibile: i minatori parlano nel loro dialetto quasi incomprensibile (p. 9), McKechnie discute con se stesso, “taking both sides” (p. 10), litiga poi con Tietjens, pronunciando “sharp, injurious words, *inaudible to his companion*” (p. 11). Soprattutto vi è la frustrante consapevolezza dell’inutilità delle parole come mezzo di comunicazione in una situazione che spazialmente la nega: “*What he said was inaudible and he knew it*” (p. 12), e anche quando le parole sono comprensibili, persiste l’impossibilità di comunicare, l’incapacità di capire “di cosa si stia parlando”. Un chiaro esempio è il dialogo tra Levin e Tietjens mentre si avviano verso la collina dove li attende Sylvia. Levin cerca di preparare Tietjens all’incontro, ma Tietjens non vuole pensare, anzi, è pronto ad allontanare da sé l’idea di Sylvia quando questa viene ad occupare i suoi

pensieri: per lui le allusioni, fin troppo chiare, di Levin non sono sufficienti e si rifiuta di capire

'You've not been caught in bed with a V.A.D.?' Tietjens asked. The colonel mumbled: 'No... not in bed... Not with a V.A.D. ... Oh, damn it, at the railway station... With... The general sent me down to meet her... [...]

'Then it was over one of your beastly rows with Miss De Bailly that you got me out here,' (p. 55)

'It isn't Miss De Bailly!' Then he exclaimed quite aloud: 'Damn it all, Tietjens, haven't you had hints enough?...' (p. 61).

Accanto a questo paradossale "silenzio delle parole" si collocano le voci esterne, le voci della guerra, a volte voci umane, spesso "voci" di cose inanimate; sono voci che vengono udite da uomini di regola protetti da una qualche struttura spaziale chiusa, (l'hotel, la baracca), e che danno spesso una premonizione di pericolo o un brivido di angoscia:

An immense tea-tray, august, its voice filling the black circle of the horizon, *thundered* to the ground. Numerous pieces of sheet-iron said, "Pack. Pack. Pack." [...] *solid noise showered about* the universe, (p. 9) *An enormous crashing sound said* things of an intolerable intimacy to each of those men, and to all of them as a body. *After its mortal vomiting* all the other sounds appeared a *rushing silence*, (p. 11).

E mentre nella baracca le voci delle cose si mescolano al borbottio degli uomini, all'esterno "there was no sound, that did not contribute to the silence" (p. 34), e sempre all'esterno la luce e l'ombra accompagnano questo silenzio fondendosi con esso, ("*Over the words* went the image of the *dark* hillside with the *light* of the town", p. 87).

Il frastuono della guerra ha ragione anche dell'ambiente in apparenza spensierato, di 'belle époque', dell'albergo, dove

A gun [...] shook her physically almost at the same moment as an immense marron popped off on the quay at the bottom of a street in which the hotel was. (p. 169).

The exhilarated air-gun popped off there-upon three times from the garden. (p. 176).

La violenza è tale da scuotere persino l'imperturbabile Sylvia. Le 'voci di guerra' le fanno urlare cose che non sapeva di conoscere, la rendono conscia della perdita della propria identità, e nel momento in cui si riconosce come 'una di quella folla', il tumulto cessa, muore, ("*But the tumult increased to an*

incredible volume: [...]. She screamed blasphemies she was hardly aware of knowing. She had to scream against the noise [...]. She “had” lost her identity... She was one of this crowd!” (p. 188). In questo modo le voci sono il mezzo della rivelazione, dell’epifania, e il silenzio che segue permette un attimo di respiro dopo la tensione creata finora dalle voci stesse. Voci di guerra che troviamo anche nella terza parte, (“a sound!... For all the world as sheltering from rain in a cottager’s wash-house on the moors, you hear the cottager’s clothes boiling in a copper ...Bubble... bubble... bubbubbu... bubble...”, p. 235), ma che assumono un aspetto meno minaccioso grazie anche all’uso dell’espressione “as sheltering”, che attenua il peso dell’ineludibile reminiscenza Shakespeariana⁶.

Più notevole appare la metamorfosi delle voci degli uomini che, nella prima parte, provenendo dall’esterno, erano potute sembrare “at times one menace” (p. 42), e che diventano invece, assieme alla luce del sole, nella terza parte, un segno della Provvidenza, e garantiscono a Tietjens pochi istanti di chiarezza permettendogli di rispondere con coerenza al Generale Champion: “It was, no doubt, really the voices from without that had awakened Tietjens, but he preferred to think the matter a slight intervention of Providence” (p. 193).

Le voci assumono qui una funzione positiva che manterranno per tutto il capitolo: sono voci che vengono “in the silence [...] as a murmur” (p. 256), o che vengono paragonate alle campane della chiesa la domenica mattina, (“The men’s voices had reminded him of church bells on a Sunday”, p. 257).

Le due opposizioni già considerate, con il loro dinamismo, possono essere definite come elementi portanti del romanzo e le due che si vedranno ora, intersecandosi ad esse danno colore e tono al tessuto narrativo dando ulteriore conferma alle conclusioni cui hanno portato le osservazioni fatte finora.

MONDO MILITARE/MONDO CIVILE

HUT/HOTEL

È già emersa attraverso la lettura dell’opposizione LUCI/OMBRE, l’opposizione HUT/HOTEL, o meglio MONDO MILITARE/MONDO CIVILE: la parte centrale, come già notato, si apre in uno scintillio di luci che col procedere della narrazione si smorzano, e, come in un momento scenico, alla chiusura di quest’atto il sipario cala lasciando supporre un predominio del MONDO MILITARE su di un MONDO CIVILE presentato in termini negativi.

Il MONDO CIVILE infatti viene sempre associato a comportamenti negativi, e quello MILITARE che gli si oppone sembra così acquisire valori positivi che di fatto non gli appartengono: il conflitto tra le due realtà finirà alla pari ed ambedue i mondi destinati ad affondare lasceranno la porta aperta ad una

possibile nuova realtà ancora non definita.

All'inizio della seconda parte Sylvia è con Perowne, che si può considerare esponente tipico di un mondo civile ormai logorato, alla fine – di questa stessa parte – è Christopher, il 'buon soldato', tra le braccia di lei, ma come per annullare ancora questo apparente vantaggio del MONDO MILITARE sul MONDO CIVILE è "The civilian, the novelist, [who] [...] turned out the last light" (p. 192).

La figura di Sylvia, introdotta nel campo militare dal Col. Levin⁷ predomina nei due luoghi in cui è ambientata la parte centrale (l'albergo e la casa di Lady Sachse), tra uomini e donne elegantemente vestiti, alberghi, feste. Sono questi i luoghi in cui, con lei, dominano l'inganno e la finzione, ed è in questo contesto che Sylvia farà sorgere tutti i malintesi che costringeranno Tietjens in prima linea⁸.

Il passaggio da una all'altra delle parti che formano il romanzo risulta sempre brusco⁹, e in questa suddivisione, rispetto all'opposizione qui considerata, il romanzo stesso si presenta come un chiasmo in cui le due parti dedicate alla guerra, popolate da uomini, contesti e luoghi strettamente legati alla vita del campo, fanno da cornice a quello scenario civile in cui domina Sylvia.

Se il contrasto degli altri binomi oppositivi era utilizzato da Ford per mettere in evidenza dei passaggi, delle trasformazioni, l'opposizione MONDO MILITARE/MONDO CIVILE non si 'sviluppa' ma è utilizzata invece come 'messa a confronto' di due entità che non portano in sé alcun valore. Né il Mondo Militare che ha in Champion, McKechnie, O'Hara, i suoi più 'rappresentativi' esponenti¹⁰, né il Mondo Civile, con Sylvia, hanno in sé il germe della salvezza, che appare risiedere in 'qualcos'altro' e che Tietjens troverà in sé e nell'amore di Valentine nel suo cammino verso la maturità.

INTERNO/ESTERNO

L'ultimo dei gruppi oppositivi si presenta con aspetti diversi nelle varie fasi della dinamica dell'opera.

Questa relazione oppositiva si mostra come 'movimento' ESTERNO / INTERNO che caratterizza l'apertura del romanzo ("When you came in", p. 9) e si ripete poi diversamente all'inizio della terza parte (il generale Champion "was stepping attractively over the sill of the door", p. 193) creando un diverso intreccio con due degli elementi oppositivi già considerati: mentre nella prima parte l'apertura della porta è accompagnata da una "dim high-light" e da voci inudibili, nella terza parte essa è accompagnata dai raggi del sole e dalle voci della 'Provvidenza'.

Esterni ed Interni subiscono nel percorso del romanzo diverse attribuzioni di positività e negatività. Nella prima parte viene dato apparentemente valore

positivo all'interno: all'INTERNO c'è il calore del braciere, e fiamme di luce arancione, mentre all'ESTERNO "it was undoubtedly colder", all'INTERNO gli uomini sono "crouched on the floor beside the brazier", all'ESTERNO essi "stood, teeth chattering". Ancora all'Esterno la presenza del nemico è tangibile: i cannoni, le voci, le granate, e Tietjens si sentirà irresistibilmente attratto dal calore della baracca dove può trovare "quiet and engrossment", mentre Levin cerca di spingerlo verso l'uscita del campo, e la sensazione di negatività dell'esterno aumenterà man mano che i due uomini si avvicinano alla sommità della collina (una premonizione di ciò che, lassù, aspetta Tietjens).

Tutto questo sembra ribadire ripetutamente la positiva sicurezza dell'interno della baracca, ma è proprio in questa apparente sicurezza che 09 Morgan troverà la morte, "A man, brown, with a haughty parade step, burst into the light. He said with a high wooden voice: 'ere's another bloomin' casualty'. [...] In the pale light it was as if a whole pail of scarlet paint had been dashed across the man's face on the left and his chest", (pp. 28, 29). Attraverso frasi, o rese sceniche apparentemente sconnesse, si è portati verso questo momento di massima tensione, in cui, ancora una volta, momenti di LUCE e OMBRA si alternano a seconda che gli uomini *entrino* o *escano*¹¹.

La seconda parte si svolge tutta all'interno dell'albergo, ma anche qui il MONDO ESTERNO, della guerra, penetra violentemente con le sue 'voci', creando angoscia e panico. La scena è tuttavia più statica, in sintonia con il mondo sorpassato e statico che la popola: quasi un interno teatrale dove i personaggi sono 'marionette' senza vita e con l'unico scopo di seguire un copione preparato per loro, una situazione quasi farsesca ma con esito tragico.

Come si è visto il movimento d'apertura della terza parte ricalca l'inizio del romanzo ma con aspetti diversi¹²: il movimento ESTERNO / INTERNO è ora accompagnato da elementi che hanno subito una trasformazione in senso positivo così radicale da dare tale carattere a tutto il movimento. Non c'è più ora la sensazione di negatività dell'ESTERNO o di falsa sicurezza dell'INTERNO ma una generale sensazione di sollievo, di entrare in uno spazio, fisico e metaforico, più chiaro e nitido.

L'ultimo movimento, l'ultima 'azione' del romanzo, è l'apertura di un pannello, ("Open that, will you, my man?", p. 260), un semplice gesto che nella sua apparente banalità e insignificanza resta in sospeso come l'apertura verso qualcosa di ignoto, forse verso una nuova realtà. Non sarà più il mondo in cui si è mosso finora Tietjens, non sarà più quel vecchio mondo che si reggeva solo su formalismi e "manners" e su di un preteso 'codice d'onore', in cui nessuno più crede: certamente non Christopher – e, si suppone, non più Ford.

¹ Ford infatti scrisse *The Last Post* sotto l'impulso, quasi, di accontentare Isobel Paterson, che si domandava 'cosa ne fosse stato di Tietjens'. Se questo quarto romanzo debba essere incluso nella serie di Tietjens è un problema di non facile soluzione. Per una ampia trattazione della 'controversia' cfr.: Braybrooke, Neville, "The Walrus and the Windmill", *Sewanee Review*, 74, 1966, pp. 810-831; Cassel, Richard A., *Ford Madox Ford: A Study of His Novels*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1961; Greene, Graham, "Introduction", *Parade's End*, III, The Bodley Head, 1980; Kashner, Rita J., "Tietjens' Education: Ford Madox Ford's Tetralogy", *Critical Quarterly* 8, 1966, pp. 150-163; Leer, Norman, *The Limited Hero in the Novels of Ford Madox Ford*, Michigan State University Press, 1966; Meixner, John A., *Ford Madox Ford's Novels. A Critical Study*, University of Minnesota Press, 1962.

² Ford Madox Ford, *A Man Could Stand Up*, in *Parade's End*, The Bodley Head, 1980, p. 463. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione che contiene *Some Do Not* (vol. III), *No More Parades* e *A Man Could Stand Up* (Vol. IV).

³ Sergio Perosa, "L'impassibile ricostruzione di Ford Madox Ford", *Il Verri*, n. 3, 1964, p. 99, successivamente approfondito in *Il Precario Equilibrio*, Torino, Stampatori, 1980.

⁴ Principali riferimenti e citazioni dantesche in *N.M.P.* pp. 67, 160, 182, 185, 244.

⁵ L'immagine del serpente è ripresa in *N.M.P.* alle pp. 15, 43, 57, 83, 85, 186, 207.

⁶ Il rumore onomatopeico del calderone delle tre streghe in *Macbeth*, IV, i, vv. 10/11.

⁷ Il Col. Levin costituisce il legame tra i due mondi, cioè le tre parti del romanzo. Lo troviamo nella prima parte, dove cerca di mediare l'incontro tra Tietjens e Sylvia, e nella terza parte dove il suo ruolo è di mediatore tra Tietjens e il Gen. Champion. Ma mentre nella prima parte doveva introdurre il mondo dei civili in quello militare e quindi *rivelare a Tietjens* la presenza di Sylvia al campo, nella terza parte deve *farsi rivelare da Tietjens* cosa è accaduto nell'albergo e come le faccende private/civili si siano scontrate violentemente con la prassi militare.

⁸ Il primo passo è il suo colloquio con Perowne, quando accetterà di lasciare aperta la porta della camera da letto (p. 124); più tardi, da Lady Sachse, calunnerà sadicamente Tietjens accusandolo di essere un Socialista (p. 151). Con la prima azione Sylvia mette in moto quel meccanismo da cui scaturiranno tutti gli 'errori della notte', mentre la sua accusa pronunciata presso Champion verrà a pesare sul successivo colloquio di Tietjens col Generale rendendolo più imbarazzante e difficile.

⁹ La prima parte si chiude con la visione di O9 Morgan e del fango mentre la parte centrale si apre con l'immagine di Sylvia in uno scenario splendido, questa si chiude assieme all'ultima luce e la terza parte si apre con il sole che brilla sulle baracche.

¹⁰ McKechnie impazzisce, O'Hara viene presentato come ubriaco fradicio, Champion come un pavido generale preoccupato soprattutto per la propria posizione presso i politici.

¹¹ Gli uomini sono stati mandati fuori a cercare delle candele e la luce si è abbassata (p. 22), il soldato della Ronda rientra e la luce si fa più intensa, e infine O9 Morgan "burst into the light".

¹² Nel frattempo infatti le voci degli uomini sono passate da 'voci inudibili' a 'voci della Provvidenza' e il misero riflesso del secchio è ora il sole.

ENRICO CASETTI

ALLA RICERCA DI MARCEL PROUST:
THE PROUST SCREENPLAY di Harold Pinter

The Proust Screenplay, cioè la sceneggiatura di *A la Recherche du Temps Perdu* di Marcel Proust, fu scritta da Pinter nel 1972 e venne da lui rivista nella primavera dell'anno seguente¹. Nella prima pagina dell'opera Pinter cita come suoi collaboratori Joseph Losey, il regista che ha acquistato i diritti della regia e che ha già diretto i film pinteriani *The Servant*, *The Accident* e *The Go-Between*, e Barbara Bray, per anni addetta ai radiodrammi della B.B.C. e traduttrice (nel 1976) del grosso volume di memorie di Celeste Albaret, la donna che visse con Proust negli ultimi otto anni della sua vita. Pinter dedica quindi la sua fatica a Joseph e Barbara e nell'introduzione che segue spiega come, attraverso le diurne discussioni con essi, sia riuscito a compiere la scelta cruciale di ridurre a sceneggiatura l'intera opera proustiana, vista come un tutto inscindibile, tralasciandone però gran parte delle scene e dei personaggi.

The Proust Screenplay è la sceneggiatura più lunga e più impegnativa di Pinter. In cento e sessantasei pagine, e quattrocento e cinquantacinque scene, egli riassume e condensa il contenuto di tremila e quattrocento pagine². Pinter ci narra l'infanzia, l'adolescenza e la maturità di Marcel (Proust), tra gli anni 1888 e 1921. Sull'onda dei ricordi di Marcel, seduto nel salotto parigino dei Guermantes, a sognare ad occhi aperti, ci viene mostrata la sua educazione alla vita, un'educazione nella quale hanno avuto un peso determinante i familiari, gli amici, la natura e l'arte. Marcel si può considerare alla fine del suo apprendistato, quando a Parigi, in uno dei primi bombardamenti aerei della storia moderna, si rifugia in un albergo – bordello – maschile e, incurante del lacerante dolore che è fuori nelle strade, per prima cosa chiede una bottiglia di champagne.

Seguendo il cammino a ritroso della memoria di Marcel, Pinter ci presenta, con dovizia di particolari, il mondo che costituì il *tempo perduto* di Proust, cioè la società francese, ed europea che, nell'ultimo decennio del secolo scorso

e nel primo di questo, si preparava, fra mille follie, alla catastrofe della prima guerra mondiale: un evento eccezionale che avrebbe sancito la sparizione definitiva di quel modello di società. Di tale società l'opera pinteriana non solo mette a nudo il grande marcio, le deviazioni sessuali, il cinismo, l'arrivismo e l'ignoranza crassa, ma mette anche in ottima luce il fascino aristocratico e il grande amore per la bellezza delle forme sia naturali che artistiche.

La struttura di *The Proust Screenplay* è caratterizzata da una cornice di alcune scene uguali³, poste all'inizio e alla fine della sceneggiatura, a mo' di introduzione e commento, e da un corpo assai nutrito di scene centrali, nelle quali la storia si sviluppa e procede. Le scene iniziali e finali hanno il loro centro catalizzatore nella matinée, che ha luogo nel 1921, a Parigi, nella casa del Principe de Guermantes, con la partecipazione di tutti i nobili (o meglio di quelli sopravvissuti) apparsi lungo la sceneggiatura e con la presenza di Marcel che, solo e in disparte, si vede passare davanti agli occhi, in sintesi rapida, tutti gli eventi della sua vita. Sono scene veloci, appena accennate, frantumate, che toccano i motivi principali dell'opera e soprattutto introducono lo spettatore nell'atmosfera che ha reso possibile da un lato il risveglio dei ricordi in Marcel e dall'altro il compimento della sua opera d'arte. Pinter ci fa vedere in rapida successione: un paravento enorme di un giallo bellissimo, che poi si scopre essere un pezzo di muro nel quadro *La veduta di Delft*, di Vermeer⁴; il campanello del cancello della villa di Combray; un cucchiaino che batte con rumore secco contro un piatto e un primo piano di Marcel, che alza gli occhi; i rigidi tovaglioli inamidati, che si piegano scricchiolando e la sala da pranzo di un albergo di Balbec; la campagna francese con le sue stradine delimitate da lunghi filari di alberi e colle chiese dei paesini con gli alti pinnacoli; la casa di Guermantes, la matinée, i volti grotteschi degli invitati; Venezia, il mare, la ferrovia e il sanatorio. L'ultima di queste scene (che è però solo alla fine della sceneggiatura) ci dà la chiave di interpretazione dell'intera opera:

Vermeer's View of Delft

*Camera moves in swiftly to the patch of yellow wall in the painting.
Yellow screen.*

MARCEL'S VOICE OVER

It was time to begin⁵.

Marcel in questa scena, come risvegliandosi da un sogno, si accorge che il recupero del *tempo perduto* è avvenuto e che è(ra)⁶ tempo ormai di por mano alla sua opera.

Secondo Pinter la struttura della sceneggiatura si basa "on two main and contrasting principles: one, a movement, chiefly narrative, towards disillusion, and the other, more intermittent, towards revelation, rising to where time that was lost is found, and fixed forever in art"⁷. Ne risulta una successione di scene

non cronologica, che avanza per temi principali, i quali si alternano senza un'apparente logicità. Né d'altronde era cronologica la narrazione di Proust, il quale "*rejecting the normal functioning of memory as falsifyingly dependant on intelligence ... maintained that the writer should expect involuntary memory to provide nearly all raw material of his work*"⁸. Pinter e Proust lasciano scorrazzare la memoria di Marcel a briglia sciolta e i piani cronologici della vicenda si moltiplicano e si accavallano continuamente. Il filo della storia è tenuto in piedi dai numerosi leitmotiv, fra i quali sono importantissimi: il colore giallo del Vermeer, la salute cagionevole di Marcel, la sua attrazione – repulsione sessuale verso la madre, le donne in genere e i maschi, il suo rapporto con la nonna, la luna e la penombra lunare, la sonata di Vinteuil e la magia delle città d'arte, Parigi e Venezia. È però il *Tempo* il tema principale delle opere proustiana e pinteriana. Il *Tempo* in Proust non ha dimensione cronologica, ma psicologica: il tempo diventa spazio, diventa durata bergsoniana⁹, diventa sostanza della psiche del protagonista e viene da lui "incorporato". La chiave per raggiungerlo ed impossessarsene è quella freudiana della libera associazione delle idee, senza sovrapposizioni mentali coercitive. E il mezzo filmico è l'ideale per comunicare "*that time – and – space defying simultaneity which was Proust's ambition and achievement in the medium of the novel*"¹⁰. Nel film si è infatti ormai stabilita la consuetudine alla narrazione per flash-back e per anticipazioni di scene, cosicché le distinzioni cronologiche perdono il loro senso e tutto si appiattisce in un eterno presente.

I personaggi della sceneggiatura, pur molto numerosi, non sono tutti quelli che affollano i libri di Proust. Fra i molti che mancano all'appello notiamo le importantissime figure del romanziere Bergotte, del compositore Vinteuil e del pittore Elstir, tutti personaggi relativi a quella parte della *Ricerca* proustiana che è più interessata alla discussione sulla natura e il valore dell'arte e sul rapporto uomo – artista. Rinuncerò per motivi di spazio alla presentazione della maggior parte dei personaggi della sceneggiatura pinteriana e parlerò solo di quelli che mi sembrano più significativi. Il personaggio principale è ovviamente Marcel. Egli con i sensi vividi, gli occhi spalancati e dilatati, passivo, in disparte, nella penombra, da finestre di case o finestrini di treni e carrozze e da buchi di siepi di biancospino¹¹, osserva intensamente e fa apprendere a tutti i suoi sensi la realtà che lo circonda e soprattutto le persone e il loro comportamento. In questa operazione egli si comporta in modo ingenuamente primitivo: è come una lastra fotografica che deve essere impressionata ed egli non pone freni o limiti alla sua curiosità, privo com'è di un qualsiasi codice morale. Tale primitiva ingenuità viene a poco a poco corrotta dall'ambiente circostante e Marcel, alla fine, diviene cinico, come tutti gli altri. Altre caratteristiche di Marcel giovane sono l'affetto verso la nonna e l'attrazione morbosa verso la madre. Da adolescente e da adulto invece egli soffre moltissimo di gelosia ed è fortemente attratto dall'omosessualità. Il personaggio di Marcel in definitiva non

è né simpatico né antipatico: sta a sé, fuori della portata di un giudizio, ed è come una macchina fotografica o un registratore, impregna sé per comunicare agli altri.

Gli altri uomini della sceneggiatura sono tutti bacati, strani e gelosi ma spesso anche sinceri e romantici. Molto interessanti sono il barone de Charlus e il conte Saint-Loup. Il primo è un viveur grossolano, violento, corpulento, spiccio di modi, superbo ed altezzoso, omosessuale e masochista, ma nello stesso tempo anche di gran compagnia e ricco di uno spiccato senso critico e di una forte ironia. A dimostrazione delle sue doti di ironia basti questo discorsetto, che egli fa ai invitati, alla fine di una festa da lui stesso organizzata:

There. Are you satisfied? You have every reason to be. You have had the Queen of Naples, the Princess of Taormina, the brother of the King of Bavaria, the three premier peers, countless duchesses, including my own sister-in-law, Oriane de Germantes. If Vinteuil is Mahomet, we may say we have brought to him some of the least movable of mountains¹².

Tocca però al secondo, al conte Saint-Loup, esprimere la critica più acuta e consapevole al mondo decadente che lo circonda. Egli confida a Marcel:

The world of "society", to which I unfortunately belong, displays nothing but a carefully cultivated ignorance which over the centuries has become true banality of mind, masquerading behind gesture, behind manner, behind arrogance, as good breeding. It never occurs to them that their posture and pretensions have become atrophied. But in fact they know nothing and are interested in nothing except money and position. They're philistines¹³.

Anche Saint-Loup però è irresponsabile e la sua chiarezza si appanna per amore di una cantante, che lo fa impazzire di gelosia. Charlus e Saint-Loup fanno quasi le veci del padre nell'educazione di Marcel adolescente.

Le donne della sceneggiatura sono spesso tipicamente pinteriane: sempre elusive, sempre problematiche e quasi tutte lesbiche. Solo la nonna di Marcel appare positiva e sostituisce la mamma nel cuore e nelle cure di Marcel bambino. Sua madre invece richiama la figura pinteriana della madre – prostituta e Marcel ne è morbosamente attratto. Comunque la donna più importante della sceneggiatura è Albertine, colei che riempie di sé gran parte dell'adolescenza e della maturità di Marcel. Essa è una nuova incarnazione dell'"eterno femminile": pur sempre sfuggibile ed incostante, essa si dimostra intelligente e sensibile e, grazie alla presenza di Marcel, si innalza da ignorante ed incolta monella ad eterea figura poetica, delicata e voluttuosa, dall'eleganza squisita e dall'eloquio raffinato. Albertine tenta in tutti i modi di nascondere al gelosissimo Marcel la sua vita di lesbica e, per questo, è spesso insincera con lui. A modo suo è eroica e, alla fine, esce di scena con un suicidio mascherato da

incidente, finendo sotto gli zoccoli di un focoso cavallo imbizzarrito¹⁴.

Il linguaggio e il dialogo della sceneggiatura sono realistici, ma raramente volgari, nonostante il greve puzzo di bordello che pervade l'opera; raramente ritroviamo le pause e i puntini di sospensione tanto cari a Pinter e, dove esistono, sono usati con grande effetto. Nel complesso la scrittura è chiara e polita e praticamente priva delle ellissi e delle forme colloquiali, che formano il nerbo del cosiddetto pinterese. Le numerose immagini della sceneggiatura hanno la funzione di amalgamare, per quanto possibile, le moltissime scene. Nel loro complesso ci riportano ad una atmosfera sublunare, sono generalmente riferite più alla notte che al giorno e della notte hanno il colore attenuato ed opaco. La sceneggiatura, da un lato ricrea bene le immagini proustiane che comunicano il senso dei colori e dei rumori degli ambienti ricordati, dall'altro è carente per quanto riguarda le immagini relative agli odori e ai sapori, immagini tanto importanti nell'opera proustiana.

Essa contiene alcuni momenti di vera comicità, che offrono un po' di relax agli spettatori, ma nel suo complesso è molto seria e compassata, come lo sono generalmente le ricostruzioni storiche. L'opera è pervasa da uno spirito di critica, ora bonaria ed ora pungente, contro i nobili, i parvenu e in genere contro tutti coloro che si sforzavano di tenere in piedi le apparenze del "mondo di ieri".

In *The Proust Screenplay*, Pinter dimostra di conoscere a fondo il mestiere dello sceneggiatore. Riassume e condensa con sicurezza e maestria. Usa benissimo il contrasto fra le immagini di campo lungo e i primi piani, spesso derivati dalle prime, per sottolineare i particolari importanti. Egli sa tenere bene l'attenzione dello spettatore, creando in lui l'aspettativa delle scene fondamentali che seguiranno, mediante la proiezione anticipata e ripetuta di pezzi delle stesse. Le didascalie sono molto curate e danno nell'insieme un'immagine romantica dell'infanzia di Marcel, un'immagine problematica della sua adolescenza ed un'immagine cinica e disincantata della sua maturità. Pinter non tocca tutti i temi trattati da Proust, ma privilegia quelli dell'amore e della gelosia (e della conseguente incomunicabilità fra le persone), a scapito anche delle lunghe meditazioni proustiane sull'arte, la realtà, il *Tempo*, la memoria, l'immaginazione, il sogno, ecc.

Questa sceneggiatura si ricollega ad almeno tre sceneggiature pinteriane: a *Tradimenti*, divenuta film nel 1983; a *La donna del tenente francese*, del 1981 e a *The Go-Between*, del 1969. Anche quelle, infatti, sono "ricerche del tempo perduto". *Tradimenti* è la ricerca di un passato recente; le altre due sono la ricerca e la rievocazione di un passato lontano, vittoriano ed eduardiano, romantico, bello, ricco e fascinoso. *The Proust Screenplay* è, come *La donna del tenente francese* e *The Go-Between*, una nostalgica rievocazione del tempo passato¹⁵. In *The Proust Screenplay* c'è da rimanere a bocca aperta di fronte a tanta stupenda bellezza di stoffe e vestiti, porcellane e gioielli, carrozze e

giardini, palazzi e castelli, feste e balli in maschera, piccole processioni di gente nobile che va a tavola, procedendo in stretto ordine di gerarchia nobiliare ed infine valletti che annunciano nomi altisonanti, spalancando portoni enormi. Da questo punto di vista davvero Pinter ci ammannisce fiabe, per farci sognare¹⁶. A *Tradimenti*, a *The Go-Between* e a molta parte della produzione teatrale pinteriana, ci richiama invece un altro aspetto, meno bello, che riaffiora continuamente: parlo delle deviazioni sessuali ed in particolare dell'omosessualità. Non si può certo negare che tali deviazioni non appartenessero anche al testo proustiano, ma mancano in Pinter quelle giustificazioni estetiche e filosofiche che le rendevano, se non accettabili, almeno comprensibili e, dal punto di vista di Proust, anche giustificabili, se non perfino necessarie¹⁷; Pinter mi pare cedere invece alla moda attuale di prosaicizzazione ed automatizzazione del sesso e dei rapporti sessuali.

Avviandoci verso la conclusione di questo studio viene spontanea la domanda: "Riflette la sceneggiatura pinteriana, in modo fedele, l'opera di Proust?" È una domanda che già si era posta Pinter stesso nell'introduzione e che era rimasta senza risposta¹⁸. In base alle argomentazioni fin qui esposte, io mi sento di rispondere con tutta semplicità che *The Proust Screenplay* è molto infedele almeno allo spirito della *Recherche*¹⁹. Pinter parla infatti di cose e persone belle, e di omosessualità, sadismo, amore e gelosia. Proust parla invece in ultima analisi, di sforzi infiniti per creare l'opera d'arte, della vita umana in funzione dell'opera d'arte e di sé stesso come genio artistico, conglobato nel flusso del *Tempo*²⁰. L'incontro fra i due autori è quindi avvenuto solo ad un livello superficiale. Proust ha creato un'opera d'arte mastodontica, tale da rivaleggiare per lunghezza e complessità con *Le mille e una notte* o col *Don Chisciotte* di Cervantes. Nell'opera proustiana si ritrovano mille teorie, mille sfumature poetiche. Essa è una sintesi globale di ciò che fu moralmente e culturalmente la società europea verso la fine del secolo scorso e l'inizio di questo. A quella società Proust indica l'Estetismo, come rimedio ultimo. Pinter invece ci ha dato una bella sceneggiatura, da cui deriverà un lunghissimo film storico, che ricreerà solo la crosta superficiale dell'opera proustiana: ma tanto basti alla superficiale civiltà nella quale stiamo vivendo!

¹ L'opera pinteriana ha già due edizioni inglesi, una del 1978 e una del 1980, curate dalla Eyre-Methuen; una traduzione italiana è in preparazione presso Einaudi.

² Pinter ha usato l'edizione inglese: Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, Londra, Chatto & Windus, 1949, Volumi 12, p. 3400. Nel 1981 la stessa casa ha ristampato l'opera in tre soli volumi.

³ Mentre l'opera di Proust è incentrata sui due pilastri dell'infanzia di Marcel, all'inizio del libro, e della matinée nel salotto dei Geurmantes, alla fine di esso, Pinter unisce i due momenti sottolineando in tal modo la circolarità dell'opera proustiana che non ha un vero inizio e una vera

fine, poiché nell'infanzia di Marcel sono già contenuti *in nuce* la sua adolescenza e la sua maturità e nella maturità stessa, certi suoni e certi sapori del salotto dei Guermantes gli rendono possibile il risveglio dei ricordi.

⁴ Proust amava moltissimo i quadri di Vermeer, della "Sfinge Vermeer" ed in modo particolare *La veduta di Delft* e, in essa, il pezzetto di muro "si bien peint qu'il etait, si on le regardait seul, comme une precieuse oeuvre d'art chinoise". Nella sua *Ricerca* egli fa morire l'artista Bergotte (una delle incarnazioni di se medesimo), sazio di gioia estetica, davanti a questo quadro. Per Proust gli oggetti dei quadri di Vermeer esprimono "tracce di una realtà sconosciuta", oltre che "rifrazioni luminose di un mondo unico". Cfr. G. Macchia, *L'angelo della notte*, Rizzoli 1980, p. 193. Resta infine da chiarire il significato del colore giallo in Proust, anche per capire il senso del continuo ritorno sullo schermo della scena col muro del quadro. Il colore giallo ha, come gli altri colori, un significato profondo o meglio esoterico. Lo spiega bene il Pasco che scrive: "*The yellow range – jaune or and dorè – accompanies organizing factors and the resultant structures, whether physical or mental*". Cfr. Allan H. Pasco, *The Color keys to "A la recherche du temps perdu"*, Geneve, 1976, p. 118. Secondo lo stesso autore, il giallo è per Proust il colore dell'arte, quello che ricongiunge la realtà con l'*Ideale* e rende intelleggibile l'opera d'arte.

⁵ H. Pinter, *The Proust Screenplay*, Londra, Eyre-Methuen, 1980, p. 166. Nella matinée dai Guermantes, Marcel vede cadere a pezzi anche le ultime illusioni che gli sono rimaste dall'infanzia e scorge le affascinanti persone di allora trasformate in orrende maschere: così, e solo così, egli è finalmente solo e comprende che deve guardare solamente dentro di sé, se vuole compiere la sua opera d'arte.

⁶ Proust usò il tempo passato nella sua narrazione. Per questo Pinter scrive: "*It was*". Ma quanti lo potranno capire di quelli che vedranno il film o leggeranno la sceneggiatura? L'aver conservato il tempo passato vuole, a mio avviso, sottolineare quanto il racconto sia distante dalla realtà attuale.

⁷ H. Pinter, *op. cit.*, p. VIII. Il "disinganno" verso cui si muove l'opera non è altro che la scoperta da parte di Marcel del fatto che la gente meschina, che lo circonda nella maturità, era in realtà meschina anche nella sua infanzia. La "rivelazione" è invece per lui la scoperta delle sue capacità artistiche. Mentre il motivo del "disinganno" appare evidente nella sceneggiatura pinteriana, quello della "rivelazione" vi è tanto in sordina che quasi non si nota e perde quell'importanza essenziale che ha nell'opera proustiana.

⁸ R. Hayman, *Theatre and Anti-Teathre*, Secker and Warburg, 1979, p. 35. Sembra, a prima vista, che la memoria abbia in Proust e in Pinter lo stesso significato. In realtà, invece, nell'opera pinteriana la memoria è una guida poco affidabile verso il nostro passato, mentre in Proust essa ci rivela la verità del nostro passato e col suo aiuto si può senz'altro recuperare il *tempo perduto*.

⁹ Proust fu molto influenzato dalla teoria bergsoniana del tempo.

¹⁰ Minogue Valerie, "*Pinter – Size Proust*", *Quadrant*, 1979, p. 50.

¹¹ A. Berretta Anguissola scrive in *Proust inattuale* (Roma, Bulzoni, 1976) che il biancospino rappresenta nella *Recherche* "il punto di vista" di Ruskin e il momento, poi superato, dell'adesione al suo pensiero. Rappresenta anche "il fiore cattolico" ed il sacrificio di centinaia di migliaia di giovani nella prima guerra mondiale.

¹² H. Pinter, *op. cit.*, p. 132.

¹³ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴ Nel romanzo proustiano l'amore tra Albertine e Marcel è costituzionalmente impossibile, perché esso costituirebbe un ostacolo insormontabile nel cammino di Marcel verso l'opera d'arte.

¹⁵ Steven Gale annota, a proposito di *The Go-Between*: "*Again unfortunately the attraction of the piece lies in its beautiful, leisurely evocation of a special time, in British history. It is a masterly depiction of stately Edwardian elegance ...*" Cfr. S. Gale, *Butter's going up*, 1977, p. 244.

¹⁶ Pinter nelle sue sceneggiature ci dà spesso un po' di respiro, mentre nelle commedie ci lascia del tutto, e sconsolatamente, privi di speranza.

¹⁷ L'omosessualità che percorre tutta l'opera di Proust e che è dapprima vista come colpa, poi

viene accettata con riserva ed infine è abbracciata con entusiasmo, significa ed esprime la *Differenza* fra le persone di cultura, o meglio di raffinatezza culturale, e la massa ignorante ed insensibile. Significa ed esprime in particolare la *Differenza* fra il “genio” Proust e la massa amorfa e l’adesione di lui all’Estetismo. Dell’Estetismo Proust condivide la visione e l’ideale di una vita interamente dedicata all’arte. L’omosessualità che appare in Pinter, lungi dall’essere un’espressione di superiorità intellettuale, è a mio avviso, un tipico prodotto “culturale” del nostro tempo: un tempo in cui predomina il mito dell’arte come gioco e non come scuola di vita e tensione verso la perfezione estetica. Nell’arte attuale, l’omosessualità e le altre deviazioni sessuali sono un’espressione di realismo, carico di sado-masochismo e di sensi di colpa. Proust è stato uno degli ultimi grandi a prendere seriamente l’Estetismo e dopo di lui qualche poeta si è dato, in nome della *Differenza*, perfino alla zoofilia e alla necrofilia. Le due grandi guerre però hanno spazzato via l’ideale dell’Estetismo, ideale che appare, oggi più che mai, fuori moda.

¹⁸ Scrive infatti Pinter: “*We knew we would in no sense rival the work. But could we be true to it?*”, *The Proust Screenplay*, cit., p. VIII.

¹⁹ Scrive a questo proposito V. Minogue: “*One misses here (cioè in The Proust Screenplay) the intellectual density of the novel; one misses the soundings and discoveries that surround the paradigmatic artistic figures and there are inevitably people, places, episodes whose omission one mourns, «Pinter – size Proust»*”, cit., p. 50.

²⁰ L’opera di Proust si può anche considerare una ricerca della forma del romanzo. La forma viene da lui individuata nel *Tempo*, che è per lui una realtà onnicomprensiva, nella quale l’anima dell’artista si dilata a dismisura e diventa infinita come l’universo. Proust ha insomma *ricercato* quello che Cervantes aveva *ricercato*, quello che avevano *ricercato* i santoni catari e i menestrelli provenzali e tanti filosofi e asceti, indietro nella storia del pensiero umano, fino al grande Platone, che aveva posto la vera realtà nelle *Idee*, forme ideali assolute, ad imitazione delle quali sarebbe fatto questo mondo sensibile e per amore delle quali (sempre rappresentate nel medio evo dalla *Donna*) vale la pena di vivere e morire. L’impossibilità di incontrare una Dulcinea in carne ed ossa, per Don Chisciotte, e di un rapporto sessuale autentico, per Marcel, significa semplicemente che essi vivono per il piano spirituale, per l’*amor platonico*, per la *nostalgia* delle *Idee* di cui trovano frammenti ovunque: essi vivono ignorando il corpo umano nel quale sentono la loro anima tristemente incarcerata.

MARILISA DURANTE

AN INTERVIEW WITH ADRIAN HENRI*

– *Mr. Henri, in the very early Sixties your first occupation was painting and making Happenings. How did the Liverpool Scene start and why did you join it?*

Late in 1960 Spike Hawkins and Pete Brown, who were living and making poetry in London, heard someone say that things were good up here. At that point Spike was very much a kind of beat poet, he travelled visiting friends all through England, so he hitched up to Liverpool to see what was going on up here.

At that time pubs in England closed at ten o'clock, the only place people could go was a coffee-bar called Streate's coffee-bar, after some Liverpool Victorian person who had exhibited that painting there. Brown and Hawkins organized some poetry readings there: that was the real beginning of it.

In 1964, as I remember, they were trying to introduce jazz into these readings; by doing this they attracted local people, who became involved in poetry as well.

I met Roger McGough and Brian Patten through Pete Brown; he was a kind of catalyst.

I was the oldest of the Liverpool poets and the least poet really, because I was painting. I had been teaching in a school and just had a job in the College of Art in Manchester, which professionally was a step up. I was painting and exhibiting as well, a lot of my energies went into painting I wrote only as a second occupation. When this thing started people told me that could do something.

All the others were people very much determined to be poets, I was a poet and a painter and a person who made Happenings and other things; it wasn't for me so much important to be a poet.

I accepted and I must say that I learned a lot; I think I learned most of my

writing from the readings that changed my whole approach to poetry: I felt I needed an audience, someone to communicate what since then I had written for myself and this was very important to me.

In a way my style of writing was formed by having an audience.

After the first few readings we started a weekly poetry reading and founded a small club, it was a sort of folk music bar which was closed on Monday nights; so we decided to take it over on Mondays and to keep our readings there. It was a very informal meeting and very much aimed to be a kind of entertainment. I had started writing again.

– *Which function had music in all this?*

When we started, the function of music was largely to make a kind of gap in the poetry readings. It wasn't organic to the poetry, it was just a break: you can't listen to poems even to the best for more than an hour without losing words, because poetry is very concentrated in every word. If you listen to songs as well as poems it is different.

Then music became more and more integrated. The guitar player made some music for my poems and, by the time we had finished, it was hard to say which was a poem and which was a song.

To tell the truth I have never been very happy in doing poetry and jazz music. I don't find jazz particularly related to it, because jazz is largely instrumental today and very complicated technically.

When we started to put music to my poems, the only people available were the folk singers or groups like "The Beatles". So you often worked just with a guitarist; as it is now, jazz is a very instrumental music.

We started to be famous as "The Liverpool Scene"; we toured in U.S.A. in 1967. I wrote *Tonight at Noon* in 1968.

For about three years we operated as a five-member group: the sixth person had left.

We had a very good year in 1969. We were doing well, but the pressure of doing things was going to be very professional, some of the group were married or wanted to go back home; also we were in a strange situation, being very successful and not making money. It was very frustrating for some of us. I didn't care, because I didn't want to do anything else. We stopped in June 1970.

The person who was our manager, Mr. Roberts, the guitar-player and I formed another group. I remained with them for some time and then decided not to involve myself full-time in music.

I had met many people, I had written *Autobiography* (1971).

From 1972 to 1975-76 I worked part-time making music.

– *Do you think that the American beat generation had some kind of influence on “The Liverpool Scene”?*

The beat generation had a terrific influence on this way of making poetry.

I think that it’s difficult to make generalizations, but I would say that some poets like Horowitz in particular, Brown and to some extent Hawkins were trying to do what the beat generation people were doing in very much the same way; but I think that what happened in Liverpool was that people were affected by the example of the beat generation, but they did want to find their own way of writing. So, I think, we wrote very much for our city and about our city rather than a kind of transatlantic poems.

I think that the idea that rose from people like Ginsberg, Ferlinghetti and Kerouac too was that the writer was a socially important person, that he was a prophet, a legislator, someone who defined things for people and I suppose that this is something that the beat generation got from the French poets like Verlaine, Rimbaud and Apollinaire. They thought that art and life are mixed up and the way you live is important to your art and vice-versa.

In England there has been a lot of generations of poets who deliberately rejected the idea of the poet as an extraordinary person. After the war, with people like “The Group” and “The Movement”, again it was going back to the idea of the poet as an anonymous social volcano who hadn’t anything of special.

I think that the beat generation and Dylan Thomas as well influenced us not only technically: they influenced our way of thinking of ourselves as poets who could change things and could be important to society even if our society was only Liverpool.

I should say that I absorbed not so much from Ginsberg, but particularly from Charles Olson and Robert Creeley and from William Carlos Williams the idea that instead of using some kind of standard metre, regular metrical schemes for your poetry, you should use your own breath as a measure, and write for our own voice and with your own voice.

I became aware of the fact that, if I was going to write something that was authentic it had to be my own voice and not Allen Ginsberg’s voice, it had to have my own accents, my rhythms, a way of speaking which came natural to me, and this was very important.

– *Which position do you assume towards regular metres?*

Well, I suppose that at first I was deliberately trying to get away from traditional metres of any sort.

I have always used a notebook where I make a kind of observations and at first what I used to do was trying to make them into a poem finding some metrical systems or schemes of rhyme of just a kind of free verse to link together all these pieces.

Then, partly because influenced by people like Brown, whose poems are very short, concentrated, I used all the images and gave a number to them and a title. An example of this kind of writing is “Liverpool Poems”.

Then I felt interested in a device used by Ginsberg and Apollinaire: I repeated one phrase some times in a poem, like I did in “Without You”.

For some time I wrote in one way or the other (numbered images or rhythmic momentums).

Occasionally I had written poems which were rhymed.

I have been interested in poems which are like actions to be performed, in exploring how far you could take poetry out of its usual shapes.

Now I write in a varied way, I don't follow any specific tradition.

– *How is your poetry related to the English literary tradition?*

I think that there are many people who'd say that I don't belong to the English tradition at all.

I think that if I wanted to insert myself in some literary tradition, I should say that I owe partly to the American-English tradition and partly to the European tradition, rather than to the English tradition only.

I think that it's not so much in style or content that I feel I belong to something: I think that there has been in English literature since the beginning of the XIX century a number of attempts by people to get away from using literary language and to write in more natural speech, and this is something allied to the idea of political commitment.

William Blake, we should say, was writing deliberately child-like.

Coleridge and Wordsworth were consciously writing the *Lyrical Ballads* for an everyday audience. Somewhere in the preface of that book it says that poetry should consist of the speech of the common man.

Tennyson was unconsciously a popular writer: he reached people.

I think that people like Auden and MacNiece, the generation of poets just before the war, used popular ballads to make poetry.

I think that there is a tradition of people trying to get back to the people, because this was the way it started.

I assume a sort of tradition in that sense. I don't look at myself as being English; I'm using my everyday speech, which is the speech of the people around me.

I don't think at myself as a dialectical poet either: I don't think that in my poetry there are many words peculiar to Liverpool and nowhere else. I think it's more a matter of the actual word content being specific to Mersey sound.

– *You said that you want to communicate with the common man using his everyday speech; your poems are usually simple and understandable, you*

don't use any sort of metaphors or difficult schemes. I know that T.S. Eliot has said that difficulty is not something peculiar to certain writers, but a condition of writing in the contemporary world. What do you think about it?

I think that the contemporary world is very fragmented and that there isn't a common experience to share with others, there is not really a common language. The problem of being a writer now is that you can't assume that people share a language with you, because people's vocabularies vary enormously; on the other hand there are some kind of languages to which not everyone has access.

I think that Mr. Eliot also said something equal to Mallarmé's dictum: "Our job is to purify the dialect of the tribe". I think that the poet's job is to try to make some sense out of confusion.

I have often been objected that my poems are simple, but a poem like "The Entry of Christ into Liverpool" was an attempt to mirror the sort of noise, confusion, fragmentation of the modern city, in the actual way of treating what's placed on the page as well as describing a procession and a movement to a city. So there's a bit in that poem that goes Guin-Guinn-Guinness is, and this was an attempt to write down what happened when the letters of an advertisement of a kind of beer were going up to the top of a building.

Sometimes I suppose there are some obscure references in my poetry and sometimes I would make something that was chaotic in shape.

What I'm interested in is that people accept the poem as a whole and can get the general sense of it.

– In which way is Liverpool important to you?

Initially it was everything. I'm very affected by the places where I live: I was surrounded by Liverpool because of "The Beatles" and other things, it was a very stimulating environment.

Ginsberg said: "Liverpool is at the present moment the centre of the consciousness of the human universe". There was a sort of creative atmosphere here. For me it was more than just a passive acceptance of where I was: it was definitely a kind of attraction to the places. I was born here and then I moved when I was five; after twenty years I came back to Liverpool, so in a way part of that thing was the fascination of rediscovering your roots; for me it was a rediscovery of myself.

My most recent poems are much less specific Liverpoolian, because I spent most of my time away.

– Which is your motivation to be a poet?

I can't express this in one word, because there are two different things. One

is that my original reason for starting to write poems and my motivation now is still purely private; it's to express something that I feel and I want to say, something which is a reaction to things and people around me, to state my mind whatsoever.

Then, at a second stage, when I've got the idea for the poem, what happens is that I become aware of the fact that it's something that may reach people. At that point I become very interested in communication with an audience. So I might have a private reason for writing a poem, but, when I come to work on the poem or rewrite it, what I might do is simplify the language or make obscure things clear: there is a need to communication as well as to express your soul.

– *What has changed in your production from the time you wrote Tonight at Noon, your first book, to your latest one, From the Loveless Motel?*

I think that I had changed when I wrote *Autobiography* (1971) which was quieter, much more emotional.

I didn't publish any books for a long time after that; the book called *City Hedges* came out in 1977: it was worked on from 1970 and 1976 and I think in that book there are many changes. A lot of these poems are a bit more stark and less cheerful; at that time I was discovering England as a kind of natural landscape as well as city landscape.

So the main change was the one occurred in *Autobiography* and in *City Hedges* and, to some extent, in *From the Loveless Motel*.

Technically some of the poems in my last book are very different from those I wrote in the Sixties. Some of them, like "Any Prince to Any Princess" are actually using a kind of joking to cover something painful underneath: and this is very Liverpool style.

– *You often use mass-media to communicate, but don't you think that it could be easy for the poet to be drowned by them?*

I understand what you mean. There are two different ways: one is that appearing on TV or radio helps yourself or your work, the other is that one is affected by the way words are used in TV commercials, which are expressions of our times and we can't ignore them. I'm affected by the way words are used in TV commercials.

There are people whose work is to find out words which can reach people in the easiest way: I think that we could learn from them to get our message across.

– *How does Adrian Henri see himself?*

The best way to define myself is, I suppose something like “image-maker”. I don’t particularly see myself as a poet or as a painter: I haven’t done any sculpture, but there is no reason why I couldn’t start to do it.

– *What are you interested in at present?*

I’m still busily concerned with landscape. It’s a kind of paradox: I find it very hard to write a poem about a landscape without having something else happening in it, without having people as well. When I paint, my paintings are empty, while my poems are crowded with people. Maybe it’s that you usually write a poem for somebody but you can make a painting for yourself, it’s much more private. I use landscape as some sort of reflection of my own feelings: it’s what Eliot calls “objective correlative”, an image which stands for your state of mind.

Liverpool

November 12th, 1981.

*Adrian Henri è nato nel 1932 a Birkenhead, Cheshire e dal 1957 vive a Liverpool. Ha studiato belle arti al King’s College a Newcastle-on-Tyne. Ha diretto il gruppo “The Liverpool Scene” dal 1961 al 1970. Da allora è attivo come poeta e pittore, ma anche come cantante e cantautore. Dal 1972 è presidente della Liverpool Academy of Art. Ha scritto diversi libri di poesie fra cui *Tonight at Noon* (1968), *Autobiography* (1971) e *Penny Arcade* (1983); nel 1974. ha scritto una commedia per la *Granada Television*, *Yesterday’s Girl*, ed un romanzo, *I Want*, in collaborazione con Nell Dunn, di cui nel 1983 venne realizzata una versione teatrale.

REMO FACCANI

CHLEBNIKOVIANA*

1. X/K (o *Il libro del Discepolo*)**

Il “dialogo primo [razgovor I]” di Velimir Chlebnikov *Učitel' i učenik. O slovacch, gorodach i narodach* [Maestro e discepolo. Delle parole, delle città e dei popoli], apparso la prima volta a Cherson nel 1912, si chiude con questo brusco, inatteso scambio di battute:

“MAESTRO – Ma che razza di libro tieni sulle ginocchia?

“DISCEPOLO – Križanić. Mi piace discorrere con i morti”¹.

Juraj Križanić (che nel corso della sua vita aveva dato al proprio nome anche la veste latina di Georgius Crisanius o Chrisanius e quella italiana di Giorgio Crisano) era nato a Obrh, in Croazia, nel 1618, o forse nel 1617, ed era rimasto ucciso nel 1683, sotto Vienna, che aveva raggiunto al séguito dell'esercito polacco di Jan Sobieski. Fra il 1635 e il 1642 aveva studiato filosofia a Graz, e poi a Bologna e a Roma, presso il *Collegium Graecum*.

Nel 1646, egli aveva intrapreso un primo viaggio in Russia, col proposito di attuare un suo “piano moscovita”, ideato proprio in Italia: una grande missione religiosa, culturale e politica destinata a ricondurre i russi nel grembo della chiesa di Roma (realizzando anche, e anzitutto, l'unificazione degli slavi, della *nostra gens Sclavinica*, all'ombra dello scettro moscovita), ed a spingerli a una sorta di crociata contro i turchi. Giunto a Mosca verso la fine d'ottobre del 1647, da Varsavia (e insieme ad un'ambasceria polacca), vi s'era potuto trattenere appena qualche settimana, limitandosi a inoltrare alle autorità russe, e in specie allo zar Aleksej Michajlovič il “Serenissimo” (“*Tišajšij*”), con cui non gli era stato concesso d'incontrarsi, due lettere: una sul “popolo slavo” e la riforma della sua lingua, l'altra sulla grammatica e le “arti” liberali affini.

Dopo un nuovo, lungo soggiorno romano, durante il quale s'era appassionato pure di teoria musicale – e dopo soggiorni più brevi a Costantinopoli, oltre

che, forse, a Parigi, Londra, Venezia, Vienna, Amsterdam ... – aveva, senza l'autorizzazione papale, ripreso la strada di Mosca, arrivandovi (questa volta dall'Ucraina, attraverso Leopoli e Nežin) nel settembre del 1659. Il suo obiettivo era, come già dodici anni prima, quello di offrire allo zar i propri servizi, conquistarlo alle proprie idee, e diventare, in sostanza, un ascoltato, influente “consigliere del principe”.

Aveva subito indirizzato ad Aleksej Michajlovič una lettera in cui, presentandosi curiosamente come il “serbo Jurij Biliš figlio di Ivan” (in realtà, il nome di suo padre era Gašpar!), si dichiarava pronto, fra l'altro, a preparare una nuova edizione slava delle Scritture ed a mettere a punto *una grammatica e un lessico slavi*. Era riuscito ad ottenere la fiducia dello zar, a entrare a corte; e aveva redatto il primo abbozzo di una sua vagheggiata riforma linguistica. Ma le sue fortune erano state di breve durata. Nel gennaio del 1661, evidentemente preso in mezzo e coinvolto nelle controversie religiose che agitavano la Russia di quegli anni (l'arciprete, il *protopop*, Avvakum trascinava la sua esistenza in Siberia fin dall'autunno del 1653), lo “straniero Jurij figlio di Ivan, serbo”, s'era visto confinare in Siberia, a Tobol'sk, presso la cancelleria zarista locale, “con una paga di sette rubli al mese”.

Dalla Siberia non era tornato a Mosca che di lì a quindici anni, nel 1676, alla morte di Aleksej Michajlovič, portando con sé un voluminoso fascio di manoscritti. L'anno successivo era passato in Lituania, ed era anche entrato nell'ordine dei domenicani (col nome di Frate Agostino!). Poi, l'ultima avventura di un Križanić oramai desideroso soprattutto di dare alle stampe le proprie opere inedite: l'ultimo suo viaggio, che ancora una volta aveva per meta Roma, e s'interruppe definitivamente a Vienna, forse per un colpo d'archibugio turco.

Quei manoscritti siberiani di Križanić, come pure gli altri del suo periodo russo, incominciarono a uscire dagli archivi verso la metà del secolo scorso. A Mosca vide la luce, nel 1859, il *Gramatično izkâzanje ob rûskom jeziku, popá Júrka Križánišča* [Trattato grammaticale sulla lingua russa, del prete Jurko Križanišč (1665)], già pubblicato nei “Čtenija Obščestva istorii i drevnostej rossijskich” (fasc. 1, 1848, e fasc. 4, 1859). Ancora a Mosca, fra il 1859 e il 1860, a cura di P. A. Bessonov, apparve un'antologia dell'opera più ambiziosa di Križanić, quella in cui egli “ridisegnava” l'assetto, le strutture dello Stato russo, in cui tracciava il piano di una sua profonda riforma ideale, amministrativa ed economica: *Politika. Razgovôri ob wladátelystwu* [Politica. Discorsi sull'arte del governo (1663-65)]². (L'antologia s'intitolava *Russkoe gosudarstvo v polovine XVII veka* [Lo Stato russo a metà del Seicento], e gran parte dei suoi materiali erano già apparsi in appendice a “Russkaja beseda”, fasc. 1-6, 1859). Tra il 1891 e il 1893, poi, fu stampata, sempre a Mosca, una raccolta in tre volumi dei lavori di Križanić – *Sobranie sočinenij* [Opere scelte] –, che comprendeva pure l'*Objasn'ênje vîvódnò o pismé Slovénkom* [Memoria intorno alla scrittura slava (1661)].

...Per la verità, il dialogo di Chlebnikov *Učitel' i učenik* non contiene nulla di križaniciano in senso stretto, esplicito; ma il futurista, nelle sue prose teoriche, molto volentieri “salta dei passaggi”, procede per accenni, lampi, associazioni. D'altronde, è ben comprensibile che Križanić lo affascinasse, e in primo luogo il Križanić “linguista” nel senso più ampio del termine: lo studioso degli idiomi slavi, il grammatico e l'autore di scritti non linguistici ma contrassegnati da una tendenza netta, consapevole e “programmatica” alla logopoiesi, alla creazione verbale.

Infatti, parecchie sue opere, e in particolare l'*Objasn'ënje vīvódnò o písmé Slověnskom, Politika* e il *Gramatično izkâzanje ob rúskom jeziku*, Križanić le vergò in una lingua che voleva essere panslava o interslava; ed è un pittoresco amalgama di forme slavo-ecclesiastiche, serbo-croate, russe, polacche, ucraine, con una bella screziatura di neologismi. Lo “scopritore” di Križanić, il russo Bessonov, si chiedeva perfino se il missionario croato non “avesse usato e proposto come lingua comune, unitaria e normale” (che tutti gli slavi avrebbero dovuto adottare, far propria), “una cosa [da lui] creata ed elaborata [*sozdannoe i vyrabotannoe*]”³.

Križanić stesso, nell'opera *Politika* aveva fornito più di una giustificazione indiretta di questo suo linguaggio e della sua propria creazione verbale. Egli scriveva, ad esempio: “La nostra lingua” (e per “*nostra* lingua” bisogna intendere qui essenzialmente la lingua russa) “scarseggia di tutte quelle proprietà e buone qualità [possedute dalle altre lingue europee]. Non vedo nulla in essa che sia pregevole, tanto è misera, imperfetta, stridula e ingrata all'orecchio, guasta, rozza e povera sotto ogni riguardo”. E poco oltre, in un capitolo intitolato “Razgówor Borisa s' Cherwóiem” [Dialogo fra Boris e Cherwoy], faceva dire a Cherwoy: “La lingua nostra è poverissima, miserissima e inadatta a qualsiasi uso ... *E noi dovremmo emendare questa nostra lingua* [corsivo mio. – R. F.]”⁴.

I due passi figuravano già nell'antologia križaniciana di Bessonov, così come vi figuravano, ad esempio, varie liste di parole “tedesche” da sostituire con “vocabli nostri”. Ma la vena logopoietica, neologica percorre robusta, come già dicevo, le pagine sia di *Politika*, sia dei due scritti linguistici ricordati sopra. Uno studioso moderno che, per quanto riguarda l'opera *Politika*, s'è valso esclusivamente dell'antologia di Bessonov, ha stabilito che in essa le parole “inventate” – e “inventate”, è naturale, *partendo da radici slave* – sono poco meno di una su dieci⁵.

Nessuno finora ha calcolato il numero e la percentuale dei neologismi adoperati o proposti da Chlebnikov. Tuttavia, i punti di contatto – teorici e pratici – fra le concezioni linguistiche di Chlebnikov e di Križanić sono palesi⁶.

In una sua lettera del 31 marzo 1906, indirizzata da Kazan' a Vjačeslav Ivanov, Chlebnikov evocava la “lingua panslava [*vseslavjanskij jazyk*]” i cui “germogli” dovevano prima o poi erompere dalle “spessezze della lingua russa,

d'oggi”⁷. In un articolo di tredici anni più tardi, egli affermava: “Trovare, senza infrangere il cerchio delle radici, la pietra magica della trasmutazione di tutte le parole slave una nell'altra; rifondere le parole slave liberamente: ecco il mio primo modo di pormi di fronte alla parola...”. E ricordava, fra l'altro, che nel suo dramma “slavo” *Devij bog* [Il nume delle vergini] – composto “febrilmente”, “senza la minima correzione, in dodici ore di scrittura, da una mattina a una sera”, fumando e bevendo “tè ben carico” – egli mirava a “cogliere il puro principio slavo ... lungo fili tesi dal Volga alla Grecia”⁸.

Dunque, non sarà stato *Politika* (nella scelta e nell'edizione di Bessonov) il libro tenuto sulle ginocchia dal Discepolo chlebnikoviano? E, più in generale, la frase ultima di Chlebnikov non avrà fatto eco, in special modo, a un'altra *battuta di dialogo*, alle parole del Cherwoy di Križanić? In ogni caso, è certo che uno dei tanti progetti del missionario croato rimbalza fra i progetti non meno numerosi del poeta futurista russo: quello – per ricorrere a un celebre verso del “quartetto” di T. S. Eliot *Little Gidding* (“... To purify the dialect of the tribe ...”), che parafrasa un altrettanto celebre verso mallarméano di *Le tombeau d'Edgar Poe* (“... Donner un sens plus pur aux mots de la tribu ...”) – di “purificare il «dialetto», il linguaggio della «tribù» slava” e di arricchirlo in maniera sostanziale, facendone esplodere le potenzialità latenti, celate nei fecondi “semi” delle sue radici. E c'è di più: tanto Križanić quanto Chlebnikov sono convinti – si tratti dei sogni “razionalistici” del croato o dei sogni squisitamente utopici del russo – che una grande trasformazione politica e sociale del “mondo” (del “proprio” mondo, o del mondo *tout court*, della Terra) non possa che accompagnarsi a una radicale trasformazione del suo linguaggio, o dei suoi linguaggi.

2. Le direzioni della parola

Nel corso del dialogo *Učitel' i učenik*, Chlebnikov tocca un sol argomento linguistico – la “declinazione interna delle parole [*vnutrennee sklonenie slov*]”, o “declinazione delle radici” – e lo fa, com'è ovvio, per bocca del suo *alter ego*, del Discepolo, il quale, sollecitato dalla curiosità e dai laconici commenti del Maestro, spiega:

se il caso genitivo risponde alla domanda “di dove, da dove?”, mentre l'accusativo e il dativo rispondono alle domande “verso dove?” e “dove?”, allora la declinazione della radice di una parola secondo questi casi deve per forza assegnare alle parole che ne risultano valori opposti, quanto al loro significato. In tal modo, parole di una medesima schiatta si troveranno ad avere significati distanti. Ed è quel che succede, in effetti. Così, le parole *bobr* [castoro] e *babr* [tigre], designando un innocuo roditore e un feroce carnivoro e rappresentando l'accusativo e il genitivo della radice comune *bo*, già per la loro struttura [*stroenie*] ci dicono che il castoro va perseguitato, gli va data la caccia come ad una preda, mentre la tigre va temuta, poiché è l'uomo, stavolta, che può diventare oggetto di caccia da parte dell'animale. Qui, un corpo semplice, modificando il proprio caso, modifica il senso della costruzione verbale a cui dà luogo. In una delle due parole si prescrive che

l'azione ostile venga diretta contro l'animale (accusativo: "verso dove?"); nella seconda si indica che l'azione ostile scaturisce dall'animale (genitivo: "di dove, da dove?")...

A questo punto il Discepolo incomincia a fornire esempi attenti alla lingua russa:

La corsa [beg] è di solito provocata dalla paura [bojazn'], e Dio [Bog] è l'essere a cui la paura va rivolta. Così pure i vocaboli les [bosco, foresta] e lysyj [calvo], e quelli ancor più simili lysina [calvizie] e lesina [tronco d'albero], stando a indicare presenza o assenza di una qualche forma di vegetazione – tu ben sai che cosa significhi monte calvo, cocuzzolo pelato: vengono chiamate a quel modo le montagne, o le teste, prive di vegetazione –, sono nati grazie a un mutamento di direzione della parola semplice la, declinata al genitivo (lysyj) e al dativo (les). Les è il dativo; lysyj, il genitivo. Come in altre situazioni, e e y sono le spie di differenti casi grammaticali relativi a una stessa radice. Il luogo dov'è scomparso il bosco [les], la vegetazione, prende il nome di lysina [calvizie]. Così, anche il toro [byk] rappresenta ciò da cui bisogna aspettarsi il colpo, e il fianco [bok] è il punto al quale va diretto il colpo.

"Vuoi alludere per caso alla mia pelata? – interviene il Maestro –. Sarebbe un po' vecchia come facezia".

"No", lo rassicura il Discepolo, che così riprende:

La stagione durante la quale il bosco [les], inerte ed esanime in inverno, si protende verso gli spazi celesti e cresce, prende il nome di leto [estate] ...

Così, se si considera la coppia vol [bue] e val [flutto], l'azione del guidare s'indirizza sul mite bue che l'uomo si porta dietro, e si propaga dal flutto, dall'onda che porta su e giù lungo il fiume l'uomo e la barca. Ed ecco poi i vocaboli di opposto significato ves [peso] e vys' [altezza]; il peso non è mai diretto verso l'alto; eppure sono presenti quei medesimi suoni y e e che diversificano il senso delle parole. Giusto allo stesso modo, i verbi edu [viaggio, cavalco], e idu [cammino] incominciano col caso dativo e col genitivo della radice ja [io]: il dativo sarà e, il genitivo sarà i. Essi stanno a indicare che l'azione ora parte da me (genitivo: "di dove, da dove?"), quando vado a piedi, ora riposa in me (dativo: "dove?"), quando sono mosso da una forza estranea.

E il Discepolo conclude:

La radice muta di una parola, col suo declinarsi, conferisce talvolta al proprio significato direzioni differenti e produce vocaboli di senso distante e di suono affine.

Di queste e analoghe teorie chlebnikoviane, Tzvetan Todorov ha creduto di trovare prefigurazioni – "même si Khlebnikov n'en a eu aucune connaissance" – nel Mallarmé dei *Mots anglais*. Mallarmé, scrive Todorov, "Avait précédé Khlebnikov dans cette voie cratyléenne de l'analyse linguistique", e cita, dai *Mots anglais*, un'osservazione in cui è adombrato una sorta di "parallelo" inglese della coppia russa ves - vys' (così come la interpreta Chlebnikov)¹⁰:

Le revirement dans la signification peut devenir absolu au point ... d'intéresser à l'égal d'une analogie véritable: c'est ainsi que HEAVY semble se débarasser tout-à-coup du sens de lourdeur qu'il marque, pour fournir HEAVEN, le ciel, haut et subtil, considéré en tant que séjour spirituel¹¹.

A mia volta, sono persuaso d'avere "scoperto" un altro precursore di Chlebnikov nel glottologo russo Vikentij I. Šercl': mi riferisco precisamente a un suo lavoro di un'ottantina di pagine in cui, per di più, Chlebnikov s'era di certo imbattuto, sugli avventurosi percorsi della sua erudizione linguistica. Quel

saggio era apparso a Voronež, nella prestigiosa, benemerita rivista “Filologičeskie zapiski”, in due puntate (fasc. V-VI, 1883, pp. 1-40; fasc. I, 1884, pp. 81-84), e s’intitolava *O slovac s protivopoložnymi značenijami (ili o tak nazываемой ènantiosemyi)* [Delle parole con significati opposti, o della cosiddetta enantiosemya]¹².

Šercl’ esordiva definendo l’enantiosemya “Uno dei fenomeni più cospicui e singolari della semeiotica [*semejotika*]” (p. 1). E citava subito, per esempio, il latino *altus* (che “significa alto, ma anche profondo: i romani dicevano *altus mons* monte alto, ... ma anche *altum flumen* fiume profondo, *altus puteus* pozzo profondo”), l’antico indiano *aktu* (che “designava la luce, la luce diurna, lo splendore, ma anche la notte”), il giapponese *kage* (che “designa la luce, ma anche l’ombra”)¹³.

Egli osservava poi (pp. 3-4):

Già nelle fasi più antiche del linguaggio, certe idee e concezioni, indeterminate quanto al loro carattere oggettivo, e contenenti l’idea della reciprocità e della correlazione, venivano fissate in una stessa radice, la quale si trovava, in tal modo, a racchiudere due significati opposti uno all’altro, sebbene provenienti dalla medesima radice.

Così, l’antico indiano *vana* può significare “bosco, albero, legname” e, nello stesso tempo, “acqua”; mentre *varânga* indica “la parte, l’organo migliore o più bello del corpo”: la testa o la vulva (p. 12). Sempre nell’antico indiano, “la radice *gu* si presenta con due significati: 1) far rumore, emettere suoni..., 2) *cacare*”¹⁴. Il primo “trova riscontro”, afferma Šercl’, quasi anticipando certe predilezioni scatologiche di un Aleksej Kručenych, nel “paleoslavo *govorŭ* (rumore, gridi), e il secondo, nel paleoslavo *govŭno* [sterco]”¹⁵. Da un’altra radice antico-indiana, *pu*, si diramano i significati di “pulire, purificare” e di “imputridire, puzzare”, discesi entrambi dal “significato originario” di “soffiare”. “Un tale passaggio, che s’incontra in molte lingue, trova spiegazione nel fatto che l’odore, soprattutto il lezzo, era identificato spessissimo col vento, essendo questo a diffondere gli odori: cfr. il russo *pachnŭt’* [mandar odore] e *pâchnut’* [soffiare] ..., il cinese *fung* vento, *fu* imputridire, puzzare, il giapponese *kaze* vento, *kaza* odore, ecc.”.

Una contrapposizione analoga Šercl’ la segnalava nell’“arabo *irâhet* 1) respiro, 2) morte” (p. 16). Egli riportava quindi l’espressione russa “*more vzdohnulo*” (che nella lingua letteraria moderna vale grosso modo “il mare ha tirato un sospiro” o “ha ripreso fiato”): “nel governatorato di Arcangelo” la si usa “quando c’è una forte alta marea, durante il plenilunio”; nel governatorato di Astrachan’, invece, la si adopera “quando la bassa marea finisce e l’acqua smette di calare”¹⁶.

Ma, soprattutto, devono (dovrebbero) aver colpito l’immaginazione di Chlebnikov le pagine in cui Šercl’ analizza il “simbolismo fonico [*zvukavja simvolika*]” e, specialmente, l’“alternanza simbolica [*simvoličeskoe čeredovanie*]”

delle vocali”. “Un’importante contrapposizione simbolica la ravvisiamo”, ad esempio, “nelle radici accadiche: *a* (acqua, bevanda), *u* (cibo)” (p. 34). La “contrapposizione simbolica” di base è però quella tra le vocali “sorde” (*a*, *o*, *u*) e le vocali “chiare, palatali” (*e*, *i*). È da esse che si divaricano i significati di “bere” e “mangiare” in jakuto (*as* cibo, *is* bere), in ciagataico (*isirmak* mangiare, *isürmek* ubriacarsi), in samojedo-jurako (*amadu* mangiare, *ameadu* succhiare, poppare) e in molte altre lingue della Terra.

Quanto agl’idiomi indoeuropei, i due concetti vi “sono espressi tramite la radice *pa*, ed è per mezzo di un’antitesi simbolica ... che mangiare viene rappresentato ricorrendo al suono sordo, di massima pienezza (*a*), e bere, ricorrendo al suono chiaro, palatale *i*: cfr. il sanscrito *pa* (mangiare, nutrire...), il latino *pa-sco* (dò da mangiare, nutro), *pa-nis* (pane), ... il borgognone *pa* (cibo)...; e, di contro: il sanscrito *pibati* (egli beve), il latino *bibit*, il greco *pínei*, lo slavo *pi-ti* [bere], ecc.”. “Fino a che punto, nelle lingue indoeuropee, questi due concetti si tocchino sul piano formale”, aggiungeva Šercl’ (pp. 34-35), “lo si può vedere dal confronto del russo *pitat’* [nutrire, alimentare] e *pit’* [bere], del lituano *pėnas* (cibo), e *pėnas* (latte), del croato *pitja* (cibo, nutrimento) e *pitje* (bevanda)...”.

”Di ancora maggior spicco“, proseguiva Šercl’, ”è il nesso presente in diverse lingue fra le parole che esprimono i concetti di parlare e tacere. Benché un’antitesi nettissima separi questi concetti, la sbalorditiva coincidenza delle loro designazioni foniche sta lì a indicare, in molti casi, che essi provengono da un’unica radice comune. Di primo acchito sembrerà molto strano, è vero, che l’uomo possa designare con la stessa identica radice i concetti di parlare e tacere; ma c’è una spiegazione quanto mai semplice a tale paradosso: nei tempi antichi, l’uomo non aveva alcuna possibilità di esprimere il concetto di tacere se non attraverso la medesima parola con cui designava il concetto di parlare...”.

Più in generale, esiste nelle lingue di tutto il mondo un gran numero di parole che, afferma Šercl’ (p. 55), “divergono soltanto in un suono: perlopiù la vocale della radice”. E, “con molta probabilità”, questi vocaboli “risalgono a un significato originario comune”: “solo in seguito, grazie a una migliore individuazione delle sfere concettuali, risultò assai desiderabile anche la distinzione formale tra vocaboli rimasti fin ad allora congiunti”.

Il risultato di ciò è una “precisa alternanza simbolica delle vocali”, di cui Šercl’ stende una fitta lista di esempi (pp. 55-56), cominciando dai sostantivi greci *ánthos* (fiore) e *ónthos* (letame), che hanno in comune il “concetto fondamentale” di “odore” (“sia i fiori che il letame odorano”) e “la radice fondamentale *an*, col significato di “soffiare”, “respirare” (sanscrito *an* respirare, latino *animus*, *anhelare*, greco *ánemos*, alto tedesco antico *unst* tempesta, paleoslavo *qčhati* [profumare, olezzare], *vonja* [aroma]”. Šercl’ ricorda quindi gli aggettivi greci *makrós* (lungo, esteso) e *mikrós* (piccolo): “qui, forse”, egli annota, “non è un caso che la lunghezza, l’estensione sia designata per mezzo

di una vocale profonda, e la brevità, per mezzo di una vocale stretta, palatale”. Allo stesso modo, in tedesco, nella coppia *achten* (stimare) ed *ächten* (proscrivere), “il primo verbo designa un’azione persistente, prolungata, il secondo, un atto istantaneo, che annulla l’azione espressa dal primo verbo”; mentre nella coppia *fahnden* (cercar di prendere, dar la caccia) e *finden* (trovare) è all’alternanza delle vocali *a – i* che si affida la “designazione simbolica” rispettivamente della “durata dell’azione” e della sua “brevità, momentaneità”.

In una lingua iranica del Caucaso, l’osseto, l’opposizione tra una “vocale profonda” (*a*) e una “vocale stretta” (*e*), nella coppia di aggettivi *midag* (alto) e *mideg* (basso), si fa invece “simbolo” di una vera e propria antitesi spaziale. D’altronde, “L’alternanza simbolica delle vocali”, afferma Šercl’ (p. 57), “si manifesta con una coerenza straordinaria quando a venir designati sono gli opposti fra concetti che esprimono l’idea di vicino e di lontano”; “inoltre, l’idea di vicino è designata simbolicamente per mezzo di vocali strette, palatali (*e, i*), e l’idea di lontano, per mezzo di vocali larghe, sorde (*a, o, u*). Il legame simbolico tra il suono e il concetto designato, in questo caso, è evidente: a misura che gli oggetti s’allontanano da noi, s’offusca pure il nostro modo di percepirli e rappresentarli, ciò che viene reso con perfetta coerenza mediante suoni larghi, sordi”. Così, “in molte lingue”, le parole “questo, qui, ora” trovano espressione in “complessi fonici” contenenti le “vocali caratteristiche *e, i*”, e le parole “quello, là, allora, poi”, nei “medesimi complessi fonici”, contenenti però le “vocali caratteristiche *a, o, u*”. E Šercl’ è generoso di esempi (pp. 57-58) che vanno dall’antico tedesco *diz* (questo) e *daz* (quello) al georgiano *imath* (questi) e *amath* (quelli)¹⁷, al tamilo *iven* (costui) e *aven* (colui), *ingu* (qui) e *angu* (là), ecc. A una siffatta antitesi delle vocali si riallaccerebbero anche le “particelle” russe *i, a* – coordinativa la prima (*e*), avversativa (*separativnaja*) la seconda (*ma*) –, come pure, ad esempio, le particelle ashanti *ene* (*e*, insieme con) e *ana* (*o*, oppure).

Un’altra categoria di parole” rivela gli “opposti simbolici che si nascondono, da un lato, nelle vocali *a, o, u*, dall’altro, nelle vocali *e, i*”: sono i termini che designano rispettivamente “esseri di sesso maschile e femminile”. Non è raro, infatti, precisa Šercl’ (pp. 58-59), che “gli esseri maschili siano rappresentati mediante suoni larghi, duri, sordi (*a, o, u*), e i femminili, mediante suoni stretti, molli (*e, i*)”. Il “glottologo di Voronež” non cita un possibile esempio italiano (*lui, lei*); in compenso, ne fornisce abbondantemente dalle lingue più diverse: finnico *piika* (figlio, ragazzo) e *piika* (figlia, ragazza), manciù *ama* (padre) e *eme* (madre), *chacha* (marito) e *cheche* (moglie), *arsalan* (leone) e *erselen* (leonessa), singalese *kukulâ* (gallo) e *kikilî* (gallina), quiché *tak* (chiamare un uomo) e *tek* (chiamare una donna), ecc.

Com’è facile vedere, le ricerche enantiosemitiche di Šercl’ si muovono spesso in un ambito non troppo lontano da quello delle etimologie *e contrariis* di Varrone (*prata dicta ab eo, quod sine opere parata; lucus a non lucendo, e*

simili), o di certe etimologie medievali d'un Isidoro di Siviglia, di un Boezio, di un Pietro Elia. Rispetto a Sercl', Chlebnikov compie un passo successivo fondamentale: i risultati di ricerche identiche o affini egli li trasferisce genialmente nel campo dell'*etimologia poetica*. "È fuori dubbio", scriveva Sercl' (p. 55), che "la designazione simbolica degli opposti [*simvoličeskoe oboznačenie protivopoložnostej*]" si regge su uno "stretto nesso causale..., ma sinora, eccettuati pochi fenomeni, non si è riusciti a rintracciare codeste cause, e dunque, per il momento, la cosa più ragionevole [*blagorazumnee vsego*] è astenersi da qualsiasi prematura generalizzazione". La teoria chlebnikoviana della "declinazione delle radici", parte integrante di una linguistica della *zaum'*, di una linguistica dell'"oltre-ragione", offriva a modo suo la chiave adatta a far luce, una volta per tutte, su quell'enigmatico "nesso causale". Ne derivava una specie di "semantica vettoriale" in cui il senso di una parola è davvero (per sfruttare l'ambivalenza del termine italiano) un *sensò*: è "significato" e "direzione", un *significato-direzione*.

*Versione riveduta e ampliata di un intervento apparso nel n. 29-30 (1983) de "il verri".

**Come si sa, X è il segno dell'alfabeto russo corrispondente all'iniziale Ch di Chlebnikov.

¹V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, a cura di Ju. Tynjanov e N. Stepanov, vol. V, Leningrad 1933, p. 182.

²Il titolo corrente (e convenzionale) *Politika* è dovuto agli studiosi e agli editori del testo.

³Cfr. T. Èkman [Eekman], *Grammatičeskij i leksičeskij sostav jazyka Jurija Krizaniča*, in *Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. (Sofia, 1963)*, The Hague 1963, p. 44. – Precedentemente a quest'interrogativo (a questo dubbio), Bessonov non aveva esitato, nella sua antologia di *Politika*, a trasporre di peso il testo križaniciano dall'originaria scrittura "latina" (polonizzante) in quella russa. Ciò non significa, è ovvio, che Bessonov considerasse allora *Politika* un'opera russa *reale*, ma piuttosto un'opera russa *possibile* o *potenziale*! Tutto sommato, resta abbastanza misterioso il perché del ricorso all'alfabeto latino da parte di un Krizanič che in altre occasioni s'era valso diffusamente della scrittura cirillica. Non bisogna dimenticare, mi sembra, che nella Russia del Sei-Settecento capitava che tale alfabeto lo si impiegasse *a scopi crittografici* (cfr. V. N. Ščepkin, *Russkaja paleografija*, Moskva 1967, p. 145). – In epoca moderna, e fuori dell'Europa, l'esempio forse più singolare al riguardo – lo menziono a titolo di curiosità – ci è consegnato dal giapponese Ishikawa Takuboku, che era figlio di un "abate zen", morì nel 1912 ed è autore di un ormai celebre *Rōmaji nikki* [Diario in alfabeto latino], steso (con evidenti fini crittografici) "nel nostro alfabeto latino, anziché nella consueta mescolanza di ideogrammi e di caratteri kana" (vd. Kikuchi Kan, *Il matto sul tetto*; Ishikawa Takuboku, *Diario in alfabeto latino*, Milano 1962, pp. 7, 11).

⁴Ju. Krizanič [Krizanič], *Politika, Besedy o pravlenii (Razgovôri ob vladatël'ystvu)*, a cura di V. V. Zelenin e A. L. Gol'dberg, Moskva 1965, pp. 113, 126.

⁵T. Èkman [Eekman], *op. cit.*, p. 76.

⁶Vd., per esempio, V. Gofman, "Jazykovoe novatorstvo Chlebnikova", in *Jazyk literatury. Očerki i ètjudy*, Leningrad 1936, p. 194; V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*,

Berkeley-Los Angeles 1962, p. 88; J. Hamm, *Prosodijski sistem Križanićeva govora*, in *Život i djelo Jurja Križanića. Zbornik radova*, Zagreb 1974, p. 215. Cfr. anche Vel., *Chlebnikov – osnovatelj budetljan*, “Kniga i revolucija”, II, 9-10, 1922, p. 24.

⁷V. Chlebnikov, *Neizdannyje proizvedenija*, a cura di N. Chardžiev e T. Gric, Moskva 1940, p. 354. Chlebnikov qui faceva eco ad una frase dell’articolo di Ivanov *O veselom remesle i umnom veselii* [Il gaio mestiere e la gaiezza intelligente (1907)], ristampato nel volume ivanoviano *Po zvezdam* (Sankt-Peterburg 1909): “Attraverso la spessezza del linguaggio odierno, la lingua della poesia – la nostra lingua – deve spuntare, e già sta spuntando, dalle sotterranee radici della parola popolare, per risonare nella vociante foresta della parola panslava”. Cfr. anche N. Stepanov, *Velimir Chlebnikov. Zizn' i tvorčestvo*, Moskva 1975, p. 13.

⁸V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, a cura di Ju. Tynjanov e N. Stepanov, vol. II, Leningrad 1930, pp. 7, 9, 10. Sulla “linguistica delle radici”, sul *korneslovie* chlebnikoviano si vedano anche le belle annotazioni di A. M. Ripellino nel saggio introduttivo al suo *Poesie di Chlebnikov*, Torino 1968.

⁹V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, ... vol. V, cit., pp. 171-173.

¹⁰Tz. Todorov, “Le nombre, la lettre, le mot”, in *Poétique de la prose*, Paris 1971, pp. 171-173. – Tuttavia, sul “rapporto” Mallarmé-Chlebnikov, e sulla sua interpretazione (ma in prospettiva nettamente “anticratilea”, per quanto riguarda Chlebnikov), vd. J.-C. Lanne, *Velimir Chlebnikov poète futurien*, voll. I-II, Paris 1983, *passim*.

¹¹Cfr. S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1951, p. 919.

¹²Le due parti del lavoro di Sercl' furono poi raccolte in un’edizione separata (Voronež 1884). N.A. Syromjatnikov (*O metateze v nostratičeskich sootvetstvijach*, in *Problemy lingvističeskoj tipologii i struktury jazyka*, Leningrad 1977, p. 180) chiama Sercl' “insigne glottologo voronežiano del XIX secolo”; e considerando i temi su cui Sercl' indaga, e dei quali si dirà tra poco, viene spontaneo riandare, per associazione, a una breve poesia di Osip Mandel'stam giocata in specie sull'accostamento del toponimo *Voronež* /varón'is'/ (Mandel'stam si trovava allora – nel 1935 – confinato in quella città) e della radice verbale *ron'*-, che reca in sé l'idea di “lasciar cadere, lasciarsi sfuggire di mano” (faccio seguire al testo russo una traduzione piuttosto libera, che tenta di riprodurne, per quanto è possibile, gli effetti paronomastici e allitterativi):

Pusti menja, otdaj menja, Voronež, –
Uroniš' ty menja il' provoroniš',
Ty vyroniš' menja ili verneš' –
Voronež – blaž', Voronež – voron, nož!

[Ridammi indietro, mollami, Vorónež:
Sì, avverrà che mi lasci o mi ridonfi,
Avverrà che mi perdi o via mi rotoli,
Vorónež, ghiribizzo, corvo, roncola!]

In materia di enantiosemia, si potrebbe anche ricordare che Ada, la protagonista dell’omonimo romanzo di Vladimir Nabokov, “parlando di botanica e da donna folle”, trova che “la parola più straordinaria della lingua inglese” sia *husked*, perché designa “cose opposte”: “coperto e scoperto, strettamente rivestito di una buccia, ma facilmente sbucciabile...” (cito dalla traduzione di B. Oddera, Milano 1974⁴, p. 297). Del resto, credo che riuscirebbe molto interessante e fruttuoso uno studio delle similarità della logopoiesi nabokoviana con quella di certo futurismo russo: similarità che non presuppongono – almeno, per quel che ne sappiamo – un “debito” di Nabokov nei confronti dei futuristi, ma un loro comune tributo a un gusto, spesso sorprendentemente affine, della sperimentazione linguistica.

¹³Negli esempi via via citati, Sercl' dissemina trascrizioni (per noi, oggi) arossimative, etimolo-

gie dubbie o fantasiose, e vere e proprie inesattezze, autentici abbagli, che in genere non ho creduto opportuno rilevare. Ma queste smagliature nelle conoscenze vastissime del “glottologo di Voronež” non infirmano, certo, le basi e la “logica interna” delle sue costruzioni teoriche né la solidità dei suoi interessi, che rimangono, per parecchi aspetti, d’avanguardia (cfr., tra gli altri, il lavoro da lui dedicato in particolare alla gestualità: *Osnovnye èlementy jazyka i načala ego razvitija* [Elementi fondamentali del linguaggio e primordi del suo sviluppo], “Filologičeskie zapiski”, fasc. IV-V e VI, 1885; fasc. I, 1886; fasc. I, 1887).

¹⁴In latino nel testo.

¹⁵È chiaro che gli etimologi moderni neanche si sognano di apparentare i due vocaboli... Un'altra tesi fatta, direi, per piacere a Chlebnikov, è sostenuta da Šercl' nell'articolo *O nazvanii cvetov* [Sul nome dei colori] (“Filologičeskie zapiski”, fasc. II, 1884), là dov'egli scrive (p. 17) che le parole russe *zvezda* (stella) e *svistet'* (fischiare) “si trovano, fra loro, in strettissimo legame etimologico”; ed a sostegno cita, per esempio (p. 20), le espressioni bavaresi “der Vogel zwitzert” (“l'uccello cinguetta”) e “der Stern zwitzert” (“la stella risplende”). (Per Šercl', dunque, la spiegazione ultima è di tipo sinestetico: in “un gran numero” di parole, egli osserva, i significati “emettere suoni, far rumore, gridare, parlare” si accoppiano ai significati “splendere, luccicare, guardare, vedere”).

¹⁶C'è da notare, a questo proposito, che nell'antica Russia l'Oceano Artico era chiamato “*dyšjučee more*” (letteralmente, “il mare che respira”). E ancora nell'ode di Michail Lomonosov *Na pribytie Imperatricy Elisavety Petrovny iz Moskvy v Sankt-Peterburg 1742 goda* [Per l'arrivo dell'Imperatrice Elisabetta Petrovna da Mosca a San Pietroburgo nell'anno 1742] si legge (vv. 290-293):

Tvoe prechval'no imja pišet
Neložna slava v večnom l'de,
Vsegda gde chladnyj sever dyšit,
I tol'ko veroj tepl k Tebe...

[Incide il Tuo così preclaro nome
Nel ghiaccio eterno una gloria ben calda,
Là ove respira il freddo Settentrione,
Che soltanto la fede in Te riscalda...]

(Sia l'espressione antico-russa che il verso lomonosoviano potrebbero però lasciare spazio a una diversa interpretazione, se è vero che la popolazione russa della costa tuttora definisce “respiro del mare” le abbondanti nuvole di vapore che, evidentemente per il divario tra le temperature dell'acqua e dell'aria, si formano sopra l'Oceano Artico).

¹⁷I plurali obliqui *imat* e *amat* (così è d'uso trascriverli oggi) significano, in realtà, l'esatto contrario di quanto pretendeva Šercl': ossia, rispettivamente, “quelli” e “questi”. Al riguardo, però, vale ciò che si diceva sopra, alla nota 13.

SERGIO LEONE

ČECHOV E 'IL GABBIANO'

“Il pubblico nell'arte ama soprattutto quel che è banale e che conosce da tempo, ciò a cui si è abituato”.

A. Čechov, *Taccuino n. 1 (1891-1904)*.

1. Il teatro nella biografia artistica di Anton Pavlovič Čechov è un fiume che scorre sotto terra, si affaccia in superficie, poi ancora sprofonda e infine diventa nei pressi della foce quasi un mare. Le prime prove drammaturgiche cechoviane, il dramma *Bezotšovščina (Senza padre)* e la farsa *Ne darom kuritsa pela (Non per niente cantò la gallina)*¹ risalgono all'epoca ancora studentesca, e di essi non si ha alcuna certa notizia, in quanto i manoscritti andarono perduti, né Čechov in seguito ebbe mai a rammentarsene. La prima opera teatrale, pubblicata e rappresentata postuma, è il dramma *Platonov*, la cui data di stesura, non esattamente identificata, può essere collocata tra il 1880 e il 1881, quando lo scrittore era poco più che ventenne. Ci fu poi, in campo teatrale, un silenzio durato circa sette anni, con una fugace escursione negli anni 1884-1885, rappresentata dallo studio drammatico in un atto *Na bol'soj doroge (Sulla strada maestra)*, cui seguì un prolifico quinquennio (1886-1890), nel quale in successione costante vennero prodotti il dramma *Ivanov*, la commedia *Lešij*, entrambi in quattro atti, e tutti o quasi gli atti unici prevalentemente di carattere comico, e precisamente: *O vrede tabaka (I danni del tabacco)*, *Lebedinaja pesnja (Il canto del cigno)*, *Medved' (L'orso)*, *Predloženie (La domanda di matrimonio)*, *Svad'ba (Le nozze)*, *Tragik ponevole (Tragico contro voglia)*, *Jubilej (L'anniversario)*. Quindi una nuova, lunga fase di allontanamento dal teatro e di ripensamenti che prepararono l'epoca della grande drammaturgia cechoviana: *Čajka (Il gabbiano)*, 1895, *Djadja Vanja (Zio Vanja)*, 1896, *Tri sestry (Tre sorelle)*, 1900-1901, *Višněvyj sad (Il giardino dei ciliegi)*, 1903-1904. Epoca che si concluse con la morte dello scrittore e che ha come data d'inizio il 21 ottobre 1895 quando, in una lettera ad Aleksej Suvorin,

giornalista, editore e allora suo corrispondente privilegiato, Čechov comunica, con ammiccante sorpresa, di lavorare attorno al *Gabbiano*: “Immaginatevi un po’, sto scrivendo un pezzo teatrale, che terminerò anche, probabilmente, non prima della fine di novembre². Lo scrivo non senza piacere, nonostante vada terribilmente contro le convenzioni della scena. È una commedia, tre parti femminili, sei maschili, quattro atti, un paesaggio (veduta di un lago); molti discorsi sulla letteratura, poca azione, amore a quintali”. Un’annotazione che oltre a identificare concisamente i nodi essenziali dell’opera, anticipa la battuta di un personaggio, il medico Dorn, *alter ego* dell’autore, che chiude il primo atto: “Come sono tutti nervosi! E quanto amore... Oh, lago stregone!”³. Con curiosa coincidenza nella lettera a Suvorin del 21 ottobre alle prime notizie sul *Gabbiano* segue un’asserzione secca, quasi profetica, riguardo ad avvenimenti che presto avrebbero coinvolto il dramma e il suo autore: “Ho letto del fiasco della Ozerova e m’è dispiaciuto, perché *niente è più doloroso di un insuccesso* (Il corsivo è mio. S.L.)”.

Il lavoro sul *Gabbiano*, opera sul cui destino la fretta ha un ruolo decisivo, procede a ritmi sostenuti e non può non incidere sul fisico dello scrittore già minato dalla tisi. Ne è cosciente lo stesso Čechov che scrive infatti a Suvorin il 10 novembre: “Il mio lavoro va avanti, per il momento scorre via alla meraviglia, ma quel che sarà in avanti, verso la fine, non so. Finirò entro novembre... Forse a causa sua le intermittenze del polso si sono fatte più frequenti, prendo sonno tardi, e in generale mi sento malissimo...”. Il 21 novembre, esattamente un mese dopo il primo comunicato, l’annuncio che l’opera è terminata. “Beh, il dramma l’ho già finito. L’ho cominciato *forte* e l’ho finito *pianissimo*, a dispetto di tutte le regole dell’arte drammatica. Ne è venuta fuori una novella. Sono piuttosto scontento che contento, e, leggendo il mio lavoro appena nato, mi convinco una volta di più che non sono affatto un drammaturgo”. Ad E.M. Šavrova⁴ aveva già scritto tre giorni prima, il 18 novembre: “Il dramma l’ho terminato. Si chiama così: *Il gabbiano*. Non è venuto fuori un granché. Tutto sommato, sono un drammaturgo mediocre”. Il 13 dicembre Čechov è di nuovo preda di un accesso di “scoraggiamento teatrale” che confida, come sempre, all’amico Suvorin: “Per quel che riguarda la mia drammaturgia, a quanto pare è destino ch’io non sia drammaturgo. È una disdetta. Ma non mi scoraggio, giacché non smetto di scrivere racconti, e in questo campo mi sento a casa mia, mentre quando scrivo un pezzo teatrale mi sento agitato, come se qualcuno mi cacciasse a pedate”⁵. Alla scontentezza per l’opera pronta, per la sua “fattura”, alla scarsa considerazione delle proprie possibilità quale scrittore di teatro, si aggiunge inevitabilmente l’aprioristica certezza dell’imminente insuccesso del dramma alla sua rappresentazione. Come visioni reali e tangibili si succedono nelle lettere e nelle confidenze cechoviane predizioni scoraggiate e pessimistiche. Già durante le prove al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, che s’era accollato oneri e onori della rappresen-

tazione, Čechov scrive alla sorella Marija, il 12 ottobre 1896: “Per il momento *Il gabbiano* procede senza interesse. A Pietroburgo è la noia, la stagione comincia soltanto a novembre. Tutti sono astiosi, meschini, falsi, fuori è un alternarsi di sole primaverile e di nebbia. Lo spettacolo non farà rumore, sarà lugubre. In generale il mio umore non è granché. I soldi per il viaggio te li manderò oggi o domani, ma non ti consiglio di venire...” E così il poeta e giornalista V.N. Ladyženskij, coetaneo di Čechov, ricorda quei giorni di vigilia e lo stato d’animo in partenza “perdente” dell’amico: “... Čechov a Mosca mi invitò ad andare con lui a Pietroburgo ad assistere alla prima del *Gabbiano* al teatro Aleksandrinskij. Ricordo che la rappresentazione era stata fissata per il 17 ottobre e che Čechov mi disse: ‘Andiamo a vedere il fiasco del mio lavoro, non a caso viene rappresentato nell’anniversario della catastrofe ferroviaria’ ”⁶. Responsabile della messa in scena del *Gabbiano* fu Evtichij Karpov, nominato nell’estate del 1896 primo regista dei teatri imperiali di Pietroburgo. Coraggiosamente egli si provò a rinnovare lo stantio e ripetitivo repertorio che si trascinava stancamente sulle scene della capitale, e come prima iniziativa si mise in contatto con vari scrittori perché gli sottoponevano i loro nuovi lavori teatrali. Tra di essi vi era anche Čechov, che accolse la proposta di Karpov e gli inviò in agosto una lettera nella quale gli comunicava la propria disponibilità e il proprio favore a far rappresentare sulle scene imperiali un’opera che tra l’altro era già pronta. E a metà settembre Karpov ricevette le bozze del *Gabbiano*. Nei suoi ricordi, che possono anche essere intesi come un memoriale difensivo, Evtichij Karpov narra: “Questa notizia mi rallegrò indicibilmente. Con l’assenso del direttore dei teatri I.A. Vsevoložskij inserii l’opera nel repertorio della stagione ormai imminente. (...) Avevo intenzione di mettere in scena *Il gabbiano* non prima della metà di novembre, ma le cose andarono in modo diverso. Elizaveta Ivanovna Levkeeva, l’attrice in cui onore, in occasione del 25° anniversario di attività, era stato fissato per il 17 ottobre un *recital*, mi chiese l’opera di Čechov per il suo spettacolo. Non potevo dire di no a Elizaveta Ivanovna, anche se l’avevo avvertita che non c’erano parti che le si addicessero nel lavoro di Čechov e che era poco probabile riuscire a metterlo in scena per il 17 ottobre. (...) Ma la Levkeeva s’era a tal punto incapricciata del *Gabbiano*, a tal punto le sorrideva l’idea di avere per il “suo” spettacolo un dramma di Čechov, che non voleva sentire ragioni. S’era recata nel laboratorio di Janov, s’era fatta dare parola da lui che avrebbe provveduto in tempo a realizzare le scenografie, aveva chiesto ad Anton Pavlovič di cederle l’opera. Fece irruzione nel mio studio come una bufera, eccitata e tutta contenta per avere ottenuto da Čechov il permesso per la messa in scena del *Gabbiano*. (...) Bisognava mettere su *Il gabbiano* in nove giorni. Un termine più che breve! (...) La prima lettura delle parti venne fissata per l’otto ottobre”⁷. Tempi di per sé già ristretti per un’opera di repertorio, impossibili per un’opera nuova. L’attrice Levkeeva fu tra l’altro una delle preoccupazioni che assillarono Čechov nelle settimane che

precedettero l'allestimento dell'opera al teatro Aleksandrinskij. In quel periodo, ad esempio, lo scrittore I.N. Potapenko, che ebbe, come vedremo, un ruolo importante per la genesi e la stesura del *Gabbiano*, propose di assegnare alla Levkeeva la parte di Polina Andreevna Šamraeva, proposta che Čechov in una lettera a Suvorin recante la data del 23 settembre rigettò recisamente, in tal modo anticipando una delle ragioni della caduta del dramma: “Se diamo retta a Potapenko di assegnare questa parte alla Levkeeva, il pubblico s’aspetterà magari che sia una parte spassosa, e resterà deluso. Vedete, la Levkeeva gode fama di ottima attrice comica, e questa fama può soffocare la parte”.

Un lavoro teatrale non si allestisce in nove giorni, non si rappresenta senza rischio la sera designata per l'omaggio ad un'attrice comica uno spettacolo che non presenta traccia alcuna di comicità, ma soprattutto non si sottopone a critica, a Pietroburgo, nella capitale, e per di più in uno dei templi dell'intelligenza borghese, l'Aleksandrinskij, il mondo teatrale e letterario in genere. Le voci a questo riguardo avevano fatto ben presto il giro degli ambienti artistici Pietroburghesi, e i risultati non potevano differire da quelli che furono poi nella realtà. La moglie di Suvorin ch'era presente il 17 ottobre 1896 alla prima rappresentazione del *Gabbiano*, è uno dei testimoni di quella funesta serata: “L'inizio trascorse bene, tranquillo. La Komissarževskaja fu accolta come sempre dagli applausi. Ma ecco che cominciò a recitare con la sua voce vibrante il famoso monologo: ‘Gli uomini, le aquile, i leoni, i cervi dalle ampie corna, ecc.’. In basso, proprio sotto il nostro palco, si levò una risata idiota... Notai che Anton Pavlovič impallidì terribilmente. Risate echeggiarono in più punti del teatro e aumentarono d'intensità. Cominciò una gran cagnara. La Komissarževskaja continuava a recitare, ma era sempre più difficile sentire la sua voce; nel teatro regnava il caos: alcuni spettatori ridevano, altri zittivano per far cessare il baccano, e ne venne fuori un'autentica baraonda. Il malcapitato autore aveva abbandonato il palco prima della fine dell'atto, nell'intervallo chi lo invocava, chi zittiva, gli attori uscivano con le facce stupite, senza capire nulla di quello che stava succedendo, ed anche il pubblico che intanto rumoreggiava probabilmente non aveva capito niente. Una cosa allucinante! (...) Non starò a descrivere come terminò lo spettacolo... Voglio soltanto dire che in vita mia non ho mai assistito ad un simile sconcerto”⁸. La cronaca della moglie di Suvorin è puntuale ed esatta, e trova conferma nel resoconto della scrittrice Lidija Alekseevna Avilova: “Cominciò il primo atto. (...) Quando Nina Zarečnaja cominciò a recitare il monologo: ‘Gli uomini, i leoni, le aquile...’, sentii giungere dalla platea uno strano brusio... Cosa stava succedendo? Mi parve che un riso trattenuto si propagasse tra le file, o forse non era un riso, ma un mormorio di sdegno? In ogni caso si trattava di qualcosa di spiacevole, di ostile. Ma era possibile una cosa simile? Čechov era tanto popolare, tanto amato! Il sipario calò e all'improvviso nella sala accade qualcosa di inimmaginabile: gli applausi erano soffocati dai fischi, e quanto più applaudivano con tanta maggior

furia fischiavano. E allora nettamente cominciarono a udirsi anche le risate. Non ridevano semplicemente, si sbellicavano”⁹.

Il monologo della Komissarževskaja-Zarečnaja è quindi il momento iniziale scatenante la gazzarra degli spettatori. Esso rappresenta anche il nucleo centrale della cronaca tramandataci da Ju.M. Jur’ev, un attore del teatro Aleksandrinskij: “Il pubblico sconcertato e allarmato cominciò a seguire con attenzione le parole, fiutandovi qualcosa di decadente. Il che accrebbe la tensione. A quel tempo decadenti e simbolisti ‘erano sulla bocca di tutti’: li deridevano, suscitavano indignazione, erano oggetto di motti di spirito. Ed ecco il pretesto per una nuova provocazione: – Cosa–a, che razza di roba–a è? Leoni e pernici? Guarda, guarda! – motteggiò qualcuno. Successe il finimondo. Risate omeriche e da ogni parte commenti, ironie, tutte espresse ad alta voce. Si chiamavano da un angolo all’altro della sala senza alcun ritegno. Era come se ci fossero due rappresentazioni: una sul palcoscenico, l’altra nella sala”¹⁰.

Il fiasco del *Gabbiano* fu per Čechov un colpo durissimo, sulle prime quasi insopportabile, al punto di fargli affermare a freddo di avere chiuso con l’attività drammaturgica. Il giorno dopo la sventurata rappresentazione, il 18 ottobre, scriveva infatti a Suvorin: “Sospendete la pubblicazione dei miei lavori teatrali. La serata di ieri la ricorderò per sempre; tuttavia ho dormito bene e parto d’umore discreto... A Mosca non farò rappresentare la mia opera. Non scriverò né farò rappresentare mai più opere teatrali”. I giorni e le settimane successive alla rappresentazione furono il periodo più difficile e tormentoso. La ricerca delle cause della disfatta, la sfiducia nelle proprie intuizioni e idee, la delusione per essere stato abbandonato da chi pensava essere amico. Questi sono il *leit-motiv*, i temi fissi dell’epistolario cechoviano di quel penoso momento, oltre alla naturale amarezza per lo scacco subito. E furono ore a tal punto angosciose che in uno stesso giorno Čechov riesce a scrivere, quasi un esercizio liberatorio, a più persone diverse, quattro, a volte addirittura cinque. Il 18 ottobre, quando, come abbiamo visto, lo scrittore annuncia a Suvorin la propria intenzione di abbandonare l’attività teatrale, comunica al fratello Michail: “Il dramma è crollato, è caduto in maniera clamorosa. In teatro c’era un’atmosfera tesa, d’imbarazzo e di vergogna. Gli attori hanno recitato da cani, da idioti. Donde la morale: non bisogna scrivere lavori teatrali. Ciò nondimeno sono vivo e vegeto, e di buon umore”. E alla sorella Marija, in toni più sfumati, per non preoccuparla, da buon fratello maggiore: “Quel che è successo ieri non mi ha stupito troppo né addolorato, perché vi ero già preparato dalle prove, e non mi sento particolarmente in pena...” Gli stessi concetti vengono ripetuti quattro giorni dopo a Suvorin, con l’aggiunta di un’annotazione a proposito dell’olio di ricino, ironica e sgradevole, che richiama un’operazione già oggetto d’una nota allo stesso Suvorin dell’11 dicembre 1895: “Proprio ora ho travasato l’olio di ricino dalle boccette piccole in una grande. Piacevole occupazione”. L’annotazione era la seguente: “Sì, il mio amor proprio è stato ferito, ma non è stata

una cosa improvvisa; m'aspettavo l'insuccesso e v'ero già pronto, del che vi avevo avvertito con piena sincerità. A casa ho preso l'olio di ricino, mi sono lavato con acqua fredda, e adesso sono pronto a scrivere un nuovo lavoro teatrale". L'1 novembre è una giornata campale, tutta dedicata alla corrispondenza, imperniata ossessivamente sulle sorti del *Gabbiano*. Lettera a Georgij M. Čechov: "Peccato che tu non fossi a Pietroburgo. Il dramma ha fatto grande scalpore: alcuni inveivano in modo tale da far crollare il soffitto, altri lo portavano alle stelle, e in genere c'era un baccano tale ch'io me ne sono volato via da Pietroburgo come una bomba..." Lettera a V.M. Lavrov: "Caro Vukol, scusami ancora, ma non pubblicherò il dramma nella "Russkaja mysl" ". Il motivo è lo stesso che ho esposto a B.A.: non è cosa per una rivista. Leggerla sarebbe noioso. Non essere in collera con me per il *Gabbiano*. Nella "Russkaja mysl" " voglio essere soltanto narratore, vorrei essere pubblicista, mentre la drammaturgia non mi sorride, è una noia..." Lettera a E.M. Šavrova: "Se voi, riverita 'una del pubblico', scrivete della prima rappresentazione, permettetemi, o sì, permettetemelo!, di dubitare della Vostra sincerità. Voi v'affrettate a versare un balsamo ristoratore sulle ferite dell'autore, supponendo che, date le circostanze, ciò sia meglio e più necessario della sincerità; siete buona, cara Mascherina, molto buona, e questo fa onore al Vostro cuore. Alla prima rappresentazione io non ho visto tutto, ma quel che ho visto era scialbo, grigio, squallido, legnoso. Le parti non le avevo distribuite io, non mi avevano dato scenografie nuove, c'erano state solo due prove, gli attori non sapevano la parte, risultato: panico generale, scoraggiamento completo; è stata mediocre perfino la Komissarževskaja, che durante una delle prove aveva recitato in modo stupendo tanto da far piangere chi sedeva in platea...". Lettera a V.V. Bilibin: "Caro Viktor Viktorovič, Vi ringrazio molto per la Vostra lettera. Naturalmente sono lieto, molto lieto, tuttavia il successo della seconda e della terza rappresentazione non può cancellare dal mio animo le impressioni della prima. Io non ho visto tutto, ma quel che ho visto era oltremodo squallido e strano. Non sapevano le parti, recitavano legnosamente, indecisi, tutti erano scoraggiati; era scoraggiata persino la Komissarževskaja che ha recitato molto al di sotto delle sue possibilità. Inoltre nel teatro faceva un caldo d'inferno. Pareva che tutti gli elementi naturali si fossero alleati contro il dramma..."

In quel 1° novembre Čechov, oltre a scrivere lettere, ne ricevette anche una da Lidija Stachievna Mizinova, dov'era scritto: "Qui tutti dicono che *Il gabbiano* è stato tratto dalla mia vita". Una vita, come si vedrà, trascorsa tra artisti e letterati, una "cricca", secondo la definizione cechoviana, che non ammetteva critiche, soprattutto da chi, per talento e fama, poteva permetterselo. Ed infatti, ancora pochi giorni, e le prime accuse alla recitazione degli attori, alla scesa in campo addirittura di "tutti gli elementi naturali", sono superate da ben altre consapevolezze, più concrete e sottili. Nella mente di Čechov viene formandosi piano piano l'idea di una congiura, di un complotto contro la propria persona¹¹.

L'11 dicembre egli scrive all'amico avvocato A.F. Koni: "Egregio Anatolij Fëdorovič, non potete immaginarvi quanto m'abbia rallegrato la Vostra lettera. Dalla platea ho visto soltanto i primi due atti del mio dramma, poi me ne sono rimasto dietro le quinte, con la continua sensazione del fiasco del *Gabbiano*. Dopo lo spettacolo, la notte e il giorno seguenti, hanno cercato di convincermi che avevo rappresentato soltanto degli idioti, che il mio lavoro era goffo dal punto di vista scenico, che era poco intelligente, incomprensibile, assurdo addirittura, ecc. ecc. Potete immaginarvi la mia posizione: un fiasco come neppure mi sarei sognato! Pieno di vergogna, stizzito, ho lasciato Pietroburgo, pieno di dubbi. Pensavo che se avevo scritto e messo in scena un dramma che abbondava evidentemente di errori mostruosi, allora avevo perduto ogni sensibilità, il che significava che la mia macchina si era definitivamente guastata". In questo brano, che ripercorre a posteriori le impressioni provate "a caldo" dall'autore, si nota già un'ironia celata eppure pungente, giacché è evidente che chi aveva cercato di convincere lo scrittore di avere rappresentato soltanto degli idioti, erano stati di certo quegli stessi idioti. Ed infatti poco più tardi, con un graduale processo di smascheramento, Čechov dall'ironia passa ad accuse ben più precise. Una settimana dopo, il 20 novembre scrive al regista Nemirovič-Dančenko: "Sì, il mio *Gabbiano* ha avuto a Pietroburgo, alla prima rappresentazione, un grandioso insuccesso. Il teatro spirava livore, l'aria era satura d'odio, ed io, per legge fisica, sono volato via da Pietroburgo, come una bomba. Di tutto ciò siete colpevoli tu e Sumbatov, giacché siete stati voi ad incitarmi a scrivere un lavoro teatrale". Ed il 14 dicembre, sempre per lettera, a Suvorin approfondisce ulteriormente la sua idea, con nomi, cognomi e fatti precisi: "Voi e Koni m'avete procurato dei buoni momenti con le vostre lettere, e tuttavia è come se la mia anima fosse inzaccherata di fango, per i miei lavori non sento altro che repulsione e devo farmi forza per leggerne le bozze. Voi direte di nuovo che ciò non è intelligente, che è stupido, che si tratta di amor proprio, d'orgoglio ecc. ecc. Lo so ma che farci? La colpa non è del dramma che ha fatto fiasco; anche prima la maggior parte dei miei lavori teatrali aveva fatto fiasco, e ogni volta non m'era importato nulla. Il 17 ottobre ha avuto un insuccesso non il mio dramma, ma la mia persona. Fin dal primo atto mi colpì una circostanza, e cioè che coloro che fino al 17 ottobre avevo trattato amichevolmente, familiarmente, con cui avevo pranzato spensieratamente, in favore dei quali avevo spezzato una lancia (come, ad esempio, Jasinskij¹²), tutti costoro avevano una strana espressione, terribilmente strana... In una parola è avvenuto quel che ha dato motivo a Lejkin di esprimere in una lettera il suo rincrescimento ch'io avessi così pochi amici, e a "Nedelja" di chiedere: "Cosa ha fatto loro Čechov?", e al "Teatral" di pubblicare tutta una corrispondenza (nel n. 95) sul fatto che la consorteria degli scrittori m'aveva organizzato una piazzata in teatro. Adesso sono tranquillo, del solito umore, ma ugualmente non posso dimenticare quel che è stato, come non potrei dimenticare se, ad

esempio, qualcuno mi schiaffeggiasse”. Tre mesi dopo lo spettacolo la ferita è ancora bruciante: il 4 gennaio 1897 Čechov scrive a Suvorin: “A questo dramma è legato uno dei miei più spacevoli ricordi, esso mi è odioso”. E addirittura sei anni dopo, il 19 agosto 1902, nonostante che lo strepitoso successo del *Gabbiano* al Teatro d’Arte di Mosca avesse fatto giustizia dei critici astiosi e del pubblico reazionario di quella lontana sera del 17 ottobre 1896, nonostante che la sua fama fosse ormai stabilmente e universalmente riconosciuta, Čechov scrisse al drammaturgo P.P. Gnedič, allora direttore del settore repertorio del teatro Aleksandrinskij, una lettera sintomatica della sua memoria vendicativa: “Per amor del cielo, non mettete in scena *Il gabbiano*! Ho letto nei giornali che pare che al teatro Aleksandrinskij si accingano a provare *Il gabbiano*, e questa notizia, con ogni probabilità priva di fondamento, ... ha turbato il mio animo... Per favore scrivetemi che quest’opera non verrà rappresentata, tranquillizzatemi...”¹³.

Pietroburgo e il suo teatro Aleksandrinskij per Čechov non esistono più, da molto. È un modo di ripagarsi apertamente dell’umiliazione subita un tempo. È altresì indubbio, tuttavia, che *Il gabbiano*, alla sua prima rappresentazione, non poteva avere sorte diversa. Troppi fattori, i più svariati s’erano accavallati in fatale coincidenza. L’inadeguata e frettolosa messa in scena, le qualità di buon mestierante e nulla più del regista Karpov, la difficoltosa comprensione dell’opera da parte degli attori, la loro incapacità di assimilare in pochi giorni di prove tutto il nuovo di cui abbondava il lavoro cechoviano. E oltre all’ambiente surriscaldato lamentato dallo stesso Čechov, l’atmosfera ostile appositamente organizzata da quanti, ed erano molti, avevano sperimentato la validità e la franchezza del giudizio critico dello scrittore, è da tener presente il particolare tipo di pubblico che presenziò a quel primo spettacolo. Si trattava di un pubblico da operetta, da *vaudeville*, accorso a rendere omaggio e tributo all’attrice comica Levkeeva, famosa per la sua pinguedine e le sue farse¹⁴. Inoltre, e citiamo una valutazione del Baluchatyj, “il dramma venne messo in scena con le forze e i mezzi del vecchio teatro ‘imperiale’, interprete delle tradizioni della cultura nobiliare, portavoce della salda ideologia e dell’estetica dei circoli nobiliari e di quelli della destra borghese ad essi vicini, un teatro, nel cui repertorio fino ad allora c’erano esclusivamente opere costruite sulla vecchia base drammatica”¹⁵. Ed il pubblico, quel pubblico che, secondo un pensiero di Čechov “nell’arte ama soprattutto quel che è banale e che conosce da tempo, ciò a cui si è abituato”, non poteva naturalmente recepire e comprendere le innovazioni di un’opera originale come *Il gabbiano*. Lo disse chiaramente anche Maksim Gor’kij in una lettera a Čechov: “Per me, è una cosa terribile il vostro *Zio Vanja*, è un aspetto assolutamente nuovo dell’arte drammatica, un martello col quale picchiate sulle zucche vuote del pubblico. E tuttavia esso è irriducibile nella sua ottusità e vi capisce male, sia nel *Gabbiano* che nello *Zio*”¹⁶. Del teatro Aleksandrinskij, del suo carattere obsoleto parlò anche il

regista Mejerchol'd, geniale interprete dei fenomeni di novità nel campo teatrale: "Il teatro Aleksandrinskij, che rappresentò *Il gabbiano*, non afferrò l'atmosfera suggerita dall'autore, il cui segreto non consisteva affatto nei grilli, nell'abbaiare dei cani o nelle porte vere. Il segreto dell'atmosfera cechoviana è nascosto nel *ritmo* del suo linguaggio. Proprio questo ritmo fu afferrato dagli attori del Teatro d'Arte durante le prove della prima rappresentazione ed essi lo avvertirono perché s'innamorarono dell'autore del *Gabbiano*"¹⁷. E dell' "innamoramento" dell'opera cechoviana da parte degli attori scrive nelle sue memorie una dei diretti interessati, Ol'ga Knipper: "Già il nostro terzo corso era eccitato dal dramma di Čechov *Il gabbiano*, già ci aveva contagiati Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko col suo trepido amore per esso, e ce ne andavamo in giro con l'inseparabile volumetto giallo di Čechov e lo leggevamo, rileggevamo e non capivamo come si potesse recitare quell'opera, eppure sempre più fortemente e profondamente essa insinuava nelle nostre anime un sottile innamoramento, quasi fosse un presentimento di ciò che entro breve tempo si sarebbe fuso con la nostra vita diventando qualcosa di inscindibile, di intimo, di caro"¹⁸. Tale amore si tradusse infatti in un trionfo tanto travolgente, da porre un gabbiano a simbolo eterno del Teatro d'Arte di Mosca appena organizzatosi¹⁹. Il lavoro di Čechov venne rappresentato a Mosca il 17 dicembre 1898. Appena il sipario calò, Nemirovič-Dančenko, Stanislavskij, la Knipper e tutti gli altri attori che avevano partecipato allo spettacolo inviarono a Čechov un telegramma, rimasto negli annali della storia del teatro: "Abbiamo appena finito di recitare *Il gabbiano*. Successo colossale. Il dramma ha entusiasmato tutti sin dal primo atto, passando poi di trionfo in trionfo. Applausi senza fine". E Maksim Gor'kij faceva eco immediata: "Voi certamente sapete del trionfo del *Gabbiano*. Ieri, un tale che conosce benissimo il teatro e tutti i nostri corifei della scena, un uomo già sulla sessantina, finissimo intenditore e persona di gusto, mi raccontava tra lacrime di commozione: 'Sono quasi quarant'anni che vado a teatro e ho visto molto! Ma non avevo ancora visto una cosa ereticamente geniale tanto sorprendente come *Il gabbiano*'. E non è una voce isolata, voi lo sapete. Non ho visto *Il gabbiano* a teatro, ma l'ho letto, è scritto da una mano possente! E voi non volete scrivere per il teatro?! Dovete scrivere, davvero!"²⁰.

"Kurdjumov ritiene *Le tre sorelle*, *Zio Vanja*, *Il giardino* le opere teatrali migliori di Čechov. Io non sono d'accordo: la migliore è *Il gabbiano*, l'unica".
Ivan Bunin, *Cechov*²¹.

2. Non vi è dubbio alcuno: *Il gabbiano* è la più personale, la più autobiografica di tutte le opere di Čechov. Persino il titolo ha un precedente nell'attività dello scrittore: così doveva chiamarsi una rivista letteraria progettata da Čechov insieme all'amico Suvorin e che non andò in porto²². I personaggi centrali e

molti tra quelli minori, oltre a numerosi particolari, non esclusi i più insignificanti, sono tratti dalla vita dell'autore e da sue opere anteriori. *Il gabbiano* è un collage di mirabile perfezione, nel quale sono invisibili i punti di saldatura come in un mosaico rarissimo. A prestito, dall'esterno, è stata presa soltanto la struttura portante, ed esattamente da un'opera che è teatro per antonomasia, l'*Amleto* shakespeariano. E non poteva essere altrimenti, giacché *Il gabbiano* è un dramma totalmente dedicato al teatro, è la quintessenza del teatro²³. Per Čechov Shakespeare fu sempre sinonimo di novità, e ancora nel 1882 recensendo un *Amleto* rappresentato al teatro "Puškin" di Mosca, ebbe a scrivere: "Niente ha tanto bisogno di rinnovamento quanto le nostre scene... Atmosfera plumbea, opprimente. Polvere a tonnellate, nebbia e noia. Vai a teatro, parola d'onore, soltanto perché non c'è altro posto dove andare. Guardi il palcoscenico, sbadigli e imprechi a bassa voce... Meglio uno Shakespeare mal rappresentato che un nulla noioso"²⁴. E nel *Gabbiano* i riferimenti all'*Amleto* sono talmente evidenti da spingere qualcuno a definirlo "l'opera shakespeariana di Čechov"²⁵. Innanzitutto le citazioni dirette che si riferiscono sempre a fatti ben presenti e precisi nelle intenzioni dei personaggi che le usano. Atto primo: Arkadina (*declamando un brano dell' "Amleto"*): "Figlio mio, tu hai costretto i miei occhi a guardare nel fondo dell'anima mia, e io l'ho vista coperta di piaghe così sanguinose e mortali, che non spero salvezza!" Trepliov (*dall' "Amleto"*): "E tu perché sei sprofondata nel vizio, cercando amore nel baratro del delitto?" Nel secondo atto Trepliov, alla vista di Trigorin che avanza leggendo un libro, esclama: "Eccolo, il vero genio! Incede come Amleto, anche lui con un libro... (*Lo canzona*) Parole, parole, parole...". Che è una battuta di *Amleto*, atto II, scena II. Certo, potrebbe trattarsi di pura e semplice casualità, di reminiscenze teatrali lecite in un ambiente di teatranti. Ma non possono lasciare dubbi le parentele, anche psicologiche, tra i personaggi principali, quelli che costituiscono la struttura portante del *Gabbiano* e che si ritrovano in situazione simile, anche se con maggiore e più intenso peso drammatico, nell'opera shakespeariana. Nel *Gabbiano* quattro sono i personaggi attorno i quali si snoda la vicenda: Konstantin Gavrilovič Trepliov venticinque anni, aspirante letterato, la madre di Trepliov, Irina Nikolaevna Arkadina, attrice, il suo amante, lo scrittore alla moda Boris Alekseevič Trigorin, e Nina Michajlovna Zarečnaja, aspirante attrice o scrittrice. Nell'*Amleto* un analogo quartetto, con poche modifiche: Amleto, principe di Danimarca, Gertrude, regina di Danimarca e madre di Amleto, Claudio, re di Danimarca e patrigno di Amleto, e Ofelia, l'innamorata di Amleto. Da cui gli accoppiamenti Trepliov-Amleto, Arkadina-Gertrude, Trigorin-Claudio (Trigorin in realtà è l'amante, Claudio il marito, ma il fatto è ininfluenza in quanto il rapporto psicologico nei loro confronti di Trepliov e di Amleto è identico), infine Nina-Ofelia. Già tutto questo potrebbe essere sufficiente per tracciare delle linee tangenziali tra *Il gabbiano* e *Amleto*, ma la conferma più esplicita e aperta del parallelo tra i due

drammi è data dalla rappresentazione teatrale interna, “teatro nel teatro”. La “trappola dei topi” ideata e allestita da Amleto: “Dite il discorso, vi prego, come io ve l’ho recitato, quasi vi danzasse sulla lingua”, ha lo scopo di ricreare un dramma del passato e farlo rivivere davanti ai suoi protagonisti reali; nello spettacolo ideato e allestito da Trepliov, la “trappola” scatta invece per il suo autore, esso è l’inizio di una protesta che sfocerà in tragedia²⁶. *Amleto* dunque come modello classico di rinnovamento, provocazione e al tempo stesso indicazione ai “teatranti” contemporanei. Dalla struttura ai personaggi, in ordine di apparizione. Semën Semënovič Medvedenko, maestro. Caratteristica principale di Medvedenko è quella di lamentarsi continuamente della propria situazione economica. Le sue battute e le sue repliche dall’inizio alla fine del dramma hanno come unico tema questo assillante motivo. Nel primo atto, a Maša: “Per me la vita è assai più penosa. Guadagno in tutto ventitré rubli al mese, e per giunta ne defalcano la quota per la pensione...”, “...io, mia madre, due sorelle e un fratellino, e uno stipendio di ventitré rubli in tutto. Si deve mangiare e bere? E il tè e lo zucchero? E il tabacco? Bisogna arrangiarsi...”; a Trigorin: “Piuttosto bisognerebbe descrivere in una commedia e poi recitar sulla scena la vita di noi maestri. Dura, dura è la nostra vita!” A Šamraev che gli sta raccontando di un cantore del sinodo: “Che stipendio può avere un cantore del sinodo?”; nel quarto atto, a Dorn: “Adesso siamo in sei a casa. E il prezzo della farina è aumentato”. In una lettera a Suvorin, il 27 novembre 1894, Čechov aveva già descritto, e sin nei minimi particolari, il personaggio del maestro Medvedenko: “Sono stato nominato provveditore della scuola d’un paese che porta il nome di Talež. Il maestro riceve ventitré rubli al mese, ha moglie, quattro figli, ed è già canuto, malgrado i suoi trent’anni. È talmente assillato dalla miseria, che di qualunque cosa si parli con lui, torna sempre al problema dello stipendio. Secondo lui poeti e prosatori dovrebbero scrivere solo dell’aumento di stipendio; quando il nuovo zar cambierà i ministri, lo stipendio dei maestri verrà certamente aumentato, e così via”.

Maša, la figlia di Il’ja Afanasevič Šamraev e di Polina Andreevna, che ama d’amore non corrisposto Trepliov e finirà per sposare il maestro Medvedenko per dimostrare la propria forza, ha l’abitudine grottesca di annusare continuamente tabacco. È un tratto non originale, visto che la sorella di Čechov, Marija, così scrive di una sua amica, V.B. Eberle: “Aveva l’abitudine di annusare il tabacco. Questa sua bizzarra caratteristica fu inserita da Anton Pavlovič nel suo dramma *Il gabbiano*”²⁷.

Anche il personaggio, convenzionale al massimo, di Irina Nikolaevna Arkadina, l’attrice madre di Trepliov, riflette i tratti di una donna reale, facente parte dell’*entourage* cechoviano. È l’attrice Lidija Borisovna Javorskaja, con la quale Čechov fu in amicizia nel periodo precedente la stesura del *Gabbiano*. Molte battute dell’Arkadina ricalcano analoghe espressioni usate dalla Javorskaja nella sua corrispondenza con lo scrittore²⁸.

Nel secondo atto Trepliov depone ai piedi di Nina un gabbiano ch'egli ha ucciso senza una motivazione chiara: "Ho commesso oggi la viltà di uccidere questo gabbiano. Lo depongo ai tuoi piedi... Allo stesso modo ucciderò presto me stesso". Nel terzo Trepliov compare in scena con la testa tutta fasciata in seguito ad un tentativo di suicidio: "È stato un attimo di folle disperazione, in cui non sono riuscito a dominarmi". Due momenti distinti e fortemente carichi di simbologia, che Čechov trasse, senza nulla tralasciare, ma soltanto suddividendoli cronologicamente, da un episodio della movimentata esistenza del pittore Levitan, paesaggista coetaneo di Čechov, capace di riprodurre nelle sue tele gli spazi naturali quali interpreti di sentimenti umani. L'episodio cui si riferisce Čechov è narrato dal fratello Michail: "Non so esattamente da dove mio fratello Anton prese il soggetto per il suo *Gabbiano*, ma ecco i particolari che conosco. Dalle parti di una delle linee ferroviarie del nord in una ricca tenuta viveva Levitan²⁹. Egli s'era impelagato laggiù in una complicata storia d'amore, in virtù della quale doveva farsi saltare le cervella o inscenare un suicidio. Si sparò alla testa, ma fallì il bersaglio; la pallottola colpì di striscio il cranio senza lederlo. Le protagoniste della storia amorosa preoccupate, sapendo che Anton Čechov era medico e amico di Levitan, telegrafarono allo scrittore perché venisse immediatamente a curare Levitan. Cosa successe laggiù, non lo so, ma al suo ritorno mio fratello mi raccontò di essere stato ricevuto da Levitan con una fasciatura nera sulla testa che si strappò e gettò sul pavimento durante la spiegazione che ebbe con le donne. Poi Levitan prese un fucile e uscì in direzione del lago. Tornò dalla sua dama con un povero gabbiano di nulla colpevole che aveva ucciso, e lo gettò ai suoi piedi"³⁰. La storia è stata anche tramandata, con maggiore dovizia di particolari e d'informazioni, da Leonid Grossman: "All'inizio del luglio 1895 Čechov venne chiamato da un telegramma nella provincia di Tver' per dare una mano a Levitan che aveva tentato di uccidersi". In quei luoghi Levitan aveva conosciuto l'anno precedente Anna Nikolaevna Turčaninova, moglie di un possidente e consigliere segreto, e le sue due figlie. Di lui s'erano invaghite sia la madre che la figlia maggiore, Varja. Tracce della vicenda si trovano nel racconto di Čechov *Dom z mezoninom (La casa col mezzanino)*. La rivalità tra madre e figlia si accende ed esplose l'anno successivo, appunto il 1895, al ritorno di Levitan in quegli stessi luoghi. Il pittore, tra due fuochi, sceglie la soluzione più assurda e spettacolare, com'era nel suo carattere, un tentativo di suicidio³¹. Di un altro caso, che ha per protagonista un infelice gabbiano, ma cronologicamente staccato da quello raccontato da Michail Čechov e da Leonid Grossman, racconta nelle sue memorie Sofija Petrovna Kuvšinnikova³²: "Una mattina presto ci riunimmo per andare a caccia nei prati oltre il fiume. In attesa della barca che doveva traghettarci sull'altra sponda del Volga, mi sedetti su una cunetta accanto ad una capanna sulla riva, mentre Levitan col fucile sotto braccio distrattamente camminava lungo la riva deserta e sopra di noi lenti volteggiava-

no i gabbiani. D'un tratto Levitan imbracciò il fucile, sparò e un povero uccello bianco, fatta una capriola nell'aria, piombò senza vita sulla sabbia. Mi adirai moltissimo per quell'assurda crudeltà, e mi scagliai addosso a Levitan. Lui dapprima si confuse, poi divenne perfino triste. 'Sì, sì, è stata una porcata. Non lo so nemmeno io perché l'ho fatto. È stata una vigliaccata, una carognata. Getto la mia odiosa azione ai vostri piedi e vi giuro che non farò mai più una cosa simile'. Ed effettivamente gettò il gabbiano ai miei piedi... Gradualmente l'episodio del gabbiano venne dimenticato, anche se, chissà, forse Levitan lo raccontò a Čechov e Anton Pavlovič se ne rammentò mentre scriveva *Il gabbiano...*"³³.

Quando Trigorin, nel corso del secondo atto, alla vista del gabbiano ucciso da Trepliov ai piedi di Nina, espone il soggetto di un possibile racconto, è chiara l'allusione agli avvenimenti della vita di Levitan legati appunto a gabbiani: "Sulla riva di un lago vive sin dall'infanzia una ragazza giovane come lei; ama il lago, come un gabbiano, ed è felice, ed è libera, come un gabbiano. Ma giunse un uomo per caso, la vide e, per passare il tempo, la rovinò, come questo gabbiano".

Nina è il personaggio centrale, cardine del *Gabbiano*; da lei si partono e a lei tendono tutte le fila dell'intreccio. Il suo desiderio, la sua volontà di diventare attrice la nobilita agli occhi di Čechov, notoriamente misogino, che solo nell'immagine dell'attrice vedeva sublimata la donna: "Le donne d'oggi vanno bene solo per fare le serve. Le migliori vanno a fare le attrici"³⁴. Tra l'altro una velenosa frecciata contro le donne in genere è posta da Čechov in bocca a Maša, all'inizio del terzo atto: "Le donne bevono più spesso di quanto voi pensiate. Una minoranza beve apertamente come me, ma la più parte di nascosto. Sì. E sempre vodka o cognac".

Nina non è un personaggio di fantasia, non è una creazione letteraria, Nina è Lidija Stachievna Mizinova, un'amica della sorella di Čechov, Marija, innamoratasi dello scrittore e dal destino difficile. Già abbiamo riferito della lettera che ella scrisse a Čechov l'indomani della prima, infelice rappresentazione del *Gabbiano*. Ma l'identità Lidija-Nina è un fatto assodato, notorio a tal punto che lo scrittore Boris Zaitsev così scrive dei suoi ultimi giorni di vita: "Nel 1937 andai un giorno a far visita ad una conoscente ricoverata nell'ospedale di Rue Didot [a Parigi]. Era in una cameretta a vetri, separata dalla corsia comune. Di fronte, non lontano da noi, un'altra cameretta uguale, anch'essa a vetri. Sul letto giaceva una donna.

– Sapete chi è? – chiese la mia conoscente.

– No.

– È il gabbiano di Čechov, attuale moglie del regista Sanin. L'ho conosciuta qui. È gravemente malata. Lidija Stachievna morì in quello stesso 1937"³⁵.

Lidija Stachievna Mizinova conobbe Čechov tramite la sorella dello scrittore, Marija, di cui era amica e intrecciò con lui una "storia" sempre in bilico

tra scherzo e tensione. Le lettere che molti anni si scambiarono sono un esempio divertente e stilisticamente rimarchevole di un rapporto volutamente tenuto da Čechov su un piano semiserio. Lika, così era chiamata familiarmente Lidija, aspirava a diventare cantante lirica, e pur stando apparentemente al gioco di Čechov, in realtà nutriva serie speranze di intessere una relazione più intima e impegnativa con lo scrittore, e fu probabilmente per ripicca o per delusione che si legò con il letterario Ignat' Nikolaevič Potapenko, molto in auge e popolare allora per i suoi racconti e novelle, in particolare *Na dejstvitel'noj službe* (*In servizio permanente effettivo*), *General'skaja dočka* (*La figlia del generale*), *Prokljataja slava* (*Fama maledetta*). Potapenko era sposato e aveva due figlie. E ci fu, e non poteva essere altrimenti, chi lo riconobbe nel personaggio di Trigorin. Lo stesso Čechov scrisse a Suvorin il 17 dicembre 1895, quando *Il gabbiano* era ormai ultimato: “Il mio lavoro è caduto senza essere rappresentato. Se davvero sembra che in esso sia raffigurato Potapenko, in tal caso, naturalmente, non si può né mettere in scena né pubblicare”. L'8 novembre 1894 Lika divenne madre. La figlia, Christina, morì due anni dopo, il 14 novembre 1896, di difterite. È da notare che Lidija Stachievna giunse appositamente a Pietroburgo per assistere alla prima del *Gabbiano*, e sulla scena vide rappresentata la propria esistenza non soltanto passata, ma anche futura, visto che Nina Zarečnaja perde il figlio, come sarebbe capitato a lei esattamente un mese dopo. Nel quarto atto, a definitiva conferma della perfetta identità Nina-Lika, Trepliov riassume la storia della relazione tra Trigorin e la giovane, che ricalca alla lettera quella tra la Mizinova e Potapenko. Ma il destino di Nina Zarečnaja non ripercorre soltanto la sorte di Lika, esso era già stato tracciato e delineato da Čechov nel racconto *Skučnaja istorija* (*Una storia noiosa*), che risale al 1889, quando ancora la Mizinova non era apparsa all'orizzonte dello scrittore. Nel *Gabbiano* tra l'azione del terzo e del quarto atto trascorrono due anni, ebbene quel che avviene in questi due anni è descritto fedelmente nella storia di Katja, la protagonista femminile di *Una storia noiosa*. Katja è una giovane innamorata del teatro, ch'ella difende con passione in opposizione alle critiche di Nikolaj Stepanovič, l'io narrante del racconto. “Ella mi assicurava che il teatro, anche nel suo presente aspetto, è superiore alle aule, superiore ai libri, superiore a tutto quel che esiste al mondo. Il teatro è una forza che riunisce in sé tutte le arti, e gli attori sono dei missionari. Nessun'arte e nessuna scienza da sole sono in grado di agire in modo tanto forte e giusto sull'anima umana come la scena, e perciò non per nulla un attore di media grandezza gode nello Stato di molta più popolarità che il migliore degli scienziati o dei pittori. E nessuna pubblica attività può procurare tanto diletto e tanta soddisfazione come quella scenica. E un bel giorno Katja entrò in una compagnia e partì”. Dopo un primo periodo di esaltazione, l'innamoramento di un collega e le prime delusioni. In seguito “sulla base di alcune allusioni indovinai che c'era stato un tentativo di suicidio. Pare che Katja avesse tentato di avvelenarsi.

Bisogna pensare che ella sia stata poi gravemente ammalata, perché la lettera successiva la ricevette ormai da Jalta, dove, con tutta probabilità, l'avevano mandata i dottori. La sua ultima lettera a me diretta conteneva la preghiera di inviarle a Jalta al più presto possibile mille rubli e terminava così: "Scusate se la mia lettera è così cupa. Ieri ho seppellito il mio bambino". Dopo aver soggiornato a Jalta circa un anno, tornò a casa". Se il letterato alla moda poteva essere giustamente ravvisato nel personaggio del letterato alla moda Trigorin per le vicende della sua relazione con Lidija Stachievna Mizinova, vi è anche chi rintracciò elementi tali da poter supporre un collegamento tra Trigorin e lo stesso Čechov. Pëtr Bicilli, ad esempio, afferma che "è evidente che Trigorin è un Čechov 'cifrato'"³⁶ L' "evidenza" sta nel fatto che a volte l'autore cita se stesso nel riportare brani della prosa reale o ipotetica di Trigorin. Nel medaglione che Nina nel terzo atto regala allo scrittore è scritto: "*I giorni e le notti* (titolo di un libro di Trigorin), pagina centoventuno, righe undici e dodici..." Trigorin si procura il volume, lo apre al punto segnato e legge: "Se un giorno ti occorrerà la mia vita, vieni e prendila!" La stessa frase che è inserita nel racconto cechoviano *Sosedi (I vicini)* del 1892. Essa è pronunciata da Vlasič ed è rivolta a Pëtr Michailič: "Tu sei il più generoso, il più nobile degli uomini. Io ti sono infinitamente grato. Se un giorno ti occorrerà la mia vita, vieni e prendila". Vi è poi una citazione ipoteticamente attribuibile a Trigorin da parte di Trepliov: "Trigorin si è fabbricato dei procedimenti, gli riesce facile... In lui su una diga luccica il collo di una bottiglia rotta e nereggia l'ombra della ruota di un mulino: ed ecco la notte lunare è pronta, mentre in me la luce che tremola, e il quieto baluginio delle stelle, e i suoni lontani di un pianoforte che si perdono nella serena aria odorosa... Che tormento". Nel racconto di Čechov *Volk (Il lupo)*, del 1886, la stessa, identica descrizione di una notte di luna: "Sulla diga cosparsa di luce lunare, non il più piccolo angoletto buio; proprio nel bel mezzo di essa brillava come una stella il collo d'una bottiglia rotta. Le due ruote del mulino, a metà nascoste nell'ombra di un salice stavano lì, tristi e stizzose, a guardare". Due mesi dopo la pubblicazione di questo racconto, il 10 maggio 1886, tra i consigli letterari indirizzati al fratello Aleksandr, Čechov ribadiva: "Nella descrizione della natura bisogna attaccarsi ai piccoli particolari, e raggrupparli in modo che il lettore, chiudendo gli occhi, vede il quadro davanti a sé. Tu darai, ad esempio, l'impressione di una notte di luna, se scriverai che sulla diga d'un mulino un collo di bottiglia brillava come una vivida stella e l'ombra di un cane o di un lupo rotolava mo' di palla, e via dicendo".

Ma naturalmente c'è anche chi afferma che sia Trepliov, aspirante rinnovatore delle scene teatrali, l'*alter ego* di Čechov. Ed in effetti esistono alcune concrete analogie. Čechov, come Trepliov, proprio agli inizi dell'attività letteraria scrisse un'opera teatrale per l'attrice Ermolova, che non venne tuttavia accettata e gli fu restituita³⁷. Anche Čechov, l'abbiamo già visto, si riteneva un

fallito in campo drammaturgico. Inoltre quando Trepliov lancia polemicamente la sua filippica nei confronti del teatro borghese e aristocratico, le sue parole echeggiano le idee dello stesso Čechov, già esposte da Nikolaj Stepanovič in *Una storia noiosa*: “Inoltre sa bene che io non ammetto il teatro. Lei ama il teatro, le pare di servire l’umanità, la sacra arte, mentre, secondo me, il teatro contemporaneo è routine, pregiudizio. Quando si alza il sipario e nella luce serale, in una stanza con tre pareti, questi grandi ingegni, questi sacerdoti dell’arte rappresentano gli uomini intenti a mangiare, a bere, ad amare, a camminare, a portare la propria giacca; quando da quadri e da frasi banali si sforzano di cavar fuori una morale – una morale meschina, accessibile, utile agli usi domestici; quando in mille varianti mi offrono sempre lo stesso, lo stesso, lo stesso, – allora io scappo e scappo, come Maupassant scappava via dalla Torre Eiffel, che gli opprimeva il cervello con la sua banalità...” Sorin: “Del teatro non si può fare a meno...” Trepliov: “Sono necessarie nuove forme. Nuove forme sono necessarie, e, se non ce ne sono, è meglio che nulla sia necessario”. Ma le analogie terminano qui. Già nei suoi taccuini Čechov aveva infatti decifrato la propria comprensione della figura di Trepliov, anticipando le cause della sua rovina: “Trepliov non ha scopi precisi, e questo l’ha rovinato. Il talento l’ha rovinato”. E Trepliov, conferma questo giudizio quando nel finale, già cosciente dell’imminente fine, dice a Nina: “Tu hai trovato la tua strada, tu sai dove andare, io invece mi aggiro ancora in un caos di chimere e di immagini, senza sapere perché e a chi tutto questo sia necessario. Io non ho fede e non so in che consista la mia vocazione”. E Dorn, il medico portavoce di Čechov, ancora all’inizio del primo atto, dopo l’interruzione dello spettacolo teatrale nel parco, predice il futuro di Trepliov, appunto nello spirito dell’annotazione dei taccuini cechoviani: “Nell’opera d’arte deve esserci un’idea chiara, precisa. Lei deve sapere perché scrive, altrimenti movendo per questo pittoresco cammino senza uno scopo preciso, finirà per smarrirsi e il suo ingegno le sarà fatale”. Inoltre l’affermazione di principio di Trepliov: “Bisogna rappresentare la vita non com’è e non come deve essere, ma come ci appare nei sogni”, è lontanissima dalle idee letterarie cechoviane, e molto vicina alla poetica simbolista, in particolare ai due mondi di Konstantin Fofanov, sì che non ha tutti i torti la madre di Trepliov, l’Arkadina, quando definisce “decadentismo” l’opera teatrale del figlio.

Infine l’ambientazione. *Il gabbiano* venne scritto da Čechov nella sua tenuta a Melichovo, il cui parco era solcato in linea retta da un largo viale, come quello della tenuta di Sorin, dove Trepliov aveva eretto il proprio teatro. A Melichovo tutte le sere si giocava a tombola, ed anche questo particolare rientra nel dramma non certo come un “momento della Banalità”, secondo quanto afferma Ripellino³⁸, ma come un elemento costante, convenzionale della vita di campagna³⁹. Nemirovič-Dančenko, che fu a Melichovo, scrisse che “grazie al lago e al parco nelle notti di luna e nei tramonti serali Melichovo

era molto bello ed eccitava la fantasia. Čechov vi scrisse *Il gabbiano*, e molti particolari del *Gabbiano* sono ispirati all'ambiente di Melichovo. Io non riesco a liberarmi della sensazione che il palcoscenico messo su da Trepliov è stato eretto su questo viale che porta al lago, il che vale anche per quell 'in casa qualcuno suona', la 'la luna rossa' e la tombola nel quarto atto"⁴⁰.

“Gli attori e i letterati formano una cricca: una volta che ti hanno ammesso nel loro ambiente, diventi famoso in tutta la Russia”.

A. Čechov, *Taccuino n. 1 (1891-1904)*.

3. *Il gabbiano* è il dramma di chi aspira ad abbandonare un ambiente per inserirsi in un altro, costi quel che costi. È il caso di Nina Michajlovna Zarečnaja, che vuole diventare attrice, ed è il caso di Konstantin Gavrilovič Trepliov, che vuole diventare scrittore. Dei due personaggi, tuttavia uno, Trepliov, vive già entro una cerchia di artisti: la madre, Irina Nikolaevna Arkadina, è un'attrice famosa, il padre defunto era anch'egli “un illustre attore”, l'amico della madre, Boris Alekseevič Trigorin, è un romanziere di successo. Ma il giovane si sente escluso da tale ambiente: per idee e concetti egli è lontano dalle forme pietrificate e stantie personificate dalla madre e dal suo amante. Il suo tentativo è quindi diametralmente opposto a quello di Nina, che è affascinata dal mondo degli artisti, “anche nel suo presente aspetto”, come Katja di *Una storia noiosa* a proposito del teatro. Trepliov disprezza e non accetta il circolo chiuso cui, tra l'altro, gli è negato l'accesso. Quando le continue interruzioni e i commenti della madre lo costringono a sospendere lo spettacolo da lui ideato e realizzato sul palcoscenico eretto nel parco della tenuta di Sorin, Trepliov in un accesso di rabbia grida: “Basta! Sipario! Giù il sipario! (*Pestando i piedi*) Sipario! (*Il sipario viene abbassato*). Scusate! Mi era sfuggito che solo pochissimi eletti possono scrivere commedie e recitarle sulla scena. Ho violato il monopolio!”. E più tardi, dopo il mancato tentativo di suicidio, in un duetto con la madre in cui si alternano teneri sentimenti filiali e secchi sfoghi di antiche frustrazioni, Trepliov ribadisce: “Io ho più ingegno di tutti voi, se lo vuoi sapere! (*Si strappa la benda di testa*) Voi, schiavi della routine, avete usurpato il primato nell'arte e considerate legittimo e vero solo ciò che fate voi stessi, e il resto lo calpestate e lo soffocate!” Il che è la conclusione logica della propria rivolta di “diverso”, di escluso dal mondo esterno di cui amava attorniarci la madre, che già era stato smascherato all'inizio del dramma: “Accadeva in passato che fossero suoi ospiti delle celebrità, artisti e scrittori, e tra loro solo io ero un nulla, e mi sopportavano sol perché sono suo figlio. Chi sono io? Che cosa sono? Ho abbandonato l'università al terzo anno per circostanze, come suol dirsi, indipendenti dalla redazione, non ho alcuna attitudine, quanto a denaro nemmeno un centesimo, e dal passaporto risulta un borghese di Kiev. Mio padre era infatti un borghese di Kiev, sebbene fosse un illustre attore. Così,

quando nel suo salotto tutti questi artisti e scrittori mi rivolgevano la loro benigna attenzione, mi pareva che coi loro sguardi misurassero la mia nullaggine, – ne indovinavo i pensieri e soffrivo per l’umiliazione...”. Il rapporto madre-figlio non è fatto soltanto di ricordi-livori, di invidie, di gelosie, esso è soprattutto un rapporto convenzionale di attrazione-repulsione. Della madre Trepliov disegna un ritratto non proprio positivo: “È una curiosità psicologica mia madre. È senza dubbio una donna d’ingegno, intelligente... Ma prova a lodare in sua presenza la Duse... È superstiziosa... È avara... È gelosa. Ormai è anche contro di me, e contro lo spettacolo, e contro la mia commedia, perché non vi recita lei, ma la Zarečnaja. Non conosce la mia commedia, eppure già la detesta”. Né la madre è da meno nel tratteggiare il figlio: “È un ragazzo capriccioso, troppo pieno di sé... Qui c’è la pretesa di nuove forme, di una nuova era nell’arte. Secondo me, qui non si tratta di nuove forme, ma semplicemente di cattivo carattere...”. Ma vi sono anche momenti di tregua, di riconciliazione: “Mamma, cambiami la fasciatura. Tu sai farlo bene... Hai le mani d’oro... Da qualche tempo, specie in questi ultimi giorni, io ti amo con la stessa tenerezza e la stessa dedizione di quando ero bambino. Oltre a te, non mi è rimasto nessuno”. Ma è sufficiente una frase: “Ma perché, perché cedi all’influsso di quell’uomo?”, per riaccendere la disputa, più spietata che mai. Trepliov: “Non vi riconosco! Non riconosco né te né lui!” Arkadina: “Decadente!..” Trepliov: “Torna al tuo caro teatro e recita pure in meschine, mediocri commedie!” Arkadina: “Tu non sei in grado di scrivere nemmeno un meschino vaudeville. Borghesuccio di Kiev! Parassita!” Trepliov: “Spilorcia!” Arkadina: “Straccione! Nullità!”. E poi, naturalmente, il nuovo riavvicinamento, tenero, commovente, convenzionale. Arkadina: “Non piangere. Non bisogna piangere... (*Piange*) Non bisogna... (*Lo bacia sulla fronte, sulle guance, sulla testa*) Bambino mio caro, perdona... Perdona la tua mamma colpevole. Perdonami, sono infelice”. Trepliov: “(*L’abbraccia*) Se tu sapessi! Ho perduto tutto. Lei non mi ama, io non posso più scrivere... sono sfumate tutte le speranze”. Madre e figlio per una volta uniti. Il fatto è che Nina e Trigorin li hanno traditi ed è questa la motivazione celata del riaccostamento attuale, come lo era stata del dissidio iniziale.

Il rapporto di Nina Zarečnaja con la propria famiglia è invece di rottura assoluta, senza nessuna prospettiva. Ella vive come in una prigione. Trepliov: “Il padre e la matrigna la custodiscono, e per lei scappare di casa è difficile, come da un carcere”. Il desiderio di evasione di Nina è quindi ineluttabile. E del resto il mondo a cui aspira, a cui tende con tutto il suo essere, è lì, a due passi, dall’altra parte del lago. Metaforicamente Čechov addossa a Nina un cognome, Zarečnaja⁴, che sta ad indicare concretamente, fisicamente, la separazione, l’isolamento, già sottolineato dal divieto che i familiari hanno posto alla giovane di raggiungere la sponda opposta del lago. Per ben sei volte nel corso del dramma si ripetono le allusioni a tale divieto, sì che è possibile infine

considerarlo un vero e proprio *leit-motiv*. “Tutto il giorno sono stata inquieta, avevo tanta paura: temevo che mio padre non mi lasciasse venire... Ma è uscito or ora con la matrigna”. “Fra mezz’ora andrò via, bisogna far presto. Non si può, non si può, per carità non mi trattenete. Mio padre non sa che sono qui”. “Mio padre e sua moglie non mi lasciano venire qui. Dicono che vivete da bohémien... Temono che io voglia fare l’attrice... Ed io invece sono attirata dal lago, come un gabbiano...” E il gabbiano, ben si sa, è un uccello che vive in gruppo, in colonia. Il gabbiano che si stacca dal proprio ambiente, dai propri simili, va incontro a difficoltà e pericoli che spesso coincidono con la sua rovina. Nina è consapevole del rischio, e tuttavia è pronta ad affrontarlo: “Vede sull’altra riva una casa e un giardino?... È la villa della mia povera mamma. Sono nata là. Tutta la vita ho trascorso attorno a questo lago e ne conosco ogni isoletta...” Ma: “Per la felicità di essere scrittrice o artista, sarei pronta a sopportare il malanimo dei parenti, il bisogno, la delusione, a vivere in una soffitta mangiando solo pane di segala, accetterei di soffrire l’insoddisfazione, la coscienza dei miei difetti, ma in cambio potrei anelare alla gloria... all’autentica, alla strepitosa gloria...”. Ed effettivamente una volta che Nina ha compiuto il gran passo, ha messo in atto l’evasione dal mondo precedente, per lei non c’è più ritorno. Il suo ambiente originario non la vuole più. Trepliov: “Il padre e la matrigna non vogliono saperne. Hanno posto dappertutto guardiani, perché non la lascino nemmeno avvicinare alla villa”.

L’idea che Nina ha dell’arte risente naturalmente della solitudine, dell’isolamento in cui l’hanno costretta i parenti, è ingenua, appassionata, né potrebbe essere altrimenti. “Che mondo meraviglioso! – ella confida a Trigorin. – Sapessi come la invidia! È diverso il destino degli uomini. Gli uni trascinano a stento la loro noiosa, modesta esistenza, tutti uguali, tutti infelici; ad altri, come a lei per esempio, – e lei è uno su un milione, – è toccata in sorte una vita interessante, luminosa, piena di significato... Lei è felice... La sua vita è bellissima!” A nulla servono le obiezioni di Trigorin, le sue ciniche, prosaiche dichiarazioni: Nina è irremovibile: “Lei è snervato dal troppo lavoro, e non ha tempo né voglia di riconoscere il suo valore. Sia pure scontento di sé, ma per gli altri è grande e magnifico. Se io fossi uno scrittore della sua tempra, dedicherei tutta la vita alla folla, riconoscendo però che potrebbe essere felice soltanto elevandosi alla mia altezza, ed essa mi porterebbe in trionfo”. Sulla base di queste ardenti affermazioni Nina, apparentemente, potrebbe appartenere al prototipo di donna che Čechov condannò con la seguente riflessione misogina: “La donna non è presa dal fascino dell’arte, ma dal rumore che fanno quelli che si occupano d’arte»⁴². In realtà, nonostante l’accanirsi del destino, nonostante le delusioni, nonostante la caduta di ogni orpello esteriore, Nina pur modificando la sua primitiva concezione del mondo dell’arte, prende coscienza di sé ma soprattutto del proprio “lavoro” di attrice: “Ormai sono una vera attrice, recito con piacere, con entusiasmo, mi inebrio sul palcoscenico e mi

sento bellissima... Adesso io, io capisco, Kostja, che nel nostro lavoro – poco importa se recitiamo o scriviamo – l'essenziale non è la gloria, non è il lustro, non è ciò che io sognavo, ma la capacità di soffrire. Sappi portare la tua croce e abbi fede. Io ho fede, e questo mi allevia il dolore e quando penso alla mia vocazione, non ho paura della vita”.

Trepliov, al contrario, non ha saputo o potuto rendersi autonomo, libero, non ha saputo o potuto concludere la propria rivolta: “Tu hai trovato la tua strada, tu sai dove andare, io invece mi aggiro ancora in un caos di chimere e di immagini, senza sapere perché e a chi tutto questo sia necessario. Io non ho fede e non so in che consista la mia vocazione”. Soprattutto non ha saputo o voluto staccarsi con violenza dal proprio ambiente, restando ancorato alla madre fino in fondo, fino al suicidio finale. E “mamma” è la sua ultima parola: “Non vorrei che qualcuno la incontrasse in giardino e lo andasse a dire alla mamma. Potrebbe rattristarsi, la mamma...”.

Sergio Leone

¹M.P. Čechov, *Vokrug Čechova*, Moskva 1960, p. 68.

²La stessa sorpresa, espressa negli stessi termini, Čechov manifestò alcune settimane dopo, il 14 novembre, a Ivan Leont'evič Leont'ev, narratore e drammaturgo noto con lo pseudonimo di Sėeglov: “Immaginatevi un po', sto scrivendo un pezzo teatrale! Lo sto già finendo. È una commedia in quattro atti”.

³Qui e in avanti le citazioni tratte dal testo del *Gabbiano* sono nella traduzione di Angelo Maria Ripellino.

⁴Elena Michajlovna Savrova, scrittrice amica di Čechov, che spesso l'aiutò con consigli e concretamente, facendole pubblicare alcuni racconti in riviste dell'epoca.

⁵Questa continua, severa autocritica è una particolarità di Čechov e non solo in campo drammaturgico. Si vedano al proposito le citazioni e le osservazioni di Kornej Čukovskij nel suo volumetto: *Čechov*, Moskva 1960, pp. 22-25.

⁶V.N. Ladyženskij, *Iz vospominanij ob A.P. Čechove*, in: *A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva 1960, p. 302. La catastrofe ferroviaria in questione è quella del 17 ottobre 1887 che coinvolse il treno dello zar.

⁷E. Karpov, *Istorija pervogo predstavlenija “Čajki”*, in: *Čechov i teatr. Pis'ma. Fel'etony. Sovremenniki o Čechove-drammaturge*, a cura di E.D. Surkov, Moskva 1961, pp. 234-236.

⁸A.I. Suvorina, *Vospominanija o Čechove (otryvok)*, in: *Čechov i teatr*, cit., p. 232.

⁹L.A. Avilova, *A.P. Čechov v moej žizni*, in: *A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, cit., p. 245.

¹⁰Ju. Jur'ev, *Pervyj spektakl' “Čajki”*, “Teatr”, 1939, n. 8, p. 129.

¹¹In effetti le recensioni riguardanti la prima del *Gabbiano* furono d'una stupefacente acrimonia. N.A. Lejkin nel suo diario testimonia: “Oggi in tutti i giornali, eccetto il «Novoe vremja», è annunciato con toni trionfalistici il fiasco del *Gabbiano* cechoviano, con toni apertamente trionfalistici non solo, ma anche con una sorta di gioia maligna. Proprio come se fosse stato acchiappato un lupo, reo di avere sbranato prima della cattura parecchio bestiame”. (Cfr. “Literaturnoe nasledstvo”, vol. 68, Moskva 1960, p. 505’).

¹²Già nell'intervallo del primo atto il giornalista e narratore I.I. Jasinskij disse alla Avilova, tutto arruffato, respirando con affanno: "Vi è piaciuto? Lo sa il diavolo che roba è! È un'infamia, uno scandalo..." (cfr. L.A. Avilova, *A.P. Čechov v moej žizni*, cit., p. 245). Jasinskij ebbe poi a scrivere nelle "Birževye vedomosti" ("Notizie di borsa"): "Singoli particolari, ed anche singoli personaggi sono vivi, ben definiti, e tuttavia nel complesso è tutto confuso e rozzo. Non è un gabbiano, è semplicemente selvaggina".

¹³Nonostante le proteste di Čechov, il teatro Aleksandrinskij mise nuovamente in scena *Il gabbiano* il 16 dicembre 1902. Ma questa volta con successo.

¹⁴Si vedano a questo proposito: B.A. Larin, *Estetika slova i jazyk pisatelja*, Leningrad 1974, p. 155; *Čechov i teatr*, cit., p. 7

¹⁵*Klassiki russskoj dramy*, Leningrad-Moskva 1940, p. 342.

¹⁶M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v tridsati tomach*, Moskva 1954, vol. 28, p. 46.

¹⁷V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Roma 1962, p. 27.

¹⁸*Čechov i teatr*, cit., p. 332.

¹⁹"Stanislavskij e Nemirovič-Dancenko si conobbero nell'estate del 1897. E in uno straordinario incontro, che ebbe luogo il 22 giugno di quell'anno in un locale dello «Slavjanskij bazar», nel corso di una discussione durata diciotto ore fu decisa la creazione di un nuovo teatro, nel quale dovevano riunirsi gli allievi di Nemirovič-Dancenko e i membri della «Società dell'arte e della letteratura», di cui era direttore Stanislavskij". (N. Volkov, *Mejerchol'd*, Moskva-Leningrad 1929, vol. I, p. 80).

²⁰M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v tridsati tomach*, cit., vol. 28, pp. 53-54.

²¹I. Bunin, *O Čechove*, in: ID., *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, Moskva 1967, vol. IX, p. 226.

²²Lettere a Suvorin del 5 e 13 febbraio 1893.

²³*Amleto*, attori, attrici, ricordi teatrali, dispute sul teatro, teatro nel teatro, ecc.

²⁴A. Čechov, *Gamlet na puškinskoi stene*, in: *Čechov i teatr*, cit., pp. 173-175.

²⁵N.D. Volkov, *Teatral'nye večera*, Moskva 1966, p. 431 e sgg.

²⁶Brani dell'*Amleto* sono utilizzati da Čechov anche in altre sue opere teatrali, ad esempio nello studio drammatico in un atto *Il canto del cigno* del 1886 (duetto tra il vecchio attore Svetlovidov e Nikita Ivanyč, il vecchio suggeritore), nel *Lešij* (1889), battuta di Djadin nel quarto atto.

²⁷M.P. Čechova, *Pis'ma k bratu A.P. Čechovu*, Moskva 1954, p. 33.

²⁸L. Grossman, *Roman Niny Zarečnoj*, in "Prometej", 2, 1967, pp. 257-258.

²⁹Il fatto di cui parla Michail Čechov avvenne nel luglio del 1895 a nord della provincia di Tver', sulle rive del lago Ostrovno.

³⁰M. Čechov, *Vokrug Čechova*, cit., pp. 156-157.

³¹L. Grossman, *Roman Niny Zarečnoj*, cit. p. 255.

³²Sof'ja Petrovna Kuvšinnikova, pittrice, moglie di un medico condotto, amica di Levitan, trasformò la sua casa in un salotto artistico, e venne satiricamente decritta da Čechov nel racconto *Poprygun'ja* (La saltabocca).

³³S. Glagol' e I. Grabar', *Isaak Il'ič Levitan. Žizn' i tvorčestvo*, Moskva 1912, pp. 53-54.

³⁴A.P. Čechov, *Sobranie sočinenij v dvenadsati tomach*, Moskva 1960-1964, vol. X, p. 449.

³⁵B. Zajtsev, *Cechov*, New York 1954.

³⁶P.M. Bicilli, *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, München 1966, p. 29.

³⁷M. Čechov, *Vokrug Čechova*, cit., pp. 97-98.

³⁸A.M. Ripellino, *Prefazione a: A. Čechov, Il gabbiano*, Torino 1980, pp. 12-13.

³⁹Sul particolare della partita a tombola si soffermarono con accentuata ironia i critici. Sui giornali comparvero addirittura delle parodie tipo: "Studio di Apollonskij. Una decina di attori, tanto per far qualcosa, giocano a tombola e poi se ne vanno". (cfr. A.P. Čudakov, *Poetika Čechova*, Moskva 1971, p. 193).

⁴⁰K. Vinogradova, *Žizn' sredi naroda*, Moskva 1962, p. 145.

⁴¹"d'oltre fiume".

⁴²A.P. Čechov, *Sobranie sočinenij v dvenadsati tomach*, cit., vol. X, p. 467.

ALESSANDRA PICCHIONI

ANCORA A PROPOSITO DI BORIS K. ZAJCEV

È noto il profondo fascino esercitato perennemente dall'Italia sugli uomini di cultura del centro e del nord Europa. A parte lo straordinario ed imperituro patrimonio storico e culturale che ne fece per secoli la guida delle arti e delle scienze, furono motivo di attrazione la varietà, l'imprevedibilità, la fantasia e allo stesso tempo la dolcezza che caratterizzano così il clima e la natura, come l'indole della gente d'Italia.

Questi tratti tipicamente mediterranei, (espressione di una forza vitale di cui gli intellettuali "nordici" ritenevano di essere privi), arricchiti da una cultura particolarmente aperta e luminosa, non potevano non colpire i letterati e gli artisti, ovviamente più sensibili di chiunque altro a questa affascinante duplicità.

Tra gli intellettuali russi, numerosissimi sono coloro che sotto l'influenza di questo fascino, in parte accentuato dalla tradizione letteraria che ha non poco contribuito a fare dell'Italia un "miraggio", vi si recano e vi trovano una conferma o una smentita dell'immagine che di questo paese si erano creati attraverso le pagine di letteratura o di storia: basti pensare a Tjutčev, a Turgenev, a Blok, a Gor'kij, per non citare che i più famosi.

Anche Boris Konstantinovič Zajcev si colloca pienamente in questa tradizione di "italofili" come egli stesso li definisce in uno dei suoi racconti "italiani"¹, ma il suo affetto per l'Italia non scaturisce tanto dalla curiosità per un mondo lontano fisicamente ed idealmente dal proprio, e neppure da un preciso interesse letterario o storico o artistico che lo stimoli alla conoscenza di una cultura così diversa: la profonda attrazione verso questo paese ha le caratteristiche di un legame affettivo molto profondo, di un amore intenso e costante che lo accompagna per tutta la vita.

Prova ne è il fatto che la prima raccolta di racconti ispirati all'Italia data del 1923 e si colloca cronologicamente quindi nella fase iniziale della carriera dell'autore che, dopo quarant'anni, pubblica un secondo ciclo di brevi racconti,

o meglio, di ricordi di viaggio sempre ispirati ai suoi soggiorni italiani.

L'amore per l'Italia si rivela quindi una caratteristica costante della sua produzione artistica e contribuisce a definirne il profilo letterario ed umano, non sempre così chiaramente semplice come ad una lettura superficiale potrebbe sembrare. In questo senso è significativa e degna di nota l'osservazione di Wolf Giusti:

Egli ci può apparire oggi come uno degli ultimi scrittori russi che (avendo intimamente assorbito le grandi esperienze culturali e spirituali dell'"occidentalismo" e della "slavofilia") sono ormai compartecipi di una comune civiltà europea, in cui hanno però riversato i loro accenti inconfondibilmente russi. A lui si sente attratto forse non tanto chi corre dietro le mode o chi è preso dal timore di non essere abbastanza "aggiornato", quanto chi ama una contemplazione serena, le voci della nostalgia, l'indipendenza spirituale di uno scrittore².

L'Italia e la Russia possono infatti essere considerati i due termini essenziali della dialettica che dà vita all'opera di Zajcev che, anche nell'esilio, resta indissolubilmente legato alla patria, ma allo stesso tempo prova una forte attrazione verso una natura, una cultura ed un popolo tanto diversi. Anzi, proprio nella triste esperienza dell'esilio, Zajcev è portato a ritrovare nell'Italia una seconda patria³ e, pur serbandone un vivissimo e dolorosamente nostalgico ricordo della sua terra, riesce ad amare sinceramente la vivace e contraddittoria realtà italiana, accettandone i limiti con affettuosa comprensione ed esaltandone l'umana ricchezza.

Una simpatia schietta e profonda, talvolta benevolmente ironica ma sempre velata da una punta di sottile e commossa nostalgia è infatti la nota dominante di tutti gli ultimi brevi racconti italiani, pubblicati negli anni '60, la sfumatura comune a questi delicati "acquarelli" in cui l'autobiografismo, l'erudizione e le vivaci impressioni suscitate da ricordi ancora chiari e luminosi si fondono in quadretti raffinati, pieni di vita, di immagini e di malinconica dolcezza.

La definizione di "acquarelli" usata spesso dai critici per caratterizzare la produzione letteraria di Zajcev ne mette in evidenza la particolare immediatezza visiva, tanto che si è più volte parlato di "impressionismo" in riferimento alle sue opere, e si addice perfettamente a questi brevi racconti che, simili a fugaci e suggestivi scorci di una di quelle piccole ed antiche cittadine italiane tanto amate dall'autore, non hanno una trama definita e spesso non si riferiscono ad un evento preciso, ma vogliono piuttosto rendere un'atmosfera, un modo di essere; ricostruiscono una giornata, un momento felice passato in compagnia degli amici di un tempo o le sensazioni piacevolmente malinconiche suscitate dal dolce paesaggio toscano osservato con curiosità ed interesse dal finestrino del treno.

Questi quadretti non hanno quasi mai uno schema preciso che ne definisca la traccia narrativa: partendo da uno spunto concreto il racconto segue poi in modo naturale e spontaneo il filo del ricordo, ricreando immagini di grande sensibilità artistica e dando di nuovo vita a sensazioni tanto nette e precise da stupire piacevolmente persino l'autore che le credeva ormai perdute da tempo. È proprio questa atmosfera di fondo malinconica e nostalgica, ma allo stesso tempo ravvivata da sprazzi di serena e vivace luminosità, a rendere profondamente unitario questo "collage" di immagini, di sensazioni, di ricordi e di colori.

Il lettore rivive quindi con Zajcev alcuni momenti del piacevole soggiorno a Roma nel 1908, quando la spensieratezza e la voglia di vivere dell'autore trovavano una corrispondenza perfetta nell'atmosfera bohémienne dell'ambiente intellettuale italiano del tempo.

La serenità di quel periodo magico si esprime letterariamente nell'affascinata ed entusiastica descrizione della città ed è più volte messa in luce dall'autore stesso che vi riconosce un attimo splendido ed irripetibile della propria vita. Infatti il tocco di giovanile incoscienza e di allegria che è forse la caratteristica principale del primo quadretto, non ritornerà più negli altri racconti che si riferiscono soprattutto a soggiorni in Italia successivi all'esilio.

Fanno eccezione gli ultimi due brani di questa raccolta: *Povest' o dvuch gorodach* e *Čego uže ne uvidiš'* che possono essere definiti delicate rievocazioni storiche dell'atmosfera delle corti rinascimentali di Urbino e di Mantova nel momento del loro splendore, nel primo caso, e del Rinascimento artistico di Cortona e di Orvieto nel secondo.

Tuttavia il tono di nostalgica meditazione che caratterizza i ricordi dell'esilio è tipico anche di questi quadretti storici dove, al di là dell'erudizione con cui Zajcev dà prova di una profonda conoscenza della cultura, della storia e dell'arte italiane, la sua presenza è quanto mai viva negli accenni malinconici alla condizione di esuli di Dante, dei Duchi di Mantova e di Urbino o nella commozione con cui riconosce con deferente stupore la spiritualità dell'arte di Luca Signorelli e del Beato Angelico.

Kortona vseгда, strannym obrasom, tjanula k sebe – i tak i ne prišlos' pobylat' v nej. A popast' tuda možno bylo prošče, čem vo vremena Brunelleski.

Tam rodilsja i prožil žizn' (...) Luka Sin'orelli, tam ostavil odno iz lučšich svojch proizvedenij, tam rabotal Beato Andželiko, tichij, milyj i skromnyj monach-chudožnik, kotoromu papa predlagal byt' archiepiskopom florentiskim, no on predpočel ostavat'sja so svoimi Madonna-mi, angelami igrajuščimi na trubach, nežnost'ju i nebesnoj lazur'ju fresok⁴.

Vot Kortona i okazalas' čem-to svjazannoj s Orvieto: Sin'orelli byl

rodom ottuda, a rabotal vo mnogich mestach, no v Orvieto osobenno, i proslaven osobenno za Orvieto.

Beato Andželiko byl fezolanec, iz-pod Florencii, no trudilsja i v etich oboich gorodach i vidimo, byli oni, staršij i mladšij, v dobrych otnošenijach⁵.

Questa rievocazione accurata delle corti di Mantova e di Urbino e della cerchia di artisti di Cortona e di Orvieto, dove, in un'atmosfera storicamente definita in modo preciso, riprendono vita le grandi figure del passato che hanno svolto un ruolo determinante nell'arte e nella cultura italiane, testimonia ancora una volta il fascino esercitato dall'Italia su Zajcev, tanto da indurlo a parlare di città non visitate personalmente, ed è il segno evidente della sua profonda conoscenza del passato storico ed artistico del nostro paese.

Con grazia particolarmente delicata, velata appena da un tocco di malinconia, Zajcev si immedesima pienamente nel clima del Rinascimento italiano e fa rivivere per un attimo un mondo ormai definitivamente passato, una realtà idealizzata e trasfigurata, simbolo di un'epoca da tempo dimenticata e allo stesso tempo di una condizione privilegiata dell'uomo, considerato nella sua dimensione di immortalità, al di fuori dello spazio e del tempo, condizione che è resa quanto mai viva e presente nell'immaginazione del lettore anche da una quantità di piccoli, ma significativi accenni a particolari concreti, ad aneddoti divertenti, a stati d'animo rivissuti e descritti di volta in volta con straordinarie sensibilità e partecipazione.

Ja ne byl nikogda v Mantue, no prisutstvie eë chudožničeskoe i duhovnoe čuvstvuju. Etot strannij gorod sredi ozer i bolot, kraj Vergilja (...), gorod prikrytym ozerami i bolotami, esli i ne vpolne tak, kak lagunoju Venezija – ja oščuščaju ego uedinennoe velicie, svjazannoe s iskusstvom, kul'turoj i naukoj. Tainstvennoe mesto, gde markizy Gonzaga sozdali udivitel'noe gnezdo prosvěšćenija i mirnogo tvorčestva. Mantuja, kak Ferrara i Urbino – imenno izlučenie iskusstv, nečto vysšee rasprej politiki⁶.

Questa atmosfera caratterizza anche l'altro breve racconto, *Konec Petrarki*, che descrive la visita di Zajcev ad Arquà, la piccola e suggestiva località sui Colli Euganei dove il poeta toscano trascorse gli ultimi anni e morì. Dalla dolcissima descrizione dell'ambiente veneto, Zajcev passa alla rievocazione della carriera poetica del Petrarca, delle vicende che l'allontanarono dalla patria fino a condurlo all'esilio solitario di Arquà, ed esprime allo stesso tempo un'evidente e commossa ammirazione per la sua arte.

Considerato dall'autore russo nella solitudine dei colli, immerso in un'atmosfera di mistica serenità che tuttavia contrasta evidentemente con una certa

ansiosa irrequietezza interiore, Petrarca diventa ai suoi occhi l'immagine ideale del letterato messo a dura prova dalla vita, ma capace di una forza e di una tenacia straordinarie nel mantenersi fedele alla propria missione di poeta: un modello in cui Zajcev riflette in parte la propria amara esperienza di esule e che riesce quindi ad amare con sincera devozione.

La malinconica dolcezza che caratterizza tutto il quadretto assume una nota ancor più dolente nel brevissimo ma intenso accenno finale che Zajcev fa al libretto di versi petrarcheschi comprato durante il suo primo soggiorno a Firenze ed andato perduto in Russia al tempo della rivoluzione. Questo sfuggente rimando alla patria si ritrova del resto anche nei due già citati racconti ed esprime evidentemente il legame indissolubile che ovunque ed in qualsiasi momento riconduce l'autore alla sua terra, ad un periodo evocato con struggente nostalgia che, per la sua lontananza nel tempo e nello spazio, finisce per assumere le caratteristiche idilliache e allo stesso tempo malinconiche della solitaria Arquà, della serena Cortona, della misteriosa Orvieto e delle luminose e colte corti rinascimentali di Urbino e di Mantova.

Knjiška že s pergamentnym perepletom pogibla v Rossii, v revoljuciju. No poetičeskij sled ostalsja – i v rannich moich pisanijach, i v duše, v vospominanii o strašnyh godach. Takoj sputnik pomogal togda. (...) I teper' vdali ot rodini i ot Italii, vnov' doneslas' o nëm vest'. Gljadja na izobraženie ego doma, družeskoj rukoj prislannoe iz Arquà, na listik ego sada (sentimental'no, no neplocho), dumaeš' o tom, čto vse-taki ešče chotelos' by pobyvat' v tech mestach – poradovat'sja na Evganejskie cholmy, s malen'koj stancii s'ezdit' na derevenskom avtobuse ili na izvozčike v nedalekoe Arquà⁷.

Un ruolo a sé svolgono, come si è accennato, i brevi racconti ispirati a Roma, raccolti sotto l'unico titolo di *Latinskoe nebo*.

Per la complessità della sua storia, per la ricchezza della sua eredità artistica, per la spontaneità e la vivacità del suo ambiente e la grandiosità della sua bellezza, la capitale italiana spaventa quasi in un primo tempo Zajcev, abituato ormai al fascino sottile e malinconico di Venezia, di Genova e di Firenze, ma allo stesso tempo lo attrae profondamente ed infine lo conquista del tutto. Molto particolare è infatti il rapporto che lega l'autore russo a Roma e alla sua contraddittoria, ma quanto mai viva realtà. Zajcev non ne ama soltanto il passato e non ricerca nei suoi vagabondaggi per la città solo le tracce della sua tramontata grandezza o i magnifici resti di uno splendore ormai trascorso per sempre. Pur ammirando con riverente stupore il Colosseo, la Cappella Sistina e il Foro, Zajcev sa però scorgere al di là di essi una realtà certamente molto meno grandiosa e talvolta anche povera, che tuttavia conferisce ai monumenti di un passato morto da tempo un'umanità ed un calore del

tutto particolari. Per Zajcev questi contrasti tra il presente e il passato non rappresentano una contraddizione, ma al contrario fanno di Roma e della sua atmosfera qualcosa di veramente unico e di splendido nella storia dell'uomo. In questa sensibilità sta forse uno degli aspetti più profondi ed umani della sua arte.

Come dice Giusti:

In breve volgere di tempo Roma sembra essersi tutta fusa con la vita spirituale ed artistica dello scrittore russo. (...) Zajcev ama la Roma dei secoli passati, i mirabili tramonti visti dai ponti del Tevere (con quel cielo rosso vellutato e quelle striscie color cenere), ma gli piacciono tanto anche quei piccoli caffè pulsanti di vita e pieni di colore locale: tutta una Roma minore insomma, piena di poesia⁸.

Attraverso le pagine del libro di Zajcev si rispecchia non soltanto una Roma vetusta piena di poesia, ma anche una Roma viva, colorita, moderna, rumorosa⁹.

Zajcev rievoca in queste pagine l'ambiente letterario della Roma del tempo: una cena in compagnia degli intellettuali russi emigrati dopo la rivoluzione e riuniti attorno alla figura di Ettore Lo Gatto, la visita a Villa d'Este e a Palazzo Farnese, le impressioni ancora vivissime suscitate da un scorcio, da un paesaggio, da un incontro: sensazioni delicate e allo stesso tempo indelebili richiamate alla memoria e fatte rivivere con velata malinconia.

Bliz samogo Vatikana my spuskalis' pri svezdom nebe v kakoj-to ložok, gde v starinnom nebol'som dome žili chudožniki. Pachlo limonnyimi derev'jami, teploj syrost'ju Rima. Šagi v polut'me dvorika zvučali po plitam. V dvuch osveščennyh komnatach, kuda my popali, vychodivšich oknami na kosogor, bylo svetlo i veselo. Pili vino. Ja igral v šachmaty so svedskoj. Nad kosogorom, kakim-to sadom po nem, zarosšim vsjakim blagouchannym dobrom, vozdumalsja vezdesušij, Petr. Ogromnaja zvezda zacepljalas' nedaleko ot ego temnogo profilja za vetočku oleandra. Vse eto, konečno, bylo¹⁰.

E poche righe piu sotto:

My, togdašnie gosti togdašnego Rima, ras'echalis' po domam – kto v Pariže, kto v Germaniju, Cechoslovakiju. Nic'i sud'by, slava Sozdatelju, ot nas ne zaviseli: ni narodov, ni gosudarstv. Kak umeli my žili, radovalis', stradali i umirali. Jasno vižu vseh našich togdašnich: južno-russokogo živopisnogo Berdžaeva, nemnogoslovno-glubokogo Franka, Vyšeslavceva artističnogo i elegantnogo, izjaščnuju Natal'ju Nikolae-

vnu, krasivogo Osorgina, prostodušnogo Suprova, strannika Kaffi, temno-cvetnogo Suravardi, ser'eznogo Novikova. (...)

Kupol cv. Petra viden po-prežnemu ranee goroda. Vatikan nepokolebim.

My, slučajnye i sčastlivye gosti, skol'ko dano bylo komu, prožili¹¹.

Dalle pagine di Zajcev si delinea quindi una Roma particolare e per certi aspetti a noi sconosciuta: la città che vive profondamente la crisi politica e culturale dell'inizio del secolo, che vede e subisce l'avvento del fascismo e che si prepara ad affrontare la violenza e le contraddizioni del regime e della guerra e che tuttavia, pur nella sua drammatica realtà, resta la "città eterna" che non può non affascinare per sempre l'uomo, l'artista, il poeta.

Sono tramontati molti regni, sono scomparsi molti popoli, ma intorno a Roma si vedono sempre quelle inconfondibili luci del cielo e continuano a frusciare i canneti delle paludi. Anche nei suoi momenti di decadimento, Roma non ha mai perduto il tocco dell'eternità. Roma custodisce opere grandi, forti passioni e sentimenti, potenti preghiere, eccezionali rivelazioni. È una città che non ha niente di femminile: fa pensare piuttosto a un soldato. Per amarla e capirla in profondità, è forse necessario di aver già conosciuto la vita, con le sue delusioni, con le sue amarezze, con una possibilità di confronto tra valori: ma chi una volta ne ha saputo afferrare il senso, non la dimenticherà mai più; dovunque la sorte lo possa condurre, egli sentirà sempre nostalgia per Roma "uguale, tranquilla e seria come l'eternità"¹².

Questo profondo amore per Roma si rivela quindi un aspetto, forse il più importante, dell'amore di Zajcev per l'Italia, del suo attaccamento alla nostra terra e in senso più lato si ricollega alla concezione del mondo dell'autore, incline ad una meditazione malinconicamente serena, spesso vicina al misticismo religioso e sempre sensibile alla bellezza, al fascino dei ricordi che fanno rivivere dolcemente attimi del proprio passato e talvolta si spingono oltre l'esperienza personale, in mondi ormai lontani e perduti per sempre, ma ancora vivi segretamente in chiunque sappia con attenzione ed umiltà ascoltarne la voce misteriosa ed affascinante. E Zajcev ha la straordinaria capacità di fare propri questi quadri d'altri tempi e di riviverli con una partecipazione del tutto personale.

La sua fervida fede nell'immortalità delle persone, delle cose e degli eventi che hanno lasciato un segno indelebile nella storia e nel cammino dell'uomo è forse il motivo più profondo per cui, in un periodo di grandi sconvolgimenti politici e culturali, costretto ad abbandonare per sempre la patria e a scegliere una condizione di instabilità perenne, Zajcev si innamora dell'Italia, dell'im-

mortalità della sua cultura e della sua arte, del senso di eternità che spira dai sonetti di Petrarca, dai dipinti del Beato Angelico e dalla cupola di S. Pietro e che è proprio allo stesso tempo della solitudine di Orvieto e della colorita vitalità di Roma.

Da budet blagoslovenno iskusstvo. Da budut proslavljeni mirnoj slavoj chudožniki, verno i čestno tvorivšie. Da budet blagoslavenna Italija, rodina ich, strana dobrego i laskogo naroda, prostaja i očarovatel'naja. Da budet blagosloven večnyj svet ee, milyj govor naroda, plesk ee morej, sinejuščaja dal' Toskany, vecnyj vid na Florenciju s San Miniato, Katakomby Rima i Appieva doroga, vse obojanija, vse čudesadž Italii, čudesa ne antichrista, a Božie, javlennye v obodrenie i utešenie kratkich našich žiznej.

A esli vsego ne uvidel, esli krotkaja Kortona i sumračno-tainstvennoe Orvieto gljadjat na tebjja tol'ko iz knig i so snimkov, to vozblagodari Boga i za to, čto dovelos' videt'. Ešče raz vspomni Apostola: Za vse blagodarite¹³.

Il tono lirico di questi brevi quadretti italiani si rivela essere comunque una caratteristica fondamentale di tutta l'opera di Zajcev che tuttavia, al di là della "facilità" espressiva che costituisce la nota comune di tutti i suoi scritti, cela una meditazione ed una personalità complesse e tormentate. L'amore per la natura, per la vita e per l'uomo in tutta la loro difficile, ma affascinante contraddittorietà si manifesta letterariamente in Zajcev in un'adesione totale, quasi panteistica, alla multiformità misteriosa dell'esistenza e del mondo ed assume nelle sue pagine una connotazione di pacata e allo stesso tempo malinconica serenità che tuttavia, come dice Julij Ajčhenval'd¹⁴, sottintende evidentemente una riflessione interiore sofferta e travagliata, dolorosamente vissuta dall'autore e che quindi, proprio per il "caro prezzo" a cui è stata pagata acquista una forza ed un valore innegabili.

La maturazione che conduce Zajcev a questa forma di arcana ed evangelica saggezza è implicitamente riconoscibile fin dall'inizio della sua produzione artistica, ma trova la sua espressione più evidente nelle opere scritte durante la triste esperienza dell'esilio e si definisce nell'amore incondizionato per la vita e per l'uomo nell'accettazione consapevole dei limiti anche dolorosi che li caratterizzano.

Letterariamente questa maturazione interiore, come dice René Guerra nella stimolante introduzione alla Bibliografia completa dell'opera di Zajcev¹⁵, trova espressione nel graduale passaggio da un certo realismo che caratterizza i primi scritti, al simbolismo mistico che diventa l'elemento dominante delle ultime opere.

Secondo Ajčhenval'd¹⁶, Zajcev riunisce in sé obiettività e lirismo, realismo

e romanticismo, umorismo ed entusiastica ammirazione della natura e dell'universo, dando vita ad un'arte cristallina di una malinconica luminosità.

Simbolo di quest'arte può essere forse la passione dell'autore per Raffaello che sintetizza nel suo stile una religiosità intimamente sentita e un'altrettanto viva attrazione per l'aspetto profano della vita.

La saggia rappacificazione panteistica con l'uomo e col mondo è generata quindi da un sofferto senso tragico dell'esistenza, amata però da Zajcev anche nei suoi momenti più dolorosi. Pur essendo attratto, come Tjutčev, dalla complessità misteriosa del "Caos" cosmico, dall'aspetto più oscuro e minaccioso dell'infinito, egli tuttavia contrappone alla "Notte" di Tjutčev una luminosità solare che, lontana dallo splendore abbagliante dei paesaggi mediterranei, riunisce in sé sfumature più velate, ma non per questo meno ricche di umano calore.

La sorgente di questa cristallina chiarezza è dunque, secondo Ajchental'd e Guerra che su questo punto concordano pienamente, nella completa fiducia che Zajcev ripone nell'uomo e nelle sue possibilità, e nell'amore profondo che lo sostiene in questa speranza; in questo senso è possibile parlare di "umanesimo" di Zajcev.

La semplicità e l'immediatezza della sua arte non devono allora trarre in inganno: al di là di questi quadretti luminosi o velati di soffusa malinconia, si cela come abbiamo visto, una personalità mobile, complessa, difficilmente afferrabile, messa in luce con eccezionale sensibilità in tutte queste sue caratteristiche nella già citata pregevole introduzione con cui Guerra completa la Bibliografia delle opere di Zajcev e la cui chiarezza ne fa senza dubbio, oltre che un testo interessante ed illuminante, uno strumento prezioso di consultazione e di ricerca per chi si dedichi a qualsiasi tipo di studio sull'autore russo.

La Bibliografia è strutturata con la massima chiarezza e prende in considerazione le opere di Zajcev analizzando separatamente i libri, le prefazioni a testi di altri autori, gli articoli, i racconti, le traduzioni e le note autobiografiche. Particolare importanza assumono le lettere, le interviste e le recensioni che contribuiscono ad arricchire e a completare il quadro della produzione letteraria dell'autore.

La ricchezza dei testi considerati e dei dati che li completano fa sì che questo lavoro possa essere utilizzato per studi e ricerche di vario tipo; anzi, la suddivisione stessa operata da Guerra può suggerire interessanti spunti di indagine storica, filosofica o letteraria. Particolare rilievo mi pare rappresenti in questo senso la rassegna delle numerose riviste (soprattutto dell'emigrazione russa) su cui Zajcev pubblicò molti articoli e saggi e che trovano una collocazione sistematica nelle Tavole che concludono la Bibliografia.

Il lavoro è completato inoltre da una cronologia particolareggiata che schematicamente riassume le tappe fondamentali che caratterizzarono la vita di Zajcev, senza tuttavia mai isolarne la figura in una dimensione strettamente personale, ma anzi collocandone sempre l'attività nell'ambiente storico che gli

fu proprio e che quindi costituisce lo sfondo vario ed imprescindibile della sua evoluzione artistica.

Le Note preliminari che precedono la bibliografia vera e propria si presentano infine come delle brevi ma esaurienti osservazioni metodologiche che spiegano il lavoro mettendone in luce le caratteristiche soprattutto tecniche e gli eventuali limiti che ben precise condizioni storiche e politiche potrebbero in ogni caso giustificare.

L'introduzione in cui Guerra presenta l'autore russo considerando i molteplici aspetti che dal punto di vista filosofico ed umano ne definiscono il profilo letterario fa sì che l'elencazione bibliografica delle sue opere, lavoro che potrebbe di per sé apparire un po' arido, o quanto meno tecnico, si collochi in una dimensione di più ampio respiro acquistando una notevole completezza e soprattutto stimolando l'interesse del lettore nei confronti non solo dello scrittore russo, ma anche dell'ambiente storico e letterario entro il quale egli assume una collocazione ben precisa.

Nel suo saggio introduttivo Guerra segue cronologicamente l'iter artistico-filosofico di Zajcev prendendo in considerazione la sua produzione letteraria senza tuttavia perdersi in un'analisi troppo particolare di ogni opera, (analisi che in questa sede sarebbe soltanto fonte di dispersione), ma riferendosi ai singoli testi per inserirli in un discorso più ampio che coinvolge letteratura, arte, filosofia, umanità, politica e che delinea un quadro estremamente vivo ed affascinante.

Un interesse particolare mi sembra meritino a questo proposito le citazioni che si riferiscono alle reazioni con cui il mondo letterario del tempo accolse l'opera di Zajcev e le osservazioni con cui l'autore stesso commenta e critica i propri testi e che Guerra riporta parzialmente, rendendo così molto più interessante e stimolante la presentazione e la sommaria rassegna degli scritti dell'autore russo.

Fin dalle prime pagine il lettore si trova così di fronte ad un'immagine tutt'altro che statica, osservata innanzitutto nella sua dimensione profondamente umana, prima ancora che in quella letteraria ed artistica.

Particolare rilievo nella definizione di questa importante componente di umanità che mi pare costituisca un po' il "filo conduttore" di tutto il saggio, acquista la breve presentazione di Vladimir Weidlé che Guerra inserisce come introduzione al suo lavoro e in cui Zajcev è presentato come una figura di grande sensibilità umana grazie anche all'amicizia personale che traspare tra le righe e che legava Weidlé allo scrittore russo. La rievocazione affettuosa che colloca Zajcev in un'atmosfera di sofferenza, (l'amore per la patria lontana e l'assistenza alla moglie malata), la breve carrellata della sua produzione letteraria con particolare attenzione al momento della maturazione artistica che si colloca cronologicamente nel periodo dell'esilio, e la sfumatura religiosa della sua arte, tutto ciò rende Zajcev particolarmente umano e vicino alla sensibilità contemporanea.

Straordinariamente attuale è in questo senso il dissidio interiore generato dalla sua profonda natura russa e dalla necessità storico-politica di allontanarsi per sempre dalla sua terra, dissidio che dà vita ad una lacerazione insanabile che lo spinge da una parte all'esaltazione quasi mistica di un vecchio mondo oramai inesistente, ma idealizzato nella luce del ricordo, e dall'altra ad una fuga dai terribili contrasti che in realtà lo stanno dilaniando, nella ricerca ansiosa di un'altra dimensione entro cui rifugiarsi e sanare tutte le contraddizioni. Questa fuga si concreta per Zajcev, come per molti altri intellettuali russi suoi contemporanei, prima ancora che nell'esilio, innanzitutto in una certa tendenza al simbolismo, presente soprattutto nei primi lavori.

“Cette recherche de la Russie passée, défunte, mais éternelle, se fera dans plusieurs directions. Zaïtsev ne se limitera pas à des souvenirs personnels ou à des oeuvres inspirées par les dernières années qu’il passa en Russie devenue depuis peu soviétique, il retrouvera la Russie et son caractère intemporel et par là-même éternel, en évoquant et faisant revivre la figure de Saint Serge et en accomplissant deux pèlerinages, l’un au Mont Athos et l’autre à Valaam”¹⁷. Questo doloroso contrasto tra l'amore profondo ed indistruttibile che lo lega alla Russia e che fa sì che egli resti sempre intimamente e drammaticamente russo anche in esilio, e il rifiuto di accettare la nuova realtà che invece caratterizza il suo vecchio mondo e che lo spinge ad allontanarsi irrevocabilmente da esso, fa di Zajcev una personalità profondamente scissa e tormentata. Egli vive la condizione di esule come una croce dal momento che, sradicato dalla sua terra, si ritiene destinato ad errare dolorosamente in paesi stranieri, ma al tempo stesso sa che l'esilio rappresenta per lui l'unica via di salvezza perché gli permette la libera espressione del proprio pensiero e della propria arte¹⁸.

In questo senso la figura dello scrittore russo si delinea a poco a poco dalle pagine di Guerra come l'immagine emblematica dell'esule che riesce a trasformare attraverso la sua arte la dolorosa esperienza personale in un insegnamento universale ed umano.

Guerra afferma che: “La mission de l'écrivain russe en émigration est définie ici d'une façon implicite: Zaïtsev était et se voulait lui aussi un mainteneur de la culture et de la littérature russes”¹⁹. Il sofferto messaggio di questo russo che cerca disperatamente di mantenersi tale, appare tanto più significativo se si pensa che dal '25 le sue opere non sono più state pubblicate in URSS nonostante sia ormai avvenuta la riabilitazione se non altro parziale di altri scrittori dell'emigrazione, come ad esempio Bunin e Bal'mont.

“Boris Zaïtsev se présente à la postérité avant tout comme un fin styliste, un délicat poète, un maître de la prose lyrique et un humaniste chrétien. Les malheurs n'ont pu altérer la sérénité avec laquelle il observe l'humanité. La contemplation paisible du monde est la source de son inspiration créatrice. En véritable artiste chrétien jamais il ne moralise, ni se révolte (...). C'est unique-

ment par l'art qu'il cherche à s'élever lui-même et à nous entraîner vers un idéal mystique. L'on peut dire qu'il est, après Bunin, le dernier représentant de la littérature russe classique. A plusieurs titres, il a pu dès son vivant être considéré comme un écrivain classique: la pureté et la maîtrise de sa prose, la variété des thèmes d'inspiration, l'évolution harmonieuse de son art, l'apparent à deux grands écrivains de la terre russe, Turgenev et Cechov, dont il s'est toujours senti très proche"²⁰.

La fine sensibilità artistica di Zajcev e la sua tormentata ma quanto mai viva umanità suscitano la calorosa simpatia di Guerra, simpatia che, sostenuta ed alimentata da un saldo legame di amicizia personale e di affettuoso rispetto, condiziona felicemente non solo l'interessante saggio introduttivo, ma anche il pregevole lavoro bibliografico nella sua accurata completezza.

¹B.K. Zajcev, "1908"-Rim, in *Dalekoe*, Inter-Language Associates, Washington, 1965, p. 160.

²Wolf Giusti, *L'Italia di Boris Zajcev*, Trieste, 1956, p. 11.

³*Ibidem*, p. 12

⁴B.K. Zajcev, *Čego uže ne uvidiš*, in *op. cit.*, p. 197.

Cortona mi ha sempre stranamente attirato, ma non ho mai avuto l'occasione di visitarla. E vi si poteva andare più facilmente che ai tempi di Brunelleschi.

Qui nacque e visse (...) Luca Signorelli, qui ha lasciato una delle sue opere migliori, qui ha lavorato Beato Angelico, il sereno, dolce, umile monaco-artista, al quale il Papa aveva proposto di diventare Arcivescovo di Firenze, e che invece preferì rimanere con le sue Madonne, con gli angeli che suonano le trombe del cielo, con la soavità celeste e l'azzurro dei suoi affreschi.

⁵*Ibidem*, p. 200.

Ed ecco che Cortona si è rivelata essere per certi aspetti legata ad Orvieto: Signorelli vi nacque, lavorò in diversi luoghi, ma in modo particolare ad Orvieto ed è celebre soprattutto grazie a Orvieto. Il Beato Angelico era di Fiesole, presso Firenze, ma lavorò in entrambe queste città ed evidentemente essi erano in buoni rapporti.

⁶B.K. Zajcev, *Povest' o dvuch gorodach*, in *op. cit.*, p. 187.

Non sono mai stato a Mantova, e tuttavia sento la sua presenza artistica e spirituale. Strana città in mezzo a laghi e paludi, patria di Virgilio (...), città protetta da laghi e paludi, anche se non completamente come Venezia è protetta dalla laguna – io percepisco la sua solitaria grandezza legata all'arte, alla cultura, alla scienza. Luogo misterioso, dove i marchesi Gonzaga crearono una straordinaria culla di istruzione e di pacifica creazione. Mantova, come Ferrara ed Urbino, è luogo da cui si irradia l'arte ed è qualcosa di superiore alle discordie politiche.

⁷B.K. Zajcev, *Konec Petrarki*, in *op. cit.*, pp. 185-186.

Quel libretto con la rilegatura di pergamena è morto in Russia durante la rivoluzione. Ma traccia poetica ne è rimasta sia nei miei primi scritti, sia nell'anima, nel ricordo di quegli anni terribili. Quel compagno di viaggio mi ha aiutato a quel tempo. (...).

Ed ora, lontano dalla patria e dall'Italia, ne è giunta di recente notizia. Guardando l'immagine della casa di Petrarca spedita da una mano amica da Arquà, guardando le foglie del suo giardino (sentimentale, ma grazioso), pensi che nonostante tutto vorresti ancora visitare quei luoghi, essere felice sui Colli Euganei, e vorresti ancora andare ad Arquà dalla piccola stazione su un autobus di campagna o su una carrozzella.

⁸Wolf Giusti, *op. cit.*, p. 19.

⁹*Ibidem*, p. 21.

¹⁰B.K. Zajcev, *Latinskoe nebo*, in *op. cit.*, p. 176.

Nei pressi del Vaticano in una notte di stelle scendemmo in un piccolo avvallamento dove in una vecchia casetta vivevano degli artisti. Si sentiva il profumo dei limoni e della calda umidità di Roma. Nella penombra del cortiletto i passi risuonavano sui lastroni. Nelle due stanze illuminate in cui capitammo, con le finestre che davano sul pendio, c'era luce ed allegria. Bevemmo del vino. Io giocavo a scacchi con la svedese. Sopra un giardino sul pendio sommerso da fragranze aromatiche di ogni tipo, si innalzava l'onnipresente S. Pietro. Non lontano dalla sua sagoma scura una stella enorme pendeva impigliata al rametto di un oleandro.

Certo, tutto ciò è passato.

¹¹B.K. Zajcev, *Latinskoe nebo*, in *op. cit.*, pp. 177-178.

Noi, ospiti allora della Roma di quel tempo, ci separammo ognuno per la sua strada: chi a Parigi, chi in Germania, chi in Cecoslovacchia. Grazie a Dio da noi non dipendeva il destino di nessuno, né di popoli, né di stati. Abbiamo vissuto come abbiamo potuto: provando gioie e dolori, morendo. Vedo chiaramente tutti gli amici di allora: il meridionale e pittoresco Berdžaev, il profondo e laconico Frank, l'elegante ed artistico Vyšeslav, la raffinata Natal'ja Nikolaevna, Osorgin il bello, il vagabondo Kaffi, il cupo Suravardi, l'ingenuo Suprov, il serio Novikov (...).

La cupola di S. Pietro si vede come allora prima ancora della città. Il Vaticano è incrollabile. Noi, ospiti occasionali e felici abbiamo vissuto quanto ad ognuno è stato concesso.

¹²Wolf Giusti, *op. cit.*, p. 21.

¹³B.K. Zajcev, *Cego uže ne uvidiš*, in *op. cit.*, p. 201.

Sia benedetta l'arte. Sia resa gloria agli artisti che hanno lavorato in modo leale ed onesto. Sia benedetta la loro patria, l'Italia, con la sua gente buona ed affabile, terra semplice ed incantevole. Sia benedetta la sua luce eterna, il dolce idioma del suo popolo, lo sciabordio dei suoi mari, l'orizzonte azzurrognolo della Toscana, l'immortale panorama di Firenze da S. Miniato, le Catacombe di Roma e la via Appia, tutte le attrattive, le meraviglie italiane, incanti divini, non opere dell'anticristo, venuti ad incoraggiare e a consolare le nostre brevi vite.

E se non hai potuto vedere tutto, se la dolce Cortona e la cupa e misteriosa Orvieto ti guardano solo dalle foto e dai libri, ringrazia Dio per ciò che hai potuto ammirare. Ricorda sempre l'Apostolo: "Rendete grazie per ogni cosa".

¹⁴Julij Ajčhenval'd, *Boris Zajcev*, in *Silueti russkich pisatelej*, Knigosdatel'stvo "Slovo", Berlin, 1923, p. 210.

¹⁵René Guerra, *Boris Zaitsev. Bibliographie*, Paris 1982.

¹⁶Julij Ajčhenval'd, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷René Guerra, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸*Ibidem*, p. 25

¹⁹*Ibidem*, p. 29.

²⁰*Ibidem*, pp. 29-30.

ANDREJ PETKANOV

L'ACCORDO DEL PARTICIPIO PASSATO CONIUGATO CON "AVERE"

Il participio passato con l'aiuto delle forme verbali di *habere* = *avere* forma, com'è noto, dei nuovi tempi verbali, quelli composti. Solo quando si è cominciato ad incontrare il participio passato non accordato con l'oggetto, si è potuto pensare ad una costituzione stabile del nuovo tempo composto ottenuto da *avere* + participio passato, a differenza del periodo del latino classico o anche del latino volgare, quando *habere* aveva valore autonomo col significato di "possedere" ed il participio passato si accordava con l'oggetto come un semplice aggettivo.

Già all'inizio del XIII sec., nei frammenti di un libro di banchieri fiorentini scritto nel 1211, si può incontrare il participio passato non accordato con l'oggetto: "Orlandino ci ave dato libre e soldi". Poiché già in quell'epoca s'incontrano, perfino nella lingua scritta, casi di non accordo del participio passato coniugato con *avere*, si dovrà ammettere, non senza ragione, che tali usi esistessero da tempo nella lingua parlata. Probabilmente avranno favorito quest'uso anche i casi di participio passato non accompagnato da nessun oggetto o da oggetto singolare maschile. In altri casi, la mancanza di accordo potrebbe essere stata influenzata da circostanze quali l'enumerazione di più complementi o la loro distribuzione, il distacco dell'oggetto da altri elementi lessicali, ecc.

Si può affermare che durante i secoli passati, fino all'epoca del Manzoni, è molto frequente l'accordo del participio passato con l'oggetto. Esempi: "Tutti saran serrati (quando di Josafat qui torneranno) coi corpi *che* là su hanno lasciati" (Dante, *Inferno*, X); "... con quello appetito l'acqua bevuta avea..." (Boccaccio, *Decameron*, I-1); "...ma le sarebbon parole, come l'altro *che t'ho già fatte*" (Michelangelo Buonarroti, *Sei una bestia*). "Ho ricevute le teste degli otto ritratti..." (G.B. Marino, *Epistolario*, XXIII); "Io ho comparata la contea..." (C. Goldoni, *La locandiera*, I-1); "La forza ha rotti gli altrui diritti..." (U. Foscolo, *Jacopo Ortis*, 19 e 20 febbraio).

Un capitolo a parte nella storia della formazione di *avere* come verbo

ausiliare, concernente più esattamente l'accordo del participio passato con l'oggetto, è costituito dalla lingua del teorico e "creatore" della lingua moderna italiana, Alessandro Manzoni. È nell'opera del Manzoni che per la prima volta si può osservare un rapporto ripensato sull'uso dell'accordo del participio passato, dettato da considerazioni stilistico-semantiche. Due esempi dai *Promessi sposi*: "Purché non abbiate offeso persona di riguardo". Se l'autore avesse invece accordato il participio con l'oggetto: "Purché non abbiate offesa persona", si sarebbe potuta creare confusione, in quanto la frase avrebbe potuto significare "purché non abbiate intorno a voi una qualche persona offesa". Il secondo esempio: "Sì ancora... il Senato ha concesso quattromila staia di miglio..." non è lo stesso che "ha concessa": più attiva la prima forma, più risaltante, invece, la seconda. Ma del Manzoni tratteremo ancora in seguito. Simili esempi, del resto, si possono riscontrare regolarmente in questo autore.

La questione dell'accordo del participio passato con il complemento oggetto sembra non sia stata materia di particolare attenzione nelle grammatiche italiane. A conferma di questa nostra impressione riporterò le spiegazioni al riguardo presentate da un certo numero tra le più note grammatiche di lingua italiana.

Nella grammatica di Battaglia e Perticone¹ si legge quanto segue, riguardo all'accordo del participio passato: "Quando il participio passato di un verbo transitivo di forma attiva (e quindi unito all'ausiliare *avere*) è preceduto dal complemento oggetto, esso può rimanere invariato o accordarsi in genere e numero col complemento oggetto. Più comune è il secondo costruito, e l'accordo è di regola se il complemento oggetto che precede è rappresentato dal pronomi *la, lo, le, li*. Quando il complemento oggetto segue il participio passato, per lo più questo non si accorda in genere e numero con l'oggetto, ma può anche accordarsi".

Nella grammatica di Devoto e Massaro² sta scritto che l'accordo del participio avviene con "l'oggetto solo in usi speciali". "Solo quando l'oggetto è rappresentato da pronomi nella forma atona il legame col verbo diventa più stretto e il participio prende la desinenza corrispondente in genere e numero, cioè «concorda»".

Nell'*Italiano facile* del Fochi³: "Quando, però, il participio passato si unisce al verbo ausiliare per la formazione dei tempi composti... se l'ausiliare è *avere*, il participio passato di solito non si concorda... ma si concorda, quando si riferisce a un pronome personale atono (*lo, la, li, le*) o alla particella *ne*... infine può o no concordarsi, quando si riferisce al pronome relativo *che*... In quest'ultimo caso, i più preferiscono non concordare. Ma è un difetto che rientra nella tendenza, propria della lingua d'oggi, a cristallizzare le forme d'espressione, riducendone al minimo possibile la varietà. La facilità che si ottiene su questa via non ci piace e non ci persuade, perché ottenuta a danno della ricchezza, della mobilità... Si tengano, quindi, a ugual portata tutt'e due

i modi, per scegliere di volta in volta quale torni più opportuno”.

Il Fogarasi⁴ nella sua grammatica esprime il seguente parere: “È però invece facoltativo l'accordo del participio passato a) con complementi oggetto che non siano dei pronomi atoni, è poco comune (Le camicie *che* ho comprato); b) è comune ma non obbligatorio nei casi seguenti: con *mi, ti, ci, vi* come complemento oggetto”.

Ma aggiunge giustamente il Fogarasi che “l'accordo del participio passato comporta una serie di problemi in cui l'uso non si è ancora sempre stabilito”.

Il Fornaciari⁵ si esprime molto laconicamente: “Ne' tempi composti con *avere* il participio passato può restare immutato od accordarsi con l'oggetto...” “Il participio deve sempre accordarsi con l'oggetto, quando questo sia espresso con le particelle pronominali *lo, la, li, le, mi, ci, ti, vi* o coll'avverbiale *ne*”.

Goidanich⁶ è eccessivamente breve: “L'uso toscano è questo: l'accordo è obbligatorio con *lo, la, li, le* o *ne*; facoltativo con altro oggetto, preceda esso o segua”.

Nella grammatica di Regula e Ierneri⁷ si legge: “Nell'uso più recente il participio dei verbi transitivi tende a non accordarsi con l'oggetto”. Tuttavia sono normali anche costrutti come: «Non appena ebbe aperte le finestre, la tempesta si scatenò...» Quando l'oggetto precede, l'accordo del participio è normale con le forme accusative del pronome personale atono e con la particella *ne*”.

Generiche sono le spiegazioni nella grammatica di Morandi e Cappuccini⁸: “Ne' tempi composti della forma attiva, il participio può accordarsi, anche nel genere, col nome a cui si riferisce... L'accordo è necessario anche nel genere, quando il participio si riferisce all'aggettivo atono sostantivo”: *ci, vi, lo, la, li, le* chiamati aggettivi atoni sostantivati.

In Rohlf⁹: “Non ha dunque importanza se l'oggetto segue o precede il verbo riguardo l'accordo del participio”. Il Rohlf ritiene che “le regole stabilite dai grammatici, secondo cui la variazione del participio è legata alla posizione dell'oggetto, sono artificiali”.

Alisova e Čerdantseva nella loro grammatica italiana¹⁰ precisano: “Il participio passato coniugato con *avere* si accorda col complemento oggetto nel caso in cui è presentato dai pronomi atoni. Es.: Io li ho visti”.

Trabalza e Allodoli scrivono a loro volta¹¹: “Il participio passato coniugato con l'ausiliare *avere* per solito, quando precede, non si accorda col nome o con gli altri elementi da esso retti... più fedeli a quest'uso gli antichi”. “Ma anche qui libera iniziativa degli scrittori”. Gli autori convengono che il participio si accorda quando il pronome oggetto *lo, la, li, le* precede.

L'Ugolini¹² conclude: “Il participio passato nei tempi composti dei verbi che hanno l'ausiliare *avere*, rimane invariabile al maschile singolare”. “Tuttavia, quando il complemento oggetto (per lo più un pronome relativo o il pronome dimostrativo *lo, la, li, le*) precede, il participio concorda in genere e

numero con esso”. “Con il pronome relativo che precede, l’accordo può talvolta mancare e il participio rimane invariabile”. “Anche quando l’oggetto segue, si può trovare qualche caso di participio passato accordato con esso”.

Tekavčić nella sua *Grammatica storica dell’italiano*¹³ esamina in questo modo la questione dell’accordo del participio: “Se l’ausiliare è *avere*, l’accordo dipende dalla posizione reciproca di questi elementi: il participio si accorda se l’oggetto precede, non si accorda se l’oggetto segue”. L’autore ammette anche casi di deviazione da tale norma in cui il participio concorda con l’oggetto che lo segue, ritenendoli tuttavia usi toscani.

Dal *Dizionario grammaticale* del Ceppellini¹⁴: “Il participio passato unito al verbo *avere* rimane generalmente invariato... Si noti tuttavia: ... b) il participio passato di un verbo transitivo (coniugato perciò con l’ausiliare *avere*) può accordarsi con il complemento oggetto, specie se questo precede o è espresso da una particella pronominale atona (*mi, ti, ci, si, vi, la, le, lo, ne*)”. A sua volta Hall¹⁵, nell’articolo *Statistica sintattica: l’accordo del participio passato coniugato con avere*, presenta una breve descrizione sincronica della questione in esame, sulla base di un ristretto numero di libri e di giornali, nonché di interviste e di conversazioni con alcuni italiani, soprattutto romani. Hall trova “che la questione della concordanza del participio passato è piena di contraddizioni nelle grammatiche italiane. Sarebbe più opportuno approfondire queste ricerche in parecchi sensi”.

Le grammatiche citate sono in definitiva d’accordo sulla concordanza del participio passato con i pronomi atoni *lo, la, li, le*. Tutte le altre opinioni, però, che contemplano l’accordo del participio sono contraddittorie, inesatte, arbitrarie, fortuite e richiedono ulteriori ricerche, approfondimento e precisazione.

Partendo dal latino dov’è normale l’accordo col nome del participio passato coniugato con *habere*, si constata, nel corso dei secoli, sempre più la progressiva rarefazione di tale concordanza ed il rafforzamento del valore verbale del participio, la sua indipendenza a scapito dei suoi rapporti col nome. Si arriva poi all’epoca del Manzoni quando tale tendenza si manifesta più chiaramente.

Tuttavia nelle opere letterarie s’incontrano, seppure raramente, casi di concordanza motivati sempre da particolari ragioni: influsso della letteratura e della poesia tradizionali, dei dialetti, usi regionali, rafforzamento stilistico dei rapporti fra il complemento oggetto ed il participio passato, maggior chiarezza, ecc. Come già abbiamo notato tale segno artistico e linguistico è rigorosamente organizzato e debitamente esplicitato dal Manzoni. Nei casi in cui si vuole mettere in evidenza l’integrità e l’indipendenza del significato e del valore verbale del participio, quest’ultimo resta invariato: “... ho *cavato altri* da peggio imbrogli” (*I promessi sposi*, III). Concordando il participio si sarebbe generato un equivoco che avrebbe determinato una deviazione del significato del verbo *avere* che avrebbe suonato come “ho *cavato altri*” (= possiedo altre persone salve). Nella frase invece “Lucia aveva *avute* buone ragioni” (*ibidem*), si

sottolinea, si insiste sulla pluralità, si mette in rilievo il valore aggettivale, ricorrendo alla concordanza con il nome. Ed ancora: “Era una delle molte cose che aveva *studiate*” (*ibidem*). Qui s’insiste sul valore aggettivale numerale.

Due esempi dal Verga: “Infatti con la testa come un brillante aveva *accumulato* tutta quella roba” e “Invece egli dopo che ebbe *fatta* la sua roba...” (*La roba*). Nel primo esempio il participio, non concordato, esprime meglio l’attività. Nel secondo si ha la sensazione che la roba sia stata già accumulata: tale staticità è espressa anche dal passato remoto *ebbe*.

In alcuni autori come Gozzano s’incontra spesso la concordanza, in altri, come Ungaretti e Alvaro, l’accordo manca del tutto. Gozzano: “Amica, e non m’ha detta una parola sola, hai *fatta* la seconda classe, t’han detto che la terra è tonda (*Il colloquio, Le due straniere, IV*)”. Un esempio di Ungaretti: “Ho *ripassato* le epoche della mia vita” (*I fiumi*); “...ho *scritto* lettere piene d’amore” (*L’allegria*). Un altro esempio di Alvaro: “... che aveva *bevuto, bevuto* tanta acqua limpida, tanta” (*A un compagno, Il viaggio*).

In Pirandello s’incontrano participi che precedono il complemento oggetto senza accordo. Esempi: “... alla moglie, come se avesse *riportato* una vittoria”. E “...a Sirelli che avrà *alzato* una mano a toccarlo appena sulla spalla” (*Così è se vi pare, 1-2*). È notevole soprattutto il secondo esempio, dove il participio *alzato* avrebbe dovuto concordarsi con *mano* (avrà *alzata la mano*), perché si riferisce alla scena in cui il protagonista si presenta con la mano alzata: posizione statica. È chiaro che qui non vige più quell’animazione stilistico-artistica propria del Manzoni. In questa stessa scena s’incontra un caso di participio accordato col pronome *la (l’)* – complemento oggetto che precede la forma verbale di *avere*: “Dubita sempre che una cosa non sia come gliel’ho detta” (*ibidem, 1-1*). Sono casi quindi associati quelli dei pronomi atoni *lo, la, li, le* che precedono l’ausiliare *avere* e con i quali il participio s’accorda sempre. La tendenza a ridurre la concordanza del participio s’infrange in presenza delle forme pronominali che continuano a trasmettere il genere e il numero al participio. A differenza di *mi, ti, ci, vi*, tali forme si modulano secondo le loro desinenze con le rispettive vocali finali *-o, -a, -i, -e*, nel singolare e nel plurale, maschile e femminile dei participi, modulazione che contribuisce anch’essa a mantenere la concordanza. Con *lo* e con *la* interviene anche un altro fattore. Poiché, davanti a vocale, *-o* e *-a* cadono, una tale concordanza è necessaria per distinguere le loro categorie grammaticali: il genere e il numero.

In generale si osserva che l’uso della concordanza del participio passato con l’oggetto s’incontra più frequentemente in poesia. I seguenti esempi ricavati da opere poetiche dimostrano tale fenomeno in modo convincente. Montale: “Un altro rosario tra le dita non ho, non altra vampa se non questa, di resine e di bacche t’ha *investito*”. Il participio *investito* rimane invariato e non si accorda col pronome personale atono *ti (t’)*, complemento oggetto che precede la forma verbale di *avere*, di genere femminile perché riferito alla dea Iride.

Nella stessa poesia s'incontra un caso analogo dove però il participio si accorda questa volta con la forma grammaticale atona *ti (t')*, senza che vi sia una ragione particolare per quest'uso come potrebbe essere, ad esempio, la presenza di una rima: "... Quell'effigie di porpora che t'ha *guidata*".

È da notare tuttavia che tali usi si fanno sempre meno frequenti nei poeti e scrittori contemporanei e soprattutto nel linguaggio scientifico, pubblicistico e giornalistico. Perfino in un poeta come Quasimodo, originario di zone dove la concordanza del participio è più normale che altrove, si nota questa nuova tendenza: "Non hai lasciato foglia, né parola..., Tu hai ucciso in un soffio la bellezza... L'hai colpita per sempre, l'hai straziata" (*Nemica della morte*).

Un altro poeta contemporaneo, Pietro Gatti: "L'Amore che ci ha dato la vita... Una rosa bianca, io ho cercato..., ho ascoltato una soave musica" (*L'amore*). Ovunque è possibile, questo poeta lascia senza accordo il participio. Ma si attiene ai canoni comuni con i pronomi personali atoni: "Li ho trovati" (*ibidem*).

Se nella poesia, per esigenze retoriche ed artistiche in unione ad uno stile e ad una lingua tradizionale, si possono incontrare frequenti casi di concordanza dei participi passati coniugati con *avere*, nella prosa d'arte si assiste ad una maggiore libertà d'uso. Nella prosa si avverte sempre più l'inclinazione verso un maggior legame tra le forme verbali di *avere* ed il participio passato, fino a costituire una forma verbale unica. Tale processo è ben illustrato nella prosa di Bruno Cicognani, la cui lingua può essere considerata un'armonica fusione tra avanguardia e tradizione. "...senz'aver mai in via sua tenuto in mano altre guide..." (*Le novelle*, Firenze 1958, p. 3). Il participio *tenuto* non si accorda con il complemento oggetto *guide* come sarebbe stato normale trattandosi di un participio che non esprime attività ma passività. Altri esempi: "Lisandro non aveva fatto ancora una cosa saggia..." (*ibidem*); "...non avendo fatto le viste di scalmanarsi..."; "Lei à avuto fortuna, caro il mio signorino..." (*ibidem*); "...aveva inzuppato le fasce nell'acqua..." (*ibidem*); "Egli aveva vissuto i secoli d'attesa..." (*ibidem*). Non mancano casi, seppure rari, di concordanza del participio: "Dove aveva viste quelle facce?"; "...che prima si può dire non avessero mai conosciuta la voce della pizzicagnola" (*ibidem*). Un esempio alquanto singolare, dove in una stessa proposizione uno dei participi si accorda con il complemento oggetto mentre l'altro rimane invariabile, è il seguente: "Valerio à lasciata la mazurca e la ragazza, è tornato a bere un altro diecino, à aperto la rimessa..." (*ibidem*). Va notato tuttavia che, conservandosi intatto nel contesto, il participio *aperto* potrebbe esprimere più chiaramente e più nettamente il suo carattere attivo rispetto al participio *lasciata*, che possiede un carattere attivo meno sentito e quasi aggettivale.

I participi si accordano normalmente con i pronomi atoni *lo, la, li, le* ogni volta che questi precedono le forme verbali di *avere*. Esempio: "...e tra la mani resta una cosa stopposa e sbiadita: le ài tolto le spine, l'ài sgusciata, strizzata

bene bene, messa a bollire, fatta scolare...” (*ibidem*).

L’uso che abbiamo segnalato nella prosa di Cicognani è caratteristico oggi della maggior parte degli scrittori contemporanei. È questa la strada attraverso la quale procede oggi nella lingua letteraria la questione dell’accordo con l’oggetto del participio passato coniugato con *avere*. S’incontrano perfino scrittori che evitano del tutto l’accordo, eccezion fatta per i pronomi personali atoni, come ad esempio Domenico Rea, Grazia Deledda, Luigi Pirandello ed altri, per giungere ai più recenti come Francesco Jovine e Vasco Pratolini. Tale tendenza è propria soprattutto degli autori neorealisti, di buona parte degli scrittori progressisti, il cui discorso in tal modo s’avvicina maggiormente alla lingua parlata, allontanandosi o staccandosi dai mezzi e dalle forme espressive tradizionali.

Passando all’ambito scientifico il quadro si presenta senza ambiguità. Negli *Atti dell’Accademia dei Lincei*¹⁶ che abbiamo esaminato attentamente in questi ultimi tempi, s’è potuto constatare, dagli articoli scritti da otto diversi autori e da varie annotazioni inserite nel testo, il completo successo di quest’ultima tendenza della lingua rispetto all’uso del participio passato con *avere* ed il suo accordo con l’oggetto. Ovviamente la prosa scientifica, a differenza di quella artistica, non è così legata al passato, alla storia, alla lingua tradizionale carica di forme, di aspetti che la riportano talvolta lontano nei tempi passati. La prosa scientifica è legata sostanzialmente al momento in cui si esprime. Essa è estranea alla sfumature e agli orpelli dell’arte come pure alle esigenze ed alle richieste della grammatica. È una lingua più uniforme, meno complessa.

Accanto alla lingua scientifica o in posizione intermedia fra quest’ultima e la prosa d’arte, è situata la lingua delle riviste e dei giornali, la lingua della stampa. In casi molto rari nel linguaggio giornalistico si possono incontrare esempi della concordanza in oggetto, ma sempre legati a manifestazioni sporadiche e personali. Un esempio, ricavato dal discorso di un deputato del Parlamento italiano: “... gli elementi preoccupanti e gravi che hanno stimolato e resa necessaria la ricerca...” (*La dichiarazione di voto di Natta*, “Unità”, 16.VII.1977). Il primo participio *stimolato* rimane invariabile, il secondo *resa* è concordato ed in tal modo varia e si rafforza il valore aggettivale di questo secondo participio aggiunto all’aggettivo *necessaria* ed al nome stesso, il complemento oggetto *ricerca*.

A volte, per maggiore chiarezza, il participio viene conservato intatto, come nel seguente esempio: “E della Romagna, Domenico De Rosa, da vero innamorato, ha scoperto gli angoli più reconditi” (M. Donin, “Controvento”, XXVIII-2, dicembre 1976, p. 21). L’azione verbale è più chiara, più concentrata e limitata a se stessa in *ha scoperto*, anziché se fosse *ha scoperti* dove si sarebbe avvertita la staticità e l’antica eco di *possedere* in *ha*.

Si tratta indubbiamente di sfumature suggestive ma che oggi vanno scomparendo a profitto dell’unica soluzione del problema: la non concordanza del

participio passato coniugato con *avere*.

In conclusione si deve constatare che il processo, iniziatosi a suo tempo nel latino volgare, della formazione dei tempi composti coniugati con *avere* (all'inizio *avere* + participio passato concordato), è giunto oggi al suo compimento: ne è testimonianza l'assenza ormai quasi totale della concordanza del participio passato.

Andrej Petkanov

¹S. Battaglia - V. Pernicone, *La grammatica italiana*, 1957, p. 378.

²G. Devoto - D. Massaro, *Grammatica italiana*, 1954, p. 171.

³F. Fochi, *L'italiano facile. Guida allo scrivere e al parlare*, 1965, p. 276.

⁴M. Fogarasi, *Grammatica italiana del Novecento*, Budapest 1963, p. 293.

⁵L. Morandi - G. Cappuccini, *Grammatica italiana dell'uso moderno*, Firenze 1923, p. 75.

⁶P.G. Goidanich, *Grammatica italiana*, Bologna 1926, p. 91.

⁷M. Regula - J. Ierneri, *Grammatica italiana descrittiva*, Bern-München 1965, p. 234.

⁸L. Morandi - G. Cappuccini, *Grammatica italiana*, Paravia 1922, II, p. 1.

⁹G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino 1969, p. 115.

¹⁰T.B. Alisova T.S. Čerdantseva, *Ital'janskij jazyk*, Mosca, p. 71.

¹¹Trabalza-Allodoli, *La grammatica degl'italiani*, Firenze 1939, pp. 230-231.

¹²F.A. Ugolini, *Grammatica italiana*, Milano 1941, pp. 450-53.

¹³P. Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna 1972, pp. 539-540.

¹⁴V. Ceppellini, *Dizionario grammaticale*, Novara 1978, p. 339.

¹⁵In "Lingua nostra", XIX, 1958, pp. 97-100.

¹⁶"Atti dell'Accademia Nazionale - rendiconti - classe di Scienze morali, storiche e filologiche", vol. XXXI, 5-6 maggio-giugno 1976, Roma.

ANTONIO SIRENA

LO STATO ATTUALE DELLE RICERCHE MAGIARE
SUI PRESTITI SLAVI NELL'UNGHERESE DI
EPOCA PRECEDENTE L'INSEDIAMENTO

1. Le ricerche sui prestiti antico-slavo orientali nella lingua ungherese procedono ormai per arricchimenti quantitativi più che qualitativi. Pare sostanzialmente concluso un dibattito, durato interi decenni, circa l'esistenza di prestiti slavi in epoca precedente la *honfoglalás* ("occupazione della patria", ovvero insediamento dei Magiari in Pannonia alla fine del IX secolo d.C.). Quella a cui si assiste è piuttosto una fase di "assestamento" dei dati acquisiti, di interpretazione e organizzazione del materiale, di approfondimento di singoli aspetti del problema. In questo senso, gli sforzi mirano soprattutto all'arricchimento del bagaglio lessicale mutuato dallo slavo orientale: alla ricerca, cioè, di nuove etimologie, alla più puntuale definizione dei rapporti storici e culturali intercorsi nei secc. VI-IX fra Slavi e Magiari; l'attenzione è rivolta, più che ai modi dell'interferenza linguistica, alle conseguenze, sul piano storico e della storia culturale, di questo primo impatto fra mondo slavo e magiario, dimostrato dai prestiti.

Si è tentati di attribuire a quest'area, linguistica e geografica, del mondo slavo, prestiti già individuati in passato come risultato di contatto fra Slavi meridionali, o occidentali, e Ungheresi. Ed è uno sforzo comprensibile. L'accertata esistenza di un gruppo di prestiti di quell'epoca non poteva non porre il problema di quanti altri, fra i circa 1300 catalogati dal lavoro dello Kniezsa (Kniezsa 1955), potessero in realtà ricondurre a rapporti con gli Slavi orientali e ad epoche precedenti la *honfoglalás*.

Si cerca dunque di definire con maggiore precisione il complesso retroterra dei contatti slavo-magiari di quell'epoca e di cui si trova qualche testimonianza nella lingua.

La presente nota vuole offrire un panorama dell'attuale stato delle ricerche, tentando anche di individuare alcune ipotesi di lavoro ulteriore.

1.1. La grande opera di Kniezsa che raccoglie e commenta dividendoli in tre sezioni (di origine slava sicura, incerta e da escludersi nonostante pareri opposti) circa 1300 termini, insieme ai suoi due saggi successivi dedicati al problema della resa della quantità vocalica nei prestiti slavi nell'ungherese (Kniezsa 1963, 1964), resta ancor oggi un sicuro punto di riferimento per gli studi sull'argomento. Kniezsa catalogò accuratamente l'intero materiale (pari al 12 per cento dell'odierno lessico ungherese), discutendolo con dovizia di dati e di attestazioni. Rimane, la sua, un'opera fondamentale non solo per l'abbondanza dei dati che riporta, provenienti da tutte le lingue dell'area balcanica e danubiana, ma anche preziosa per le ricerche sulla "lega danubiana" e gli sviluppi della linguistica areale (Balázs 1983). Kniezsa fornì nuovi appigli sicuri, riservando attenzione agli aspetti culturali, storici, geografici, etnografici, dialettologici, oltre a quelli fonetici e aprendo nuove vie alla soluzione dei complessi problemi di datazione e localizzazione dei prestiti. In particolare, i due saggi sulla resa in ungherese della quantità dei prestiti slavi hanno fornito contributi utili a risolvere il problema dell'esistenza di uno strato lessicale imprestato in epoca precedente la *honfoglalás*: ipotesi, fino ad allora avanzata con molte riserve, ormai di certa consistenza.

Le difficoltà incontrate per definire "fonte" ed epoca dei prestiti slavi risultano un vero rovello, tanto che lo stesso Kniezsa, nel 1955, si era visto costretto a non indicare la "fonte" dei prestiti in oltre il 70 per cento delle voci, e il TESz, pubblicato negli anni 70, si pronuncia spesso con grande cautela. Anzitutto perché nell'epoca in cui venne mutuata una gran parte dei prestiti (nei tempi immediatamente successivi la *honfoglalás*, quelli del secondo, e più massiccio impatto fra Magiari e Slavi) le lingue slave erano ancor meno differenziate fra loro di quanto lo siano oggi, dopo molti secoli di contatto con altre lingue non slave. In secondo luogo, il forestierismo subiva – e subisce in parte tutt'oggi, nonostante risultino affievolite alcune tendenze – nell'arco di pochi anni un profondo processo di trasformazione, acclimatandosi nell'ungherese. La rottura dei nessi consonantici iniziali non tollerati nell'ungherese, il progressivo adattamento del vocalismo originario all'armonia vocalica, la sostituzione – in particolare nelle epoche più antiche – di alcuni fonemi slavi non – o non ancora – esistenti nell'ungherese con altri più "vicini" all'originale, la tendenza (in certi casi) alla palatalizzazione dell'originario ordine vocalico velare, imponevano una metamorfosi pressoché completa del termine slavo: a tal punto da rendere impossibile determinare dove e quando fosse avvenuta l'interferenza dimostrata dal prestito e spesso (vedi il caso, frequente nell'area, di prestiti mediati attraverso lo slavo da altre lingue) impediva perfino di stabilire se si trattasse di prestito diretto.

Pochi, e per lo più utili ad una cronologia solo relativa, i criteri fonetici utilizzabili: la conservazione, nel prestito, di tracce delle vocali nasali slave, cadute verso la fine del X secolo (es. *gomba* "fungo" < *gqba*, *péntek* "venerdì"

peřtükü, *szent* “santo” *svetü*); la conservazione di tracce delle semivocali slave, che cadono o si vocalizzano fra la metà del X e il XII secolo (es. *csütörtök* “giovedì” *četvrtükü*); la sostituzione di fonemi slavi con altri ad essi vicini, qualora si conosca l’epoca della comparsa nell’ungherese di questi ultimi (es. l’affricata alveodentale sorda slava *c* viene regolarmente sostituita con la dentale sorda *t* prima del X secolo: *német* “tedesco” *nēmüci*). E, al contrario, vi sono fonemi già esistenti nell’ungherese e successivamente scomparsi, come la velare fricativa postpalatale sorda slava *ch*, resa con *ch* prima dell’XI secolo, poi sostituita direttamente, a partire da XI-XII secolo, dalla fricativa prevelare sorda *h*, confluendo essa con *h* < *ch* precedente (es. sl. *cholmü* > a.ungh. *cholmu* > ungh. *halom* “collinetta”, XII sec.; ma v. il più recente ucr. *chološnje* > ungh. *harisnya*, attestato dal XV sec., senza la fase intermedia con *ch*).

Si tratta tuttavia di indizi importanti, ed anche di prove in negativo, soprattutto se la discussione dei prestiti viene condotta con il vaglio, anche, di criteri extralinguistici.

Ugualmente incerti, o comunque parziali, s’è detto, i criteri per determinare la lingua slava dalla quale è mutuato il prestito. Essi si limitano essenzialmente allo sviluppo, diverso nelle singole lingue slave, del nesso protoslavo *d + j*: *žd* in bulgaro, *d’* nelle altre lingue slave, e successivamente *j*, *z*, *ž*. Nello slavo orientale lo sviluppo *d + j* > *ž* passa per una fase intermedia *dž* (documentata, ancor oggi, in alcuni dialetti ucraini). Es. pr. sl. **sędja*: a.rus. **šedža*, rus. *seža* “chiusa da pesca”, ucr. *siža*, s.cr. *sjedja* (ma qui è probabilmente prestito dall’ungherese, ungh. *szégye* “chiusa da pesca” (Kniezsa 1955:494-5). Similmente: a.rus. **łędžnanü* “polacco” (NSg o GPI) ungh. *lengyel* (*lengyen* nelle prime attestazioni) “polacco”, cfr. *łędo* “terra incolta” e – *janinü* suffisso etnonimico (Kniezsa 1955:312-13). Più chiaro il pr.sl. **medja*, s.cr. *medja*, cr.kaj, *meja*, *medja*, slov. *meja*, ceco *meze*, slk. *medza*, pol. *miedza*, ucr. *meža*, rus. *meža* “confine”: cfr. ungh. *mesgye* “confine” ma anche “tratto di terra non arato fra due arati”, da bulg. *mežda* e ungh. *megye* “confine”, oggi “provincia” da un antico serbo-croato-sloveno **medja* (secondo TESz 2:877 e Kniezsa 1955:333-4, il quale tuttavia ritiene foneticamente corretto anche un ant. slk. **medža*), ma che ben potrebbe intendersi, per le ragioni sopra esposte, anche come prestito slavo orientale di epoca precedente la *honfoglalás*: allo stesso modo si possono interpretare i due termini ungh. *ragya* “ruggine del grano, malattia del grano” e ungh. *rozsa* “ruggine” (cfr. bulg. *rüžda*, cr.kaj, *hrdja*, slov. *rja*, ceco *rez*, slk. *hrdza*, pol. *rdza*, ucr. *rža*, rus. *rza*, da un pr.sl. **rüd-ja*).

1.2. La novità introdotta da Kniezsa riguarda l’analisi della quantità vocalica ed è preziosa, anche se non sufficiente, per affermare o negare l’appartenenza di un consistente numero di prestiti slavi ad epoca precedente la *honfoglalás*.

Le cosiddette “anomalie” riscontrate da Moór nel comportamento di alcuni prestiti riconducibili a forme slave in metatesi o pleofonia rappresentano una

questione di rilievo in un ambito strettamente fonetico (Moór 1964). Queste presunte anomalie sono state per l'appunto affrontate da Kniezsa che ne ha dato una interpretazione opposta, slavo orientale, sostenendo che la vocale breve di tali prestiti non si spiega altrimenti che con una forma breve slava pleofonica. Moór li attribuiva invece a slavo meridionale o occidentale, ritenendo possibile che da una supposta forma lunga ungherese considerata originaria e derivante da una forma slava lunga in metatesi si sarebbe potuta sviluppare una forma breve attraverso un processo di rottura del cumulo consonantico iniziale e di adattamento all'armonia vocalica.

In altri termini, ci si chiedeva se, ad esempio, prestiti come ungh. *borozda* e *borázda* "solco" debbano considerarsi due varianti di un unico prestito o siano invece due diversi prestiti da due diverse lingue slave in due epoche diverse. Nel primo caso, si suppone che la forma lunga *barázda* sia cronologicamente antecedente a quella breve *borozda* e che quest'ultima rappresenti uno sviluppo autonomo nell'ungherese da *barázda*. Nei suoi saggi sulla quantità delle vocali nei prestiti slavi Kniezsa analizza attentamente il sistema lunghe/brevi in protoslavo, seguendo poi, passo passo, le trasformazioni occorse nelle lingue slave, in connessione con le intonazioni ascendente/discendente, sia antiche che di più recente comparsa (Kniezsa 1963, 1964).

I prestiti nell'ungherese – sostiene Kniezsa – riflettono fedelmente le differenze nella quantità slava, perché la lingua ungherese conosceva già, all'epoca dei primi prestiti proto-turchi e proto-iranici, la "quantità come sistema". Risulta dunque perfettamente comprensibile, in quest'ottica, – sostiene Kniezsa – l'esito breve di un gruppo di prestiti.

Elemer Moór è di diverso parere. Nel suo saggio sulle "anomalie" nella quantità dei prestiti, pubblicato in replica alla prima parte del saggio di Kniezsa, gli dà ragione nell'ammettere l'esistenza del sistema brevi-lunghe sia nell'ungherese che in slavo all'epoca della *honfoglalás*, tuttavia ritiene che anche una forma slava lunga in metatesi possa considerarsi "fonte" delle attuali forme brevi. Le forme brevi del tipo *borozda* sarebbero dunque sviluppi autonomi nell'ungherese di una forma originariamente lunga (*barázda*). Avrebbero agito due tendenze di sviluppo: dovuta la prima all'interpolazione vocalica per sciogliere il nesso consonantico iniziale, regolare nell'acclimatamento dei prestiti; la seconda all'abbreviazione dell'originaria vocale lunga (*brázda*) per compensare l'interpolazione. Il punto debole di quest'interpretazione, d'altronde ammesso dallo stesso Moór, consiste nel fatto che tale supposta tendenza funzionerebbe soltanto in questo ristretto gruppo di prestiti e non, invece, in tutti gli altri casi analoghi, sicché ne rimane dubbio il valore generale. Moór ammette esplicitamente, insomma, che se si pensasse ad una "fonte" slavo-orientale, il problema sarebbe risolto e anche le "anomalie" troverebbero una spiegazione soddisfacente ("il guaio è che questa supposta legge fonetica si può dedurre solo dalle anomalie dei prestiti slavi [...]). Se questi prestiti fossero russi,

il problema delle anomalie scomparirebbe. È però solo una possibilità formale, perché in realtà non esistono prestiti russi”: Moór 1964:47). La sua discordanza con Kniezsa non riguarda dunque tanto gli aspetti fonetici o storico-linguistici (che non ritiene determinanti), quanto piuttosto quelli extra-linguistici, non ritenendo che in epoche così antiche, precedenti la *honfoglalás*, vi possano essere stati contatti intensi e prolungati fra Magiari e Slavi orientali, tali da produrre fenomeni di prestito. Si tratta di una posizione che gli studi successivi, non solo linguistici, ma anche archeologici ed etnografici, hanno notevolmente affievolito.

La discussione sui prestiti slavo-orientali di quest'epoca non può tuttavia dirsi conclusa, anche se i saggi di Kniezsa, pubblicati a commento dell'opera del 1955 e ai quali avrebbe dovuto far seguito, nelle intenzioni dell'autore prematuramente scomparso, un'esauriente trattazione critica, hanno chiarito alcuni punti oscuri e fornito nuovi strumenti alla comprensione del vocalismo. Che tutta la materia sia considerata ancora un problema aperto, risulta chiaro dallo stesso TESz che, benché pubblicato nel trascorso decennio, propende spesso per l'interpretazione fornita da Moór.

1.3. I passi avanti fatti compiere dagli studi di István Kniezsa a questo territorio di indagine non potevano essere né pacifici né unanimamente condivisi. L'apriorismo di Moór (ridimensionato, tuttavia, da alcune sue successive affermazioni) aveva alle spalle una lunga storia che si innestava anche in elementi del dibattito politico: l'esistenza di prestiti antico-slavo orientali in epoca precedente la *honfoglalás* avrebbe contribuito a suffragare tesi che si andavano affermando sul versante degli studi archeologici ed etnografici e che tendevano a dimostrare la conoscenza presso gli antichi ungheresi, di un'agricoltura più sviluppata. Ne avrebbero sofferto: l'antica concezione romantica dei magiari “guerrieri” e “nomadi”, popolo di guerrieri nobili, dominanti uno strato di schiavi slavi pannonic (concezione che attingeva alla tradizione delle cronache epiche come quella di Kézai); la tesi della storiografia liberal-borghese che, pur ammettendo l'esistenza dell'agricoltura in quelle lontane epoche, ne assegnava tuttavia la conduzione, quasi vil mestiere degno solo di servi, ai popoli assoggettati; la stessa concezione classica del “seminomadismo” magiaro: attribuito vuoi alle sole epoche successive alla *honfoglalás* (ma allora si sarebbe trattato, comunque, di agricoltura non intensiva e per giunta appresa dai turchi e praticata dagli slavi assoggettati: Domanovszky), vuoi, sulla scorta delle testimonianze dei prestiti turchi relativi all'agricoltura (cfr. *búza* “grano”, *árpa* “orzo”, *borsó* “pisello”, *alma* “mela”, *eke* “aratro”, ecc.) ad epoche precedenti (ma in questo caso si sosteneva essere l'agricoltura di esclusiva pertinenza femminile, essendo i guerrieri “costantemente assenti”: György Volf); le ipotesi, infine, della stessa storiografia marxista degli anni a cavallo fra Quaranta e Cinquanta, secondo cui gli ungheresi nomadi avrebbero appreso le tecniche agricole in

Pannonia dagli slavi, di cultura e di forme economiche più sviluppate (Molnár). Ce n'era in abbondanza, come si vede, per motivare le resistenze più tenaci all'acquisizione di nuove frontiere di ricerca. Gli studi linguistici, ben lungi dal poter essere neutrali, potevano sfondare sbarramenti consolidati e si misuravano sul terreno disagiata di interpretazioni storiche calate in un concreto dibattito politico.

I risultati degli studi di Kniezsa insomma, hanno fornito indiscutibili elementi scientifici alla tesi dei rapporti fra magiari e slavi prima dell'insediamento, dopo peraltro numerose "intuizioni" e ipotesi avanzate nel passato da altri studiosi.

1.4. Da allora studi e ricerche si sono susseguiti. In campo storico, archeologico et etnografico si sono raggiunte conferme autorevoli circa l'esistenza di intensi rapporti fra slavi orientali e magiari (si sono indagati soprattutto gli ambiti dell'agricoltura, della pesca, della tipologia abitativa). In quello linguistico, una volta condivisa l'interpretazione di *lengyel* "polacco" come prestito slavo-orientale, ci si è sforzati di scoprire nuove etimologie e di trarne le conseguenze sul piano storico-culturale. Il patrimonio lessicale così indagato conta oggi su un consistente numero di prestiti. TESz, di regola molto cauto nell'accettare in via definitiva l'attribuzione dei singoli prestiti a questa o quella lingua, definisce "molto probabile" l'origine slavo-orientale di una ventina di termini. Oltre a ciò, l'ipotesi della provenienza slavo-orientale pre-*honfoglalás* è stata avanzata per un'altra trentina di termini.

1.5. Distribuiti per ambiti semantici, i prestiti slavi di epoca precedente la *honfoglalás* (dunque antico slavo-orientali) possono essere così raggruppati: *Agricoltura*: *borozda* "solco", *borona* "erpice", *csoroszlya* "lama (dell'aratro)", *gerendely* "timone (dell'aratro)", "stanga che unisce l'aratro alla carretta", *öszök* "pungolo per i buoi, strumento di ferro col quale si pulisce la lama dell'aratro", *pating* "legame per unire l'aratro alla carretta", *tézsola/tenzsola* "stanga per aggicare i buoi", *ugar* "novale", *parlag* "terreno incolto", *széna* "fieno", *villa* "forca", *láz* "bosco diradato, luogo da fieno", *burján* "malerba", *palol* "separare il frumento dalle festuche attraverso sparpagliamento dei semi", *pelyva/polyva* "loglio", *ragya* "ruggine del grano, malattia del grano", *véka* "canestro, moggio", *mázsa* "carro ad uso agricolo", *taliga* "biga, carretta a due o più raramente a quattro ruote", *tár* "carro agricolo", *társ* "compagno, socio", *gyep* "prato".

Pesca: *csónak* "barca", *ikra* "uova di pesce", *iszap* "fondo melmoso, limo", *lésza* "intreccio di canne, parete della chiusa da pesca", *peleter* (dial. *peleten*) "parete laterale della chiusa da pesca", *szégye* "chiusa da pesca", *tanya* "luogo da pesca", *varsa* "nassa", *véter/venter* "strumento usato per pescare sotto il ghiaccio", *viza* "storione, accipenser huso".

Abitazione: borona “trave”, *gerenda* “trave”, *szín* “capanna di fronde”, *palota* “tenda”, *ponyva* (dial. *ponava, ponva, penva*) “panno resistente usato per la copertura della tenda”, “coperta”, “tendone”, *terem* “sala”, *udvar* “corte, cortile”.

Etnonimi: görög “greco”, *jász* “osseto, popolo di origine alantica”; *lengyel* “polacco”.

Idronimi: Duna “Danubio”.

Fauna: veréb “passero”.

Allevamento: csorda “mandria”.

Cultura spirituale: család “famiglia”, *cseléd* “servi di casa, gente di casa”, *halom* “collinetta”, *Karácsony* “Natale”, *megye* “confine, provincia”, *sánta* “zoppo”, *szerda* “mercoledì”, *vajda* “dux, pinceps”.

2. Si possono individuare tre direzioni fondamentali di esercizio dell'influenza culturale slava. La prima è verso la progressiva sedentarizzazione degli Ungheresi. Essa si dovette sommare certamente ad altri influssi da parte di popoli presenti nella zona della Russia e Ucraina meridionali (alani, greci, turchi: cfr. per questi ultimi i prestiti antico turchi relativi alla viticoltura come *szőlő* “vite”, e all'agricoltura arativa, come *eke* “aratro”). Questo primo influsso è dimostrato dai prestiti relativi all'agricoltura e all'abitazione.

Una seconda direzione è rintracciabile nei termini relativi alla pesca che costituiscono un gruppo molto compatto e omogeneo, già da Kniezsa fatto derivare da “antico russo”. L'influsso, qui, riguarda dunque l'economia e le attività produttive tradizionali dei magiari, con l'acquisizione di nuove tecniche e metodi.

Una terza direzione può essere considerata quella relativa alla cosiddetta “vita spirituale” che investe elementi di organizzazione sociale, di vita quotidiana, di “concezione del mondo”.

A questi tre tipi di influsso dobbiamo aggiungere il ruolo di mediazione degli Slavi nel rapporto fra ungheresi e altri popoli più o meno vicini (ad esempio bizantini e polacchi).

2.1. L'influsso più forte e più importante ai fini del processo di sedentarizzazione si fece sentire nell'agricoltura che in quel periodo incominciò ad affermarsi come importante ramo di attività economica, sviluppandosi probabilmente da forme agricole preesistenti verso tecniche e metodi di lavorazione più avanzati. Di ciò testimonia soprattutto la terminologia relativa all'agricoltura arativa che non è dunque, come si è spesso affermato, uno strato culturale sedimentatosi esclusivamente dopo la *honfoglalás* nel corso dei rapporti con gli slavi meridionali e occidentali. Non sono solo tratti “elementari”: questo gruppo di prestiti, legati fra loro, omogenei e relativamente numerosi, travalica i limiti di una terminologia essenziale. Altri prestiti, come *ugar* e *parlag*, dicono

inoltre che in quell'epoca gli ungheresi applicavano il metodo di coltivazione tipicamente in voga presso gli slavi; il campo cioè veniva fertilizzato tramite l'incendio del bosco. Gli antichi ungheresi, così come facevano gli slavi, si spostavano in nuove zone conquistate all'agricoltura quando i vecchi campi erano esauriti. Quest'uso lo ritroviamo attestato in numerosi documenti ancora nei secoli immediatamente successivi alla *honfoglalás*.

In sostanza, come avveniva certamente nel mondo slavo, l'agricoltura arativa coesisteva col debbio. La cosa non deve stupire: la presenza dell'agricoltura a debbio non è incompatibile con l'aratro, come alcuni studiosi hanno affermato (Tret'jakov 1953). Secondo questi autori, il debbio si concilierebbe solo con la zappa (supponendo che fra le ceppaie del bosco incendiato l'aratro trovi troppi ostacoli per poter essere comodamente usato), e attesterebbe dunque uno stadio di agricoltura arretrata. Ma già Gasparini notava che il nome dell'aratro è protoslavo e ha paralleli in indoeuropeo (*ralo, radlo, oradlo*): si può dunque a ragione supporre un suo uso in epoca slava comune, quando anche la tecnica a debbio era sicuramente in voga ed anzi probabilmente predominante (Gasparini 1973).

La bonifica e la fertilizzazione del terreno mediante incendio permetteva di ottenere campi produttivi solo per alcuni anni. Dopo una decina d'anni la foresta era ricresciuta, ma già da tempo i coltivatori dovevano ricercare nuovi campi perché le ceppaie gettavano, la coltivazione diventava sempre più faticosa, la terra si impoveriva e il campo esauriva le sue potenzialità. Allora tutta la comunità agricola si trasferiva presso un nuovo terreno. Il tragitto per giungere al lavoro sui campi sempre più lontani dall'abitato consigliava alla fine di cambiare l'insediamento stesso. Un'usanza del tutto identica è riscontrabile presso gli ungheresi nell'XI secolo. Esaurita la terra, tutto il villaggio si trasferiva altrove, bruciando un altro pezzo di terreno (Györrfy 1975). Tale forma di "abbandono" del villaggio e di trasferimento in massa non può tuttavia essere considerata una tappa di "seminomadismo". L'agricoltura, in questa fase, già lega infatti saldamente la popolazione alla coltivazione dei campi, entro un'area circoscritta. Qui essa vive e lavora per molti anni e non c'è più il nomadismo da pascolo. Soprattutto, si può già parlare di un'organizzazione di villaggio nella fase dell'ultima sedentarizzazione della comunità. Non siamo ormai più, insomma, nella fase dell'abbandono del villaggio in primavera e del ritorno invernale, ma in quella dei trasferimenti di rapida esecuzione e che avvengono a scadenze cronologicamente distanziate. Con il sedentarismo in senso stretto, questa fase ha ormai molti caratteri in comune e con essa finisce quasi coll'identificarsi. I dati storici ed etnografici che forniscono un simile quadro delle tappe finali del cammino del popolo ungherese verso la totale sedentarizzazione risalgono all'XI secolo, cioè a poco più di un secolo dopo l'arrivo degli ungheresi in Pannonia. Condizioni non molto dissimili si possono supporre nel periodo precedente la *honfoglalás* anche sulla base di analogie con

la storia di popoli “seminomadi”.

Sull'agricoltura ungherese abbiamo testimonianze dirette di viaggiatori arabi e persiani. Ibn Rusta e Gardizi dicono che gli ungheresi “hanno molti terreni arativi. Il persiano Džajchani, nell'870, riporta notizie simili («passano l'estate vicino ai corsi d'acqua e hanno molte terre arabili») (Bartha 1977). Ricerche etnografiche condotte presso i Baškiri nel secolo scorso si avvicinano alla descrizione di Džajchani. I Baškiri infatti dopo la semina primaverile partono per i pascoli e tornano solo per mietere e passare l'inverno in abitazioni fisse. Džajchani può riferirsi ad un intero popolo che, dopo le semine, migra temporaneamente verso nuovi pascoli, ma anche ad una fase più avanzata di abbandono graduale del nomadismo, nella quale esiste uno strato di allevatori seminomadi accanto ad un altro di coltivatori semisedentari. Anche la pratica del ricovero invernale per gli animali era certamente in auge, come dimostra l'esistenza di alcuni prestiti relativi alla fienagione. La fase di seminomadismo in cui gli animali vengono lasciati all'aperto durante l'inverno e in cui l'unico possibile alimento è la poca erba rimasta sotto la neve, deve dunque ritenersi superato, già nell'epoca immediatamente precedente la *honfoglalás*. Ne fanno testo non solo i prestiti *széna* “fieno”, e *villa* “forca” e forse qualche altro, ma anche i prestiti turchi *karám* “recinto per animali” e *ól* “stalla”, che dimostrano l'esistenza di ricoveri fissi per le bestie. L'attribuzione di questi prestiti ad epoca precedente l'896, modifica l'interpretazione (Kniezsa 1955, Moór 1964 e recentemente TESz) della provenienza esclusivamente slovacca delle conoscenze relative a questa sfera semantica. È probabile che alcuni termini della fienagione siano riconducibili ad influsso slovacco ma è ormai chiaro che altri conducono a epoche più antiche e a rapporti con gli slavi orientali.

Ad influsso slavo è riconducibile anche la coltivazione di alcuni cereali e la trasmissione di alcune tecniche abbastanza sviluppate come la separazione dei chicchi di grano dalle impurità e dalla festuche (cfr. *palol*) attraverso la dispersione dei chicchi stessi. Relativi alla cerealicoltura sono anche *pelyva* – *polyva* “loglio” e *ragya* “ruggine del grano”. Completano questo quadro tre termini per mezzi di trasporto agricoli (*mázsa*, *tár*, *taliga*) che possono forse riferirsi a scambi commerciali.

2.2. Anche la terminologia relativa all'abitazione, pur presentando, come quella agricola, alcuni aspetti apparentemente contraddittori, dimostra un influsso slavo sul processo di sedentarizzazione degli ungheresi.

Infatti, i prestiti di questo periodo si riferiscono a tutti i livelli e tipi di abitazione: capanne, case comuni, edifici di maggiori dimensioni ed importanza. I termini *borona* e *gerenda* “trave” si riferiscono certamente alla costruzione di case più stabili, anche se ancora non del tutto fisse, e si accordano con i dati etnografici a disposizione, in base ai quali è possibile affermare che case a travi (“*borona-ház*”) erano note in tutta l'area dove gli ungheresi erano stanziati nel

IX secolo, fin da tempi molto antichi. È certo che la costruzione di *borona-ház* presso gli ungheresi risale ad epoca precedente la *honfoglalás* (Ortutay 1970:334).

Stando alle analogie riscontrabili con popoli nomadi dell'era moderna, l'esistenza di *borona-ház* smontabili facilmente è incompatibile con una società nomadica (Szabó 1971:14), mentre ben si adatta a una fase di semisedentarietà in cui l'intera comunità si sposta presso nuovi campi da mettere a coltura. Le case "a *borona*" venivano infatti costruite con una tecnica ad incastro senza utilizzare chiodi o altri oggetti di ferro: uso che ricorda molto da vicino alcune consuetudini slave e che anche Gasparini accomuna ad usanze ugrofinniche, secondo le quali veniva evitato l'uso del ferro e in generale di qualunque metallo in tutte le lavorazioni, comprese quelle edili (Gasparini 1973:153).

Si tratta di usanze connesse a credenze religiose o magiche in relazione a forme di animismo e di rifiuto verso il ferro e i metalli in genere, ritenuti freddi e privi di vita, materia estranea e ostile, il cui contatto poteva contaminare e offendere il carattere "vivo" dei vegetali (cfr., qui, anche il culto degli alberi e delle piante che si ritrova tuttora, in taluni suoi elementi, diffuso nelle consuetudini ungheresi, non solo sepolcrali).

Si spiega con simile "oscillazione" semantica del concetto di "abitazione" nell'epoca del semisedentarismo, il perché alcuni altri termini non mostrino significati univoci, trovandosi, per così dire, in una fascia di transizione. È il caso di *szín* che fin dall'inizio è attestato con i significati sia di "tenda" che "capanna di frasche" che, anche, "costruzione in legno".

Diverso è invece il destino di *palota*, interpretato anche in TESz come prestito antichissimo, appartenente allo strato di prestiti di "cultura bizantina". Sia in ungherese che nelle lingue slave orientali, questo termine si presenta tuttavia con una duplicità semantica, indicando contemporaneamente sia "palazzo, castello, rocca" sia "capanna, tenda, costruzione in legno", impiantito dell'*izba*" (cfr. TESz 3:74, Kniezsa 1955:379, Rot 1973:238). Il termine è generalmente spiegato come prestito dal gr. *palation* a sua volta dal lat. *palatium*, indicante la residenza imperiale sul colle omonimo. Questa spiegazione chiarisce certamente i significati di "palazzo", "casa signorile" ma lascia in ombra gli altri, legati alle tipologie edilizie contadine, che non si spiegano né come prestito né come sviluppo semantico autonomo dai primi. In realtà siamo in presenza di due distinti termini: il primo è prestito e si spiega con gr. *palation* "palazzo"; il secondo (rus. *polatka*, *polato*, "casa, capanna" e anche *polati* "panca, tavolaccio, soppalco") deriva dalla stessa radice slava comune dalla quale anche *pol* "pavimento, impiantito", e conta paralleli in indoeuropeo (it. *palco*, a.ind. *phalakam* "asse").

2.3. Dall'esame di questo materiale lessicale, indice di una progressiva sedentarizzazione degli antichi magiari, si conclude che il processo era ormai

in fase notevolmente avanzata. In questo senso, la tripartizione con la quale si sono finora indicate le popolazioni della Russia e dell'Ucraina meridionali, ai tempi della permanenza colà degli ungheresi (popoli nomadi, seminomadi, sedentari) non è del tutto soddisfacente. Esistono infatti diversi gradi e tappe in ciascuna di queste "sezioni". Il seminomadismo può avvicinarsi, a seconda dei casi, più al nomadismo o più alla sedentarismo. Questa insufficienza della terminologia finora usata corrisponde a questioni di sostanza ed è avvertita dallo stesso István Szabó che distingue almeno cinque diverse fasi di sviluppo dal nomadismo alla residenza in villaggio (Szabó 1971). Alla quinta di queste fasi, quando all'interno del villaggio ormai rurale gli ex-nomadi continuano ad innalzare le tende durante l'estate, ed i pastori abitano nelle vicinanze del villaggio in povere case e capanne in legno, è necessario aggiungere una sesta fase, quando ormai anche le tende con compaiono più. A quest'ultima fase gli ungheresi pervennero nel 1200, cioè ben quattro secoli dopo la *honfoglalás*, a riprova di quanto sia stata lenta e graduale la transizione.

È allora preferibile parlare più che di seminomadismo, di semisedentarismo degli ungheresi all'epoca immediatamente precedente la *honfoglalás*, esistendone tutte le caratteristiche, deducibili anche dal materiale lessicale mutuato dagli slavi orientali. L'agricoltura arativa, la viticoltura, la presenza di insediamenti invernali fissi ma forse anche di villaggi stabili tutto l'anno, la primitiva differenziazione dei mestieri, le abitazioni fisse in legno accanto alle tende, sono tutti elementi incompatibili con uno stadio rudimentale di seminomadismo.

2.4. Che l'attività di pesca avesse subito, in epoca protoungherese un forte influsso slavo, era già stato affermato da Kniezsa che aveva individuato un gruppo di prestiti appartenenti allo strato più antico (Kniezsa 1955). Le ricerche etnografiche danno sostanzialmente ragione a questa interpretazione, avvicinando le tecniche della pesca ungheresi a quelle rintracciabili nella Russia e Ucraina meridionali. Sulla scorta di tali indicazioni sia linguistiche sia etnografiche, Rot si è sforzato di sistematizzare questa tesi, arricchendola di materiale lessicale ulteriore. Egli ha cercato di interpretare anche altri prestiti slavi come prestiti slavo-orientali, ridiscutendone alcuni che Knizsa aveva precedentemente classificato come di "incerta provenienza slava", attingendo a nuovo materiale dialettale e utilizzando talvolta anche i calchi. Così tra i termini relativi alla terminologia della pesca, Rot è propenso a includere come prestiti slavo orientali anche *lésza* "steccato di canne", *kotéc* "parte della nassa", *peleten* "pareti laterali della *vejsze*", *viza* "storione", *véter~venter* "strumento per la pesca sotto il ghiaccio", *pocsinók* "formula per augurare buona pesca", *naszád* "barca fluviale" (Rot 1973).

Non tutte le etimologie da lui proposte sono però convincenti. L'ungh. *kotéc* è diffuso solo nei dialetti orientali e corrisponde semanticamente al rumeno in misura più convincente che non allo slavo orientale. *Lésza* è ancora

alquanto dubbio, perché nelle prime attestazioni compare con un significato non legato alla pesca. Quanto a *naszád* è vero che il termine può essere solo un prestito russo, esistendo solo in quella lingua, ma pare più probabile si tratti di un prestito di epoche più recenti. Infatti è attestato le prime volte come termine militare, riferentesi ad un tipo di nave fluviale militare. Anche *pocsinók* è presente solo nei dialetti orientali, e non può essere esclusa una fonte rumena che anzi offre la spiegazione più semplice. Vi sono tuttavia in questo settore ben dieci termini che sono prestiti certi da slavo orientale in epoca precedente la *honfoglalás*. In base ad essi, possiamo trarre alcune conclusioni circa il tipo di influsso esercitato dagli slavi:

- 1) introduzione di nuovi mezzi di navigazione (*csónak* “barca”).
- 2) conoscenza di nuovi tipi di pesci. Il termine *viza* “storione” che Kniesz, in mancanza di ulteriori dati provenienti anche dai materiali dialettali, aveva interpretato come “incerto”, è in realtà presente nelle zone lungo il Mar Nero, mentre altrove è conosciuto solo per via commerciale.
- 3) trasformazione delle tecniche e loro sviluppo. A ciò riportano *tanya* per la pesca in acque profonde, *iszap* per la pesca in acque sabbiose o limacciose, *véter~venter* per quella invernale sotto il ghiaccio. Per quanto riguarda l'introduzione di nuove tecniche è interessante il termine *szégye*. Anche le ricerche etnografiche hanno infatti accertato che il tipo di *szégye* ungherese ha forti analogie con quello usato nella Russia e Ucraina meridionali ed è strettamente legato alla pesca di storioni (*viza*) e di salmoni (*tok*), oltre all'uso del *csónak* che veniva utilizzato nei laghetti che si formavano in seguito allo sbarramento (Ortutay 1971:409).

I prestiti relativi alla pesca possiedono dunque la caratteristica di essere strettamente connessi ed interdipendenti fra loro. Lo sviluppo di tecniche come la pesca con sbarramento (*szégye*) ci fa supporre che abbia assunto rilevanza la pesca in cooperazione, la cosiddetta “pesca di *artel*” ben presente in area slava.

Il termine *varsa* “nassa”, infine, è significativo per la cronologizzazione e la localizzazione dell'influsso slavo orientale sulla pesca ungherese. Le ricerche etnografiche hanno infatti accertato che in area slava orientale esistono due zone di diffusione della nasse: una comprende il basso Volga, l'Ural e il Kuban ed è connessa al tipo ugrico di nassa; l'altra, che comprende la zona del Dnepr, Dnestr e basso Danubio, è invece connessa al tipo ungherese. La zona del Don rimane esclusa. Dunque, l'influsso slavo orientale sulla pesca si esercitò non quando gli Ungheresi erano ancora nella zona del Podon, ma più tardi, nei secoli VIII e IX, quando si trovavano in Levedia e Etelköz.

2.5. Non resta che esaminare brevemente alcuni altri termini che non presentano però quell'alto grado di omogeneità riscontrato nei precedenti ambiti

semantici dell'agricoltura, della pesca e in parte dell'abitazione.

Nelle altre attività economiche, l'unica traccia di una qualche consistenza si ha per quanto riguarda l'allevamento. Ma anche qui esiste un unico termine, *csorda* "mandria", rafforzato da un calco certamento slavo orientale. Il termine per "bovini" è, in ungherese, *szarvasmarha* che, letteralmente, significa "animali con le corna" ed è esattamente equivalente al rus. *rogatyj skot*. Se rus. *rog* "corno" è certamente slavo comune, non così deve dirsi dell'intera espressione, che è solo russa. Anche questo calco sarà dunque una traccia di contatti fra ungheresi e slavi orientali, tuttavia è materiale troppo esiguo per permettere di trarre qualche conclusione. Qualche altro termine, come *vajda* "dux" riporta ad elementi embrionali di organizzazione politica, mentre *család* e *cseléd* hanno a che vedere con l'organizzazione della famiglia.

3. Le ricerche fin qui condotte hanno dunque indicato l'esistenza di un contingente lessicale imprestato dallo slavo fra XI e IX sec. Si potrà continuare, per questa via, ad arricchire ulteriormente il patrimonio lessicale nel tentativo di completare il quadro presente, ma grandi risultati non sembra si possano attendere più in questa direzione di ricerca. Qualche nuovo elemento interessante potranno riservare, forse, nuove etimologie relative alla "vita spirituale", che rimane l'ambito semantico meno esplorato.

Il terreno di indagine mai finora toccato riguarda l'interferenza sugli altri livelli della lingua. In questo senso, ha ragione János Balázs a sottolineare che "i rapporti molto antichi, precedenti la *honfoglalás*, fra ungherese e lingue slave orientali, risultano ancora poco esaminati" (Balázs 1983). Ed anche Hadrovics lamenta la relativa scarsità di studi, sia in Ungheria, sia in altri Paesi, sulle interferenze nella fonetica e nella sintassi (Hadrovics 1979 :115). Soprattutto, mentre qualche studio s'è compiuto anche in questo campo riguardo ai rapporti fra ungherese e lingue slave circostanti, non si può dire altrettanto per lo slavo orientale: ricerca che oltretutto non può avere a disposizione quell'abbondanza ed evidenza di dati e materiali, ben presente, invece, per le altre lingue slave.

3.1. Si è scritto, finora, del contatto slavo-magiaro come di rapporto unidirezionale: dallo slavo al magiaro. Si tratta, probabilmente, di un limite ereditato da metodi che ponevano al centro l'attenzione per la dimensione diacronica, ricostruttiva, concependo la lingua come "serbatoio" più che come "sistema", in via di progressivo "arricchimento" e sviluppo. L'attenzione posta sulla storia della lingua più che sul suo funzionamento non stimolava un approccio biunivoco al problema del contatto, per quanto biunivoco sia, sempre, il rapporto linguistico.

In questo senso, le ricerche attorno al rapporto slavo-magiaro fra VI e IX secolo hanno finora affrontato solo i fenomeni di prestito lessicale, e in un'unica direzione. Scarsi, invece, gli elementi acquisiti sui prestiti ungheresi nello slavo

orientale, i calchi, i toponimi, morfologia, fonesi e sintassi.

3.1.1. Di contro alla cinquantina di prestiti slavo-orientali nell'ungherese (non tutti, comunque, accettati unanimamente come tali), solo due sono i prestiti ungheresi segnalati nel russo: *šatër* "tenda (cfr. ungh. *sátor* "tenda", di origine turca: *čatir* o corrispondente ciuvasso *šatīr*. Cfr. anche pers. *čador* "velo") e *koldún* "stregone, sciamano" (cfr. ungh. *koldus*, deverbale da *koldul* "mendicare", da una radice per "attorcigliarsi, vagabondare, girovagare". Cfr. anche *Kāšg. qoldāčī*, uig. *qolguči*) (Vasmer, TESz 2:524).

È da notare che in entrambi i casi si tratta di termini legati alla cultura nomade e sciamanica attribuita ai magiari, tale da delineare – allo stato attuale delle conoscenze – uno scambio culturale fra una cultura sedentaria-agricola e una nomade. Inoltre, i due termini sono largamente diffusi in una vasta area linguistica e geografica (turco e persiano, ad esempio), tanto che sarebbe giustificato dedurre un ruolo di mediazione, svolto dai Magiari, nei confronti degli Slavi per quanto attiene al mondo turco, nel quale i Magiari restarono a lungo inseriti. Lo stesso nome degli Ungheresi deriva dal nome dell'alleanza tribale turca *Onogur* "tribù dalle dieci frecce" (*Vəngry*, poi, in russo) della quale i Magiari fecero integrante parte. L'etnonimo serve come *terminus ante quem* per datare i primi contatti fra Slavi e Ungheresi, essendosi sciolta, l'alleanza in questione, alla fine del VII sec. d.C. Ne consegue dunque, anche, che la collocazione geografica dei gruppi magiari doveva occupare, nella dislocazione delle tribù onoguriche, l'"ala nord" dello schieramento, a diretto contatto con gli insediamenti slavo-orientali, soprattutto lungo il corso del Dniepr, dove le scoperte archeologiche parlano di cittadelle slave fortificate. È probabile che ricerche più accurate e sistematiche possano portare alla luce altri elementi di lessico proto-magiario in territorio russo o ucraino. Ciò permetterebbe di gettare nuova luce sulla natura dei contatti fra slavi e magiari e fornirebbe conferme o smentite alle deduzioni fin qui fatte circa il carattere del primo impatto degli ungheresi col mondo slavo.

3.1.2. Alcune ricerche sui toponimi sono state condotte, ma senza giungere ad apprezzabili risultati. Oltre al nome del Danubio (*Duna*), i risultati si riducono essenzialmente all'incerta attribuzione a proto-magiario di una serie di toponimi iniziati in *Mož-*, *Moš-* diffusi nella zona che va dal Volga alla Meščera di Rjazan, cioè nei territori di antico insediamento ungherese (Rot 1973). I toponimi iniziati con *Mož-*, *Maž-*, *Miž-*, *Miš-*, *Mež-*, *Meš-*, – derivano certamente da lingue ugrofinniche ed alcuni dall'ungherese *Megyeri/Mogyeri* (il primo è nome tribale, il secondo denota tutti gli ungheresi). Tuttavia, questi toponimi non sono diffusi soltanto all'interno del territorio anticamente attraversato dagli ungheresi, né tutti i toponimi in questione possono derivare dall'ungherese. I toponimi in *Miž-*, *Miš-* sono certamente più recenti e derivano

dal turco, dove riflettono carattere *kipčaq* (ungh. *Megyeri* > *Mežeri* > *kipčaq Mišer, Mižer*). I toponimi in *Moš-*, *Mož-*, possono derivare sia da slavo orientale che dal turco. È comunque evidente che il toponimo, in questo caso, sottintende un precedente prestito di carattere etnonimico.

3.1.3. Particolare attenzione andrebbe rivolta ai calchi, lessicali e sintattici, come spia di un'interferenza prolungata e di un bilinguismo sviluppato. Lajos Kiss ha condotto una ricognizione sistematica, rintracciando numerosi calchi semantici nell'ungherese (Kiss 1977). Pochi di essi, fra quelli discussi da Kiss, sono stati riferiti a rapporto russo-magiario. Possono ricondurre più facilmente ad area slava orientale i seguenti calchi:

Fél “stipite” (solo nei composti: *ajtófél, kapufél, ablakfél*): rus. *polovi(n)ka* (nelle altre lingue slave è piuttosto *strona, strana*, ecc.), a meno che non abbia, invece, ragione il TESz ad ipotizzare un etimo di *fělfá, kapufěl*, ecc. non da *fěl* “metà” (da Uf. **pälä*) ma da *fěl* “colonna, idolo” (da Uf. **pele*) (TESz 1:112, *ajtófěl*).

Ház come “casa” e “stanza”. Il termine, con regolari paralleli nelle lingue ugrofinniche, si ritroverebbe in uf. **kota* ed è spesso citato, per le sue connessioni con lingue indoeuropee, come esempio di contatti protouf-ie. Non è escluso possa trattarsi di un prestito iranico (cfr. ir. *kat* dov'anche compare col duplice significato di “casa” e “stanza”). Un duplice significato si trova anche nelle lingue slave, dove dimostra un regolare e logico ampliamento semantico da “casa” a “stanza” dal momento le antiche case contadine erano generalmente costituite da un solo locale (bulg. *kušča*, mac. *kuka*, s-cr. *kucá*, slov. *hisa*, ceco *d'um*, slovacco *chyza*, pol. *izba*, rus. *izbá*). Non è dunque facile capire se si tratta di un antico prestito iranico, passato con entrambi i significati, se i due significati si siano sviluppati in ungherese del tutto indipendentemente da influsso straniero, oppure se si tratti di un calco sullo slavo. Kiss colloca il termine fra i calchi slavi. Se così fosse, data l'antichità del termine, non può essere escluso nemmeno un calco da antico slavo orientale.

Rohadt sarok (lett.: “angolo marcio”), per indicare la direzione dalla quale di solito provengono le nubi cariche di pioggia. In slavo si hanno espressioni simili in slovacco (*hnily kut*) e in russo (dial.: *glilj ugol, glilj kut*), mentre in slavo meridionale si ha piuttosto s-cr. *babin budzak, babin kut*. L'espressione ungherese corrisponde quasi perfettamente a quella russa, più che alla slovacca.

Tisztaszoba (lett.: “stanza pulita”). Espressioni equivalenti esistono in slavo orientale (*čistaja izbá, bělaja izbá, černaja izbá*) con riferimento, così come in ungherese, a “stanza senza camino”. Anche in ungherese si ha “*fekete szoba*” “stanza nera” e *fehér ház* “stanza bianca”. Sempre, in ungherese, così come in russo, queste espressioni si riferiscono a stanze dove non c'è il camino, ma vi può essere il focolare ed il fumo può uscire attraverso la porta o un buco nel muro. In altre lingue slave, cfr. pol.ant. *kurna chata* “stanza fumosa”, *izba*

biala, izba czarna. La presenza generalizzata e diffusa dell'espressione in russo, ucraino e bielorusso e, viceversa, l'occasionalità di questa presenza nel resto del mondo slavo, non possono che ricondurre ad un territorio orientale.

Non vi sono, nelle trattazioni di Kiss, alcuni calchi precedentemente attribuiti a slavo orientale, come *szarvasmarha* a cui s'è già accennato (rus. *rogatyj skot*), e soprattutto i termini relativi alla pesca ungherese che conosce numerosi calchi da russo o ucraino. Ad esempio, sono termini direttamente collegati a strumenti della pesca *fej* "capo", *kapu* "portone", *udvar* "cortile", *szárny* "ala" che si riconducono ai termini russi, usati negli stessi contesti, *golova*, *vorota*, *dvor*, *kryl'ja* (Rot 1973). Anche *világ* "mondo" e "luce" si riconduce al rumeno ma anche al russo (cfr. *svět*), ma qui è più probabile un influsso post-*honfoglalás*. Particolarmente importante appare l'esame, da compiersi, del materiale dialettale o riguardante specifiche attività e ambiti semantici.

3.1.4. Un terreno particolarmente fecondo e significativo ai fini di un'esatta definizione dell'interferenza slavo-magiara è quella eventualmente riscontrabile al livello della morfologia, della sintassi, della fonologia. Le ricerche, in questo campo, devono purtroppo svilupparsi ancora.

Solo in tempi relativamente recenti si sta sviluppando la comparazione tipologica fra le lingue uraliche. Il materiale da esplorare è ancora vasto.

Neppure si può dire che la ricostruzione abbia fornito un quadro certo di acquisizioni. Quelle più consistenti sono riscontrabili, oltre che nel lessico, nella ricostruzione dei sistemi fonologici antichi (delle "lingue-base" ugrica, finnica, ugrofinnica-uralica) ma anche qui si discute ancora su quale fosse, ad esempio, il vocalismo originario e se siano esistite le vocali ridotte *ö* e *ü*. Lo stesso concetto di lingua-base è sottoposto a critica né tutti concordano, ad esempio, su talune corrispondenze fonetiche: se *hal* e *kala* significano "pesce" in ungherese e in finnico, è davvero giustificato postulare un *k* iniziale ugrofinnico-uralica davanti a vocale velare, o piuttosto le differenze esistevano già in antico, come indicherebbe, in alcuni dialetti ungheresi, l'esistenza di *k-* prima di velare?

Il fatto che non vi sia piena concordanza di opinioni pare doversi imputare non solo ad obiettive difficoltà ricostruttive, ma anche all'inadeguatezza di un metodo, quello appunto storico-comparativo, che discendeva dal postulato dell'"unità ugrofinnica". Il problema non pare tanto quello di ricostruire l'antica forma linguistica, quanto di capire in quale modo possano essersi costituite affinità tipologiche eventuali e attraverso quali meccanismi di interferenza. L'area geografica interessata alle lingue uraliche-ugrofinniche è molto vasta e certamente percorsa anticamente da popolazioni diverse. Non sappiamo con precisione dove fossero gli indoeuropei. Sappiamo della presenza di popolazioni altaiche. Non è stato ancora valutato appieno il possibile grado di interferenza successiva con i baltici, che pure non solo erano presenti, ma si

incunearono profondamente fra sciti e ugrofinnici fino a raggiungere, molto ad est, la zona Kama-Vjatka-Oka (Gimbutas 1967).

Una tassonomia delle strutture superficiali delle lingue uraliche-ugrofinniche non è ancora compiuta né tantomeno raggiunta una tipologia della struttura profonda delle lingue in questione, cosicché non è possibile nemmeno valutare – per certi fenomeni – se lo sviluppo delle attuali strutture sia *implicato* da una tipologia uralica o in quale misura il loro sviluppo avvenga e sia avvenuto attraverso fenomeni di lega linguistica e convergenze/contaminazioni areali, di cui si ha pur notizia storica.

Un problema simile è stato posto per l'ossetico e, in parte, per il tochario. Il primo, in particolare, mostra uno sviluppo in “tipo” agglutinante che riporta, probabilmente, a contatti intensivi e prolungati con lingue ugrofinniche e altaiche, come del resto annota anche K.H. Schmidt, propenso tuttavia ad ammettere come decisiva una duplice tendenza di sviluppo, dall'indoeuropeo comune, da “tipo” fusivo a – rispettivamente – analitico o agglutinante, per implicazione: “la forma di caso indoeuropea, contrassegnata *morfo-semanticamente* dalla polifunzione dei morfemi di caso, *formalmente* da fusione e simbolismo, *sintatticamente* dall'«autonomia della parola» come caratteristiche di correlazione, viene sostituita nel corso dello sviluppo linguistico in casi estremi da due diversi *transforms*, il tipo analitico e agglutinante, nonché da tipi misti di diverso grado e forma. Il motivo della comparsa di diversi esiti di trasformazione può fra l'altro essere basato extralinguisticamente sull'interferenza di altre lingue” (Schmidt 1976:330, i corsivi nel testo).

Si è scritto sui rapporti fra baltici e finni, e ciò è naturale, data la forte e documentata interferenza fra i due gruppi. Meno ovvia appare invece l'inesistenza di riferimenti ai baltici nelle ricerche sui rapporti slavo-ungheresi. Eppure, anche il ramo ugrico ne venne interessato, poiché i manši conoscono alcuni prestiti baltici (Gimbutas 1967:27). La vicinanza delle lingue baltiche a quelle slave (tanto da postulare un periodo balto-slavo) consiglia di riesaminare oggi anche il materiale lessicale interpretato come prestito dallo slavo; il che, tuttavia, per epoche più antiche, andrebbe esteso ai prestiti indoiranici e protoiranici, in quanto l'attribuzione dei prestiti più antichi all'indoiranico si basa anche su alcuni sviluppi fonetici che si ritrovano in balto-slavo. Il balto-slavo, in sostanza, condivide con l'indoiranico alcuni degli sviluppi più antichi dall'indoeuropeo comune. La stessa verifica andrebbe condotta per il gruppo di termini interpretato come spia di un contatto più antico – addirittura pre-proto-indoeuropeo e pre-proto-ugrofinnico – fra i due gruppi, non necessariamente ascrivibili all'ipotesi indo-uralica.

Andrebbe comunque tracciata una griglia di comparazioni tipologiche fra ungherese e lingue slave orientali per individuare le possibili tracce di un'interferenza che poté incidere anche a livelli strutturali. Ciò permetterebbe inoltre di capire se eventuali fenomeni simili esistenti nelle altre lingue ugrofinniche

si debbano riferire ad interferenza antica o recente. Tutte le altre lingue ugrofinniche infatti hanno attraversato e stanno attraversando situazioni di interferenza con lo slavo orientale molto più prolungate e intensive dell'ungherese. Ciò è tanto più necessario in quanto il quadro dei rapporti fra le lingue ugrofinniche e "l'assetto delle parentele" si sta notevolmente modificando,

Secondo la linguistica storico-comparativa, ad esempio, mordvino e ceremisso dovrebbero essere strettamente imparentate e discendere da una lingua-base "proto-volgaica". Ciò viene ora messo in dubbio: da un punto di vista tipologico il ceremisso è più strettamente legato al gruppo permiano mentre il mordvino "è l'anello di congiunzione con le lingue balto-finniche" (Hajdú 1977-81:11), con le quali mostra molte più analogie. Di qui i dubbi sempre più consistenti sulla reale esistenza di una fase proto-volgaica ed anche proto-finno-volgaica.

Andrebbe più attentamente esaminato, con una rigorosa comparazione tipologica condotta fra le lingue ugrofinniche e fra queste e le altre lingue vicine non ugrofinniche, perché nelle lingue ugrofinniche settentrionali si sia conservata l'armonia vocalica, il nesso nasale+occlusiva, la *d* iniziale, le occlusive sorde *p*, *t*, *k* in posizione iniziale: mentre, al contrario, in quelle meridionali si è fatta valere una tendenza all'indebolimento di questi fonemi (spirantizzazione, in generale) il nesso nasale+occlusiva si è dapprima denasalizzato, quindi l'esplosiva si è sonorizzata, come in ungh. *eb* ~ vog. *ämp*, ecc. (ma non è ancora chiaro se il mutamento sia avvenuto in due tempi o comunque in questa successione) (Bereczki 1977:51). Si tratta di estese tendenze al mutamento che coinvolgono lingue di gruppi diversi. Anche qui non occorre ipotizzare una forma transitoria proto-ugrofinnica meridionale e sostenere che fu questa lingua ipotizzata a produrre il mutamento. In realtà andrebbe verificata l'ipotesi di un insieme linguistico areale anche fortemente differenziato ma percorso da una uguale tendenza di sviluppo, da un contingente fonetico che tendeva a convergere fra le diverse lingue. Ugualmente in dubbio è l'esistenza, almeno nei termini in cui lo si è affermato finora, di un proto-ugrico comune. Le tre lingue ugriche moderne (ungherese, vogulo, ostjako) hanno infatti in comune, da un punto di vista tipologico, meno di ciò che ci si dovrebbe attendere dalla teoria classica della parentela (Hajdú-Domokos 1978, Hajdú 1977-81).

Tentando una diversa classificazione tipologica delle lingue ugrofinniche e dei loro reciproci rapporti, ci si trova insomma di fronte ad un panorama assai diverso dal consolidato schema delle parentele "genealogiche". Ad esempio, su venti parametri tipologici esaminati da Hajdú e Domokos (1978), le lingue ugriche dell'Ob ne condividono 13 con le lingue samoiede, solo 7 con l'ungherese, tanto da far scrivere ad Hajdú che "non è possibile fare dichiarazioni assolutamente sicure circa l'unità linguistica dell'epoca ugrica" (Hajdú 1977-81:12).

3.1.5 Appare dunque, ora, preliminarmente ad uno studio sui reciproci influssi slavo-ungheresi pre-*honfoglalás* “l’individuazione tassonomica dei segni contraddistintivi delle lingue uraliche” (Hajdú 1977-81:13). Solo dopo aver conseguito risultati certi in questo campo, infatti, sarà possibile capire se ciò che nell’ungherese esula dal quadro tipologico delle lingue ugrofinniche-uraliche si sia sviluppato per tendenza autonoma, oppure vi siano stati fenomeni di interferenza o convergenza areale ai quali l’ungherese sia stato interessato insieme ad altre lingue non ugrofinniche, ed infine in quali misure, modi, direzioni abbia eventualmente agito quest’interferenza.

Un lavoro di tal genere è avviato. Lo hanno incominciato Hajdú e Domokos ma la loro proposta di comparazione tipologica (una prima “griglia” tipologica di 20 parametri) pur aprendo la via e indicando le prospettive possibili non sembra ancora adeguata. In sostanza i venti parametri proposti (fonologici, morfologici, sintattici) sembrano ancora troppo pochi, e la loro scelta troppo arbitraria, perché essi possano essere ritenuti del tutto significativi. È un limite che lo stesso Hajdú tiene d’altronde ben presente in suoi lavori successivi.

Hajdú propone un questionario di oltre 60 quesiti con i quali condurre una campagna a tappeto di indagini comparativo-tipologiche (Hajdú 1977-81). È ancora un questionario incompleto sul quale egli sta lavorando per meglio definirlo. Balázs, nel suo ultimo lavoro (Balázs 1983), pare respingere l’ipotesi di contatti intensi fra slavi e magiari prima della *honfoglalás*, anche se ritiene, con altri, che vi possa essere stato un influsso ugrofinnico sullo slavo orientale, riscontrabile, ad esempio, nella costruzione *nekem van ~ u menja est’*, condivisa, fra tutte le lingue slave, solo dal russo, ed inesistente nell’area danubiana.

In attesa di una più puntuale classificazione tipologica delle lingue uraliche-ugrofinniche, ci si limiterà a proporre soltanto alcuni raffronti tipologici fra ungherese e russo che potrebbero trovare conferma soltanto una volta completato il quadro tipologico in territorio ugrofinnico, con l’avvertenza che essi andrebbero poi esaminati alla luce di un uguale lavoro condotto in ambito indoeuropeo (tenendo cioè presente indo- e proto-iranico e lingue baltiche da un lato, e dall’altro le lingue della “lega danubiana”).

Il sistema perfettivo/imperfettivo, presente in tutte le lingue slave, ha certamente influito sull’ungherese dopo la *honfoglalás*. Ma poiché già nell’Haltott Beszéd, primo testo in ungherese, si trova in formazione il sistema dei prefissi verbali, non è escluso che già prima della *honfoglalás* lo slavo orientale possa aver esercitato un qualche influsso.

Alcuni prefissi verbali ungheresi, fra cui in particolare *meg-* non modificano il significato del verbo ma lo rendono perfettivo-resultativo. Altri prefissi (come ad esempio *el-*) hanno questa funzione ma, contemporaneamente, modificano anche il significato del verbo. *Meg-* si incontra di frequente soprattutto in verbi indicanti attività fisica e lavorativa dalla quale si attende un risultato (es.

megacéloz “temprare”, *megszánt* “arare”), in verbi come *tesz* e *csinál* “fare”, *megír* “scrivere (fino in fondo, finire di scrivere), *elolvas* “leggere fino in fondo” nei quali l’accento è posto sul risultato dell’azione, *eszik* “mangiare” (*mindent megeszik, eszik az utolsó falatig*), *néz* (*megnéz* “esaminare attentamente”). Molto significative le coppie di verbi *fázik* “avere freddo”/*megfázik* “prendere il raffreddore”, *fagy* “gelare”/*megfagy* “congelarsi” (*megfagyott a lábam*). Ai verbi che hanno di per sé significato perfetto (es. *indulni* “partire”) il prefisso *meg-* o *el-* fornisce una sfumatura resultativa (*elindulni, megindulni* che indicano l’azione concreta del partire, *épit* “costruire, edificare”, ma molto più marcato e concreto è *megépit*: cfr.: *A Templomtelken volt a Salánkykastely helye, de sose építették meg*). E ancora: *fordul* “volgersi”/*megfordul* “voltarsi completamente”, *tanulni* “studiare”/*megtanulni* “studiare, con riferimento al risultato dell’apprendimento”, *hal* “morire”/*meghal* “morire, riferito specificamente ad una persona (*ö nem halt meg*)”; *érkezik* “arrivare”/*megérkezik* “arrivare: (*ö nem érkezett meg* la persona attesa non è qui)”; *él* “vivere”/*megél* “sopravvivere” (es.: *miből éltek meg egy hónapig?* “di che cosa siete vissuti per un mese?”). Altrettanto significativi sono i risultati statistici ottenuti da Jean Perrot esaminando un testo letterario ungherese. Su 586 forme verbali con *meg-*, 189 erano al presente, 397 al passato. Delle forme presenti, ben il 60% avevano significato di futuro, il 26% erano presenti narrativi, il 7% erano privi di reale significato temporale perché si riferivano ad azioni quotidiane o a verità universali, solo il 6% aveva davvero senso di presente. Le forme al passato solo nel 7% dei casi avevano valore di imperfetto. Per il 93% indicavano azioni concluse, momentanee, resultative, ecc. (Perrot 1966).

Prefissi verbali simili a quelli ungheresi esistono anche in vogulo e ostjako. Ne esce confermata l’antichità delle funzioni e dunque, se di influsso slavo si può davvero parlare, rafforzata l’ipotesi di un influsso slavo orientale, per quanto non siano, per ora, stati dimostrati prestiti verbali nell’ungherese in epoca pre-*honfoglalás*.

Eva Uotila Arcelli sostiene che la categoria aspettuale in finnico non è retaggio di epoca protougrofinnica, ma nasce nel periodo antecedente il proto-finnico probabilmente per influsso indoeuropeo (in quell’epoca, a causa dei cambiamenti grammaticali, “il segno del separativo *TA* è passato ad indicare la funzione dell’oggetto in opposizione all’accusativo, creando così le condizioni formali per esprimere l’aspetto”). In sostanza, la differenza aspettuale, che in baltofinnico si esprime non nella forma del verbo, ma nella differenza del caso dell’oggetto (partitivo/vs/accusativo) non deriverebbe dall’“epoca ugrofinnica”, ma sarebbe innovazione secondaria dovuta ad influsso indoeuropeo (Arcelli 1977-1981). La presenza dell’aspetto verbale come sistema, generalizzato in una vasta area dell’Europa orientale, induce a ritenere che si tratti di una isoglossa comune a tutta l’area formatasi attraverso un prolungato contatto fra lingue anche non affini.

3.1.6. I sistemi fonologici del paleoungherese e del paleoslavo all'epoca della *honfoglalás* (IX sec.) dimostrano fra loro una grande vicinanza. Vi sarebbero state, a quell'epoca, tutte le condizioni perché fin dall'arrivo dei magiari in Pannonia iniziasse ad agire con molta più produttività e immediati risultati l'interferenza slavo-magiara. In altri termini, se oggi oltre il 12 per cento del lessico ungherese è costituito da prestiti slavi (contro un 7 per cento di prestiti tedeschi e un 6,5 per cento di prestiti latini) ciò è potuto avvenire anche perché, in un certo senso, il sistema fonologico del paleoungherese era già in qualche modo "predisposto" al contatto.

Ora, confrontando il sistema fonologico del proto-uralico con quello del proto-indoeuropeo, appare chiaro come, all'epoca del paleoungherese e del paleoslavo, avesse già avuto luogo, in modi ancora tutti da scoprire, un progressivo e forte avvicinamento dei due diversi sistemi. I sistemi fonologici protouralico e protoindoeuropeo ricostruiti presentano notevolissime diversità: di fronte alla ricchezza delle occlusive indoeuropee (complete nelle serie labiali, dentali, velari e labiovelari e forse anche palatali), sta la estrema povertà del sistema delle occlusive in uralico (*p, t, k*); mentre, di contro, è assai vasta l'articolazione delle affricate e fricative in uralico, quasi inesistenti in indoeuropeo. Quanto al vocalismo, mentre in uralico esistevano le cinque vocali fondamentali, in indoeuropeo esistevano già le vocali brevi/lunghe e una ridotta (in uralico, invece, non è ancora accertato se esistessero, accanto alle prime cinque, anche *ä* e *ü*).

La struttura delle parole era molto diversa, come ha già ben evidenziato Balázs 1983. Le differenze fondamentali riguardano la ricchezza di nessi consonantici (fino a tre) in indoeuropeo e la loro assenza in uralico, e la terminazione in consonante in indoeuropeo, mentre in uralico è rigorosamente aperta.

In generale, a fronte di una ricchezza di strutture-tipo della parola in indoeuropeo, troviamo soltanto quattro tipi in uralico.

Nel sistema consonantico, come s'è detto, appaiono chiare profonde differenze. L'indoeuropeo aveva da 16 a 20 occlusive, l'uralico solo 3, e non aveva nemmeno sviluppato le opposizioni sonora/sorda. Numerose invece le fricative (8) contro le 4 dell'indoeuropeo e le affricate, anche queste presenti in uralico e assenti in indoeuropeo.

Nel paleoslavo il sistema si presenta fortemente semplificato, mentre si è arricchito quello paleoungherese (IX sec.). Già nel protoslavo le occlusive si erano ridotte a sei (tre sonore e tre sorde), ma non ancora sviluppato appariva il sistema delle affricate e delle fricative. In paleoslavo (metà del IX secolo) entra di prepotenza nel sistema consonantico una ampia gamma di fricative. Non molto diverso dal protouralico, invece, il sistema in paleoungherese, dove, comunque, si trova sviluppata l'opposizione sonora/sorda nelle occlusive e arricchito lo spettro delle fricative. Le principali differenze fra i sistemi vocalici stanno nell'assenza delle vocali ridotte e delle vocali nasali in paleoungherese

(che sono invece presenti in slavo). È inoltre certo che anche in paleoungherese si era già sviluppata l'opposizione brevi/lunghe come dimostrano i prestiti antichi turchi ed anche quelli antico slavo orientali. Come si vede, il sistema consonantico paleo-ungherese è ormai molto vicino a quello proto- e paleoslavo. In particolare, sono già completamente sviluppate le occlusive sonore *b, d, g* (e contemporaneamente anche il sistema slavo si è enormemente semplificato passando da 20 a 6 occlusive). A cosa è dovuto questo risultato oggettivamente convergente? Si tratta di tendenze di sviluppo del tutto autonome nelle due lingue o oppure si può parlare di risultati di interferenza? Come sempre in questi casi, è difficile dare una risposta e trovare una "prova" decisiva. Ci limiteremo pertanto a provar di capire quali meccanismi e tendenze, nei due diversi campi, possono avere prodotto questi risultati analoghi. Già nel protoungherese è possibile riscontrare chiaramente una forte tendenza all'apertura delle sillabe, del resto estesamente presente anche in precedenza, quando si manifestava soprattutto nel rifiuto dei nessi consonantici iniziali e nelle terminazioni in vocale delle parole (cfr. la struttura della parola in proto-uralico). Ora questa tendenza si rafforza e si generalizza investendo anche i nessi consonantici interni. Conseguenza diretta ne sono alcuni fenomeni di assimilazione consonantica e di successiva semplificazione. Nessi come pr.ungh. **kt* si assimilano in *-*tt-*. Il successivo passaggio a *-t-*, con semplificazione delle esplosive geminate, non rappresenta che l'antecedente necessario alla sonorizzazione. Balázs ha accertato che la sonorizzazione delle occlusive è da mettere in relazione con la tendenza all'apertura delle sillabe (Balázs 1967).

Un secondo risultato di questa tendenza pare essere la nascita di nuovi fonemi non esistenti prima, come *ž, c* e *t'* (rispettivamente *zs, c* e *ty* nella grafia ungherese) e più avanti anche *g'* (*gy*). In un primo tempo si era pensato alla spiegazione più semplice, e cioè che questi fonemi (soprattutto *ž*) fossero entrati con i prestiti, in particolare quelli slavi. In seguito la loro comparsa è stata attribuita a fenomeni di sinarmonismo e di assimilazione consonantica. In sostanza, in parole che presentavano il nesso *š* + occlusiva sonora (*b, d, g*), *š* veniva pronunciata sonorizzato (*ž*), come nella parola *vasban* (pron. *važban*). In questo caso, la nascita di *ž* (*zs*) può essere messa in relazione con la caduta delle vocali finali di sillaba che, secondo Balázs, è un'altra conseguenza dell'apertura delle sillabe (Balázs 1983). Per uguale via entrarono nel sistema fonologico anche *c, t'* e *l'* (*c, ty* e *ly*). Così come gli antichi nessi uralici *-*kt, -*tk-, -*sk-* si semplificarono per la tendenza all'apertura delle sillabe, così anche in slavo ha luogo un processo simile. Qui le manifestazioni esteriori di questa tendenza sono naturalmente, in parte, diverse. L'importante tuttavia, ai fini del nostro discorso, è che la tendenza è vitale e produttiva nel protoslavo nello stesso periodo in cui lo è nel protoungherese.

In protoslavo (500 a.C. – IX sec. d.C.) vanno ad essa rapportati alcuni sviluppi, come la caduta delle consonanti finali, la monottongazione dei ditton-

ghi, le trasformazioni di alcuni gruppi consonantici, la “jotovanie”, la comparsa delle vocali nasali, la metatesi e pleofonia dei gruppi TORT/TOLT ecc. In particolare, la semplificazione dei gruppi consonantici investe i nessi iniziali (in alcuni casi), la caduta delle occlusive davanti a *m* e *n* (es. *dm* > *m*). La struttura ottimale della sillaba diventa CV, ma è tollerata anche CCV (possibile tuttavia solo con alcune consonanti, con altre no).

Si tratta, in protoslavo, di un processo complesso che produce fenomeni fondamentali di trasformazione profonda della lingua e abbraccia una intera serie di aspetti fortemente legati fra loro.

4. Per concludere, nel campo delle ricerche sui rapporti linguistici slavo-ungheresi, pare si debba ormai ritenere esaurita una fase durata alcuni decenni. Questa fase ha prodotto come risultato l'accertamento dell'esistenza di contatti, in epoche precedenti la *honfoglalás*, fra slavi e magiari. I prestiti non sono però in grado di dirci, se non marginalmente, di quale tipo sia stato tale contatto.

Gli studi in questo ambito si trovano ad un bivio, ma non possono prescindere da ricerche che si stanno imponendo nell'ambito dell'uralistica. Non si sono volute qui affermare assolute certezze in merito al contatto slavo orientale-magiario in epoche pre-*honfoglalás*. L'unica cosa, allo stato attuale delle indagini, sicuramente sostenibile è che questo contatto vi fu certamente e che probabilmente durò circa tre secoli. Un altro problema è, poi, se vi possa essere stato un contatto più antico anche con i balto-slavi, poiché ne esistono alcune tracce significative (cfr. i prestiti in manši). Ciò che si è voluto dire è che le ricerche sui risultati di questo contatto hanno finora riguardato soltanto il lessico e non si possono dire concluse. Al contrario, vi sono alcune possibili direzioni di ricerca che meritano maggiore attenzione di quanto sia stata finora ad esse dedicata.

In generale, quando di uno stesso fenomeno si presentano come possibili due soluzioni diverse, si tende ad accettare come valida la soluzione più semplice. Così, alcuni fenomeni di interferenza slavo-magiara vengono rapportati ad epoche a noi più vicine e a contatto fra ungheresi e slavi meridionali o occidentali dopo il loro insediamento nell'Europa centrale. Tuttavia, crediamo si possa sostenere che, così come i risultati di questa interferenza appaiono visibili poche decine di anni dopo l'insediamento, fenomeni di interferenza altrettanto importanti possano aver avuto luogo nei tre secoli precedenti di contatti con gli slavi orientali. Poiché nulla esclude, in sostanza, che ciò possa aver avuto luogo, è forse possibile pensare che alcuni fenomeni di interferenza, datati ad epoca post-*honfoglalás*, debbano invece riferirsi ad epoca più antica. In ogni caso, se davvero si vuole approfondire la natura e i modi dei contatti slavo orientali-magiari, in questa direzione è possibile indagare. Tuttavia, data la natura complessa dei rapporti fra popoli e lingue diversi (la cultura di Saltovo-Majak, della quale i protomagiari fecero parte negli ultimi periodi delle

migrazioni, era una cultura sovranazionale, come molte delle culture in cui essi furono coinvolti, e ad essa appartenevano popolazioni ugrofinniche, altaiche e indoeuropee) uno studio del genere non può che essere di natura rigorosamente interdisciplinare.

In sostanza, dal punto di vista metodologico, la ricerca andrebbe condotta:

a) individuando con più esattezza e con criteri anche statistici la tipologia delle singole lingue uraliche-ugrofinniche, sulle indicazioni di Hajdú;

b) conducendo poi una perlustrazione contrastiva, avendo come modello di riferimento il “tipo” uralico-ugrofinnico;

c) conducendo una parallela e analoga ricerca nel campo delle lingue slave, baltiche ed iraniche, con attenzione particolare alle epoche antiche nelle quali ugrofinni ed indoeuropei si trovarono certamente in un rapporto di stretta vicinanza;

d) attribuendo un uguale compito all’altaistica, con particolare riferimento alle lingue kipčaq (ad esempio, quali tendenze di sviluppo mostra il sistema fonologico dell’antico turco e la struttura della sillaba?);

e) incrociando i dati così ottenuti: le zone di sovrapposizione tipologica si candiderebbero ad oggetti privilegiati per provare gli esiti dell’eventuale interferenza e l’andamento di isoglosse o isofone abbraccianti tutte o alcune lingue dell’area presa in considerazione.

In altri termini, si dovrebbero prendere in considerazione le strutture linguistiche rispettivamente del protomagiara, del protoslavo o dell’antico slavo orientale, e dell’antico turco in una determinata epoca (500-900 d.C.), comparandole fra loro. Le congruenze possono essere universali linguistici (ma allora non sarà difficile confrontarli con le rispettive proto-lingue), oppure tratti tipologici dovuti a sviluppo convergente che potrà essere, allora, di due tipi: casuale e dovuto ad implicazione del proprio “tipo” (in questo caso, tuttavia, si dovrebbe supporre che un uguale sviluppo sia implicato da “tipi” diversi) o dovuto ad interferenza.

Non sarebbe probabilmente possibile stabilire tempi e modi concreti di questa eventuale interferenza (in quali territori, in quali epoche, fra quali lingue dei diversi trappi linguistici essa abbia avuto luogo) ma si sarebbe comunque di fronte ad indizi di un’interferenza molto più intensiva di quanto lascino supporre i prestiti.

Un’indagine così condotta, in vista dell’interferenza slavo-magiara, potrà certamente fornire nuovi risultati e indicare nuove vie di ricerca.

BIBLIOGRAFIA

E.U. Arcelli, 1977-1981: *I presunti verbi irrisultativi nella lingua finlandese*,

- in: Csillaghy, A. (a cura di), *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno areale*, Venezia, (pagg. 81-88).
- J. Balázs, 1967: *Az alakpárképződés okai, módjai és funkciói*, in: MNy 63:148-156
- .1983: *Az areális nyelvészeti kutatások története módszerei és főbb eredményei*, Budapest.
- A. Bartha, 1977: *Társadalom és gazdaság a magyar östörténetben*, in: Bartha, A., Czeglédy, K., Róna-Tas, A. (a cura di), *Magyar östörténeti tanulmányok*, Budapest (pagg. 23-44).
- G. Berczki, 1977: *A magyar nyelv finnugor alapjai*, Budapest.
- E. Gasparini, 1973: *Il matriarcato slavo*, Firenze.
- M. Gimbutas, 1967: *I baltici*, Milano.
- Gy. Györffy, 1975: *Autour de l'Etat des seminomades*, in: *Etudes historique hongroises*, Budapest.
- L. Hadrovics, 1965: *Jövevényszó-vizsgálatok*, NyK. Fasc. 50, Budapest. 1974: *Magyar-szláv nyelvi érintkezések etimológiai problémái*, in: MNy.
- P. Hajdú, 1977-81: *Osservazioni sulla classificazione delle lingue uraliche*, in: Csillaghy, A. (a cura di), *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno areale*, Venezia (pagg. 7-20).
- P. Hajdú-P. Domokos, 1978: *Uráli nyelvrokonaink*, Budapest.
- L. Kiss, 1977: *Szláv tükörszavak és tükörjelentések magyarban*, Budapest.
- I. Kniezsa, 1955: *A magyar nyelv szláv jövevényszavai* Budapest.
- 1963: *Szláv jövevényszavaink magánhangzó kvantitása*, I^a parte, in: NyK 65.
- 1964: *Szláv jövevényszavaink magánhangzó kvantitása*, II^a parte, in: NyK 66.
- E. Moór, 1964: *Szláv jövevényszavaink kvantitási anomáliái*, in: NyK 66.
- Gy. Ortutay, (a cura di) 1970-82: *Magyar néprajzi lexikon*. I :1970-5:1982, Budapest.
- J. Perrot, 1966: *Adalékok a "meg" igekötő funkciójának vizsgálatához a mai magyar nyelvben*, AK, Budapest.
- A.M. Rot, 1973: *Vëngërsko-vostočnoslavjanskije jazykovye kontakty*, Budapest.
- K.H. Schmidt, 1976: *Il morfema di caso indoeuropeo e i suoi sostituenti*, in: Ramat, P. (a cura di), *La tipologia linguistica*, Bologna (pagg. 311-330).
- L. Steensland, 1974: *Slavisk sprakhistoria*, in *Slovo* II, 1-3, Uppsala. Edizione italiana a cura di Enrietti, M., Venezia 1975.
- I. Szabó, 1971: *A falurendszer kialakulása Magyarországon*, Budapest.
- P.N. Tret'jakov, 1953: *Vostočnoslavjanskije plemena*, Moskva.
- Vasmer 1953-58: *Russische etimologisches Wörterbuch*, Heidelberg.

ENRICA VILLARI

IL *DANDY* E IL CAMERIERE: DIVERSE FORME DEL COMICO IN
THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST

Nella galleria dei *dandies* che popolano la letteratura di fine secolo, Algernon Moncrieff ha il merito di farci ridere. Merito degno di nota in un *dandy*, che, sentenzioso come tutti i *dandies*, dispensa continuamente regole di comportamento mondano e altrettanto continuamente esibisce una singolare e provocatoria impermeabilità alle emozioni¹.

Tra la realtà e i personaggi, che, in *The Importance of Being Earnest*, si fronteggiano sul palcoscenico nelle schermaglie della conversazione, si frappongono problemi di stile. “In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing”² dirà Gwendolen, sottraendosi così al faticoso e tradizionale esercizio femminile del giudizio sulla sincerità di un pretendente. “It is perfectly phrased! And quite as true as any observation in civilized life should be”³ dirà Algernon di una delle sue massime, spostando disinvoltamente su un problema di forma il tentativo di Jack di discuterne il fondamento di verità.

Quando non è investito nella produzione di massime, il contrasto tra l'importanza riconosciuta a problemi di forma e il poco conto in cui viene tenuta la realtà assolve nella commedia al compito tradizionale di provocare il riso. A cominciare dal presupposto stesso di molti equivoci nella trama: l'irresistibilmente comica affezione di Gwendolen e Cecily al nome Ernest.

S. Freud distingue, all'interno del piacere liberato dal riso, tra piacere comico, piacere umoristico e piacere arguto. Ad ognuno corrisponde un meccanismo psichico differente. Io vorrei provare a dimostrare come la combinazione di comicità, umorismo e motto di spirito in *The Importance of Being Earnest* ci faccia ridere di cose diverse e, quel che più conta, per ragioni opposte.

Verso la fine del terzo atto, quando Gwendolen e Cecily hanno appena scoperto che i meriti del nome Ernest sono stati solo ingiustamente usurpati da Algernon e Jack, ha luogo uno scambio di battute tra i due amici in disgrazia. La risposta di Algernon provoca il riso:

- Jack : How can you sit there, calmly eating muffins when we are in this horrible trouble, I can't make out. You seem to me to be perfectly heartless.
- Algernon : Well, I can't eat muffins in an agitated manner. The butter would probably get on my cuffs. One should always eat muffins quite calmly. It is the only way to eat them [...]⁴.

La meraviglia, mista a fastidio, cui Jack dà voce ha origine nella dissonanza tra i presunti sentimenti di Algernon e il suo comportamento, tra la calma con cui mangia le tartine e l'agitazione di cui si presume sia preda. L'avverbio *calmly* deve dunque intendersi riferito all'intera situazione. Nella risposta Algernon opera un disinvolto spostamento dal problema della dissonanza tra un comportamento e uno stato d'animo, a un problema di galateo della tavola: il modo corretto di mangiare le tartine è di farlo con calma, per evitare spiacevoli spargimenti di burro. Per giunta, come il lettore sa bene a quest'altezza del testo, Algernon adora le tartine.

Il riso è qui liberazione di piacere umoristico: lo spostamento operato nella risposta è al servizio delle ragioni di un io che "rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere"⁵.

Nella seconda parte della risposta di Algernon, il passaggio dalla prima persona alla forma impersonale e prescrittiva della massima da galateo sottolinea il carattere sistematico di questo processo di esautorazione della realtà. Qui, come spesso nel testo, il dandystico sovrainvestimento delle forme sembra servire la utile causa di relegare sullo sfondo le ragioni spiacevoli della realtà.

Tali ragioni assumono però nel testo le forme ben poco minacciose di una serie di ostacoli – quali l'eccessivo attaccamento di Gwendolen e Cecily al nome Ernest o l'imperdonabile distrazione di Miss Prism che ha privato Jack di nobili natali – che si frappongono alla realizzazione di due matrimoni. Sarebbe lecito a questo punto dubitare che le situazioni effettivamente prefigurate nel testo meritino una così massiccia mobilitazione difensiva, se il testo stesso non si difendesse dalla realtà fuori del testo come i personaggi dalla realtà della commedia.

Il dominio delle classi produttive e imprenditoriali nella società inglese di fine ottocento e la complementare esautorazione economica delle classi aristocratiche non sono rappresentati sul palcoscenico. Affiorano talvolta nel giro di una battuta, ma solo perché questioni essenziali – quali l'assenza di patrimonio – siano relegate sullo sfondo a tutto vantaggio di questioni di buon gusto – per esempio gli echi aristocratici di un nome o l'orrore per la volgare uniformità dei sobborghi:

Algernon: In fact, it is rather an aristocratic name. Half the chaps who get into the Bankruptcy Court are called Algernon [...]⁶.

Algernon: Well, I really am not going to be imprisoned in the suburbs for having dined in the West End⁷.

La mobilitazione difensiva dell'umorismo contro le ragioni della realtà e al servizio del principio del piacere si configura come la rivincita di un'intera classe – quella aristocratica – su una realtà sociale che l'ha espropriata di tutto, tranne che del prestigio delle buone maniere.

I borghesi non hanno diritto di esistenza e tantomeno di parola nella commedia, ma la volgarità della conversazione dei dentisti e degli agenti di cambio non manca di essere evocata in loro assenza:

Jack : My dear Algy, you talk exactly as if you were a dentist [...]⁸.

Algernon: : If it was my business, I wouldn't talk about it. It is very vulgar to talk about one's business. Only people like stockbrokers do that, and then merely at dinner parties⁹.

È al prestigio del buon gusto che si appellano i personaggi aristocratici e provocatoriamente improduttivi di *The Importance of Being Earnest*, trincerandosi dietro il loro ultimo – unico – patrimonio: il dominio delle forme.

Tale dominio, al sicuro dalla competizione borghese, l'aristocratico deve dividerlo però con l'*alter ego* di classe che ha naturalmente buon diritto di cittadinanza nel mondo selettivo della commedia: il cameriere.

Merriman e Lane, discendenti di una lunga stirpe di servitori nella letteratura inglese, condividono con i loro antenati il tratto distintivo di conservatori: sono i depositari, diligenti se non intransigenti, delle tradizioni e delle maniere della vecchia classe aristocratica. In un caso almeno, seppure solo in una indicazione di scena, è la presenza dei camerieri a imporre quel rispetto delle forme che, in un momento di femminile istinto primordiale, Cecily e Gwendolen sembrano aver dimenticato:

Enter MERRIMAN, followed by the footman. He carries a salter, table cloth, and plate stand. CECILY is about to retort. The presence of the servants exercises a restraining influence, under which both girls chafe¹⁰.

Ma il cameriere ha nella commedia anche il diritto alla parola e, quel che più conta, ha anche lui il privilegio di farci ridere.

La prima scena vede infatti, impegnati in uno scambio di battute, Algernon e Lane, il suo cameriere personale:

Algernon : Did you hear what I was playing, Lane?
Lane : I didn't think it polite to listen, sir.
Algernon : I'm sorry for that, for your sake. I don't play accurately. Anyone can play accurately – but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. I keep science for life¹¹.

Con condiscendenza da padrone, Algernon sembra ammettere la possibilità di discorrere di musica con Lane. La risposta di Lane suscita il riso perché sembra aver esteso la buona regola di non ascoltare la conversazione dei padroni oltre i suoi leciti confini. Lane sembra non cogliere la differenza che esiste tra conversazione e musica. La coglie chi ride e prende distanze, intellettuali e di classe, dall'ingenuità di Lane. Il piacere liberato nel riso è piacere comico: “[...] ci appare comico chi, in paragone a noi, compie un dispendio eccessivo per le funzioni del corpo e *insufficiente per le funzioni dell'anima*, e non si può negare che il nostro riso è in entrambi i casi l'espressione della superiorità – cui va congiunto un senso di piacere – che ci attribuiamo rispetto all'altro”¹².

Ma subito dopo, la tendenza aggressiva sotto l'ingenuità di facciata della battuta di Lane è illuminata, per così dire di ritorno, dall'ammissione di Algernon: “I don't play accurately”¹³. L'eccessiva discrezione dal basso – il cameriere non ascolta dietro la porta quello che dicono/suonano i padroni – si trasforma in una assunzione di discrezione dall'alto: Lane, giudicando Algernon un cattivo pianista, ritiene gentile non ascoltare.

Il momento arguto, sotto la facciata comica, utilizzando il terreno comune delle buone maniere, capovolge i rapporti gerarchici tra padrone e servo: Lane corregge, in direzione di Algernon, il tiro della sua stessa condiscendenza iniziale. La rivincita di Lane è resa peraltro possibile proprio da Algernon che, tutto teso a differenziarsi dalla banalità della diligenza: “anyone can play accurately”, commette un errore imperdonabile nel sistema di valori wildiani: in arte il sentimento non ha alcun diritto.

La stessa strategia verbale permette a Lane, nel dialogo iniziale, di appropriarsi di altre qualità di Algernon:

Algernon: : [...] by the way, Lane, I see from your book that on Thursday night, when Lord Shoreman and Mr. Worthing were dining with me, eight bottles of champagne are entered as having been consumed.
Lane : Yes, sir; eight bottles and a pint.

Algernon : Why is that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information. I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand¹⁴.

La risposta di Lane è comica perché non coglie l'*understatement* cortese nella domanda di Algernon, che, invece di formulare direttamente il rimprovero, lo maschera in forma di curiosità.

In realtà Lane si impadronisce, ancora una volta mimeticamente, di un tratto della classe alta: la categoria del gusto. Invece di giustificare l'indebita appropriazione dei servi, prende alla lettera la curiosità di Algernon sul ripetersi dell'evento nelle case degli scapoli. Sposta quindi l'accento dall'appropriazione indebita, tipica di chi non possiede – il servo –, al buon gusto, proprio di chi possiede e impara dunque a scegliere bene – il padrone.

Ancora una volta, poi, la mimesi aggressiva sfrutta un punto debole dell'avversario: altrove il testo afferma che Algernon non ha soldi e vive di debiti. L'appropriazione indebita e il vezzo di non riconoscerla come tale, comune ad entrambi, riduce ulteriormente le distanze di classe tra Algernon e Lane.

Sarà poi l'impassibilità, la qualità per eccellenza di Algernon/*dandy* umorista, ad essere usurpata per ultima:

Algernon : Good heavens! Is marriage so demoralising as that?

Lane : I believe it *is* a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person.

Algernon (languidly): I don't know that I am much interested in your family life, Lane.

Lane : No, sir; it is not a very interesting subject. I never think of it myself¹⁵.

Lane è comicamente patetico, nella prima parte della battuta finale, perché sembra accettare il giudizio di classe di Algernon sulla banalità della sua vita privata. Ma di nuovo, con "I never think of it myself", assumendo in proprio il giudizio di banalità sulla sua vita privata, lo sottrae ad una logica di classe per inscrivere nello stile della impassibilità del *dandy*, dell'ostentazione di indifferenza per tutto ciò che è privato e non è dunque soggetto a regole¹⁶.

Le strategie opposte dell'umorismo e del motto sembrano sottolineare in *The Importance of Being Earnest* la grandezza e i limiti del culto delle forme dei suoi aristocratici personaggi.

L'umorismo, qui prerogativa del *dandy*, serve le ragioni di un io – che è anche una classe – grandiosamente teso a difendersi, nella differenza, da una società ormai da tempo fondata sulla non distinzione. Ma le forme, il prestigioso segno possibile della differenza, sono solo un sintomo, il resto di un sistema che è andato perduto. Separate da quella cultura e da quel potere di cui furono un tempo il prodotto, rivelano la loro natura di contenenti senza contenuti, che tutto possono contenere – per esempio tutta l'inesauribile eccentricità di generazioni di *dandies*, ossessionati dalla necessità di differenziarsi sempre di più – ma che chiunque, seppure solo a certe condizioni, può occupare.

È al servizio di questo smascheramento del punto debole del sistema del *dandy* che operano invece le ragioni del motto di spirito, nella forma antropomorfa di Lane, il cameriere.

¹Nella ormai nutritissima bibliografia a proposito del *dandy* mi pare non sia stato sufficientemente notato quanto questi personaggi, in letteratura come nella vita, risultassero terribilmente sentenziosi. Il comportamento del *dandy* non si pone solo come modello prestigioso e anticonformista: esso si dà come una grammatica di tale comportamento. Il *dandysme* riguarda l'essere (come sottolinea R. Kempf, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1977, p. 22), ma è anche un sistema di regole dell'apparire. E, in quanto costitutivo di un sistema ferreo di regole, esso si oppone alla "dissoluzione" della società di massa (secondo l'illuminante osservazione di O. Mann in *Der Moderne Dandy. Ein Kulturproblem des XIX Jahrhunderts*, Berlin, J. Springer, 1925, p. 13). In particolare per il carattere di costante inversione dei valori della società borghese nel sistema del *dandy* wildiano cfr. G. Franci, *Il sistema del dandy*, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 63-89.

²O. Wilde, *The Importance of Being Earnest*, in *Complete Works*, London, Collins, 1966, p. 371. D'ora in poi abbrevierò in *The Importance of Being Earnest*.

³*The Importance of Being Earnest*, p. 335.

⁴*The Importance of Being Earnest*, p. 368.

⁵S. Freud, *L'umorismo*, in *Opere*, 10, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 504-5.

⁶*The Importance of Being Earnest*, p. 360.

⁷*The Importance of Being Earnest*, p. 351.

⁸*The Importance of Being Earnest*, p. 325.

⁹*The Importance of Being Earnest*, p. 368.

¹⁰*The Importance of Being Earnest*, p. 364.

¹¹*The Importance of Being Earnest*, p. 321.

¹²S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, 5, Torino, Boringhieri, 1972, p. 174 (il corsivo è mio). D'ora in poi abbrevierò in S. Freud, *Il motto*.

¹³Per la nozione di motto aggressivo (ostile) e di motto con facciata comica cfr. il capitolo "Gli intenti del motto" in S. Freud, *Il motto*, pp. 80-104. Per la combinazione di comicità e motto di spirito in letteratura cfr. il modello proposto da F. Orlando, *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁴*The Importance of Being Earnest*, p. 321.

¹⁵*The Importance of Being Earnest*, pp. 321-2.

¹⁶G. Stone, *Serious Bunburyism: The Logic of "The Importance of Being Earnest"*, in "Essays in Criticism", XXVI, Jan., 1976, pp. 28-41, individua la dinamica conflittuale, di classe, che regola lo scambio di battute tra Algernon e Lane. Ne sottolinea però un movimento in senso opposto: l'esito non sarebbe l'appropriazione da parte di Lane del ruolo di Algernon, quanto la messa a nudo di "a total complicity on Algernon's part with Lane's social subversion" (p. 32).