

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA



Editoriale Programma

XXV, 2 1986

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini,
Mario Eusebi, Remo Faccani, Anco Marzio Mutterle,
Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero,
Elisabetta Zuanelli Sonino.

Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra,
Mario Sabattini, Giuliano Tamani.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiatici
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

Amministrazione

Studio Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Editore

Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Stampa

Tipo-lito Poligrafica Moderna - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

Un fascicolo L. 15.000 (Estero \$ 15,00)

Abbonamento annuo a 3 nn. L. 40.000 (Estero \$ 40,00)

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare di Padova, Treviso e Rovigo

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di L. 200.000 per una pagina e di L. 120.000 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.
Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenze per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Alla Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università degli Studi di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA

ANNO XXV, 2

1986



Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 Eugenio Burgio, *Note per l'edizione della Vie de Saint Grégoire.*
- 79 Maria Pia Crisanaz, *Il simbolo nell'opera di Dostoevskij: l'icona e la spiga*
- 97 Michael Dallapiazza, *Privatheit und Intimität als literarische Lebensformen in Wolframs von Eschenbach Parzival*
- 107 Olga Obuchova, *Sul simbolismo degli aggettivi nella poesia di Anna Achmatova*
- 125 Paolina Preo Messina, *"Distanza" e "Prospettiva" nella Crociata dei Bambini di Marcel Schwob*
- 143 Patrizio Rigobon, *Le traduzioni spagnole de Il principe di Niccolò Machiavelli. Appunti per una storia*
- 163 Chiara Spallino, *Il circuito del mito in Song of Solomon di Toni Morrison*

NOTE

- 179 Costantino Di Paola, *Dall'archivio di Boris Viktorovič Savinkov*

ARTICOLI

Eugenio Burgio

NOTE PER L'EDIZIONE DELLA *VIE DE SAINT GRÉGOIRE*

0.1.

La *Vie de saint Grégoire*, poemetto agiografico in *couplets* d'ottosillabi della metà del XII sec., ha conosciuto uno strano destino. Scoperto in un manoscritto della Bibliothèque Municipale di Tours nel 1857 e subito pubblicato da Victor Luzarche¹, questo testo, che narra la leggenda di un epigono medievale di Edipo, giudicato da G. Paris "un des plus remarquables monuments de notre ancienne poesie"², non è ancora stato oggetto di un'edizione critica.

Dopo il volume di Luzarche, e dopo la segnalazione da parte di H. Bieling³ dell'esistenza della redazione conservata nel ms. Egerton 612 del British Museum, apparve più volte su *Romania* l'annuncio di un'imminente edizione della leggenda: prima per cura di A. Weber⁴, e quindi di G. Paris⁵. Queste edizioni, preannunciate nella collana di testi della "Société des anciens textes français", non videro mai la luce. Nel frattempo W. Miehle pubblicava nel 1866 sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* un lungo articolo sulla tradizione manoscritta della *Vie*⁶.

A Parigi, G. Paris affidò a un allievo dell'École Pratique des Hautes Etudes, M. Roques, l'incarico di curare l'edizione della *Vie*. I risultati del suo lavoro furono innanzitutto l'oggetto di un *mémoire* di diploma presentato alla Commissione giudicante dell'École nel giugno 1902; quindi, nel 1922, *Romania* ospitava un suo contributo sulla struttura metrica della *Vie*⁷. A questo studio seguì, nel 1932, la Dissertazione di Dottorato di G. Krause, il quale, partendo dall'analisi della redazione conservata nel ms. di Cambrai, B3, prendeva nuovamente in considerazione i rapporti stemmatici tra i mss. B1 B2 e B3⁸.

Il regesto della letteratura critica sulla tradizione manoscritta della *Vie* deve a questo punto registrare soltanto un altro contributo importante: si tratta di un nuovo articolo di Roques, che nel 1956 redigeva i prolegomeni all'edizione — edizione che, data anch'essa per imminente, non è mai uscita.

Le edizioni della *Vie* che hanno seguito il lontano lavoro di Luzarche presentano, a loro volta, un carattere comune⁹: il testo edito da Telger 1933 e Sol 1977 non è fondato né su una recensione operata in proprio dai due studiosi, né sull'acquisizione dei risultati ottenuti dalla letteratura critica precedente. G. Telger ha edito la cosid-

detta redazione B¹⁰ utilizzando come manoscritto-base B1 e dando in apparato le varianti di B2 B3; nei non frequenti casi in cui il testo di B1 viene emendato, la Telger non ricorre alla testimonianza della tradizione manoscritta, nonostante essa offra delle lezioni assai convincenti¹¹. L'edizione di H.B. Sol, nata come Tesi di Dottorato sotto la direzione di L. Geschiere, si fonda sulla constatazione che

Une classification susceptible de démontrer la filiation des mss reste difficile à cause de la très grande complication des variantes. La méthode de Dom Quentin n'a pas plus fourni de résultats sûrs que celle dite des fautes ou des leçons communes. (...) Dans la discussion (Miehle, Roques, Krause, etc.) tout le monde avance, cela va sans dire, sa petite théorie et tire la couverture de son côté. Bien souvent on l'impression qu'on tire trop fort¹².

Dal momento che ogni ipotesi sullo stemma della *Vie* è destinata a rimanere appunto un'ipotesi, Sol ha preferito adottare un altro sistema: ha pubblicato in edizione sinottica il testo di tutti i manoscritti, e ha proposto un testo criticamente emendato dei manoscritti più antichi, B1 e A1. E tuttavia non sempre l'attività emendatoria si uniforma al dato della tradizione manoscritta (ovviamente nei casi in cui esso risulta essere convincente). Il lavoro di Sol, insomma, ha il grande pregio di mettere a disposizione degli studiosi l'intera tradizione manoscritta della *Vie*, ma non ci fa fare passi avanti nella conoscenza della sua storia e delle sue relazioni interne.

Le pagine che seguono hanno la sola ambizione di riproporre il problema dell'edizione "critica" del testo della *Vie*, di riaprire la discussione là dove essa, con Krause e Roques, si è interrotta. Queste "note" si propongono, attraverso una nuova recensione della tradizione manoscritta, di saggiare la tenuta e i limiti delle ipotesi critiche che le hanno precedute: operazione necessaria per approntare un'edizione della *Vie* che non si riduca alla presentazione sinottica dei testimoni, o a un'emendazione del manoscritto considerato più attendibile non fondata sulla corretta valutazione di tutte le testimonianze disponibili¹³.

0.2.

0.2.1. Sei manoscritti e un frammento pergameneo di un altro codice hanno conservato la *Vie*. Ne do qui una breve descrizione, conservando le sigle con cui essi, da Michle 1886 in poi, vengono tradizionalmente citati¹⁴.

A1. Tours, Bibl. Mun. 927 (237). Cartaceo, provenienza meridionale (Provenza), secondo quarto XIII sec.; 229 cc. di 145 x 110 mm c.¹⁵.

Forse redatto da tre mani diverse¹⁶, il ms. contiene nelle prime 46 cc. testi liturgici e paraliturgici in francese e latino (tra cui il *Mystère d'Adam*), e nelle altre 180 cc. operette agiografiche: un'anonima *Vie de saint Georges*, la *Conception de Notre Dame* e la *Vie de sainte Marguerite* di Wace, la traduzione di Adam de Suel dei *Disticha Catonis*, il *Miracle de Sardenai*. La *Vie de saint Grégoire* si trova alle cc. 109r-184v, e presenta nella parte finale la lacuna di una carta (caduta tra le cc. 180 e 181), e la lacuna dei vv. finali (per caduta di un'altra carta).

A2: Paris, Bibl. Arsenal 3516 (BLF 283). Pergamenaceo, provenienza piccarda, seconda metà XIII sec.¹⁷. Composto da 362 cc. di 330 x 245 mm, di cui 357 numerate a matita da mano moderna. Presenta diverse lacune di una o più carte. In origine riccamente illustrato, il ms. è stato deturpato da una mano che ha asportato la più parte delle miniature, senza curarsi di rovinare così il tessuto testuale di molte opere. Redatto probabilmente da tre mani¹⁸, il ms. contiene: poemi agiografici in versi e in prosa (tra cui la *Vie de saint Nicholas* di Wace, la *Vie de saint Julien*, il *Voyage de saint Brendan*, la *Vie de saint Jean Chrysostome* di Renart, la *Vie de sainte Marie l'Egyptienne*), testi morali ed enciclopedici (la traduzione del Salmo XLIV *Eructavit*, alcuni *Miracles* di Gautier de Conci, il *Lucidaire* di Guillebert de Cambrai, *L'image du Monde* di Gautier de Metz, il *Livre de Moralité* di Alard de Cambrai, una traduzione in prosa del *Lapidarium* di Marbodo di Rennes ecc.), il *Lai de Melion*, il *Lai del Trot*, il *Lai d'Aristote*, e altri testi ancora. La *Vie de saint Grégoire*, scritta su tre colonne (come la più parte dei testi del ms.), è alle cc. 101r-107v.

A3: Paris, B.N., f.fr. 1545. Cartaceo del terzo quarto del XV sec.¹⁹, proveniente dalla Borgogna. Composto da 139 cc. di 330 x 215 mm, contiene, trascritti su due colonne, quarantuno racconti della *Vie des Pères*; chiude il ms. (cc. CXXXI^r-CXXXVI^v) la *Vie de saint Grégoire*.

B1: London, Brit. Mus., Egerton 612. Pergamenaceo, provenienza insulare, composto probabilmente alla fine del XII secolo²⁰ 98 cc. di 230 x 160 mm; contiene, su due colonne per foglio, 40 miracoli della Vergine dal *Gracial* di Adgar, più la *Vie de saint Grégoire* (cc. 75r^b-96r^a). Scritto da una sola mano.

B2: Paris, Bibl. Arsenal 3527 (BLF 325). Pergamenaceo di provenienza piccarda, dell'inizio del XIV sec. Composto di 203 cc. di 287 x 210 mm. Contiene, su due coll. per pagina di una sola mano: 42 racconti della *Vie des Pères*, alcuni *Miracles Notre-Dame* di Gautier de Coinci, il *Miserere* del "Renclus" di Moiliens, il *Roman du Comte de*

Poitiers, una *Passion de Jésus-Christ* e altro. La *Vie de saint Grégoire* è trascritta nelle cc. 155v-169v.

B3: Cambrai, Bibl. Mun. 812 (719). Cartaceo dell'inizio del xv sec., provenienza piccarda. 461 cc. di 298 x 215 mm, con doppia numerazione: I-II, 1-412, 1-47²¹. Il ms. è di due mani diverse: la prima copre le cc. I-II, 1-42; la seconda le cc. 1-47. Le due sezioni sono state scritte in tempi diversi, e quindi rilegate in un unico codice. Tutte e due le sezioni sono lacunose di alcune carte. La prima contiene una traduzione francese della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (con addizioni ulteriori). Nella seconda, di seguito alla *Vie de saint Grégoire* (alle cc. 1r-17v = 413r-429v della numerazione unitaria), si trovano testi diversi, in parte ancora inediti; ricorderò qui una traduzione francese in quartine d'alessandrini della *Visio Philiberti*, e la redazione A della *Griselidis*, traduzione di Philippe de Mezières della versione latina petrarchesca della novella x, 10 del *Decameron*.

b: frammento, London, Brit. Mus., pubblicato da Roques 1957. Proveniente dalla legatura di un volume inglese a stampa del 1535, il frammento consiste in una carta di pergamena scritta su 2 coll. (recto e verso) da una mano della fine del XIII sec., e contiene una preghiera in medio-inglese e 97 versi della *Vie de saint Grégoire*, che coincidono con i vv. 1943-2032 di B1. I vv. 1943-72 sono leggibili solo parzialmente, perché contenuti nella colonna sinistra del recto, mutila, come la colonna destra del verso, in senso verticale.

0.2.2. Per due volte nelle *Vie de saint Grégoire* si fa riferimento a un'*Esriture* come fonte da cui l'anonimo narratore ha tratto il suo racconto: 1) B1 59 (= B2 61, B3 67, A1 61, A2 61, A3 63) *Uimés orez par esriture*, 2) B1 63 (= B2 65, B3 71, A1 A2 65, A3 67) *Sainte Esriture nus recunte*. È un fatto assai frequente nella letteratura agiografica oitanica citare (a volte come garante auctorale della veridicità del racconto²²) la propria fonte, e definire il prodotto letterario come una traduzione a vantaggio dei *lai*, di chi cioè non è in grado di leggere i testi agiografici originali, composti in latino. Il caso più esplicito di dichiarazione delle proprie fonti si trova in chiusura della *Vie de sainte Marguerite*²³. Scrive Wace:

721 M Ce Theodimus que je di
Marguerite vi et oï,
En la charte la visita
E pain a aigue li porta.
Les oreisons qu'ele disoit

E les peines qu'ele sofroit
 Il meismes mist en escrit,
 Ce que de li oï e vit.

740 M Ci faut sa vie, ce dit Grace,
 Qui de latin en romans mist
 Ce que Theodimus escrist.

Nel caso della *Vie de sainte Marguerite* (ma questo vale per gran parte della produzione agiografica gallo-romanza) è stato possibile individuare l'opera latina fonte del testo volgare²⁴. Non è purtroppo il nostro caso: l'*Escripture* a cui fa riferimento l'autore della *Vie*, un testo probabilmente latino, è andata perduta (o non è stata ancora ritrovata).

Si può tuttavia affermare con ragionevole certezza che il racconto della *Vie* è di origine orientale, quasi sicuramente greco-bizantina²⁵, cosicché il testo latino perduto non sarebbe a sua volta altro che una traduzione di un originale medio-orientale²⁶, anch'esso perduto, databile intorno al VI sec. d.C. A riprova dell'ascendenza greco-bizantina stanno una leggenda copta dei primi decenni del VII sec. d.C.²⁷, e una leggenda siriana, conservata in un ms. neo-aramaico della Biblioteca Nazionale di Berlino che contiene una miscellanea di testi agiografici di ambiente nestoriano (molti dei quali di origine greca), databile a un periodo antecedente l'invasione araba della Siria (avvenuta con Omar Ibn al-Chattab, 634-641 d.C.)²⁸.

La leggenda copta narra la storia del re di Tiro Armenios e di suo nipote, frutto della violenza che Giovanni, figlio di Armenios, aveva commesso sulla sorella. Appena nato, il bimbo viene abbandonato lungo le rive del Nilo, e raccolto ed educato in un monastero copto. Raggiunta la maggiore età e conosciuto il suo passato (che la madre ha avuto cura di narrare in una tavoletta d'avorio, che insieme a una barra d'oro e una d'argento, formava il corredo del piccolo esposto), il giovane abbandona il monastero e si arruola nell'esercito della madre (la quale è rimasta sola a reggere le redini del governo di Tiro, dato che il fratello ha abbandonato il paese per espiare il proprio peccato in un monastero). Lei da molto tempo subisce l'assedio di un re nemico. Il giovane mercenario sconfigge da solo l'avversario, e ottiene in premio la mano della regina e il trono. Divenuto re, egli si chiude tutti i giorni nella latrina del palazzo per meditare sulla tavoletta d'avorio, rimanendone sempre turbato. Una cameriera scopre il suo segreto e svela tutto alla regina che, trovando la tavoletta, comprende la verità. Il marito abbandona il paese, e si fa condurre da un povero pescatore su una roccia in mezzo al mare, e lì, incatenato, rimane per lungo tempo a fare penitenza. Nel frattempo muore il Pa-

triarca, e i religiosi non riescono a trovare un uomo degno di sostituirlo. Gli emissari della Chiesa, durante la loro ricerca, giungono fino alla capanna del pescatore. Egli offre loro un pesce, e nel suo ventre, preparandolo per il pasto, ritrova la chiave delle catene con cui il nipote di Armenios è incatenato sulla roccia. È un chiaro segno della volontà divina: lo ritrovano vivo sulla roccia e lo eleggono Patriarca; attraverso di lui Dio compie molti miracoli, non ultimo quello di riunire madre e figlio, ormai salvati dal loro tremendo peccato.

Nella leggenda siriana Alessandro ed Elena sono i figli del re di R(h)omia (cioè dell'impero bizantino). Il padre, vedovo e sul letto di morte, nomina Alessandro suo successore. Dopo la festa successiva all'incoronazione, Alessandro, ubriaco, violenta la sorella, che rimane incinta. Il re abbandona il paese, e lei partorisce un maschio che viene abbandonato alle acque, con un corredo composto da una tavola d'oro, una d'argento e una di cera (su cui è scritta la storia del neonato). Il trovatello viene recuperato da un monaco, svezzato da una donna del luogo e quindi accolto nella scuola del monastero, dove rivela eccezionali qualità intellettuali. Quando il priore, per saggiare la sua vocazione, gli rivela le sue origini, il giovane abbandona il monastero alla ricerca dei suoi genitori. Giunge nelle terre della madre, che nel frattempo si è sposata. Suo marito è in guerra con un re vicino, e il trovatello si arruola nel suo esercito e si comporta tanto valorosamente da meritare le lodi del re e da ottenere una dignità a corte. Alla morte del re i cortigiani lo eleggono al suo posto, e la regina, abbagliata dalla sua bellezza, è ben felice di sposarlo. Nessuno dei due conosce la vera identità del coniuge, ma la donna, incuriosita dal fatto che il marito si chiude spesso a piangere in una stanza, trova la tavoletta di cera che egli vi aveva nascosto e comprende la verità. Scoperto l'incesto, il re fugge dal paese; giunto in una città straniera acquista da un maniscalco chiodi e catene e si incatena sulla riva del mare. Sette anni dopo il nostro eroe, ormai simile nell'aspetto a un animale, viene trovato da un principe, portato in catene in città ed esposto al pubblico. Nessuno riesce a liberarlo dalle catene, finché due cittadini non trovano la chiave giusta nel ventre di un pesce che avevano catturato (è la chiave che l'eroe aveva gettato in mare dopo essersi incatenato). Appena liberato, lo sconosciuto inizia a compiere miracoli e a guarire i malati; la fama della sua santità si sparge per il mondo ed attira a lui anche i suoi genitori, Alessandro ed Elena, che vengono purificati dal peccato di cui si erano macchiati e per il quale si erano sottoposti a lunghe penitenze. Alla loro morte, le anime dei tre sono accolte in Paradiso.

L'editore della versione siriana, M. Lidzbarski, riteneva che il racconto avesse una fonte colta di origine bizantina, come lasciano pensare i nomi dei protagonisti e dei luoghi in cui si svolge la vicenda (e inoltre c'è il fatto che buona parte della produzione agiografica nestoriana è di origine bizantina). Su queste basi A.H. Krappe e A. Van der Lee hanno fondato la loro ipotesi di una versione originale bizantina, tradotta quindi in latino in un'epoca imprecisata, e poi, intorno alla metà del XII sec., tradotta in francese antico nella *Vie de saint Grégoire*. Ipotesi questa che mi sembra assai attendibile: anche un superficiale confronto tra l'intreccio di queste leggende e l'intreccio della *Vie* (per il quale cfr. 0.3) mostra la perfetta identità degli intrecci nei loro elementi strutturali, e quindi la probabile parentela tra i tre testi²⁹.

0.2.3. La leggenda di Gregorio, l'incestuoso incolpevole, ha avuto nell'Europa medievale una larghissima diffusione. Oltre alla *Vie* (la più antica delle versioni medievali), si conservano altre dodici versioni, in latino, medioalto tedesco, medio inglese, olandese e antico francese.

a) *Gregorius*: romanzo composto tra il 1190 e il 1197 da Hartmann, cavaliere e ministeriale dei baroni di Ouwe (t.m. Aue: probabilmente la cittadina svizzera di Englisau, cantone di Zurigo), vissuto tra il 1160 e il 1210³⁰. Il romanzo è conservato in sei manoscritti: A, Roma, Bibl. Vat., perg., XIII sec. ex.; B, Strasburgo, Bibl. Johanniter, bruciato nel 1870, conservato in un'accurata trascrizione del XVIII sec.; E, Wien, Hof- und Staatsbibliothek, cart., redatto tra Austria e Baviera, XV sec.; G, cart., tardo XIV sec., provenienza sudoccidentale, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek di Erlau (Ungheria); J, cart. ted. XV sec., trovato nel castello di Spiez am Thuner See (Oberland bernese), ora a Marburg/Lahn; K, Konstanz, Stadt-archiv, cart., ted. tardo XIV sec., di provenienza vicina a J³¹. Una lunga tradizione di studi³² garantisce che la fonte del romanzo è la *Vie de saint Grégoire*, senza che, per altro, sia possibile individuare con precisione a quale ramo della tradizione francese si sia rifatto Hartmann³³.

Edizioni: *Gregorius von Hartmann von Aue*, hsg. von Hermann Paul, Halle a.S. 1873 (seguita dalla *kleine Ausgabe* del 1882, Halle a.S.; ultima ed., Tübingen, Niemeyer, 1966); H. v.A., *Gregorius*, hsg. von Friedrich Neumann, Wiesbaden, Brockhäus, 1958 e 1965.

b) *Versione medioinglese*, anonima, composta presumibilmente tra il 1290 e il 1300 nell'Inghilterra meridionale (Keller 1909: 60-63), conservata da quattro mss.: C, London, Brit. Mus., Cotton Cleop. D IX, XIV sec. ex.; V, Oxford, Bodl. Libr. Vernon, tra il 1370 e il 1380; A, Edinburgh, Advocates Libr., Auchinleck, metà del XIV sec.; R. Ox-

ford, Bodl. Libr., Rawl. Poetry 225, XV sec.³⁴.

Kölbing 1876 e Neussel 1886 hanno dimostrato che fonte della versione medioinglese è il testo antico-francese. La loro ipotesi che il redattore insulare si sia rifatto a un manoscritto del gruppo A (A3 secondo Neussel 1886: 53), è stata messa in discussione da Keller 1909: 4-9, che per il resto ha preferito, in assenza di un testo critico della *Vie*, sospendere il giudizio (Keller 1914: vi).

Edizione: *Die mittelenglische Gregoriuslegende*, hsg. von Carl Keller, Heidelberg-New York, Winter-Stechert & Co., 1914.

c) *De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii pape*, cap. 81 (73) dei *Gesta Romanorum*, XIV sec. ex. Secondo Allen 1911 il testo è una riduzione in prosa della *Vie*, ma secondo Van der Lee 1969 e 1969a: 576-77 questa redazione della leggenda non appartiene al medesimo ramo della tradizione medioevale a cui fanno capo la *Vie*, a) e b). In ogni caso essa non ci dà nessuna informazione utile per la costituzione del testo della *Vie*.

Edizione: H. Oesterley, *Gesta Romanorum*, Berlin 1872: 399-409.

d) *Vie de Monseigneur saint Gregoire*, Paris, B.N., f.fr. 1707, cc. 8r-16v, ms. cartaceo del XV sec. Versione antico-francese in quartine monorimi d'alessandrini dell'inizio del XIII sec., *scripta* settentrionale (Sol 1977: 382). Presenta una versione molto differente da quella delle redazioni precedenti, attribuibile, secondo Van der Lee 1969a: 582-83, a un ramo indipendente della tradizione. Inutile per lo studio della recensione della *Vie*.

Edizioni: Carl Fant, *Légende de saint Grégoire, Rédaction du XIV^e siècle*, Diss., Upsala 1886 (severamente recensita da P. Meyer, *Romania* 16 (1887): 173); Sol 1977: 367-99.

e) *Istore de saint Grigore*, in prosa: Firenze, Bibl. Laurenziana, med.-pal. 141², cc. 316^r-317^r^b, redatto ad Arras nel 1399. Valgono per questo testo le osservazioni fatte per d) (cfr. Van der Lee 1969a: 583 sgg.); il fatto che nella sostanza dell'intreccio questa redazione sia molto vicina alla recensione di B1 non è di molto aiuto per lo studio della *Vie*.

Edizioni: Paul Meyer, "Notice du ms. med.-pal. 141 de la Laurentienne", *Romania* 33 (1904): 1-49 (42-46); Sol 1977: 400-402 (cfr. anche: xxii, 382).

f) *Von sant Gregorio auf dem Stain*, versione in prosa tedesca del XIV sec., rielaborazione del *Gregorius* di Hartmann (Van der Lee 1969a: 577-78).

Edizione: I.V. Zingerle, *Von sant Gregorio auf dem Stain und von sant*

Gerdraut, aus dem Winter-Teile des Lebens der Heiligen, Innsbruck, Univ.-Buchhandlung, 1873: I-IV (informa sugli studi precedenti), 1-23, 27-38.

g) *Von sankt Gregorius auf dem Stein*, redazione in prosa contenuta in una raccolta agiografica, *Der Heiligen Leben und Leiden*, pubblicata in due voll. nel 1471-1472 ad Augsburg. Come f), si tratta di una redazione in prosa del *Gregorius* (Van der Lee 1969a: 577-78).

Edizione: Severin Rüttgers, *Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional*, Leipzig, Insel 1913 e 1922: 380-93 (e 464-69 per le informazioni sulla raccolta).

h) *Van sante Gregorio up dem mer*, redazione in prosa olandese della metà del XV sec., libero adattamento del *Gregorius* secondo il suo editore W. Stammler (ma per Van der Lee 1969a: 577 il legame con il romanzo medioaltotedesco è solo indiretto).

Edizione: W. Stammler, *Spätlesse des Mittelalters, I. Weltliches Schriftum*, Berlin 1963: 9-19.

i) *Von sant Gregorio auf dem Stein*, frammento di una redazione in prosa bavarese conservata in un ms. della fine del XV sec., probabilmente dipendente dal *Gregorius* (ma secondo Van der Lee 1969a: 577 il dato non è sicuro).

Edizione: W. Stammler, *Spätlesse des Mittelalters, I. Weltliches Schriftum*, Berlin 1963: 9-19.

l) *Schoene merkwürdige historia des heiligen bischofs Gregorii auf dem stein gennant*, versione tedesca in prosa composta tra il XV e il XVI sec. Allen 1911: 55-56 ha persuasivamente dimostrato che questo testo dipende dalla redazione dei *Gesta Romanorum*.

Edizione: K. Simrock, *Die deutschen Volksbücher*, vol. XII, Frankfurt a.M., 1865: 85-113.

m) *De Albano* (sic), versione latina in prosa intorno al 1300, facente parte di una raccolta di *exempla* assemblata in un monastero domenicano tedesco. Secondo Sparnaay 1933: 138-39 si tratta di una stringata versione del *Gregorius*, per Van der Lee 1969a: 578 è riscontrabile piuttosto una parentela con la linea di tradizione cui fa capo anche la versione dei *Gesta Romanorum*.

Edizione: J. Klapper, *Erzählungen des Mittelalters in dt. Uebersetzung und lat. Text*. Breslau, 1914: 90 sgg. e 294 sgg.

n) versione in prosa bassotedesca, edita da O. Schwancke, *Jahrbuch des Vereins für ndt. Sprachforschung*, 90 (1969): 62 sgg., che, se-

condo il suo editore (e secondo Van der Lee 1969a: 579-82), fa capo a un ramo di tradizione diverso da quello a cui fa capo il *Gregorius* (e la *Vie*).

Come si sarà notato dalla mia esposizione, i problemi legati alla diffusione medievale della leggenda di Gregorio non sono ancora stati risolti. Allo stato attuale degli studi pare assai improbabile poter supporre che le tredici versioni conservatesi dipendano, direttamente o tramite versioni interposte, da un archetipo unico³⁵. Tutta la questione, mi sembra, merita un accurato riesame del materiale a nostra disposizione; un fatto tuttavia pare definitivo: soltanto due testi, il *Gregorius* di Hartmann e l'anonima versione medioinglese possono essere di qualche utilità nella costituzione del testo critico della *Vie*, perché immediatamente discendenti dalla versione antico-francese.

0.3.

A conclusione di questo paragrafo introduttivo, è necessario dare un'analisi sommaria dell'intreccio della *Vie*.

Dopo un prologo in cui il narratore spiega che la narrazione delle vicende di Gregorio vuole servire da esempio a chi, dopo un grave peccato, perde la speranza nella misericordia divina e non si pente per tempo, ecco cosa narra la leggenda:

(I.1) Il conte d'Aquitania viene colpito da un male mortale, e sul letto di morte affida il titolo e l'onore della giovane figlia al primogenito. Dopo aver sepolto il padre con la pompa dovuta al suo rango, (I.2) il giovane inizia ad assolvere ai doveri affidatigli dal conte; egli è in grande intimità con la sorella, (I.3) e il demonio decide di sfruttare a proprio vantaggio l'affetto che lega i due giovani: (I.4) accende il giovane conte di un amore illecito nei confronti della sorella, (I.5) e lo spinge in una notte d'estate a usarle violenza. (I.6) La giovane scopre tempo dopo di essere incinta e avverte il fratello, che, dopo un animato colloquio, decide di chiedere l'aiuto di un fedele vassallo. (I.7) Giunto in gran fretta al castello e informato dell'accaduto, egli consiglia il giovane di partire per la Terra Santa in pellegrinaggio, di chiedere ai vassalli fedeltà alla contessina, e di affidarla a lui perché possa partorire nel suo castello senza che nessuno lo sappia. Il conte accetta, e tutto si svolge secondo il piano del vassallo. (I.8) La contessina è condotta al suo castello, e con il solo aiuto della discreta castellana partorisce un maschio. (I.9) Si decide di abbandonare alle acque il neonato: la contessa prepara il suo corredo — tessuti preziosi, quattro marchi d'oro e dieci d'argento, delle tavole d'avorio su cui ha

scritto la storia del bimbo —, pone la culla dentro un *tonel*, e quindi lo affida al vassallo, che lo porta sulla spiaggia, lo colloca in una barchetta e lo spinge in mare aperto. (I.10) Pochissimo tempo dopo, mentre ancora la contessina giace indebolita dal parto, giunge un messo che annuncia la morte del conte nel corso del suo pellegrinaggio. La giovane torna al castello comitale, seppellisce il fratello e assume il governo dell'Aquitania. (I.11.) Non appena si sparge la voce che sul seggio comitale siede una donna, molti nobili, avidi delle sue ricche terre, chiedono in moglie la contessa; ma lei rifiuta ogni pretendente; avendo deciso di dedicare la sua esistenza alle opere pie, per salvare l'anima del fratello. Uno dei pretendenti, un ricco duca romano, indispettito dal rifiuto, le muove guerra e invade l'Aquitania.

(II.1.) Il racconto ritorna alla notte dell'esposizione, al neonato abbandonato alle acque; all'alba la sua barchetta giunge in vista di un porto. (II.2.) Due pescatori al servizio del monastero che si trova nella baia, durante la loro pesca avvistano la barchetta, le si accostano, e non trovandovi nessun membro dell'equipaggio prendono il *tonel* e abbandonano la barca. Tornano a riva con difficoltà, a causa del mare grosso. (II.3.) Sulla spiaggia si fa loro incontro l'abate del monastero, che chiede subito informazioni sul *tonel*; improvvisamente dal suo interno si alza un grido: l'abate fa sfondare la botte e trova il bimbo con il suo corredo. Lette le tavole, affida il bimbo a uno dei pescatori (che sono fratelli), perché lo faccia passare per figlio di sua figlia, che abita oltremare; dà quindi i marchi d'argento all'altro pescatore, perché taccia su quello che è accaduto. (II.4.) Il neonato viene battezzato, e gli viene imposto il nome del suo padrino, l'abate Gregorio. (II.5.) Il trovatello cresce in bellezza e in intelligenza, viene accolto nella scuola del chiostro, dove si rivela il più brillante degli allievi. (II.6.) Un giorno, durante dei giochi sulla spiaggia, Gregorio ferisce involontariamente il figlio del pescatore che aveva ricevuto i marchi d'argento: il bambino, in lacrime, corre dalla madre che, presa dall'ira, rivela al figlio quanto ha saputo dal marito, e cioè che Gregorio è un trovatello. Per caso Gregorio ascolta lo sfogo della donna; (II.7.) in preda a un forte turbamento corre al monastero e chiede all'abate il permesso di abbandonare il chiostro. (II.8.) Dopo essersi fatto restituire i marchi dal pescatore, l'abate cerca di assicurare il suo pupillo promettendogli la dignità d'abate; ma Gregorio ha deciso di diventare cavaliere e di andare alla ricerca dei genitori, e non abbandona la sua decisione neppure dopo aver saputo dalla lettura delle tavole di essere il frutto di un incesto. (II.9.) L'abate gli dà i marchi d'oro e d'argento, armi e cavalli e fa cucire con la stoffa della culla un *bliaut* da cavaliere; quindi Gregorio prende il largo su una nave.

(III.1) Con il vento in poppa, la nave raggiunge le coste dell'Aquitania. (III.2) Gregorio sbarca nella capitale (ultimo dominio rimasto in mano della contessa durante la lunga guerra con il duca romano, che è ancora in corso); e prende alloggio nella casa di un ricco borghese. Costui lo informa della situazione e promette di presentarlo al siniscalco perché lo assoldi come mercenario. (III.3.) Il giorno dopo Gregorio e il suo ospite si recano alla messa, a cui assiste anche la contessa. Il giovane viene presentato al siniscalco e viene assoldato nelle truppe aquitane. (III.4.) Non molto tempo dopo il duca romano riprende l'assedio. Gregorio guida una sortita e in duello ferisce e cattura l'avversario, mettendo in fuga le sue truppe; (III.5.) il duca viene liberato dopo il pagamento di un pesante riscatto e la promessa di non muovere più guerra alla contessa. (III.6.) In premio per il suo eroismo, Gregorio ottiene la mano della contessa. (III.7.) Divenuto signore d'Aquitania, il giovane cerca un luogo dove nascondere le tavole d'avorio per poterle leggere senza essere visto da nessuno. Trova un nascondiglio in una *chambre privée*, e vi si reca tutti i giorni per la dolorosa lettura delle tavole. (III.8.) Una cameriera coglie nel viso del suo signore i segni del dolore vedendolo uscire dalla stanza, e incuriosita chiede lumi alla contessa, raccontandole quanto ha scoperto. Le due donne vanno insieme nella stanza, la contessa trova le tavole e si sente morire. (III.9.) Mandato precipitosamente a chiamare mentre si trova a caccia, Gregorio viene messo di fronte alla brutale verità, e decide di abbandonare il paese per espiare la sua colpa nel pellegrinaggio, dopo aver consigliato alla contessa di dedicarsi alle opere di carità e di misericordia.

(IV.1.) Dopo tre giorni di cammino, Gregorio giunse alla riva del mare, di sera. (IV.2.) Trova soltanto la casa di un pescatore, che gli rifiuta l'ospitalità scambiandolo per un malfattore. Sotto la pressione della pia moglie, il pescatore muta consiglio, e accetta di far dormire il pellegrino in un *toitel* in cui tiene gli attrezzi. Durante la cena Gregorio scatena le ire del pescatore chiedendo di mangiare solo pane nero e di bere acqua di fonte. Per mettere alla prova la sua credibilità di pellegrino, il pescatore propone a Gregorio di condurlo su una roccia in mare aperto, dove possa scontare i peccati che dichiara di aver commesso. Gregorio accetta. (IV.3.) Il mattino seguente l'eroe, nella fretta di raggiungere il pescatore che ha già messo la barca in acqua, dimentica le tavole d'avorio nel *toitel*. Giunti sulla roccia, il pescatore incatena Gregorio alla pietra con delle catene e getta la chiave dei ferri in acqua; quindi lascia solo il peccatore. (IV.4.) Abbandonato a se stesso, nutrito solo dall'acqua piovana, Gregorio affronta l'inclemenza delle stagioni pregando incessantemente Dio e invocando la sua clemenza per i suoi peccati. (IV.5.) Diciassette anni dopo, a Roma, muore il papa. Si riunisce il conclave, e per mezzo di un angelo il Si-

gnore fa sapere che il nuovo papa è un peccatore di nome Gregorio che vive incatenato su una roccia. (IV. 6.) Due religiosi partono alla sua ricerca, e dopo un lungo e infruttuoso peregrinare giungono nei pressi della casa del pescatore. Ottengono di poter trascorrere lì la notte, e il loro ospite si offre di cucinare per loro del pesce appena pescato. Nello suo stomaco il pescatore ritrova la chiave dei ferri di Gregorio; il suo dolore a questa scoperta richiama l'attenzione dei due invitati da Roma, che vengono così informati della storia avvenuta diciassette anni prima. (IV.7.) Il giorno seguente la barca del pescatore conduce i legati alla roccia. Trovano Gregorio ancora vivo e lo conducono a terra. Prima di partire per Roma l'eroe si ricorda delle tavole abbandonate nel *toitel* (che nel frattempo è crollato): il pescatore le ritrova in mezzo alle macerie. Il piccolo corteo parte alla volta di Roma, (IV.8.) dove viene accolto dallo scampanio delle campane che suonano senza che mano umana le muova. Tra molti miracoli e il popolo in festa, Gregorio ascende al soglio pontificio, (IV.9.) e si rivela un grande e santo papa. (IV.10.) La fama della sua santità raggiunge l'Aquitania, e la contessa decide di recarsi da lui per confessare i suoi peccati. Ricevuta dal papa, lo riconosce solamente alla fine della confessione; si ritira quindi in un convento romano, dove trascorre gli ultimi anni della sua vita. Alla loro morte le loro anime sono accolte in Paradiso, e Gregorio entra nel numero dei santi confessori.

Ho suddiviso l'intreccio della *Vie* in quattro grandi sezioni, che chiamerò "movimenti", distinte tra loro dalla numerazione romana. Ogni movimento è caratterizzato dalla presenza di un elemento narrativo ricorrente, che si può definire come "svelamento di ciò che non deve essere svelato": la paura che la nascita del bambino *sveli* l'incesto spinge la contessa a esporlo alle acque; la *rivelazione* del fatto che Gregorio è un trovatello spinge il giovane ad abbandonare il monastero, così come la *scoperta* del suo segreto da parte della cameriera lo costringe ad abbandonare l'Aquitania. Questo elemento interviene nell'intreccio ogni volta che il racconto sembra destinato a un assetamento definitivo (Gregorio destinato a essere abate, o singolo feudale). Va osservato poi che ogni movimento prevede una modificazione totale dello *status* sociale dei personaggi, dei loro comportamenti e dell'ambiente in cui svolge la vicenda. All'interno della quale si può riconoscere un doppio movimento pendolare: Gregorio passa da un *status* laico (figlio, anche se illegittimo, di nobili) a uno *status* religioso (novizio in un convento), di nuovo alla condizione laica (cavaliere/conte) e infine, e definitivamente, alla condizione religiosa (eremita/papa). Se concentriamo poi la nostra attenzione sulla più importante relazione umana della leggenda, quella tra Gregorio e la madre, non sarà difficile riconoscere il secondo movimento pen-

dolare di cui parlavo: il racconto si organizza intorno all'opposizione *separazione/riunione*, iterata due volte, con un mutamento di segno nel secondo elemento — mentre la prima riunione avviene nel segno del peccato (misconoscimento delle relazioni di parentela, e incesto), la seconda avviene nel segno del perdono divino (riconoscimento del rapporto di parentela e salvezza dell'anima dei protagonisti). Osserverò infine che un motivo costante fa da cerniera tra i quattro movimenti: il viaggio per mare.

Ogni movimento è stato suddiviso quindi in sequenze narrative più brevi, segnalate dalla cifra araba progressiva. Ogni sequenza è caratterizzata dalla presenza di un avvenimento che modifica la situazione narrativa della sequenza precedente: dalla presenza cioè di quello che B. Tomaševskij ha definito "motivo dinamico"³⁶. A ogni motivo ho assegnato un'etichetta, che appare nella tabella che segue³⁷. La tabella, e le successive osservazioni, saranno di molta utilità per ottenere una serie preliminare di informazioni sulla situazione testuale e sul contenuto delle versioni dei sei manoscritti della *Vie*.

Sequenze	B1	B2	B3	A1	A2	A3
Prologo	1-62	1-64	1-70	1-64	1-64	1-66
I.1. morte dei genitori	63-116	65-118	71-122	65-124	65-130	67-136
I.2. obbedienza	117-28	119-30	123-35	135-48	131-44	137-50
I.3. intervento del demonio	129-44	131-46	136-49	149-64	145-60	151-66
I.4. seduzione	145-52	147-54	150-55	165-72	—	167-74
I.5. incesto	153-92	155-94	156-95	173-222	161-94	175-226
I.6. scoperta	193-254	195-256	196-259	223-304	195-274	227-308
I.7. separazione	255-358	257-364	260-365	305-416	275-386	309-432
I.8. parto	359-82	365-86	366-89	417-54	389-426	433-72
I.9. esposizione	383-486	387-490	390-489	455-612	427-578	473-642
I.10. morte del fratello	487-556	491-560	490-557	613-722	579-682	643-736
I.11. guerra	557-95	561-600	558-99	723-66	683-726	737-78
II.1. viaggio	596-611	601-16	600-15	767-84	727-44	779-89
II.2. ritrovamento	612-43	617-48	616-33	785-818	745-80	790-826
II.3. abate	644-731	649-734	634-715	819-916	781-876	827-918
II.4. battesimo	732-55	735-56	716-37	917-44	877-904	919-44

NOTE PER L'EDIZIONE DELLA VIE DE SAINT GRÉGOIRE

Sequenze	B1	B2	B3	A1	A2	A3
II.5. <i>enfances</i>	756-81	757-82	738-61	945-74	905-32	945-76
II.6. agnizione	782-814	783-824	762-801	975-1026	933-84	977-1032
II.7. 1° dialogo	815-42	825-52	802-29	1027-60	985-1008	1033-67
II.8. 2° dialogo	843-1030	853-1044	830-1011	1061-218	1009-164	1068-209
II.9. viaggio	1031-34	1045-8	1012-5	1219-22	1165-8	1210-5
III.1. introduzione	1035-42	1049-56	1016-23	1223-40	1169-82	1216-27
III.2. alloggio	1043-104	1057-116	1024-85	1241-98	1183-238	1228-83
III.3. messa	1105-54	1117-66	1086-133	1299-354	1239-92	1284-333
III.4. battaglia	1155-228	1167-392	1134-347	1355-540	1293-466	1234-467
III.5. cattura	1229-50	1393-448	1348-99	1541-600	1467-526	1468-521
III.6. matrimonio	1251-78	1449-78	1400-31	1601-24	1527-50	1522-47
III.7. segreto	1279-316	1479-518	1432-71	1625-68	1551-94	1548-89
III.8. svelamento	1317-76	1519-82	1472-537	1669-730	1595-658	1590-655
III.9. agnizione	1377-606	1583-823	1538-774	1731-994	1659-882	1656-921
IV.1. esilio	1607-28	1824-47	1775-98	1995-2028	1883-912	1922-53
IV.2. alloggio	1629-766	1848-981	1799-932	2029-244	1913-2122	1954-2159
IV.3. roccia	1767-804	1982-2019	1933-70	2245-270	2123-48	2160-87
IV.4. penitenza	1805-36	2020-53	1971-2004	2271-300	2149-74	2188-217
IV.5. morte del papa	1837-62	2054-79	2005-30	2301-94	2175-268	2218-311
IV.6. ricerca	1863-924	2080-149	2031-86	2395-480	2269-356	2312-397
IV.7. scoperta	1925-2028	2150-255	2087-191	2481-574	2357-452	2398-493
IV.8. elezione	2029-32	2256-321	2192-255	2575-92	2453-514	2494-553
IV.9. commento	—	2322-37	—	—	2515-36	2554-77
IV.10. riunione	—	2338-464	2256-361	2593-698	2537-652	2578-681
Epilogo	2033-76	2465-88	2362-75	2699-736	2653-90	2682-724

Osservazioni

I.1. A1 89-98 (A2 89-94, A3 91-100) amplia il discorso del conte al figlio (B1 79-86, B2 81-88, B3 84-91), anticipando il contenuto del secondo discorso. A1 107-112 (A2 105-108, A3 109-114) non riferisce che la figlia, in segno di dolore, si griffa il volto (B1 95-8, B2 97-100, B3 98-101).

I.4. B3 modifica il testo. A2 presenta una lacuna: dimenticanza del copista o (più probabilmente) guasto dell'antigrafo.

I.5. A2 presenta una lacuna iniziale (6vv. rispetto ad A1 A3, 4 rispetto a B1 B2 B3) e

una finale di 8 vv. (cfr. I.4). A1 A2 A3 (talvolta solo A1 A3) presentano l'inserzione di vv. non testimoniati da B1 B2 B3.

I.6. A1 A2 A3 ampliano notevolmente (A1 237-66, A2 209-36, A3 241-70 contro B1 207-14, B2 209-16, B2 210-17: 30 vv. contro 8) la seconda allocuzione della contessina al fratello, unendo all'invito di trovare una soluzione al problema il tema della paura della perdizione eterna.

I.7. A1 305-12, A2 275-82, A3 309-14 (contro B1 255-56, B2 257-58, B3 modifica) danno maggiori particolari sull'arrivo del vassallo al castello; inoltre (A1 335-40, A2 303-8, A3 337-42, \emptyset B1 B2 B3) presentano un discorso del vassallo più ampio. A3 397-418 è una sua innovazione.

I.8. A1 416-40, A2 389-412, A3 434-58 (contro B1 359-66, B2 356-70, B3 366-373) presentano una versione molto più ampia dell'arrivo del vassallo e della contessina al castello, e del dialogo tra il vassallo e la moglie.

I.9. A2 presenta una lacuna di circa 6 vv., e uno spostamento di sede di 10 vv. A1 A2 A3 riferiscono con maggiore ampiezza (32 vv. B1 B2 B3 contro 42) il contenuto delle tavole (senza aggiungere nulla di nuovo), e tra i vv. B1 466-67 (B2 470-71, B3 473-74: allatta il bambino e quindi lo ripone nel *tonel* con la sua culla) introducono un monologo della madre di una ventina di versi (A1 559-74, A2 525-42, A3 587-608).

I.10. B1 504 (B2 508, B3 507): alla notizia della morte del fratello, la contessa sviene — il particolare non è presente in A1 A2 A3. A1 A2 A3 descrivono con maggiore ampiezza il discorso della coppia alla contessa, il suo ritorno al castello comitale e la sepoltura del fratello. Qualche lacuna (per sviste del copista, probabilmente) in A3.

I. 11. B1 lacunoso di un verso dopo 571 (svista del copista).

II.1. A3 presenta sei vv. in meno (errore del copista).

II.2. B3 lacunoso di una decina di vv. in luoghi diversi. A1 809-18, A2 769-80, A3 815-26 narrano più ampiamente il ritorno a riva dei pescatori (B1 636-43, B2 641-48, B3 632-33 lacunoso).

II.4. A1 933-38, A2 893-98, A3 935-38 (lacunoso) ampliano le risposte dell'abate al pescatore prima del battesimo (B1 748-51, B2 749-52, B3 730-33).

II.6. B1 796-803 presenta una versione più breve di B2 797-808, B3 776-87 dell'episodio dello scontro tra Gregorio e il figlio del pescatore. A1 995-1006, A2 955-66, A3 1001-12 introducono il particolare che lo scontro è avvenuto durante una partita a palla. A1 A2 A3 descrivono con più particolari l'ira e le imprudenti parole della madre.

II.7. A3 ripete due volte il v. 1034; A2 presenta una lacuna (forse svista del copista) di 8 vv. Manca in A1 A2 A32 la scena (B1 817-20, B2 827-30, B3 804-7) in cui l'abate risolve da terra e abbraccia Gregorio che gli ha appena domandato di allontanarsi dal monastero.

II.8. Nettamente più ampio in B1 B2 B3 il resoconto di Gregorio all'abate sul conte-

nuto delle tavole (B1 931-994, B2 947-1008, B3 196-77 contro A1 1167-96, A2 1118-42, A3 1174-99). Più breve in A1 A2 A3 (6 vv. contro 14) la risposta dell'abate. A3 presenta una lacuna di una decina di versi.

III.3. B3 modifica parzialmente l'inizio della sequenza.

III.4. B1 presenta una versione dello scontro nettamente più stringata degli altri mss. A3 presenta, rispetto a B2 B3 A1 A2, numerose piccole lacune e una lacuna di una trentina di versi. Nella parte conclusiva A1 A2 A3 presentano una versione più breve rispetto a B2 B3 (A1 1525-40, A2 1453-66, A3 1452-67 contro B2 1349-92, B3 1306-47).

III.5. B1 presenta una versione più breve di B2 B3 A1 A2 A3 della sequenza.

III.7. A1 1627-32 (A2 1553-58, A3 1550-53 lacunoso): dopo il matrimonio, Gregorio si assicura il controllo militare dell'Aquitania e riceve il giuramento di fedeltà dei vassalli — questa scena è assente in B1 B2 B3. B1 è privo del particolare del ciambellano che accompagna Gregorio nella *chambre privee*.

III.8. B1 non riporta il particolare dello svenimento della contessa alla scoperta delle tavole (B2 1564, B3 1517, A1 1718, A2 1646, A3 1643).

III.9. B1 1380 (B2 1586 B3 *om.*): Gregorio è a caccia; A1 1734 (A2 1662, A3 1659) osserva solo che egli si trova in un bosco. Nettamente più lunghi in A1 A2 A3 il monologo della contessa (40 vv. c. contro 30 c.) e il monologo di Gregorio (70 vv. c. contro 45) rispetto a B1 B2 B3; il tessuto verbale inoltre è nettamente differente in A1 A2 A3 rispetto B1 B2 B3 (l'antigrafo di A2 ha accorciato in maniera consistente — una ventina di vv. almeno — il monologo della contessa).

IV.1. B1 1615-16 (B2 1834-5, B3 1785-6) descrive l'abbandono del paese da parte di Gregorio; A1 2005-22 (A2 1889-906, A3 1930-47) riferisce anche i sentimenti dell'eroe durante il viaggio. B1 1621-28 (B2 1840-47, B3 1791-98) riferisce i sentimenti dei sudditi aquitani alla notizia della scomparsa del conte — particolare mancante in A1 A2 A3.

IV.2. A1 2057-74 (A2 1939-58, A3 1982-99) presenta una versione più lunga del discorso con cui la moglie convince il pescatore a ospitare Gregorio (B1 1663-70, B2 1881-91, B3 1833-42). B1 1697-752 (B2 1917-67, B3 1869-918): Gregorio rifiuta il cibo, il pescatore si irrita, quindi dialogo tra i due; in A1 2107-232 (A2 1989-2110, A3 2030-147): la pia moglie reagisce con aspre parole all'irritazione del marito, quindi *amplificatio*, nel dialogo, delle sezioni del pescatore.

IV.3. Narrazione più breve in A1 A2 A3 (che riducono lo spazio dedicato al ruolo avuto dal pescatore nel risvegliare Gregorio).

IV.4. Il testo di B1 B2 B3 è radicalmente diverso da quello di A1 A2 A3 (ma gli elementi costitutivi del racconto sono i medesimi).

IV.5. A1 A2 A3 danno una versione più ampia della morte del papa e delle esequie, e introducono (A1 2329-72, A2 2205-46, A3 2249-89) un lungo discorso del legato più anziano nel conclave.

IV.6. In B1 B2 B3 il pescatore trova la chiave e informa immediatamente i legati (B1 1889-1912, B2 2114-37, B3 2052-74); in A1 A2 A3 essi vengono a sapere della chiave e dell'eremita sulla roccia soltanto *dopo* cena (A1 2431-80, A2 2307-56, A3 2350-97).

IV.7. Il testo di B1 B2 B3 è nettamente diverso da quello di A1 A2 A3. Dopo essere stato portato a riva, Gregorio viene lavato in B1 B2 B3, posto vicino al fuoco in A1 A2 A3 (B1 2006, B2 2233, B3 2170, A1 2544, A2 2418, A3 2459).

IV.8. B1 riduce l'episodio a 4 vv. A1 è lacunoso di una quarantina di vv. per lacuna meccanica (caduta di una carta).

IV.9. B1 omette l'intera sequenza. A1 lacunoso (cfr. IV.8.).

IV.10. A1 parzialmente lacunoso. B1 omette la sequenza. B3 parzialmente lacunoso.

Epilogo. B1 totalmente diverso dagli altri mss. A1 lacunoso nel finale (4 vv. almeno) per caduta di una carta. A1 A2 A3 più lungo di B1 B2 B3.

Quali informazioni ci offre la lettura della tabella e delle “Osservazioni”? Innanzitutto, nessun codice è *descriptus*. Nessuna redazione infatti presenta le medesime lacune o le medesime innovazioni delle altre. Sul piano dell'intreccio, si noterà che le sei redazioni presentano la medesima composizione narrativa. i “motivi legati/dinamici” sono dovunque gli stessi, e costante si mantiene in tutta la tradizione manoscritta la loro concatenazione logico-temporale. Esistono tuttavia delle differenziazioni. Intanto una serie di tratti (presenza/assenza di “motivi liberi/statici”, spostamento di motivi) distingue le sei redazioni in due gruppi: da una parte A1 A2 A3, dall'altra B1 B2 B3³⁸. Il tratto distintivo più netto tra i due gruppi è certamente in IV.6., dove l'esistenza della chiave non viene svelata, in A1 A2 A3, ai messi romani immediatamente dopo il suo ritrovamento — come in B1 B2 B3 —, ma soltanto dopo cena, quando il pescatore chiede informazioni sul motivo che ha spinto in quella regione i suoi ospiti. Se ci spostiamo quindi dal piano dell'intreccio a quello del discorso narrativo³⁹, è possibile riconoscere un altro tratto distintivo tra i due gruppi: A1 A2 A3 tendono a una narrazione più distesa, più ampia, specialmente nelle sezioni monologiche o dialogiche del racconto; inoltre le tre redazioni mostrano delle sezioni mono-dialogiche che non sono affatto presenti nel testo di B1 B2 B3⁴⁰. La divaricazione del discorso tra il testo di A1 A2 A3 sembra accentuarsi con crescente nettezza (fino a procurare due versioni sostanzialmente diverse del medesimo racconto) tra le sequenze IV.2.-IV.7. È allora possibile parlare, almeno per certe sezioni della *Vie*, dell'esistenza di due versioni

del medesimo racconto: una “versione corta”, riconoscibile nel testo tradito da B1 B2 B3, una “versione lunga”, individuabile nella tradizione di A1 A2 A3.

La lettura della tabella ci fornisce un'altra interessante informazione. In almeno due luoghi del racconto B1 presenta una redazione radicalmente diversa da quella tradita dagli altri testimoni: le sequenze III.4. e III.5. (scontro con il duca romano, sua cattura e sua liberazione dopo il pagamento del riscatto) sono narrate dal redattore di B1 (o dal suo antografo) in una forma molto più breve di quella degli altri manoscritti: 100 versi contro circa 280-290; inoltre, la redazione B1 non presenta affatto le vicende etichettate nelle sequenze IV.9. e IV.10. (riunione a Roma di Gregorio papa e di sua madre). Per il resto, tranne qualche caso di minori dimensioni⁴¹, il testo di B1 concorda con quello di B2 e B3⁴².

Si tratterà allora di stabilire quale delle due versioni — B1 da una parte, B2 B3 A1 A2 A3 dall'altra — presenta in questi casi il testo originale (o meglio, più vicino all'originale). Abbiamo qui a che fare con il problema di maggior momento che la letteratura critica sulla tradizione della *Vie* abbia dovuto affrontare e, com'è facile intuire, la proposizione di soluzioni diverse al problema ha conseguenze importanti per la costituzione del testo critico della leggenda di san Gregorio.

1.1.

A partire da Miehle 1886 i sei manoscritti che conservano il testo della *Vie* sono stati classificati in due gruppi: A, corrispondente alla “versione lunga” di cui s'è detto, e B, corrispondente alla “versione corta”. Questo pare essere l'unico punto su cui tutti i filologi che hanno studiato la *Vie* sono d'accordo; per il resto, diverse sono le soluzioni proposte per definire le relazioni stemmatiche tra i sei testimoni. Più precisamente, la letteratura critica registra tre possibili stemmi⁴³.

Il primo in ordine di tempo è quello di W. Miehle:

Secondo lo studioso tedesco, A1 è il manoscritto che conserva la lezione più vicina all'archetipo. A2 e A3 dipendono da un ascendente comune Ax, B2 e B1 da un ascendente comune B, a sua volta apografo di A2. Per spiegare poi la divaricazione esistente tra B1 e B2 negli episodi segnalati in 0.3., Miehle ricorre all'ipotesi della contaminazione: il redattore di B2 avrebbe integrato il testo presente nel proprio antigrafo utilizzando un manoscritto del gruppo A, probabilmente un affine ad A2, date le forti somiglianze testuali esistenti tra la lezione di questo manoscritto e la lezione di B2.

Nel 1932 Gerd Krause, studiando il manoscritto di Cambrai, ha proposto un nuovo stemma:

B2 e B3 (ignoto a Miehle) dipendono da un ascendente comune β : ascendente contaminato, dal momento che B3, per quanto riguarda i due episodi incriminati, si comporta allo stesso modo di B2. Immutata la collocazione stemmatica dei manoscritti A; resta tuttavia aperto un problema. A2 e A3 presentano un consistente gruppo di lezioni in comune con B, contro l'isolata testimonianza di A1. La loro presenza era stata spiegata da Miehle sostenendo che si tratta di lezioni erronee che dimostrano la parentela di B1 B2 con A. Ma, secondo Krause, A e B rappresentano due versioni distinte e indipendenti tra di loro, discendenti dal medesimo archetipo. Le lezioni comuni a B di A2 A3 sono piuttosto la spia di un'attività contaminatoria: l'ascendente α avrebbe tratto tali lezioni da un manoscritto affine a B, ascendente comune a B1 B2 B3, assumendo in tal modo la fisionomia di un *editio variorum*.

Nel suo studio del 1956 Roques ha parzialmente contestato i risultati di Krause e Miehle. Ecco la sua ipotesi stemmatica:

La novità più consistente è la diversa organizzazione stemmatica proposta per i manoscritti A: sono A1 e A3 (e non A2 e A3) a discendere da un medesimo antigrafo, mentre A2 rappresenta un ramo isolato del gruppo (il che, tra parentesi, elimina la necessità di ricorrere alla contaminazione per spiegare le lezioni comuni a A2 A3 B). Secondo lo studioso francese la lezione tradita dal manoscritto londinese è la più vicina a quella dell'archetipo, mentre nel resto della tradizione manoscritta si verifica una progressiva degradazione del tessuto testuale originale: più contenuta nell'ascendente di B2 B3, molto più marcata nel gruppo A (all'interno del quale A2 conserva il testo più vicino alla redazione B). Quanto alla diversità di B1 da B2 B3 negli ormai ben noti episodi, Roques assume, ma in maniera più convinta, la posizione dello studioso tedesco: la versione A (condivisa da B2 B3) della battaglia e l'episodio conclusivo della *Vie* non sono originali, ma autonoma creazione del redattore della versione A, mutuata quindi dall'ascendente di B2 B3. La *Vie* nella sua versione originale doveva possedere all'incirca le dimensioni della redazione conservata da B1.

1.2.

I sei manoscritti della *Vie* rimontano a un ascendente comune. L'esistenza dell'archetipo è garantita da un errore che, sia pure in forme diverse, tutti presentano.

Ecco di cosa si tratta. Alla fine del lungo discorso con il quale Gregorio riferisce all'abate il contenuto delle tavole d'avorio, l'eroe spiega al padrino che

B1

975 Quant la dame out sa uolente
 Enz es tables bien enbrue
 Sis ad enclos par grant doel
 Puis les butat enz el bercol
 Jus sabeissat sil aleitat
 Si que tresbien lasaulat
 Puis si enclost bien le uadlet
 Enz en un mut bel tonelet
 Sil fist porter la chaitiue
 En une nef desur la riue
 Sil fist enpeindre en cele mer
 E as undes abandoner

B2

989 Quant la dame ot toute ces choses
 Molt bien es tables mis et closes
 Puis les reclost a molt grant duel
 Si les bouta ens el bercuel
 Jus sabaissa si lalaita
 Si ke tres bien le saoula
 Puis si confist cel valeton
 En .i. tounel bel et reon
 Sel fist porter cele caitiue
 En vne nef desor la riue
 Sel fist porter ens en la mer
 Et es ondes abandoner

B3

958 Quant la dame ot toutes ces choses
 moult biens mis et tables par gloses
 sy les reclot par son grant douel
 et les bouta ens v bercheul
 jus se baissa sy lalaita
 siques tresbien le saulla
 et puis mist on ce valeton
 en vgn tonnel et puis fist on
 porter le fil a le quetiue
 en vne nef dessus la riue
 et puis bouter dedens le mer
 Et es ondes habadonner

(il testo di A1 A2 A3 è più corto, ma descrive sostanzialmente i medesimi avvenimenti:

A1

1181 Mais quant nes fu sil ist porter
 Enz el riuage de la mer
 E bien enclorre en un tonnel
 E puis metre en un batel
 Dun paille fu enuolopes
 Or e argent i ot asses
 E enpeindre es ondes de mer
 E puis auentuer alter

A2

1131 Mais quant fu nes porter le fist
 En mer dont ia ne reuenist
 Dun paille fu envelopes
 Or et argent i ot asses

A3

1188 Mais quant fut nez le fist pourter
 Sur le riuage de la mer
 Et bien enclorre en vng tonnel
 Et mettre dedans vng batel
 Dung paille fut enuelopes
 Or et argent y eust asses)

Il punto è che Gregorio non può conoscere questi avvenimenti, per il semplice motivo che essi sono verificati *dopo* che la contessa ha redatto il testo delle tavole, le ha chiuse e le ha gettate nella culla del neonato accanto al resto del suo corredo, e quindi non possono essere stati descritti dal testo delle tavole. Si tratta di un'incongruenza narrativa che non doveva trovarsi nel testo originale della *Vie*, e che va addebitata al redattore della recensione da cui dipendono A1 a2 A3 B1 B2 B3.

La versione del discorso di Gregorio conservatoci da B1 B2 B3 (più ampia di quella di A1 A2 A3) può spiegarci come si è verificato l'errore. Leggiamo una ventina di versi precedenti a quelli più sopra citati (B1 957-74, B2 971-88, B3 940-57):

B1 957 E les tables ki sunt d'ivoire
 U est escrite cel estoire
 Tresbien les gard pur Deu le grant
 E si les rende a cel enfant
 Quant il duze anz de tens aurat
 Si lettres set si entendrat
 Quels hoem il est que deit faire
 Si s'alme velt d'enfern retraire
 Uncore escrist la dame avant
 La lasse mere a cel enfant
 Amis belz fir ore tu t'en vas
 Si tant vis ke tu ces tables as
 Sovent les garde si les lis
 Si te membre de mei amis
 Ki si remain de tei iree
 Ja mais un jor ne serai lee
 Ja certes tant cum jo viverai
 Un jor sanz doel ne passerai

957. d'ivoires bel B2 B3 958. Ou li vie est (*om.* B3) del damoiseil B2 B3 959. Por l'amor dieu les garge on bien B2; Est escripte gardechon bien B3 960. Si les r. on au crestien B2; Et le rengon au crestien B3 961. .xv. ans ara d'aé (age B3) B2 B3 962. Si entendra s'il letres set B2; Sy entendera s'il est bien sage B3 963. et que B2, et qu'il B3 965. avant biau sire B2 966. Se B2 B3; plaine d'ire B2, fort plourant B3 967. se vis en vas B2, se bon sens as B3 968. Et tu onques B2 970. Si memberra B2 968-70. Toutes les fois que cy lirras/Haies ramembranche et avis/ De moy qui loings de moy t'ay mis B3 972. C'un jour ja mais B3 973. Et ja chiertes tant con v. B2; Non ja tant que je viveray B3 974. partirai B2; Ung seul jour sans doeul ne seray B3.

Questi versi coincidono, più o meno esattamente, con i versi con cui, precedentemente, la *Vie* ha descritto il contenuto del discorso della contessa nelle tavole (B1 443-60, B2 447-64, B3 449-67; il testo di A1 A2 A3 è più o meno simile):

B1 443 E les tables ki sunt d'ivoire
 U est escrite ceste estorie
 Tresbien les gart pur Deu le grant

E puis sis rende a cel enfant
 Quant il duze anz de tenz aurat
 Si letres set si entendra
 Quels hoem il est e qu'il deit faire
 Si s'alme velt d'emfern traire
 Uncore escrist la dame avant
 Amis bel fiz si tu vifs tant
 Ke ja mais ces tables as
 Ki sunt d'ivoire par cumpas
 Sovent les gard si les lis
 Si te membre de mei amis
 Ki si remain de tei iree
 Ne ja veir tant cum jo viverai
 Un jor sanz doel ne passerai

444. cele B2 445. Por amor dieu les gart on (gardechon B3) bien B2 B3 446. Si les renge on (et les rengons B3) au crestien B2 B3 447. Quant de eage xij ans ara B3 448. Et il as letres B2; Et que l'istore B3 449. que B2, con B3 450. retraire B2 B3 453. Et tu onques tes tables as B2; Que ces tables puisse avoir B3 454. Qui sont ourees a compas B2; Dont li euvre poeut apparoir B3 455. Les esgarde et si (les B3) lis B2 B3 456. Si te ramemberas amis B3 457. De moy qui remaing tant irie B3 458. Ja mais .i. jor B2, Que jamais B3 460. partirai B2 B3.

La situazione che ho appena descritto si conserva tale e quale per tutto il corso del discorso di Gregorio. Non è allora difficile immaginare che cosa può essere accaduto: il redattore dell'archetipo, riconosciuta l'identità dei due segmenti via via che trascriveva il discorso di Gregorio, ha "perfezionato" la cosa trascrivendo, sotto i versi che dovevano chiudere il contenuto delle tavole, i versi che ho citato in apertura di questo paragrafo, senza rendersi conto dell'incongruenza che si veniva così a creare all'interno del racconto. I manoscritti della *Vie* attualmente a nostra disposizione hanno conservato i versi incriminati, con maggiore (B1 B2 B3) o minore (A1 A2 A3) fedeltà⁴⁴.

1.3

Esiste un consistente gruppo di lezioni erronee che garantisce la comune derivazione di B2 e B3 da un ascendente β , come già avevano sostenuto Krause e Roques⁴⁵. Mi limiterò a presentare qui i casi più interessanti⁴⁶.

a) Descrivendo l'intimità dei due giovani orfani, B1 127 (= A1 147, A2 143, A3 149) osserva che *Lur liz furent si <de> prés*, B2 129 e B3 132 leggono *Et lor lit fisent (firent B3) si de prés*.

b) Un messo è giunto al castello del vassallo che ospita la contessa in assenza del fratello, per annunciare la morte del conte durante il suo pellegrinaggio. Disperata, la sorella chiede al vassallo e a sua moglie come comportarsi di fronte al latore della triste notizia: B1 522 *Cument ele i pura parler* contro B2 526 B3 525 *Cument ele i (om. B3) po-*

roit aler. (*Aler* non ha alcun senso in questo contesto).

c) La barchetta che contiene il neonato è avvistata da due pescatori: B1 614 *Dui pescheür d'un (sic) abbeie* (= A1 787, A2 747, A3 793); B2 619 e B3 618 intendono erroneamente che il pescatore sia uno solo: *Le (Ung B3) pesceor d'une abeie*.

d) L'abate è sulla spiaggia ad accogliere i due pescatori, vede il *tonel* che essi hanno preso dalla barca di Gregorio, e domanda loro (B1 655) *"K'ad ci dedenz, mi bel enfant?"*. B2 660 e B3 645 fraintendono il possessivo plurale *mi*: *"Qui a chaens mis bel enfant?"* (B3: *Qui avoit la mis chel enfant*), trasformando il vocativo plurale rivolto dall'abate ai pescatori in un accusativo singolare, e anticipando lo svolgimento del racconto (dato che né i pescatori né l'abate conoscono il contenuto del *tonel*, che si svela solo quando — B1 658 sgg., B2 663 sgg. ecc. — il bimbo lancia un urlo).

e) Vedendo il figlio ferito involontariamente da Gregorio sulla spiaggia, la moglie del pescatore povero prorompe in una serie d'insulti contro il giovane eroe, rivelando tra l'altro che egli è un trovatello: B1 809 *Il n'ad parent en cest pais* — frase in terza persona sing. dal momento che l'eroe non si trova nell'abitazione (B1 811-12 = B2 819-20 = B3 796-7 = A1 1021-22 = A 2 981-82 = A3 1027-28): *Gregorie fud en mi la rue/ Si ad la dame bien entendue*. B2 816 e B3 793 trasformano la frase in allocuzione diretta, come se Gregorio si trovasse davanti a lei nella casa: *"Tu n'as parent en cest (ce B3) pais"*.

f) Dopo essersi recato dal pescatore povero, l'abate ritorna al monastero per confortare Gregorio, che ha appena saputo di essere un trovatello, e gli dice:

B1 869-71 "Fillols — dist li abes — amis
 En tel destreit vus ai ces mis
 Ja mais n'en oserunt parler
 ..."

B2 882 e B3 859 hanno frainteso il v. 870, e leggono *"Je vos ai mis en tel esfroi"*: la caduta di *ces* trasforma *vus* da dativo etico a oggetto del verbo, facendo così di Gregorio l'oggetto dell'ira dell'abate⁴⁷.

g) Nel corso del colloquio con l'abate, Gregorio difende vivacemente la sua decisione di cercare i suoi veri genitori: B1 915 *"Ja mais d'aler ne finerai (/ Desi a tant que saverai/ ...)"*. Nell'ascendente di B2 927 e B3 902 è caduto l'infinito *aler*: *"Ja mais chiertes (nul jour B3) ne finerai (cesseray B3)"*.

h) Il borghese che nella città della contessa ha ospitato Gregorio cavaliere gli promette di presentarlo al siniscalco della contessa perché lo assoldi come mercenario:

B1 1090-91 “Demain al jor vus musteraï
Le senescal a la cuntesse”.

B2 1103 e B3 1072 leggono così il v. 1091: *Le senescal et la contesse*:
ma poi il colloquio di Gregorio si svolge soltanto con il siniscalco:

B1 1138-42 Li bons hostes...
(B2 1150-54 Al senescal le menat (l'a amené B2 B3)
e B3 E Gregorie l'en areisnat (l'a apelé B2, a bien parlé B3)
1117-21)⁴⁸ Cil fud prodhoem ci l'escutat
E a la dame le cuntat (l'aconta B2, noncha B3)

i) Per la città si sparge la notizia dell'arrivo di Gregorio:

B1 1147-49 Par la cité vont les noveles
As chevaliers e as puceles
Ne un soldeers ert venuz

B2 1160-61 e B3 1127-28 leggono:

As chevaliers et as puceles
C'uns chevaliers i est (estoit B3) venus.

1) Tornato al galoppo al castello, Gregorio trova la moglie-madre
nella sua stanza, e tra i due c'è uno scambio di affettuosità introdotto
da questi versi:

B1 1405-6 Ore ne vus seit nul home dire
Ki tant sache chanter ne lire;

Il v. 1406 pare indicare le tipiche attività del monaco: tale indicazione
scompare nella lezione di B2 1615-16 e B3 1568-9: (1616/1569) *Qui
tant seüst conter ne dire* (in rima con *adire*)⁴⁹.

m) Dopo che Gregorio ha abbandonato il castello, tutti doman-
dano di lui alla contessa, la quale non rivela nulla, perché così le ha
imposto l'eroe:

Bq 1627-28 Plus ne mains ne lur respondi,
Kar Gregorie li defendi

B2 1846-47 e B3 1797-98 banalizzano:

Ne plus ne mains ne lor a dit (leur en a dit B3)
Que Grigoires lor avoit dit (luy avoit dit B3).

n) L'arrivo di Gregorio a Roma è accompagnato da molti miracoli:

A2 2481-82= Molt grant (pluiseurs A3) miracles i fist dex
 A3 2520-21 Contrais drechier e veïr cex

I *cex* diventano in B2 2287 e B3 2222 *diex*. *Contrais drechier et veïr diex (diu B3)*⁵⁰.

B2 e B3 presentano inoltre in comune alcune lacune:

— mancano i vv. B1 736-37 *E si acunta a la gent/ Ke de sa fille ert veirement* (in una sezione del racconto in cui il pescatore ricco rispetta fedelmente gli ordini datigli dall'abate, tra i quali anche quello di raccontare che il neonato è suo nipote);

— mancano i vv. B1 953-54 *E de lettres alkes aprendre/ Ke Deu l'en peust merite rendre* (Gregorio sta ripetendo all'abate quanto ha letto nelle tavole: i due versi ripetono fedelmente i vv. B1 439-40 = B2 443-44 = 446-47, e nello stesso contesto);

— mancano i vv. B1 1847-48: dopo il funerale del papa a Roma, i partecipanti al conclave *Si firent grant procession/ E de lur cors afflichtin*;

— mancano i vv. A2 2515-22 (= A3 2554-61, A1 lacunoso): Gregorio papa *Quant il ot receü l'onor / Si com il plot al creator/ De Deu proier (servir A3) ne se targa/, Mais plus et plus s'en esforça/ Et dex qui les siens (bons A3) pas n'oblie/ Son bon sergant n'oblia mie/ Abandon (Habonder A3) li (le A3) fist de son bien (en tous biens A3)/ Pour lui salva maint crestien (Et estre amez de crestiens A3)*;

— mancano i vv. A2 2477-78 (= A3 2516-17, A1 lacunoso): *Et quant (Desque A3) il entra dedens Rome/ Tos li clergiés et li autre (haultz A3) home*.

Vanno inoltre segnalate:

— l'inversione dei vv. B1 993-94 *K <e> un sis uncles engendrat/ E la sue ante le portat* (= A1 1173-74, A3 1123-24, A3 1180-81);

— l'inversione delle parole in rima ai vv. B1 135-36 (*put art: part*), B1 765-66 (*parage: lignage*), B1 1073-74 (*sorur: seignur*), B1 1153-54 (*de-maintenant: grant*). Anche in questi casi a garanzia dell'erroneità di B2 B3 stanno le testimonianze dei mss. A, sempre in accordo con B1⁵¹.

1.4

Come ho già detto in 1.1., esistono secondo Miehle e Krause delle lezioni comuni a A2 e ad A3 che presentano i caratteri di *Gemeinsame Fehler*⁵². Presento qui i casi più interessanti.

a) Il v. A1 1121 legge: *"Amis, dist il, gramants es"* (è l'abate che parla, e ricorda a Gregorio la grande cultura che ha acquistato nella scuola del monastero, cultura che mal s'accorda con la volontà del giovane

di divenire cavaliere). Miehle legge erroneamente A1, attribuendogli la lezione *gramaire ses*, con la conseguente erroneità di A2, 1069 (= A3 1126) "*Amis, dist l'abes, gramment ses*": erroneità che non esiste. Piuttosto, non è difficile pensare che alla base della lezione di A1 stia la caduta di un *titulus* collocato sulla *-a-* di *gra*⁵³.

b) Dopo aver letto nelle tavole la storia che lo riguarda, Gregorio si rivolge all'abate per avere lumi sull'identità del protagonista della triste vicenda. Più precisamente, Gregorio domanda se è vero ciò che ha trovato scritto

A1 1169-70 D'un enfant enci faite chose
Merveille est com on faire l'ose.

A2 1119-20 e A3 1176-77 leggono invece:

D'un enfant issi (est si A3) faite cose
Merveille est que (quant A3) on dire l'ose.

Secondo Miehle la lezione di A1 è buona, mentre A2 A3 sarebbero qui accomunati da un errore congiuntivo: ma, come ha giustamente osservato Roques 1956: 10, ciò di cui Gregorio si stupisce non è tanto il fatto che si possono commettere delitti come l'incesto, quanto che se ne osi parlare — e in tal senso *dire* è lezione perfettamente accettabile.

c) Una volta scoperto il legame di parentela che li unisce, Gregorio spiega alla madre sconvolta che esiste per loro la speranza della salvezza, dato che essi hanno peccato inconsapevolmente, e così conclude il suo breve sermone:

A1 1949-50 Se nos ensi fait l'eüsson
Qu'a escient le feïsson

(Ovviamente il *le* si riferisce all'incesto). A2 1841-42 e A3 1876-77 leggono:

Se nos ensi fait l'eüssons
C'a escient (Que devant ce A3) le seüssons.

Ora, come ha osservato Roques 1956: 10, non si vede perché *savoir à escient* ("essere consapevole di") debba essere considerato in questo contesto erroneo rispetto a *faire à escient*. Semmai, a favore di A1 si potrebbe forse citare B1 1569 *Se eüssum fait a escient* (che tuttavia è lezione isolata); in ogni caso ciò non è sufficiente per parlare di errore congiuntivo a proposito della lezione di A2 e A3.

d) La moglie del pescatore povero tormenta il marito per sapere da dove provengono i dieci marchi d'argento che lui ha ottenuto dall'abate in cambio del suo silenzio sulla provenienza di Gregorio. A1 983-84 legge:

Qui il li deïst ou il trova
Les .x. mars d'argent qu'il conta;
A2 941-42 e A3 985-86 leggono:

Qu'il li gehi (gehist A3) ou li trova
Les mars d'argent (dis mars A3) que (q. jl A3) li dona.

Secondo Miehle l'ascendente di A2 A3 non avrebbe compreso *qu'il conta* ("che le narrò": «aufzufassen als: *s'il conta*» — Miehle 1886: 352) e l'avrebbe sostituito con *que li dona*: lezione che però non pare erronea.

e) Prima di allontanarsi definitivamente dal castello, Gregorio dichiara:

A1 1993-93 Je menrai autresi mon cors
Si m'en irai del regné hors

A2 1881-82 e A3 1920-21 leggono:

Jo metrai altresì mon cors
Si m'en irai (istrai A3) del regré (pays A3) hors

Secondo Miehle *metre* è chiaramente erroneo, ma già Roques 1956: 9 ha dimostrato che la locuzione *metre son cors* è perfettamente legittima.

Accanto a questi "errori", Miehle presenta delle lezioni che secondo lui dimostrano la parentela di A2 A3 con B1 B2. Come ho già detto in 1.1., si tratta di casi cui in quattro testimoni concordano in una lezione diversa da quella di A1, considerata da Miehle come la lezione originale. Presento qui tre degli otto luoghi allegati dallo studioso tedesco.

a) Solo la castellana assiste al parto della contessina. A1 449 legge *Onques n'i ot autre al veiller*; A2 421, A3 467, B1 377, B2 381 (e B3 384) presentano per *veiller traveiller*, che (Roques 1956: 9) è ottimo verbo per indicare il travaglio del parto, mentre *veiller* risulta essere una banalizzazione.

b) Descrivendo la fine del conte durante il suo pellegrinaggio, il messo spiega alla contessa che egli fu colpito dalla morte non appena

si separò da lei. A1 676 legge *Qui prist li maus qui l'a ocis*; A2 640, A3 704, B1 536, B2 540 (e B3 537) leggono *mort* al posto di *maus*. Non risulta chiaro, da quanto Miehle scrive, perché *mort* sia una lezione erronea; tutt'al più si può osservare che *maus* è lezione che evita la ridondanza con *morir* nel verso seguente.

c) I due pescatori che trovano il *tonel* lavorano per un'abbazia. A1 792 osserva che l'abate del luogo li aveva inviati in mare *A tos ses moines conreer*; A2 752 legge *A oés ses...*, B1 619, B2 624, A3 798 (B3 lacunoso) leggono *avec, ovoc*. Contro l'opinione di Miehle (che riconosce in questa *varia lectio* una prova indiretta di errore comune), io ritengo che A2 sia in questo caso il testimone portatore della migliore lezione³⁴.

Il materiale presentato da Krause 1932: 30-32 per sostenere la relazione di parentela tra A2 e A3 non è più convincente di quello raccolto da Miehle. Le sei lezioni di A2 A3 che egli discute non presentano caratteristiche tali da poter essere definite "errori comuni". Vediamo due casi.

a) Gregorio entra nella chiesa in cui sua madre assiste all'ufficio divino; la contessa lo nota e crede di riconoscere la stoffa del *bliaut* indossato dal giovane cavaliere:

A1 1319-20 E le bliaut qu'il a vestu
Bien a le paile coneü

1319, come si vede, è erroneo, e facilmente emendabile introducendo un *del* al posto di *le*, com'è in B1 1125 e B2 1137 (B3 ha un testo diverso). A2 1259 e A3 1304 leggono

Le bliaut voit qu'il a vestu
Bien a le paile coneü,

lezione che non può essere considerata erronea.

b) Il pescatore sta per proporre a Gregorio uno scoglio in mezzo al mare come luogo di eremitaggio dove scontare i suoi peccati, e osserva con una punta di malizia che un sant'uomo come Gregorio non dovrebbe mai abbandonare il proprio eremitaggio o il convento, ché altrimenti rischierebbe di essere scambiato per un malfattore da chi incontra sul suo cammino (proprio com'è accaduto a Gregorio). A1 2190-91 legge:

Ne deüst estre d'abaie
Mais estre en un hermitage

mentre la lezione di A2 2068-69 e A3 2109-10 è la seguente:

Ne deüst issir d'abeïe
Mais estre en bon (ung saint A3) hermitage.

Secondo Krause *issir* di A2 A3 sarebbe un errore dell'ascendente, contro la buona lezione di A1, *estre*. A me pare che il ragionamento vada rovesciato; *estre* non è accettabile perché ridondante sull'*estre* del verso seguente, e inoltre il senso generale del passo rende *issir* molto più plausibile.

Mi pare risulti abbastanza evidente che non è possibile fondare la parentela di A2 e A3 sulla base delle testimonianze raccolte e discusse da Miehle e Krause. D'altra parte, la mia recensione delle lezioni dei manoscritti A conferma piuttosto la conclusione a cui è pervenuto Roques: sono A1 e A3 a dipendere da un ascendente comune. Per provare questa affermazione, presenterò qui delle testimonianze diverse da quelle discusse in Roques 1956. Si osserverà che, nella più parte dei casi, la lezione erronea di A1 A3 si pone a fronte di una lezione di A2 concorde con quella di B1 B2 B3.

a) La giovane contessa rivela al fratello di essere incinta:

A1 235-36, "Enceinte sui de vif enfant:
A3 [Les costés ai tous plains d'enfant A3]
239-40 Or est li duels apparissant

A2 207-8 legge:

D'enfant ai tos plains les costés:
Ore ert li hontes demostrés

che concorda quasi integralmente con B1 205-6, B2 207-8 (B3 208-9 ha fortemente innovato):

Si ai l' (d' B2) enfant plein les costez:
Ore ert la hunte demustrez (devisés B2)

Si noterà come *hunte*s sia in questa circostanza molto più appropriato di *duels*: la nascita del bimbo rivelerà l'incesto, e ciò scatenerà la riprovazione dei sudditi e della corte; senza contare poi che non pare probabile che i due manoscritti abbiano autonomamente l'uno dall'altro modificato il morfema in rima da *-ez* in *-ant*.

b) I versi A2 343-46

E a tel home commander
Que bien le face honorer
De ci atant que revenras₅
De cel voiage ou tu iras₅

che corrispondono a B1 309-12, B2 315-18, B3 318-21, mancano in A1 e A3. È probabile che all'origine della lacuna sia un *saut du même au même*, provocato dalla presenza al v. 342 (ultimo verso prima della lacuna) e al v. 347 (primo dopo la lacuna) di *seürté e aseüré: Seürte faire a ta seror, Quant il averont aseüré*.

c) Scoperte le tavole, la contessa riconosce l'identità del marito, e fa questa scoperta (A2 1644) *Et tot sans nul demorance*, A3 1641 e A1 1716 leggono *E sens nule desesperance*: il che, vista la situazione, pare poco probabile.

d) Dopo il v. A1 366 (= A2 334, A3 364) *Qu'il ne seit veü ou oi* (si riferisce al timore del giovane conte che, se la contessa partorisce al castello, tutti vengono a sapere della nascita, e quindi dell'incesto), A1 e A3 presentano due versi, assenti in A2:

Ou eu aucune autre maniere
[N'aperceü en nulle A3]
Se sentit devant ou derriere
[Ne de devant ne de A3].

Questi versi paiono ridondanti sul v. A1 366 appena citato. Tale caratteristica mi spinge a credere che la loro presenza sia il frutto di un'iniziativa dell'ascendente di A1 A3.

e) Gregorio e il figlio del pescatore vanno a giocare sulla spiaggia: A2 951 *Entre le fil al pescheor...* (= B2 801; anche B1 800 parla di un solo figlio: *E si feri le fiz celui*); A1 e A3 moltiplicano la progenie del pescatore: A1 991 A3 997 *Entre les fis al pescheor* (ma poi in A1 997 = A3 1003 *Li fis al pescheor la prist*, il numero dei figli si riduce a uno).

f) Catturato il duca nemico, Gregorio è inseguito dalle truppe dell'avversario: A2 1427-32 (= B2 1319-24, B3 1321-26):

Quant cil de l'ost ont ce veü
Qu'il ot le duc abatu (ipom).
Vers lui poignerent qui ains ains
Grant honte avint le jor as mains
Car Grigoire a enporté
Le duc od soi en la cité.

A1 1497-500 e A3 1430-31 hanno eliminato i vv. 1429-30:

Quant cil de l'ost ont ce veü
Qui il ont (Que il eust A3) le duc abatu
Quar veiant toz en a porté (A3 *omittit*)
Le duc od sei en la cité (A3 *omittit*).

g) Alla conclusione dello scontro tutti raccontano le gesta di Gregorio (A2 1467-68):

Adont oïssiés raconter
Les fais Grigoire et ramembrer

(cfr. B2 1393-94: *Dont oïsiés molt raconter/ Les fais Grigoire et ramembrer*); in A1 1541-42 e A3 1468-69 la situazione è leggermente diversa — A1: *Li dux meïsmes a conté/ Les faiz Gregoire e sa bonté*, A3: *Adonc furent bien acointez/ Les fais Gregoire et sa bonté*. Si noti che *bonté* ritorna in rima esattamente due versi sotto (A1 1544 = A2 1470, A3 lacunoso): *Que molt a en lui grant bonté*, inoltre pare improbabile che il duca nemico racconti le gloriose imprese di Gregorio, non fosse altro perché in quel momento si trova in prigione. Insomma pare probabile che la modificazione della rima (e conseguente modificazione del *couplet*) sia da addebitarsi all'ascendente di A1 A3.

h) Come si è già visto, al parto della contessina assiste soltanto la moglie del vassallo; è lei a dare la notizia che il neonato è un maschio: A2 424 (= B1 378, B2 384, B3 387) "*Dame, fait ele, un fil avez*", e A2 422 (= B1 378, B2 382, B3 385) *Fors que la dame al chevalier*. A1 e A3 introducono anche il vassallo nella stanza della *gesine* (A1 450, A3 468 *Fors la dame el (et le A3) chevalier*), e affidano a lui l'incarico di annunciare la nascita del maschio: (A1 452, A3 470) "*Dame, fait (dit A3), il, un fil avez*".

2.1.

I manoscritti A1 A2 A3 rimontano a un capostipite comune, la cui esistenza è garantita da alcuni errori presenti nei tre codici, e assenti in B1 B2 B3. Seguendo la tradizione, chiamerò questo capostipite A. Ecco gli errori comuni.

a) Rientrato nella casa del pescatore grazie alle preghiere della moglie, Gregorio si accoccola in un angolo della stanza, lontano dal fuoco, mentre viene preparato per lui un povero giaciglio (A1 2079-84, A2 1963-68, A3 2004-9):

A1 2080 N'osa pas vers le feu venir
En un angle se vait tapir.
Il li fist son lit de rosel
Qui povres fu e sens drapel.
Idons s'asist Gregoires jus
Ne li demande mains ne plus

2080. anglet s'ala A1 A3 2081. On li A2, El luj A3 2082. Que onques n'i ot mis drapel A2; Moul fu povres et A3 2083. Adont A2 A3 2084. Ne li demanda onques plus A3

Si può supporre dunque che il giaciglio si trovi all'interno della stanza. Tuttavia, dopo cena Gregorio si reca per riposarsi in un *toitel*,

che fino a questo punto non è mai stato citato (tranne forse un accenno vago al v. A1 2064, A2 1948, A3 1989: “*Fai le (Laisse le A2, Lai le A3) gesir sor(en A3) cel(l’A2, celle A3) estrain*” (A1 2239-40, A2 2117-18, A3 2154-55):

Gregoires ala al tolel
Reposa sei sor le rosol
2239. el toitel A2; est alés ou bourdel A3.

Il testo di B1 B2 B3 è decisamente più coerente: B1 1670 (= B2 1890, B3 è modificato) cita immediatamente il *toitel* come luogo in cui Gregorio verrà alloggiato (e infatti, non appena il pellegrino torna indietro, la donna lo va ad aprire: B1 1674, B2 1895 *E le teitun (toitel B2) li desferma*); al *toitel* si reca la donna per invitare Gregorio a cenare alla loro tavola (B1 1691 B2 1912 *E la dame est pur lui alee* — B3 1363 *La femme est celle part alee*); al *toitel* torna Gregorio dopo la cena (B1 1756, B2 1971, B3 1922: *Vers le teitel (courtil B3) est repairez*).

b) Dopo cena, i legati giunti da Roma alla ricerca del nuovo papa informano il pescatore loro ospite sul motivo del loro viaggio, ed egli rivela loro ciò che sa a proposito di Gregorio (A1 2445 sgg., A2 2321 sgg., A3 2364 sgg.):

A1	A2
2445 Apres mangier quant furent lez Loste les a araisonnez Demande lur dont il uenoient O il aloent o que queroient Cil li ont conte maintenant Qu il quereient un peneant Quest en un roche de mer Mais il ne sieuent o trover Por ce que des a comande Qu’il seit a rome amene E que en facent apostoile Quant cil oi nomer Gregoire Eneslepas a respondu Seignors bien estes auenu Ne quit que ait ci en uiron Que ueir en sache se ie non	2321 Apres mangier com vos orres Lostes les a araisones Demanda lor au il aloient Dont venoient que il queroient Ci li ont conte maintenant Quil queroient .i. peneant Qui gist en vne roche en mer Mais ne le seuent ou trouer Grigoire apele on cel saint home Dex veut que le menons a romme Et que on en face apostoile Quant cil oi nomer Grigoire En es le pas a respondu Segnor il est bien coneu Ne quit que ci soit en viron Qui voir en sache se ie non
A3	
Lostes les a araisones Leurs demande dont jlz venoient Ou aloient et que queroient Cilz luy ont compte maintenant	

Que vng gregoire vont querant
 Quj gist en roiche dune mer
 Mais nel scauons quel part trouuer
 Pour ce que dieu la commande
 Que jl soit a rome menes
 De luy fera lon appostole
 Quant cil oyst nommer gregoire
 Incontinent a respondu
 Seigneur bien vous est aduenu
 Ne cuid que ait cy enuiron
 Quj voir en saiche se je non

Si noterà come nei vv. precedenti ad A1 2456, A2 2332 e A3 2375 il nome del *peneant* non venne mai citato da A1 (A3 2369 è chiaramente rifatto, così come un rimaneggiamento è riconoscibile nel v. A2 2329 — due rimaneggiamenti procurati dalla riconosciuta necessità di ovviare all'assenza del nome del *peneant*): il che contraddice con quanto affermato in A1 2546, A2 2332 e A3 2375. Concordo con Roques 1956: 15 nel ritenere che, in questo luogo, A2 sia il portatore della lezione migliore, a parte il rifacimento del v. 2329⁵⁶.

c) Dopo aver scoperto l'identità del marito, la contessa è sconvolta dal dolore, e le sue grida attirano nella stanza in cui si è rifugiata tutta la *maisnie* e il siniscalco:

B1 1363-70 Quant la mesnee ot La criur
 Et de la dame la dour,
 Tuit i curent petit e grant
 Enz en la chambre maintenant,
 Quant la veient tel doel mener
 Trestut comencent a plurer.
 Li seneschals ki mult l'amat
 Cil vint avant si l'apelat

B2 1571-76 è più breve, ma dice le medesime cose:

Que la maisnie s'estormist
 Et en la cambre revertist.
 Se li virent grant duel mener:
 Trestot commencent a plorer.
 Li senescaus qui s'en fia
 trestot premiers li demanda

(B3 1525-31 è completamente rifatto: in questa lezione sono le donne della corte che accorrono; insieme al siniscalco). Al 1721-24 (= A2 1649-52, A3 1646-49) elimina il particolare dell'arrivo della *maisnie* nella stanza:

A1 1721 Ses cheviauz trait e brait e crie

Quant la maisnie l'a oïe
 Li seneschals qui molt l'ama
 Vint a li si li demanda
 1721. plöre et crie A2 1722. Et sa m. l'ont A2; Quant la maisnie y est saillye A3.

In seguito Gregorio, avvertito da uno scudiero di quanto è accaduto al castello, vi torna al galoppo e (B1 1401-2, B2 1611-12, B3 1564-5):

Vint en la chambre, ki fud pleine
 Del doel ke la dame demeine
 [Ou la dame son duel B2 B3]

(B1 deve aver qui rifatto il primo emistichio del v. 1565); *pleine* si riferisce secondo me alla presenza della *maisnie*. A1 A2 A3 avendo eliminato l'arrivo della *maisnie* leggono (A1 1757-8, A2 1685-86, A3 1682-83):

En la chambre entre qui fu peinte
 E vit la dame neire e teinte
 1757. Entre en (*om.* A3) la cambre A2 A3 1758. La dame vit A2 A3; müee A2, pale A3.

2.2.

2.2.1. Era stato già osservato da Krause che è molto frequente il caso in cui la lezione di A2 coincide con la lezione di B1 B2 B3, o in accordo con A3 contro A1, oppure contro la comune (e non erronea) testimonianza di A1 e A3. La frequenza di questo fenomeno (circa 200 casi) male si accorda alla soluzione stemmatica proposta da Krause, che, lo ricordo, prevede un ascendente comune per A2 e A3. Per il filologo tedesco la soluzione del problema sta nel ricorso all'ipotesi della contaminazione; l'ascendente di A2 A3 sarebbe un'*editio variorum*:

Kurz zusammengefasst, stellt sich mir der sachverhalt folgendermassen dar: die A2 und A3 gemeinsam vorlage α hat eine nachträgliche überprüfung ihrer lesarten erfahren von seiten eines überarbeiters, der an verschiedenen stellen neben den reinen A-lsungen solche anbrachte, die sich ihm durch den vergleich mit B und durch eigene korrektur ergaben. α bietet also einen z.t. kontaminierten text, und A2 und A3, die unabhängig voneinander auf diese vorlage zurückgehen, entnahmen ihr bald die, bald jene lesart, können also zusammenstimmen oder abweichen⁵⁷.

Soltanto l'ipotesi della contaminazione, osserva Krause, "beseitigt (...) alle schwierigkeiten des verwandtschaftsverhältnisse des A-hss. untereinander⁵⁸".

Partendo da queste premesse, il filologo tedesco presenta una notevole messe di esempi che testimoniano in A2 la presenza di lezioni contaminate. È tuttavia evidente che l'ipotesi della contaminazione non ha ragione di esistere in un sistema di relazioni stemmatiche come quello formulato da Roques (e confermato dalla mia recensione), nel quale A1 e A3 rimontano a un medesimo ascendente. In tal caso la presenza di una lezione di A2 in accordo con B1 B2 B3 non è il frutto di un'attività combinatoria: la lezione di A2 è quella originale, dell'archetipo e, a un piano inferiore, del subarchetipo A, a fronte dell'innovazione dell'ascendente di A1 e A3. A maggior ragione, il discorso vale se l'accordo di A2 con i mss. B coinvolge anche A3, isolando nell'innovazione A1.

Va osservato che l'ipotesi di un'*editio variorum* aveva già lasciato perplesso Ernest Hoepffner, il quale, pur non avendo effettuato di persona una recensione della tradizione manoscritta della *Vie*, e affidandosi perciò ai dati raccolti da Krause, osservava che la sua ipotesi

... représente d'une part un mécanisme très compliqué, et d'autre par il ne tient aucun compte de la part personnelle qui revient aux copistes dans l'établissement de leur texte⁵⁹.

Non è il caso di presentare qui tutti gli esempi discussi da Krause a sostegno della sua ipotesi. Mi limiterò, per mezzo di due casi, a mostrare come funziona il suo ragionamento.

a) B3 665 e A1 856 leggono: A1: *Le tonel prie a découvrir*, B3: *Il fist le tonnel descouvrir*. Gli altri manoscritti leggono: B1 675: *Le tonel rova descumfire*, B2 680: *Le touniel rova desconfire*, A2 818: *Le tonel lor fait desconfire*, A3 866: *Le tonneaul command desconfire*. Secondo Krause *descorir* e *desconfire* hanno pari dignità semantica, e non pare possibile allo studioso che A1 e B3 abbiano la medesima lezione indipendentemente l'uno dall'altro (cosa invece possibile, pensando a un fenomeno di poligenesi); d'altra parte, se si suppone (Krause 1932: 36) che la lezione di B1 B2 A2 A3 sia quella originale, non è chiaro da dove provenga l'accordo di B3 A1. Tutto si risolve, secondo Krause, ipotizzando che l'ascendente della redazione A avesse *descouvrir*, l'ascendente di A2 A3 avrebbe attinto *desconfire* da un manoscritto affine a B1 o B2; l'accordo tra B3 e A1 si spiega ricordando che secondo Krause (come secondo Miehle e Roques) l'ascendente di B2 B3 è un manoscritto contaminato. Insomma, una doppia operazione combinatoria: B1/B2 a A2-A3, da A a B3.

b) Questo caso è già stato discusso da Hoepffner. A1 225 e A3 229 leggono: *E tant (tout A3) en fu sis (le A3) cors pencis*, B1 195 B2 197 B3 198 A2 197 presentano la lezione corretta: *E tant en fu sis queors pensifs*. Secondo Hoepffner si danno tre possibilità: a) *cors* è errore congiun-

tivo tra A1 e A3; b) A1 e A3 hanno sbagliato in modo indipendente l'uno dall'altro; c) *cors* è lezione propria del subarchetipo, che A2 ha poi autonomamente corretto. Secondo Krause, A leggeva *cors*, poi comparando l'ascendente di A2 A3 con un manoscritto affine a B1 ecc., un lettore ha notato l'errore, e ha segnato la buona lezione al margine o nell'interlinea di α ; infine, A2 ha utilizzato la nuova lezione, mentre A3 si è limitato a riprodurre la lezione originale, seppur erronea. Conclude Hoepffner:

Et il en est ainsi chaque fois qu'une leçon de A paraît dans un manuscrit du groupe B et vice-versa, c'est-à-dire dans un très grand nombre de cas. Cela suppose un travail de comparaison systématique dont nous n'avons aucune preuve directe et qui me paraît tout à fait invraisemblable pour des textes de langues vulgaires, au moins à une époque aussi ancienne et sur une si vaste échelle⁶⁰.

In conclusione, mi pare si possa affermare con ragionevole certezza che A2 non è un manoscritto contaminato. Il gran numero di lezioni comuni ai manoscritti B1 B2 B3 lo rende particolarmente importante per la costituzione del testo della redazione A.

2.2.2. Nello stemma di Krause anche A3 è un manoscritto contaminato. In effetti, la redazione conservata da questo codice accoglie un manipolo di lezioni in accordo con B1 B2 B3, la cui presenza contrasta con il canone che ho proposto per i manoscritti A, in quanto essa non è spiegabile con l'ipotesi della conservazione della lezione originale contro l'innovazione di A1 A2. Ecco di quali casi si tratta.

a) Dopo che il vassallo ha spiegato alla moglie la triste condizione in cui si trova la contessina, la donna giura che non rivelerà a nessuno il pericoloso segreto. B1 B2 e B3 raccontano l'episodio in otto versi, i manoscritti del gruppo A in più di una ventina, amplificando i dati della narrazione di B1 B2 B3. A2 411-12, A3 455-56 concludono il giuramento della donna con i seguenti versi:

Que ja de rien n'iert descouverte
Par nul grant gaing ne por perte
439. Ne A2; par luj A2; Que ja sera d. A3 440. Ne por grant A2; Ne pour ga-
aigne ne A3.

A questi versi in A3 seguono altri due, assenti in A1 A2:

Ne ja de rien n'yert tant jree
Que ja en soit depopliee,

versi che corrispondono a B1 365-66, B2 369-70 (parzialmente), B3 373-74 (parzialmente):

N'envers li n'iert ja si irie
 Ke ja en seit depoeplie
 365. Ne ja viers B2 B3; elle B3; tant irie B2; serai i. B3 366. Que mais B2, Que ja B3;
 parole oie B2, desparilee B3.

La presenza di questi due versi in A3 pare più facilmente spiegabile con un fenomeno contaminatorio, piuttosto che con un'indipendente caduta dei versi in A1 A2 (per non parlare dell'altissima improbabilità che tale caduta possa essere considerata un errore congiuntivo tra A1 e A2); i due versi dovevano già essere assenti nel subarchetipo A.

b) In A1 1219-22, A2 1165-68 si descrive la partenza di Gregorio, ormai divenuto cavaliere, dal monastero:

Puis li vait la nef loier
 En cui il passera la mer
 Li abes s'en depart atant;
 Cil entre en mer et vait siglant
 1219. Et puis A2 1220. Ou ens A2 1222. vait par haute mer walcrant A2

La medesima scena è diversamente descritta da A3 1210-15.

Et puis ly va la nef louher
 Par ou jl passera la mer,
 Et chaschun jour Dié en deprise
 Qu'il droicte voie le conduye.
 Li abbe s'en depart atant
 Cil entre en mere et va siglant.

A3 1212-13 corrispondono a B1 1033-34 (= B2 1047-48, B3 1014-5):

E chascun jor Damnedeu prie
 K «e» il le mette en bone vie
 1033. dieu en deproie B2; et devotement a dieu proié B3 1034. a le droite v. B3; Que
 il l'amaint a droite v. B2

Due versi mancanti in A1 A2, mentre B1 B2 B3 sono a loro volta privi di A3 1221-22. Ciò che colpisce in A3 è l'incongruenza tra i vv. 1212-13 e 1214-15, per cui prima ancora di allontanarsi dalla riva l'abate prega *chascun jour* Dio perché salvi il suo figlioccio (mentre secondo logica ci si aspetterebbe un movimento inverso: *prima* l'abate vede partire Gregorio e si allontana dalla riva, *poi* prega Dio). Si potrebbe certo pensare che i redattori di A1 A2, colti da questa medesima perplessità, abbiano, indipendentemente l'uno dall'altro, espunto i due versi contraddittori; ma mi pare più semplice ipotizzare che A3 abbia di sua volontà inserito i due versi, che non erano presenti nell'ascen-

dente A, mutuandoli da un manoscritto affine a B1 o B2 o B3, e senza rendersi conto dell'incongruenza narrativa che si veniva così a creare.

c) Secondo Krause 1932: 41, A3 1196-97 presentano tracce di contaminazione. Il testo di questo manoscritto, infatti, legge:

“Car le me dictez sire abbés
Vostre mercy se la sçavés

come B1 991-92, B2 1005-6, B3 974-75:

“Kar me dites bel sire abez
Vostre merci si vus savez
991. Or me dittes dist jl a. B3 992. Par vo merchi se vos volés B3

mentre A1 1193-94 e A2 1139-40 leggono:

Sire por Deu car (c'or A2) me mostrés
De qui ce fu ce vos (le A2) savés

d) Un'ulteriore traccia di contaminazione è identificabile in A3 1288 *Et l'oste rueue sus lever* (= B1 1109, B2 1121), contro la lezione di A1 1303 A2 1343 *E l'oste fist sus lever*.

e) Dopo che Gregorio ha sconfitto il duca romano, il diavolo si dà da fare perché sposi sua madre:

A3 1544 Tant s'est deable entremis
Que la mere a son enfant pris
Qui oncques home ne fina
jusques a ce qu'ou lit les jousta

A1 1623-24 e A2 1549-50 presentano solo i primi due dei quattro versi di A3:

Tant s'est deables entremis
Que la mere a son enfant pris

Il testo di A3 (a parte l'errore al v. 1546) coincide con quello di B2 1473-76 e B3 1426-29 (B1 è abbreviato):

Tant en est diables entremis
Que la dame a son bel fil pris:
Onques dyable ne fina
Dusques au lit les ajousta
1473. s'est li B3 1474. Que celle dame a son fil B3 1475. li dyables B3 1476. Devant que l'ung l'autre prins a B3

f) Frutto di contaminazione mi pare pure la lezione di A3 1729 *Pout trestout l'or qui est a Romme*, che coincide con B1 1448 B2 1661 *Pur tut (trestut B2) l'or que (qui B2) est en (a B2) Rome*, contro l'accordo di A1 1802 A2 1730 nella lezione *Portot l'aver qui est a (en A2) Rome*.

Le prove che ho fin'ora adottato non coinvolgono nell'ipotesi della contaminazione il ms. A1, discendente con A3 da un medesimo anti-grafo. Mi pare tuttavia possibile dimostrare che l'oggetto della pratica contaminatoria non sia stato soltanto il ms. A3 (o il suo anti-grafo più diretto), ma l'ascendente comune a A1 e a A3. Il caso che presenterò immediatamente (più la serie successiva di testimonianze accessorie) mi sembra al riguardo molto eloquente.

Durante il dialogo con l'abate che segue la scoperta di essere un trovatello, Gregorio difende la sua intenzione di divenire cavaliere, sostenendo che egli vuole conoscere i suoi veri genitori:

B1	A1
913 E dan gregorie li respunt Par cel seignur ki fist le mund Ja mais daler ne finerai Desi a tant que sauerai Dreites noueles de ma mere E de quele terre fud mi pere	1151 Gregoire atant le respont Por cel seignor qui fist le mont Ja mais nul ior ioie naurai Deci a tant que ie saurai De quel lignage fu mis pere E quel feme fu ma mere
B2	A2
925 Et dans <i>gregoires</i> li respont Par cest signor qui fist le mont Jamais chiertes ne finerai Jusques a tant que iou sarai De quel lignage iou sui nes Et por coi fui ensi ietes	1099 Grigoires a labe respont Par cel segnor qui fist le mont Jamais nul ior repos naurai Deci a dont que io saurai De quel lignage io sui nes Et por coi fuj en mer getes
B3	A3
900 A ces mos lenfant luy respont Par celluy dieux qui fist le monf Jamais nul jour ne cesseray jusques a ce que je scaray De quel lingnaige ne de quel gent je suis et v sont my parent	1156 Gregoire a ce luy respond Par cel seigneur qui fist le mond Jamais nul jour repos nauray Jusque a ce que je scauray Droictes nouvelles de ma mere Et en quel terre maint mon pere

Per distogliere il suo figlioccio dalla vita secolare, l'abate decide di fargli leggere le tavole in cui la madre ha scritto la sua storia, e cerca quindi di approfittare di un momento di doloroso sconcerto del giovane eroe per strappargli il consenso a rimanere al monastero; ma

Gregorio rimane incrollabile nella sua volontà di partire:

B1

1019 Dant Gregorie respunt li ber
Par celui ki me fait aler
Ja mais un ior repos naurai
Desi a tant ke io saurai
De quel lignage io sui nez
E pur que io sui issi getez
Mais si vus plaist lor me rendez
Quant vus dites quencore lauez

B2

1033 Et dans grigoires li respont
Par cel signor qui fist le mont
Jamais .i. seul repos narai
Dusques adont que iou sarai
Droites noueles de ma mere
Et en quel terre maint mes pere
Mais sil vos plaist lor me rendes
Puisque dites quencor laues

B3

1002 Et lenfes grigores respont
par les seigneur de tout le mont
jamais nuls jours repos naray
Jusques adont que je seray
vraies nouvelles de me mere
et en quel terre maint mon pere

A1

1157 Gregoire dist repos naurai
Deci a tant que ie saurai
De quel lignaie ie fus nes
E por quei fu ici getes

A2

Cil respont ia repos narai
Deci adont que io sarai
De quel lignage io suj nes
Et por coi fuj en mer getes

A3

(lacunoso)

E all'abate non resta che dichiararsi sconfitto.

Si sarà notato come sussista una curiosa suddivisione dei codici nella lezione dei versi corrispondenti a B1 917-18: B2 B3 A2 presentano il medesimo *couplet*, A3 conferma i versi di B1, mentre A1 si pone a metà strada: la rima *pere: mere* coincide con quella di B1, ma il primo emistichio di 1155 coincide con B2 B3 A2. Le parole pronunciate da Gregorio dopo aver letto le tavole ci spiegano cosa dev'essere accaduto. Si osservino i vv. B1 1023-24: *De quel lignage jo sui nez/ E pur quei jo sui issi getez* — la loro presenza in questo luogo del testo è un'incongruenza: dopo aver letto le tavole, Gregorio *conosce benissimo il motivo per cui è stato abbandonato alle acque*, ciò che invece ancora non sa, perché le tavole non lo dicono, è quale sia il paese di provenienza dei genitori. Dunque, mi pare legittimo sostenere che B1 ha invertito la posizione dei vv. 917-18 e 1023-24, spinto probabilmente all'errore dall'identità linguistica del contesto (si osservi B2: i vv. 925-28 e 1033-36 sono identici, il che accade anche in B3 e, parzialmente, in B1). La logica del racconto garantisce l'originalità della posizione

dei vv. 929-30 e 1037-38 B2 (e B3, e in parte, A2): all'inizio Gregorio vuole conoscere la sua vera famiglia e i motivi che hanno provocato l'esposizione; lette le tavole, ciò che lo interessa è avere notizie di sua madre e del luogo di cui suo padre è signore⁶¹.

Se dunque, come pare probabile, i vv. A2 1103-4 sono originali, la sola spiegazione per i vv. 1155-56 A1 e 1160-61 A3 è che essi siano il prodotto di un'attività contaminatoria. La cosa può spiegarsi in questi termini: l'ascendente di A1 A3 aveva collocato a fianco di due versi simili a A2 1103-4 altri due versi, tratti da un manoscritto affine a B1; e mentre A3 li avrebbe trascritti *in toto*, A1 avrebbe combinato i quattro versi, iniziando con un emistichio originale e adottando quindi la rima di B1, con conseguente riadattamento del verso successivo alle necessità della nuova rima. Quanto ai vv. A1 1213-14 e A2 1159-60 (che replicano i vv. A2 1103-4), credo che la loro presenza sia spiegabile con il medesimo fenomeno che ha provocato lo spostamento di versi in B1: l'identità del contesto.

La fonte della contaminazione di a1 A3 è un manoscritto affine a B1, e non B1. Si osserverà infatti che A3 1161 presenta *maint* (come in B2 1038 B3 1007) anziché *fud* di B1 (probabilmente una variante del copista). Se poi si ritorna al caso e) discusso più sopra, si osserverà che il testo di A3 è affine a quello di B2 e non di B1 (che conserva solo i versi 1275-76 *Tant que li diable ne finat/ De si qu'al lit les ajustat*) — testo che è incomprensibile, a meno di non pensare a un *saut du même au même* provocato nel copista di B1 dall'iterarsi di *diable* al v. B2 1473 e 1475⁶².

La mia recensione ha annotato altri casi in cui lezioni di A1 A3 (o solo di A1) sono il probabile risultato di una trasmissione orizzontale. Inizio con le lezioni comuni ai due codici.

a) A1 84 A3 86: *Ne vivrai mais (plus A3) tresbien le sent* coincide con B1 B2: *Ja ne vivrai tresbien le sent*, contro l'accordo di B2 84 (*Ja ne vivrai pas longement*), B3 87 (*Plus ne puis vivre longement*), A2 84 (*Ne vivrai mie longement*).

b) A1 729 A3 751 *Que vous dirai (diroie A3) plus lonc aconté (conté A3)* coincide con B1 565 *Qu'en direie plus lungunte*, contro B2 569 B3 566 A2 689 *Que vous feroie plus (jou A2 B3) lonc conté*.

c) A1 122 A3 124 *Se out au cuer pesance e ire* coincide con B1 106 *Sin out el queor pesance e ire*, contro l'accordo di B2 108 e A2 118 *dolor et ire* (B3 109: *Par grant douleur et par grant ire*).

d) A1 1308 A3 1293 *U la contesse ot (sa mere voit A3) le service* concorda con B1 1114 *U sa mere ot le Deu service*, mentre B2 1126 (B3 lacunoso) A2 1248 *Ou on faisoit le Dieu service*.

I casi seguenti riguardano soltanto A1:

e) A1 1710 *Par tot a quis e tant cercha* è più simile a B1 1352 *Forment*

l'enquist e cerchat che a B2 1556 B3 1509 *Et si quist bien (tant B3) et remira*, o a A2 1638 A3 1635 *Bien (Ou bien A3) quist et (om. A3) par tot (tout et A3) regarda*.

f) A1 326 *È li proudon a duel al cuer* concorda con B1 268 *Li gentilz ad pitié al cuer* (ipom.), contro B2 272 B3 277 A2 296 A3 328 *Li gentix hom (chevalier A3) souspire al cuer*⁶³.

2.3.

Sia Krause che Roques sostengono che B1 e (tramite il loro ascendente comune) B2 B3 rimontano a un subarchetipo B. Soltanto Roques ha cercato di suffragare questa affermazione con la ricerca di lezioni erronee che fossero comuni ai tre manoscritti. I risultati di questa ricerca sono esposti in Roques 1956: 15-16 — due sarebbero gli errori congiuntivi che garantiscono l'esistenza del subarchetipo. Il primo si è rivelato essere, come credo di aver dimostrato in 1.2., un errore comune anche ai manoscritti A. vediamo ora il secondo errore identificato da Roques.

Dopo un lungo peregrinare, i religiosi inviati a Roma alla ricerca del nuovo papa arrivano nei pressi della capanna del pescatore che, diciassette anni prima, ha incatenato Gregorio sullo scoglio:

	B1	B3
1863	<p>Li clerç alerent tant querant Ke un matinet uindrent errant En la maisun dun pescheur Si cum il plot al criatur Icil dui clerç laenz entrerent E une nuit i receterent Tant tost cum il sunt descendu Le super unt amenteu Li peschere out asez peissuns Granz e petit e gros e lungs</p>	<p>vng jour puis aultre sy font tant Cun matinet a laiornant a le maison du pescheour par le plesir du creatour sont en leur chemin descendu le mengier ont ramenteu</p>
	B2	
2084	<p>.I. ior et autre quisent tant Cun matinet a laiornant A la maison dou pescheor Ensi plot dieu le creator Que cil doi clerç laiens entrerent Et vne nuit i recheterent Si tost com il sont descendu Le mangier ont ramenteu Li peschiere ot asses poissons Et tex et quex et gros et lons</p>	

Nel testo di B1 e B2, dunque, i legati giungono all'alba (B1 1864, B2 2085, B3 2036), e chiedono alloggio per la notte (B1 1868, B2 2089); appena entrati nell'abitazione chiedono la cena (B1 *super* 1870, ma *mangier* B2 2090, B3 2040). A questi versi segue la scena del ritrovamento della chiave, nei termini che ho discusso in 0.3., scena che si conclude con questi versi (B1 1921-24, B2 2146-49, B3 2083-86):

B1 1921 Cil funt le manger aprester
E quant leverent del super
Si funt les liz apareiller
E si s'alerent tost culchier

1921. Quant li mangiers fu aprestés B2 B3 1922. Et il en ont mangié assés B2; Et qu'il furent tresbien soupés B3 1923. Il B3; lor B2 B3 1924. Puis B2; Et puis s'en alent couchier B3.

La contraddizione tra B1 2085 e il resto delle indicazioni temporali che costellano l'episodio è patente, perché non ci sono dubbi che *matinet* indichi l'alba⁶⁴.

La situazione è diversa in A:

A1

2395 Eneslepas apareilerent
Par tot le mont cercherent e
quierent
Truesqua un jor si cum deu plot
Qui dreite ueie les menot
Qui tote ior orent ale
Trauaille orent e lasse
Que nuiz les prist en un riuage
Mestier aueient del harbeiage
Ne poeient maison trouer
O il poussent osteler
Tant ont partot auirone
Que a la parfin ont troue
le bordel a un pescheor
Petiz esteit e de mal tor
A grant peine dedenz entrerent
Icele nuit si ostelerent
Al pescheor que je uos dis
Qui ot Gergoire el rocher mis
Quant il se furent herberge
Por soper ont apereile
Li pescherres en sa maison
Ot molt grant plente de poisson
Que il aueit pesche le ior

A2

2269 En es le pas tost envoierrent
Clers por lui qui
saparreillierent
O els grant auoir enporterent
Par mains pais querre lalerent
Partot ou quil onques venoient
Ce quil queroient demandoient
A vne nuit si com deu plot
Que droite voie les menot
Tote ior auoient erre
Traueillie furent et pene
La nujs les prist en .i. riuage
Grant mestier auoient dostage
Ne pooient maison trouer
Ou il peussent osteler
Tant ont partot avirone
Ca la parfin i ont troue
La maison a.i. pescheor
Pesmes er et de mal ator
A grant paine dedens entrerent
Cele nuit dedens ostelerent
Quant il se furent herberge
Lor soper ont apareillie
Li pesciere ot en sa maison
Asses grant plente de poisson
Que il auoit pescie le ior

A3

2312 Jsnel le pas appareillerent
 Clers por luj y enuoierent
 O grant autoir que ilz porterent
 Par mains pais querre lalerent
 Par tout que jlz oncques aloient
 Ce quilz queroient demandoient
 La nuyt les prist en vng riuage.
 Mestier eurent de ha habergeaige
 Toute jour auoient erre
 Trauailles estoient et lasses
 Ne pouoient maison trouuer
 Ou jlz peussent hosteller
 Or par ont tant enuironne
 Que a la parfin ont trouue
 Le bourdel a vng pescheour
 Petit estoit et de mal tour
 A grant peine dedans entrerent
 Jcelle nuyt si hostellerent
 Cest le pescherre dont vous dis
 Quj gregoire ot en roiche mis
 Quant jlz se furent habergiez
 Le soupper fut appereillies
 Le pescherre en sa maison
 Auoit grant plante de poissons
 Que jl auoit peschie le jour

La circostanza temporale del *matinet* è omessa: A1 2397 parla genericamente di *jor* (semanticamente neutro), e quattro versi dopo (in accordo con A3 2318) scrive *Que nuiz les prist en un rivage*. A2 2275 chiama esplicitamente in causa la *nuit*, e il v. 2279 coincide con A1 2401. Insomma è chiaro che i messi arrivano alla capanna del pescatore quando il sole è ormai calato, e il richiamo all'alba di B è decisamente erroneo. La lezione *matinet* è probabilmente la traccia di un raccorciamento, nel testo del subarchetipo B, della lezione originale, lezione che doveva essere affine a quella conservata dai manoscritti A.

Esiste inoltre un altro caso in cui la lezione di B1 B2 B3 sembra sospetta. Il vassallo che ha consigliato i fratelli incestuosi conduce la giovane incinta dalla moglie, che viene definita (B1 360 B2 366 B3 367) *Deu ancele*. L'attribuzione lascia perplessi, dal momento che si tratta di un calo dell'evangelico *ancilla Dei*, per antonomasia la Vergine (cfr. *Lc. 1, 37: Ecce ancilla Domini...*), tradizionalmente usata nell'agiografia galloromanza per le vergini martiri (cfr. Wace, *Vie de sainte Marguerite*, vv. 16, 32, 464). È probabile allora che dietro quel *Deu ancele* si nasconda il segno di un maldestro rifacimento dell'originale da parte del redattore di B. La lezione originaria doveva forse essere del tipo *la soe ancele*, come si può leggere in A. Tuttavia la rima *danzele: ancele* di B1 359-60 B2 365-66 B3 366-67 si trova in A⁶⁵ in un

contesto così difforme da quello dei manoscritti B (cfr. 0.3., sequenza I.7.) da legittimare il sospetto che il redattore A abbia a sua volta rimaneggiato il testo originale, amplificandolo.

Le due lezioni appena discusse dimostrano l'esattezza delle affermazioni di Roques: B1 B2 B3 dipendono effettivamente da un ascendente comune B.

3.1.

3.1.1. Come si è detto in 0.3., B1 si discosta fortemente dal resto della tradizione manoscritta (e in particolare da B2) in due sezioni dell'intreccio della *Vie*: l'episodio dello scontro tra Gregorio e il duca romano (seqq. III.4. e III.5.), e la sua riunione a Roma con la madre (seqq. IV.9.-IV.10.). In ambedue i casi l'ascendente di B2 B3 conserva una lezione assai simile a quella di A: fenomeno che è stato spiegato da tutta la letteratura critica ricorrendo all'ipotesi della contaminazione. L'ascendente di B2 B3 avrebbe attinto, e assemblato con abilità a un testo simile, in partenza, a quello di B1, spezzoni di narrazione o episodi interi dall'ascendente A, e il compilatore di queste redazioni sarebbe il responsabile dell'ampliamento dell'episodio della battaglia, così come dell'invenzione dell'incontro tra Gregorio e sua madre⁶⁶.

3.1.2. Inizio dall'episodio della battaglia. Per seguire meglio l'articolazione dell'intreccio nelle varie redazioni (B1, B2-B3, A) ho preparato una tabella sinottica dei segmenti in cui esso risulta scomponibile, tabella cui farò riferimento nel corso della mia esposizione.

Segmenti narrativi	B1	B2 B3	A
1) il duca riprende l'assedio	1155-58	B 1167-74 = A B3 1134-41 = A	A1 1355-62 A2 1293-300 A3 1334-41
2) gli assediati si preparano	1159-60	B2 1175-78 = A B3 1142-45 = A	A1 1363-66 A2 1301-4 A3 1342-45
3) escono da una porticina, si schierano	—	B2 1179-82 = A B3 1146-9 = A	A1 1367-70 A2 1305-8 A3 1346-9

Segmenti narrativi	B1	B2 B3	A
4) la schiera di Gr. si muove	—	B2 1183-6 = A B3 1150-1° = A	A1 1371-4 A2 1309-12 A3 1350-3
5) Gr. la guida	1161-66	B2 1187-90 = A B3 1152-55 = A	A1 1375-80 A2 1313-6 A3 1354-5°
6) armatura di Gr.	—	B2 1191-98 = A B3 1156-63 = A // B2 1199-202 = B3 1164-67	A1 1379-86 A2 1317-24 A3 1356-61°
7) la schiera nemica avanza	—	B2 1203-10 = A B3 1168-75 = A	A1 1387-94 A2 1325-32 A3 1362-3°
8) Gr. ferisce il primo avversario. Inizia lo scontro	—	B2 1211-8 = A B3 1176-83 = A	A1 1395-402 A2 1333-40 A3 1364-71
9) scontro sul <i>gravier</i>	—	B2 1219-26 = A B3 1184-91 = A	A1 1403-10 A2 1341-6° A3 1372-9
10) la lancia di Gr.	1167-70	B2 1227-30 = B1 B3 1192-5 = B1	— — —
11) elogi a Gr.	1171-78	B2 1231-8 = B1 B3 1196-203 = B1	— — —
12) il duca vede Gr. e viene avanti	1179-82	B2 1239-42 = B1 B3 1204-7 = B1	A1 1411-24 A2 1247-58 A3 1380-3°
13) Gr. lo vede, chiede informazioni	1183-88	B2 1243-6° = B1 B3 1208-13 = B2	A1 1425-30 A2 1359-64 A3 1390-95
14) Gr. punta su di lui	1189-94	B2 1247-52 = B1/ B2 1253-60 = A B3 1214-9 = B1/ B3 1220-5 = A	A1 1431-6° A2 1365-72 A3 1396-403

Segmenti narrativi	B1	B2 B3	A
15) insulti del duca	—	B2 1261-80 = A B3 1226-45 = A	A1 1437-56 A2 1373-90 A3 —°
16) duello	1195-98	B2 1281-302 = A B2 1246-61° = A	A1 1457-80 A2 1391-410 A3 1404-19°
17) Gr. raccoglie il duca e lo porta in città	1199-202	B2 1303-32 = A B3 1262-89° = A	A1 1481-508° A2 1411-38 A3 1420-39°
18) i nemici in città	—	B2 1333-40 = A B3 1290-97 = A	A1 1509-16 A2 1439-44° A3 1440-45°
19) Gr. li scaccia	—	B2 1341-56 = A B3 1298-313 = A	A1 1517-32 A2 1445-58° A3 1446-59°
20) Gr. rientra in città	1203-10	B2 1357-62 B3 1314-19// B2 1363-72 = B1 B3 1320-27 = B1	— — — —
21) gli avversari chiedono una tregua	1211-18 1219-28	B2 1371-80 = B1 B3 1328-35 = B1 B2 1381-92 = B1 B3 1336-47 = B1	A1 1533-40 A2 1459-66 A3 1460-67 — —

N.B. °indica presenza di testo lacunoso

B2 e B3 e A presentano un movimento narrativo molto più articolato, mentre B1 sembra puntare a una nuda esposizione dei fatti essenziali dell'episodio. Si noterà inoltre che l'ascendente di B2 e B3 presenta soltanto in un caso, il segmento 14), una lezione simile a B1 accostata alla lezione di A; nella sezione 6) B2 B3 presentano un ampliamento autonomo della descrizione dell'armamento di Gregorio, e nel segmento 20) i vv. 1357-62 B2/ 1314-19 B3 non sono testimo-

niati da nessun altro manoscritto (notare che tutto il segmento è assente in A).

Bisogna dunque indagare innanzitutto sulla "concisione" della versione di B1, dato che essa è centrale per giudicare sulla contaminazione dell'ascendente di B2 e B3. E diversamente dagli studiosi che mi hanno preceduto (Roques in particolare), io non giurerei con sicurezza sulla completezza del testo tradito dal codice londinese. Mi sembra che ci siano motivi sufficienti per ritenere che il suo redattore abbia riaccurciato la narrazione, eliminando larghe sezioni del racconto in più punti, prima, durante e dopo lo scontro tra Gregorio e il duca. La mia ipotesi si fonda sulle considerazioni seguenti.

Iniziamo dal segmento 1). B1 1155-58:

Anceis que miedi fust passé
Es vus l'assalt a la cité:
Un riche ducs l'ad asegee
Ki lungement l'ad guerree

Prima ancora che sia trascorso mezzogiorno, il nemico attacca. Tutto in B1 avviene con grande rapidità: lo stesso giorno in cui viene assolto come mercenario (anzi, pochissime ore dopo) Gregorio è messo alla prova (e non è male per un cavaliere che fin'ora non ha mai toccato arma ...). Noto inoltre l'incongruenza di quel *Un riche ducs* (come se il redattore avesse dimenticato cos'è accaduto dopo la nascita di Gregorio), e soprattutto l'ipometria del v. 1158 (probabilmente, errori attribuibili al copista di B1 o del suo antografo). Il testo degli altri codici, più generici nelle coordinate temporali e più preciso nella definizione del duca nemico, pare più convincente⁶⁷:

B2 1167 Ne demora gaires après
Que recommença tout adés
La guerre a ceus de la cité
Qui longuement lor a duré,
es vos que li dus repaire
Et la cité si asega.
Devant la cité tent ses tres
Jouste le mur et par le pres

1168. que les anemis vinrent pres B3 1169. Pour livrer guerre a la cité B3 1170. Les a grevé A3; Pour lez cachier a povreté B3 1171. Et ly duc moult fort se pena B3; Un jor A1; le duc qui A2; Estes vos ly d. r. A3 172. de gens assambler qu'il mena B3; Molt ot grant gent si aseja (assaia A3) A1 A3; A molt grant gent qu'il assambla A2 1173. belle et gente B3; tentes A2; La cité et tendi ses tentes A1 A3 1174. Enpres le mer tendy se tente B3; Entor (Jouste A3) les murs beles et gentes A.

All'arrivo delle truppe assedianti, l'esercito aquitano si prepara a una sortita ed esce in campo aperto (segg. 2-4). B1 ci informa di tutto ciò in due versi, 1159-60: *Iceles dedenz s'adubent tost/ Ki turneer s'en vont*

A1

1387 Molt resemble bien cheualier
 Des rens sen ist trestot premier
 Vers ceaus del ost fist une pointe
 Premiers en uolt auer la iointe
 Ec uos atant lost estormie
 Doncs monta la cheualerie
 Vn petit dore sont arme
 Li uns al autres sont ioste
 Gregoires fiert le premerain
 Del cheual labati el plain
 Ne li ualut escuz ne broine
 Quard de la mort ni ot essoine
 Idoncs asemblement lur conreiz
 Idoncs asemblement hur conreiz
 Verrement e bien estreiz
 Vait Gregoires les suens tenir
 Ne les lait guaires departir
 Esperonant vient al grauier
 Assez en a fait trebucher
 Ceaulz quil consut a fait uerser
 Nont puis talant de remonter
 La sue genz molt bien le fait
 Il lur dist que nulz ne sesmait
 Molt par ont de lui bon confort
 Ni a que lui se descort

A2

1325 Bien sanble quil sot cheualiers
 Del renc issi trestos premiers
 Le ceual point que molt vait tost
 Car premier veut ioster en lost
 Lors monta la cheualerie
 Atant es vos lost estormie
 En petit deure sont arme

Li vn al autre sont ioste
 Grigoires fiert le premerain
 Que del ceual labat el plain
 Ne li valut broigne nescus
 Que del ceual ne labat jus
 Dont assanblerent lor conrois
 Serrement et molt estrois
 Fait Grigoires les siens tenir
 Nes laisse pas de soi partir
 Esperonant vait el grauier
 Verser i fait maint cheualier
 Que il consieut fait si verser
 Quil na talent de releuer
 La soie gent molt bien le fait
 Il dist a eus nus ne sesmait

A3

1362 Moult ressembla bien cheualier
 Des rens yssist trestout premier
 Gregoire fiert le premerain
 De son cheual labas au plain
 Ne ly valust escuz ne broigne
 Que de la mort nen ait essonne
 Adonc lassemblent ly conroy
 Serreement et bien estroit
 Gregoire fait le siens tenir
 Nes laissa pas en vain partir
 Esperonnant va ou grauier
 Plusiurs fait jus trabuschier
 Ceulx quil conceust fait jus
 [verser
 Nont plus talent de remonter
 La sienne gent moult bien le fait
 Il leurs dit que nul ne sesmait
 Moult ont par lui grant reconfort
 Ny a nul quij de luy destort

L'assenza dei seggm. 7-9 in B1 mi sembra indice sicuro del rimaneggiamento operato dal redattore di questa versione. Consideriamo infatti i vv. B1 1167-68 (seggm. 10-11, assenti in A⁶⁸):

B1 1167 De la lance que li ber porte
 La hanste fud e dreite e forte
 K'il n'acusiut cel chevalier
 Ke li n'estuce trebuchier.
 Gregorie fud sage li ber
 E si fu mult bon sage chevalier
 Alkes par sa grant sapience
 E alkes par sa grant puissance:
 Se set si bien de tut garder

Ke nuls nel port de rien grever
 Ne pur ferir ne pur buter
 Tant se saveit bien demener;

si noterà che si parla di combattimenti e delle prodezze di Gregorio senza che l'*ost* nemica sia mai veramente apparsa sulla scena (come avviene, invece, negli altri manoscritti nei seggi 7-9). Inoltre, i vv. 1171-72 non paiono originali: non convince la rima *ber: chevalier*, dal momento che nel rimario della *Vie* è costante il rispetto della legge di Bartsch⁶⁹, oltre al fatto che *chevalier* si trova in rima solo tre versi prima (1169, garantita dalla testimonianza concorde di B2 1229 B3 1194), e una simile sciatteria nella scelta delle rime non sembra essere la cifra stilistica della *Vie*.

Preoccupato dagli exploits cavallereschi di Gregorio, il duca romano viene avanti e rinserra la fila della propria cavalleria. Gregorio lo individua, viene a sapere dai suoi la sua identità e si getta contro di lui. Dopo uno scambio di insulti, lo scontro (seggm. 12-16). Particolarmente interessante risulta la lettura dei seggm. 13-14, perché essi sono i soli che, apparentemente, possono testimoniare a favore della contaminazione di B2 e B3. Ecco la lezione dei sei manoscritti:

	B1		Grigoires a le duc veu Lies et ioains forment en fu Porpense soi se lieu en a Quensamble od lui ioster ira Trait soi viers lui molt li est tart Le ceual broche cele part Que iouste ait ensamble od lui Dont adrecierent ambedui
1183	Gregoire uit le duc mult fier Si comenca a demander Ki pot ce estre as armes chieres Ki la conduist ces granz eschieles Li cumpaignum respunent tost Co est li duc ki conduist lost Quant Gregoire le mot entent Lescu embrace fierement Ore ne set li ducs defendre Mar i uint pur la cite prendre Sempres sera tost a fin traite La lunge guerre kid ad faite		
	B2		B3
1243	Grigoires a le duc demande Et on li a bien avise Que cou est cil as armes chieres Qui la conduisoit ces banieres Quant grigoires ce mot entent Lescu embrace fierement Se or lose li dus atendre Por mal vint il les rens [porprendre] Sempres larai a fin atrait Se ionques puis par nes .i. trait	1208	Et grigoires la auisse et a aucuns a demande qui est chieux a ces armes belles qui la conduist ces grans [esquielles] et on luy respondi tantost cest ly duc qui maine son ost Dont fut jl lies moult durement lescu embrace fierement Se ly ducz lose a cop atendre a mal vin jl les rens pourprendre soit ou par lanchier ou par trait sil puet tantost la atrait Pourpense soy se lieu en a quencontre luy joster yra le cheual broche celle part trait soy vers luy est tart

Que la jouste hait ensamble o luy
dont sentremennent ambeduy

A1

1425 Quant Gregoire al duc veu
Quensi cheuauche de uertu
A ceauz del ost a demande
Quar molt le ueit bien atorne
Qui ce esteit lon li dist tost
Qui cesteit li maistre del ost
Quant Gregoires la entendu
Les e ioiant forment en fu
Son cheual broche cele part
Trait se uers lui molti li est tart
Quil ait ioste ensemble o lui
Doncs sentrecrient ambedui

A2

1359 Grigoires a le duc veu
Qui si ceualce a grant vertu
Encoste luy a demande
Car molt le vit bel acesme
Qui co estoit on li dist tost

Que co est li sires de lost
Quant Grigoires la entendu
Lies et ioians forment en fu
Porpense soci ca lui ira
Et encontre lui iostera
Le ceual broce cele part
Vers luy se mut molt li est tart
Que ioste ait encontre luy
Atant sescrient ambedui

A3

1390 Quant gregoire a le duc veu
Quj si cheuauche par vertu
Decoste soy a demande
Car le vid moult bien actourne
Quj ce estoit lon luy dist tost
Que cestoit le sire de lost
Quant gregoire la entendu
Lyes et joyeulx forment en fut
Pourpensa soy qua luy jra
Et ensamble o luy joustera
Le cheual broche celle part
Se trait vers luy moult ly est tard
Que jouste ait ensamble o luy
Dont sentre escrient ambeduy

Nelle redazioni B1 e A1 la scena ha uno svolgimento lineare: Gregorio vede il duca, si informa e quindi muove contro di lui (in B1 si limita a imbracciare lo scudo, evidente segno premonitore dello scontro, dato che il v. 1195 ci dice: *Gregorie ad le duc feru*); in B2 e B3 le cose hanno un andamento più contorto: Gregorio vede il duca (le rime 1243-44 B2 vanno invertite, giusta la testimonianza degli altri codici), si informa, imbraccia lo scudo, *vede di nuovo il duca* (B2 1253-54) e si getta all'assalto. Il fatto notevole è che la prima visione si svolge in termini comuni a B1, la seconda in accordo con A: dunque, qui l'ascendente di B2 B3, accostando in modo maldestro due diverse versioni della medesima scena, avrebbe lasciato una sicura traccia del proprio lavoro combinatorio. Contaminazione, quindi. Avanzerei tuttavia un'obiezione: dopo i vv. B1 1189-90 (= B2 B3) la scena si ferma per lasciare spazio a un'osservazione del narratore, che qui anticipa l'esito dello scontro. Quando il racconto riprende (B1 1253-54), il narratore ha probabilmente sentito la necessità di recuperare il filo degli avvenimenti: e ha iterato il particolare della visione. In altri termini: B2 (e in parte B3) conserverebbero il testo più vicino all'originale, mentre B1 da una parte e A dall'altra avrebbero semplificato il tessuto testuale, in direzioni diverse.

La scena del duello tra Gregorio e il duca è narrata in B1 con molta rapidità (cito anche qualche verso immediatamente precedente e seguente la scena vera e propria):

B1 1193 Sempres sera tost a fin traite
 La lunge guerre k'il ad faite.

 Gregoire ad le duc feru
 El descovert defors l'escu
 Si que par mi l'alberc blanc
 Li mist le fer al destre flanc.
 Quant vers terre le veit verser,
 Si l'embrace par mi li ber,
 Puis l'ad saché laenz si tost
 Ke unkes n'ot sucurs de l'ost.

 Après Gregoire sunt entré
 Tuit li burgeis de la cité.

Il duello si risolve, stando a B1, in un solo colpo, quello con cui Gregorio ferisce mortalmente l'avversario. Colpisce la stringatezza dell'episodio: il narratore impiega 16 versi (1179-94) per descrivere Gregorio e il duca *vis-à-vis*, per sbrigare cioè i preliminari al duello (preliminari che, dal punto di vista compositivo, hanno la funzione di accentuare la *climax* dell'episodio), e poi in soli 8 versi (anzi 4, perché 1199-1202 sono dedicati al rientro in città del vincitore) liquida il momento *clou* dell'episodio — tutto troppo rapido per risultare convincente. Notare poi l'uso dell'avverbio deittico *laenz*: è chiaro che si riferisce alla città assediata, ma essa è stata nominata una volta sola in B1, e cinquanta versi prima (v. 1156). È allora probabile che *laenz* sia un brillante *escamotage* per ottenere contemporaneamente un doppio risultato: salvare la misura del verso, e ricucire un testo raccorciato.

Concluso il duello, Gregorio e le truppe aquitane rientrano in città (B1 1203-06); le truppe nemiche tentano invano l'assedio, e chiedono quindi una tregua (B1 1207-18). Anche in questo caso il racconto di B1 è estremamente conciso: vengono a mancare i seggm. 18-19, che in B2 B3 A tengono ancora accesa la *suspence*: la battaglia non è ancora definitivamente decisa a favore delle truppe aquitane, che, in assenza di Gregorio (rientrano al castello per condurvi il suo prigioniero), perdono terreno di fronte al veemente attacco della schiera avversaria. Solo un nuovo, e risolutivo, intervento di Gregorio mette fine al combattimento.

Mi pare, in conclusione, di poter sostenere due cose: 1) il codice londinese conserva una redazione abbreviata dell'episodio della battaglia (e della sequenza III.5., ad esso strettamente collegato), e abbre-

viata con abilità; 2) A B2 B3 presentano una versione che nel complesso rappresenta la situazione originale della *Vie* (con un certo margine di modificazione: B2 B3 1199-1202 sono una innovazione del loro ascendente; la redazione A sopprime i seggm. 10-11 e 20, modifica il segm. 12). Ritengo inoltre che si possa escludere l'ipotesi della contaminazione di B2 B3 anche per i seggm. 13-14.

3.1.3. A proposito dell'episodio conclusivo della *Vie*, scrive Roques:

(...) B1 ne nous donne pas une version abrégée, au moins pour l'épisode de la bataille, et (...) au contraire B2 B3 présentent une version augmentée. Nous sommes ainsi amenés à penser que certains longs développements de B2 B3 qui sont fort analogues à ceux de A (come l'arrivée de Grégoire ou la réunion avec sa mère) (...) n'appartenaient pas à la forme originale et qu'il n'y a pas de raison ici encore de supposer celle-ci différente de l'image que nous en a gardée B, ou, plus précisément B1, seul authentique témoin sans contamination, sinon sans défauts, de l'original⁷⁰.

Roques osserva inoltre che la conclusione del testo di B1 (vv. 2033 sgg.) per la più parte dedicata a considerazioni morali sulla pericolosità di relazioni troppo intime con i propri parenti, è più a tono con l'intreccio della *Vie* (e in particolare con il prologo) di quanto non lo sia l'epilogo che si legge nel resto della tradizione manoscritta⁷¹. Questa constatazione non è tuttavia una prova a favore dell'"originalità" di B1, come non lo è il fatto che il frammento B pubblicato da Roques su *Romania* 1957 sia, come B1, privo dell'episodio di cui stiamo discutendo⁷²: tale frammento, di provenienza insulare ci dice soltanto che in Inghilterra circolava una versione della *Vie* priva dell'episodio della riunione di madre e figlio.

Ora, a me sembra che la questione dell'originalità dell'episodio della riunificazione può essere risolta nella direzione proposta da Roques soltanto forzando il significato dei dati in nostro possesso, attribuendo a B1 un'assoluta *précellence*: mentre credo di aver mostrato che B1, pur essendo un manoscritto a cui dare in molti casi assoluta fiducia, si dimostra anche abile nel raccorciare il tessuto narrativo. Perché non pensare dunque che in questo caso B1 non abbia eliminato un episodio che non gli pareva interessante, o importante?

Se ci limitiamo all'analisi dei dati testuali, prendendo in considerazione la *varia lectio* dei sei manoscritti, l'unica soluzione possibile al nostro problema è un *non liquet*: la lezione di B1 2029-22

Es vus les clers joius e liez
 Ignelement saillent en piez
 Tut dreit a Rume le menerent
 E l'apostolité li donerent

si oppone alla lezione degli altri cinque testimoni (B2 2256-59 B3 2192-95 A1 2575-77 A2 2453-54 A3 2494-95):

Es vos les clers joians et liés
 Isnelement salent en piés
 Or n'i vaurront plus demorer
 Et cil qu'il en vaurront mener

2256-57. A1 A2 A3 *omittunt* 2256. Adont furent ly clers moult lié B3 2257. Et en ont jesu graciét B3 2258. volent A2 A3; A l'oste prenent le congie A1 2259. Tant li donent quil est tot lé A1; s'en vorent grigore mener B3; Icil (Ceulx A3) qui l'en doivent (devoient A3) mener A2 A3.

e non ci sono in questo luogo elementi che ci permettano di riconoscere in B1 un abbreviamento o in B2 B3 A un'operazione contaminatoria. Se però estendiamo il nostro campo d'indagine alle versioni mediorientali della leggenda di Gregorio, riconosciute dagli studiosi come affini alla fonte della *Vie* (cfr. 0.2.2.), non è difficile osservare come la leggenda copta del nipote di Armenios e la leggenda siriana del figlio di Alessandro ed Elena prevedano, come episodio conclusivo, la riunificazione dell'eroe con la madre nel segno della misericordia divina. È perciò ragionevole pensare che anche la fonte latina della *Vie* concludesse il suo racconto con questo episodio, e che esso fosse fedelmente presente nell'originale della *Vie*.

Esiste un'ulteriore considerazione che mi spinge a giudicare B1 come portatore di una versione abbreviata della leggenda originale, che era indirettamente esposto in 0.3. In quella sede ho sostenuto che l'intreccio della *Vie* (che, per quello che sappiamo, coincide con l'intreccio della fonte orientale) si struttura intorno a un doppio movimento di allontanamento/avvicinamento che regola le relazioni tra i due protagonisti. Gregorio neonato viene allontanato dalla madre perché nato nel peccato, e si unisce a lei in un matrimonio illecito, senza conoscere il grado di parentela che li lega; a questo primo avvicinamento segue il secondo allontanamento, causato dalla consapevolezza acquistata dai protagonisti sul loro peccato. B1, concludendo il suo racconto con l'elezione di Gregorio al soglio pontificio, impedisce ai personaggi di portare a compimento il secondo movimento, eliminando la possibilità di mostrare ai destinatari del testo quale debba essere la corretta interpretazione di un rapporto di parentela così stretto come quello tra madre e figlio. L'incontro a Roma tra Gregorio e la contessa d'Aquitania coincide con l'incontro tra il giovane *bachelere* e sua madre avvenuto molti anni prima; muta il segno morale dell'incontro: da negativo a positivo. Per usare la terminologia di Tomaševskij, l'episodio conclusivo della *Vie* rappresenta un "motivo legato" dell'intreccio, e non un "motivo libero"; e B1 (o il suo antografo), lo ha eliminato.

3.2

Accanto ai due episodi che ho discusso nel paragrafo precedente, esistono nella tradizione manoscritta della *Vie* altri casi, di minori dimensioni, in cui la redazione trädita da B1 si scontra con l'accordo di A B2 B3. Si tratta di luoghi in cui, a mio parere, risulta difficile stabilire con ragionevole sicurezza a quale redazione dare maggiore credito.

a) Il primo caso è riconoscibile nella descrizione dell'arrivo del vassallo al castello comitale, e dell'accoglienza riservatagli dal giovane conte. Ecco lo stato della tradizione:

	B1		qui latendoit en grant douleur Jl le mena sans demourer ou jl le fist moult honnourer
255	Es vus le cheualier mande Quant il descent sur le degre E le uadlet uenir le ueit Entre sez braz le receit Quant out baisie le cheualier Ke sis peres out eu si chier Meine le deuant la sorur Qui latendeit a grant dolour		A1
	B2	305	Lors a le riche ome mande Par son messaige e bien haste Que uienge a lui sans demorer Quar de lui a molt grant mestier Quant il oi le comandement Atornasse isnelement Truesqua la cort en est ales Quant el dessendi as degres E li uasles uenir le uit Entre ses bras le recoillit Il le salue gentement Puis le beisa estreitement Quant lot beise ne se tarda Par la main le tint sel mena Ens en la chambre a sa seror Qui latendoit a grant dolor
258	Es vos le chevalier mande Quant il descent sor le degre Et li valles venir le voit Entre ses bras bel le recoit Salua le cortoisement Puis le baise molt doucement Et quant il lot asses baisie Si len adestre pie a pie Ens en le cambre a se seror Qui latendoit a grant dolor		A2
	B3	275	Il a le riche home mande Par son message et bien haste Quil viegne a li sans detrier Car de conseil a grant mestier Quant cil oi le mandement Il sapareille isnelement Droit a la cort en est ales Quant il descendi as degres Et li valles venir le voit Entre ses bras le recoit Il le salue hautement Et puis le baise doucement Quant ce ot fait ne se targa
260	Adont le cheualier manda ly messages point ne tarda car le cheualier est venus et monte les degres menus Quant le contes venir le voit entre ses deux bras le rechoit le saluat courtoisement et puis le baisa douchement et quant jl leust asses baisiet et moult douchement aaisiet en le chambre de sa seur		

Par le main le prist-sel mena
 Ens en la chambre sa seror
 Qui latendoi a grant dolor

A3

309 Cil a le chevalier mande
 Par son messaige et moult haste
 Quant cil oyst le mandement
 Actourna soy hastiuement

Jusqua la court en est alez
 Quant jl descendis aux degrez
 Et le varlet venir le voit
 Entre ses deux bras le recoit
 Jl le salue gentement
 Puis le baisa moult doucement
 Quant baisier leust ne se tergea
 Par la main le prist sel mena
 Dedans la chambre sa sereur
 Quj lactendoit a grant douleur

B2 257 concorda con B1 nel descrivere in maniera concisa l'arrivo del vassallo, ma poi concorda con B3 e A nella descrizione dell'accoglienza del giovane conte al vassallo. A vantaggio di B1 sta la concisione con cui sono annotati i movimenti dei personaggi (l'ipermetria di 260 è risolvibile sopprimendo la -s analogica di *peres*, con conseguente sinalefe); va però osservato che la ripetizione del motivo del bacio (*Puis le baise.../ Et quant il l'ot assés baisiés*), fastidiosa perché rallenta una narrazione altrimenti sempre attenta all'economia e alla stringatezza, si trova soltanto in B2 B3 A1 A3 ma non in A2. E, naturalmente, non è detto che non sia stato B1 ad abbreviare un testo che poteva sembrare troppo lento⁷³.

b) Sembra invece ragionevole supporre una scorciatoia del tessuto testuale in B1 nell'episodio del ferimento del figlio del pescatore da parte di Gregorio.

B1

796 Il auint chose en cel temporie
 Ke de duze anz fud Gregoire
 Vn matinet alat iuer
 Sur le riuage de la mer
 E si feri le fiz celui
 Ke son luier aueit de lui
 Si auint que li enfant
 Vint a maisun tut plurant

B2

797 Il auint si a icel tans
 Que grigoires ot bien .xv. ans
 Vn matinet ala iuer
 Sor le riuage de la mer
 Entre le fil le pescheor
 Et grigoire par grant amor
 Iouste le mer sor le graurier
 Erent ale esbanoier

Par ieu grigoires feru la
 Et cil forment sen coreca
 Droit a sa mere vint corant
 Se li a dit le convenant

B3

776 Jl auint droit a ce tamps
 que grigoires auoit xv ans
 vng matinet aloit juer
 sur le riuage de la mer
 luy et le fille du pesqueour
 et grigoires par grant amour
 commencha a esbanoier
 a celle droit sur le graurier
 enfin grigoires feru la
 dont celle forment se courcha
 et a sa mere ala courant
 se luy a dist tout maintenant

- A1
- 987 Car il auint si cum il dut
 Quant gregoires de .xv. ans fut
 Que un matin ala iorner
 Par un feste de deporter
 Entres les fis al pecheor
 Gregoire par grant ualor
 Querent ale esbaneier
 Desor la mer en un grauier
 As barres prenent a iuier
 E dune pilote a geter
 Li fis al pecheor la prist
 E deuant tos un grant corst fist
 Porter len cuida deuant touz
 Car molt estoit isnels e prouz
 Mais gregoires li damisels
 Esteit encore plus isnels
 Par les cheuiaus la tost saisi
 Puis a la terre labati
 Cil fu ires e si plora
 Toudreit a son ostel ala
- A2
- 947 Il avint si com estre dut
 Que Grigoires de .xv. ans fut
 Par vn matin sala jver
 Par vne feste et deporter
 Entre le fil al pesceor
 Et Grigoires par grant amor
 Sen alerent esbanoier
 Desor la mer ens el grauier
 As barens prisent a jver
- A3
- Et dune pelote a jeter
 Li fiex al pesceor le prist
 Et devant tos .i. grant cors fist
 Porter le quida devant tos
 Car molt estoit isneax et prouz
 Mais Grigoires li damoiseaus
 Estoit encore plus isneaus
 Par les ceuels tost sef saisi
 Jus a la terre labati
 Cil fu iries et si plora
 Droit en maison sen retorna
- 993 Quant jl aduint si con deuoit
 Que gregoire douze ans auoit
 Vng matinet sala jouer
 Par vne feste et depourter
 Entre les filz au pescheor
 Et gregoires par grant amour
 Sestoit alez esbanoier
 Sur le riuage ou grauier
 Puis commencerent a jouer
 Et dune pelotte a getter
 Le filz au pecheor la prist
 Deuant les autres vng cours fist
 Pourter len cuida deuant tous
 Car jl estoit jsniaulx et prouz
 Mais gregoire le damoiseaul
 Estoit encore plus jsneaulx
 Par les cheueulx lauoit saisi
 Jus a la terre labatist
 Cif fut jriez et si ploura
 Tout droit a son hostel ala

Perfettamente legittima la rima *temporie*: *Gregorie* di B1⁷⁴, e l'opposizione dei costrutti *il avint chose... que* vs *Il avint si... que* è una costante nei rapporti tra B1 B2 B3⁷⁵. Non è possibile considerare l'età di Gregorio in B2 B3 A come errore congiuntivo contro la lezione di B1, anche se in altri due luoghi della *Vie* (B1 447 *Quant il duze anz de tenz aurat*, confermato da B2 451 e B3 454, assente in A, e B1 961 = B1 447, a cui si oppone .xv. di B2 975 e B3 944, assente in A), l'età in cui Gregorio dovrebbe conoscere la verità sulla sua nascita è fissata a dodici anni: la modificazione .xii. .xv. è, dal punto di vista paleografico, facilmente spiegabile e verificabile. L'accordo di B2 B3 A nella data può essere allora poligenetico.

Non convince in B1 la rapidità, e la non motivazione, con cui si svolgono gli avvenimenti: Gregorio ferisce il figlio del pescatore e non si comprende perché. È molto probabile che B1 presenti una

versione che ha eliminato i vv. B2 801-2 (dove si specifica che l'incidente è avvenuto *par jeu*), sostituendoli con i vv. 800-803 (e va osservato che sia 802 che 803 sono ipometri: svista del copista o conseguenza dell'operazione di raccorciamento?). Quanto alle spiegazioni sul gioco presenti in A, non è improbabile che si tratti di sua autonoma invenzione.

c) Gregorio, ormai conte d'Aquitania, è alla ricerca di un luogo sicuro nel castello in cui nascondere le tavole d'avorio. Una sera lo trova:

B1	A1
<p>1300 Desque ceo unit apres super Ke sul sen entrat a celee En une chambre mult priuee Tant i entrat celement Ke nul nel saueit de sa gent Il regardat un poi ariere Si unit un crou en la meisire Ki mult fu bon a sun talent La mist les tables priueement</p>	<p>1648 Fors une nuit apres soper Que en la chambre uoust aler Un cien chamberlein apela A la chambre priuee ala Quant iluec of fait son afaire E metre se uolst el repaire Un poi garda ariere sei E uit iluec un lue secrei List i les tables e laissa</p>
B2	A2
<p>1500 Tresque ce vint apres soper Que le cambrelenc apiela A le priuee cambre ala Quant il ot fait la muserie Qua maint home fait nesarie Il regarda .i. peu ariere Et vit .i. treu en la maisiere Qui molt fu bien a son talent La mist les tables coiement Si que cil mie ne le vit Qui a cambre lot seruit</p>	<p>1575 Fors vne nuit apres soper Quil en sa chambre dut aler Vn sien canbrelenc apela A la priuee cambre ala Quant il i ot fait son afaire Et il se uolt metre el repaire Vn poi garda ariere soi Et vit jluec .i. lieu secroi Mist i les tables et laissa</p>
B3	A3
<p>1452 Jusques bien tart apres soper que son chambrelen apella a la priuee chambre ala Quant jl heust fait ce quil [deust faire jl sausa en cest repaire en regardant vng pau ariere Sy vit vng trau en le maisiere Qui moult fu bien a son talent la mist le tables coiement siques chieux meisme ne le vit quj en le chambre le seruit</p>	<p>1572 Fors cugne nuyt apres soper Que en sa chambre voutl entrer Vng sien chambellan appella A la priuee chambre ala Quant jl eust fait tout son afaire Et jl se mist toust au repaire Vng peu garda decoste soy Et vid jllec vng lieu secroy Ses tables y mist si les laissa</p>

B3

1755 Vous demoures en vo maison
 et meteres en vous raison
 de juner et de plourer larmes
 de veillier et de chanter psalmes
 se vous tenes en castete
 a tous jours mais de vostre ae
 le haire vetes pres du corps
 et puis vo pares par dehors
 souuent visetes les hermites
 as temptacions donnes fuites
 faites tous jours pour dieu
 [besongne
 sans avoir honte ne vergonne
 a seruir metes pies et mains
 lez pources qui sont nus et tains
 Sy sera la balanche jngaux
 et traïront les biens jus les maux
 et sy celes tout vo viuant
 a toute gent vo connuenant
 aïnsy feray que vous recors
 et di ceste regne jsterai hors

A1

1973 Ma bele mere en ta maison
 Fai de ton cors affliction
 De ieuner de deu prier
 E de tes saumes uersilier
 E si te tien en chastee
 Trestoz les iors de ton haee
 La haire uest enpres ton corz
 E les beles pailles dedehors
 Les fameïlous fai saoler
 Les nuz uestir e conreer
 Morz seueilir e enterrer
 E les nuz uestir e chaucier
 Moines hermites uisiter
 E eïglises faire fonder
 Quar quant li iugemenz uendra
 E chascuns sa raison rendra
 E sera fait li parlement
 Del bien e del mal ensement
 Que ne seit la balance igaus
 Mais que li biens traie les maus
 le menrai autresi mon cors
 Si men irai del regne hors

A2

1865 Mere dist il en ta maison

Fai de ton cors affliction
 De jeuner de deu proier
 Et de tes saumes verseillier
 Et te contien en castee
 Trestos les iors de ton ae
 Haire vestes enpres vo cors
 Et de bel paile par defors
 Les fameïllos fai saouler
 Les nus vestir et conreer
 Moines ermites visites
 Glyses et chapeles fondes
 Que quant li jugemens venra
 Et cascun sa raison rendra
 Que ne soit la balance ingal
 Mais que le bien traie le mal
 Jo metrai altresì mon cors
 Si men irai del regne fors

A3

1900 Mere dit jl en ta maison
 Fai de ton cors affliction
 De jeusner de deu proier
 Et de tes saumes verseillier
 Et te contien en castee
 Trestos les iors de ton ae
 Haire vestes enpres vo cors
 Et de bel paile par defors
 Les fameïllos fai saouler
 Les nus vestir et conreer
 Moines ermites visites
 Glyses et chapeles fondes
 Que quant li jugemens venra
 Et cascun sa raison rendra
 Que quant li jugemens venra
 Et cascun sa raison rendra
 Que ne soit la balance ingal
 Mais que le bien traie le mal
 lo metrai altresì mon cors
 Si men irai del regne fors

A3

1900 Mere dit jl en ta maison
 Fay de ton corps affliction
 De jeusner de dieu prier
 Et de tes psaulmes verseillier
 Et si te tien en chastete
 Trestous les jours de ton ae
 La haire veist enpres ton corps
 Et les bons pailles de dehors
 Les fameïloux fais saouler

Il punto in questione è la presenza del ciambellano sulla scena. In B1 Gregorio fa tutto da solo, nessuno lo vede entrare nella *chambre privee*; negli altri testimoni il conte è accompagnato dal (o da un, secondo A) ciambellano, il quale (in B2 B3) non si accorge della furtiva manovra di Gregorio. Indubbiamente, la presenza di questo domestico può apparire incongrua in una scena avvolta dalla segretezza; d'altra parte, a sfavore della lezione di B1 sta la ripetizione in rima di *privee/priveement* (l'avverbio pare un comodo espediente per chiudere il discorso). Esiste inoltre una divaricazione semantica tra B1 e gli altri testimoni. B1 definisce la stanza in cui Gregorio nasconde le tavole una *chambre mult privee*; più oltre, quando la contessa va a ispezionarla, B1 usa l'attribuzione *chambre segreie* (v. 1350). Gli altri testimoni usano sempre la definizione *privee chambre*: parlano cioè di una latrina, mentre in B1 si tratta sempre di una stanza nascosta. Infine, sul particolare della latrina, B2 B3 A sono in accordo con la versione copta della leggenda⁷⁶.

d) a conclusione dell'episodio in cui Gregorio e la contessa si riconoscono come madre e figlio, la donna chiede all'eroe delle regole di comportamento per espiare le sue colpe. Gregorio le rivolge un breve sermone, nel quale vengono elencate opere di misericordia, atti di contrizione e pii comportamenti:

B1	B2
1585 As poures fai les uentres plains E si lur baise e piez e mains E uolentirs les herbergiez Enz en bons liz les culchiez E as emferms souent alez E humblement les cumfortez Les bons hermites regardez E les moines e les abez Vncore te dirai que feras As nuz redune de tes dras Le haite ueste pres de ton cors E puis le paille dedefors Matin alez a sainte iglise E si oez le deu seruise Einsi te tien en chaste Trestuz les iorz de ton ee E aime deu parfitement E si li prie mult souent Kil vus face remissiun E de uoz pechiez ueir pardun E io Frai ceo de mur cors	1804 Chiertes dist il en ta maison Fai de ton cors affliction De ieune et de plorer larmes De viller et de canter psalmes Et si te tien en caeste A tous iors mais en ton ae La haire ves apres ton cors Et puis le paille par defors Souent revuides les hermites Et les moines de bons habites A cex fai molt de lor essoignes Car tu en as molt grant besoignes As poures fai les ventres plains Et ens el tien en mes le mains Que li balance soit ingaus Et li biens trate ius les maus Et coile bien tout ton viuant Ton convenent a toute gant Et iou ferai ausi mon cors Si men fuirai del rene fors

Les nuz vestir et conreer
 Mors enseuelir et enterrer
 Et les malades visiter
 Moynes hermites regarder
 Instruire eglises fonder
 Car quant le jugement viendra
 Et chascun son compte rendra

Et fait sera le payement
 Dun bien et du mal ensemment
 Que ne soit la balance egal
 Mais que le bien traye le mal
 Je mectray autressi mon corps
 Si men jstray du pays hors

Come si vede, abbiamo a che fare con due disposizioni (e due contenuti) diverse: B1 inizia (e dà molto spazio) con le opere di misericordia, a cui fa seguire in breve accenno agli atti di contrizione, chiudendo con gli atti pii. L'ordine in B2 B3 (come in A) è inverso; in più, il sermone si chiude con un richiamo alla psicostasia (già citata in B2 1170-73 = B3 1723-26, A1 1939-42 A2 1866-69, e mancante in B1) che il codice londinese non presenta. Mi pare difficile, se non impossibile, riconoscere quale sia l'ordine originale dei segmenti del sermone, per quanto l'*incipit* di B2 B3 A sia più convincente di quello di B1. Può darsi che qui si sia verificato, nei piani alti dello stemma della tradizione manoscritta, un perturbamento (se non un guasto vero e proprio), che gli ascendenti dei manoscritti pervenutici hanno tentato in vario modo di sistemare.

4.

Sintetizzo qui i risultati a cui ritengo di essere giunto nel corso della mia ricognizione della tradizione manoscritta della *Vie*.

— Tutta la tradizione manoscritta discende da un unico archetipo;

— B2 e B3, come già sostenuto da Krauss e Roques, discendono da un ascendente comune β ;

— A1 e A3, come dimostrato da Roques contro Miehle e Krause, rimontano a un ascendente comune α ;

— errori comuni a A1 A2 A3 garantiscono l'esistenza di un subarchetipo A, al quale va imputata la reponsabilità di aver modificato (nella direzione dell'ampliamento) il testo originale, dando origine in più sezioni del racconto a una nuova redazione;

— è possibile riconoscere una corrente contaminatoria che ha come oggetto l'ascendente di A1 e A3 e come fonte un manoscritto affine a B1 (se non proprio il suo ascendente);

— sicura l'esistenza di un ascendente B, comune a B1 B2 B3. B1 e B2 (non B3, altamente inaffidabile) sono i portatori del testo più vicino all'originale della *Vie*⁷⁷;

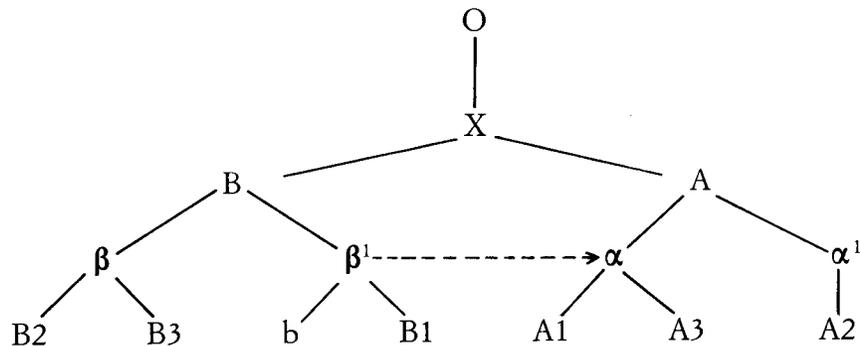
— B1 conserva una redazione abbreviata del testo della *Vie*; l'abbreviamento è sicuro per quanto riguarda l'episodio conclusivo, alta-

mente probabile nell'episodio della battaglia, ipotizzabile in altri luoghi di minore dimensione;

— diretta conseguenza del punto precedente è che B2 B3 (o meglio, il loro ascendente) non sono contaminati⁷⁸.

A conclusione del suo articolo del 1956, Roques proponeva un'edizione critica in cui, a fronte del testo di B1, considerato come il *codex optimus*, si ponesse il testo della redazione A nella lezione di uno dei suoi codici (probabilmente A2, perché più completo di A1 e più vicino in certi casi a B).

Lo *stemma codicum* che posso proporre a questo punto della mia ricerca non si discosta, nella sostanza, da quello di Roques:



mi sembra tuttavia difficile, se non impossibile, produrre un testo critico che si conformi alle disposizioni di Roques. Dare il testo di B1 e di A significherebbe, nella mia prospettiva, pubblicare un testo troppo corto (B1) o troppo lungo (A) rispetto alle presumibili dimensioni dell'originale. Proporrei piuttosto questa soluzione: utilizzare come manoscritto-base B2, con qualche innovazione rispetto a B1, ma di dimensioni più vicine all'originale, correggendo le lezioni sicuramente erronee sulla base del dato della tradizione manoscritta (con un riguardo particolare alla lezione di B1), registrando in apparato in una fascia a parte tutte le lezioni di B1 non erronee e concorrenti con il testo di B2; quanto alla redazione A, io limiterei la sua riproduzione a quelle sezioni che si allontanano sostanzialmente da B2. Infine, dare l'episodio della battaglia e l'epilogo in doppia redazione: da una parte il testo di B1, dall'altra il testo di B2 (riproducendo in apparato, come nel resto del testo critico, la *varia lectio* di B3 e dei manoscritti A).

Note

1. Luzarche 1857: si tratta di A1; per colmare le sue lacune (cfr. 0.2.1.) Luzarche utilizzò B2 (all'epoca unico altro codice conosciuto della *Vie*). L'edizione presenta numerosi errori di lettura oltre a lezioni congetturali inattendibili. Va qui segnalata la lunga recensione di Littré 1858, che ha proposto molto spesso, a correzione del testo di Luzarche, emendazioni poi confermate dagli altri testimoni.

2. Paris 1888: 234.

3. Bieling 1871 e 1874.

4. *Romania* 6 (1877): 146.

5. *Romania* 15 (1886): 643, e *Romania* 28 (1899): 114.

6. Miehle 1886 conosceva B1 B2 A1 A2 A3.

7. Per la storia della *Introduction à une édition critique de la Vie de saint Grégoire, poème français du XI^e siècle* cfr. Roques 1956: 1. Quanto alla struttura metrica, secondo Roques 1922 la *Vie* originale doveva essere strutturata in ottave di *couplets* a rima baciata. Questo mio studio non si occuperà dell'argomento, ma va detto che l'ipotesi di Roques è estremamente convincente.

8. Krause 1932. È il primo studio che si occupa di B3.

9. Telger 1933, Sol 1977.

10. Da Miehle 1886 in poi si parla per la *Vie* di due redazioni, A e B, di diversa lunghezza: cfr. 0.3. e 1.1.

11. Cfr. la severa redazione di Krause 1936.

12. Geschiere 1968: 763. L'edizione di Sol seguita all'annuncio di Geschiere dato all'XI Congresso Internazionale di Filologia e Linguistica Romanza di Madrid, non registra alcuna informazione a proposito di dati stemmatici ricavabili dall'applicazione alla tradizione della *Vie* dei metodi di Dom Quentin o di Lachmann.

13. Questo articolo è la rielaborazione di parte della mia tesi di Laurea discussa nel giugno 1985 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia. La trascrizione dei manoscritti è stata effettuata direttamente e su fotografie messe gentilmente a disposizione dall'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes di Parigi. Ringrazio la Direttrice Mme Françoise Viellard e Mme Anne-Françoise Labie, capo della Section Romane. Un particolare grazie ai proff. Eusebi, Lecoy e Monfrin per i loro preziosi consigli.

14. Sigle che «en marquent la répartition évidente en deux groupes A et B». (Roques 1956: 2). Cfr. 0.3. e 1.1.

15. Per la datazione cfr. Aebischer 1963: 14 n. 14.

16. È l'ipotesi di Aebischer 1963: 13-14: la prima, redattrice delle cc. 1-46 v, la seconda delle cc. 47r-229v, la terza della c. 229v. Secondo Marichal 1969-1970: 337-78, nelle prime 46 carte è possibile individuare due mani diverse.

17. Tradizionalmente, i filologi datano il manoscritto sulla base del calendario contenuto alle cc. 1r-3r. Samaran & Marichal 1959: 439 osservano che le prime carte sono in realtà «un f. double indépendant», aggiunto successivamente al manoscritto. La data 1268 che apre il calendario non coincide dunque con quella effettiva di redazione del codice.

18. Secondo l'analisi paleografica condotta dai ricercatori dell'I.R.H.T. di Parigi, i cui risultati si leggono nella *notice* del codice presso l'Institut.

19. Il manoscritto è stato redatto nel 1469 da Guillaume le Moyne, di Couchey, località della Côte d'Or, *arr.* di Dijon, presso la località di Fixin, stando alla nota, di mano di Guillaume, contenuta nella c. 2r.

20. Secondo Woledge & Short 1971: 10, che inseriscono il codice nella categoria delle "attributions possibles".

21. I Conservatori della Bibl. Mun. di Cambrai hanno optato per l'estensione alla seconda parte della numerazione della prima parte del codice.

22. Cfr. Jones 1933: 57.
23. Ed. ELIZABETH A. FRANCIS, Paris, Champion, *Classiques français du moyen âge*, 1932.
24. Sull'attività agiografica galloromanza e le sue fonti cfr. Meyer 1906, Ford 1931 e Zaal 1962. Per qualche caso particolare, basterà ricordare la *Vie de saint Alexis* (Uitti 1973: 27-33), la *Conception Notre Dame* (Ashford 1933) e la *Vie de saint Nicholas* (Ronsjö 1942: 27-45), di Wace; ma l'elenco si potrebbe allungare di molto.
25. Lo studio attualmente più aggiornato sulle fonti della leggenda di Gregorio è (anche con qualche errore) Van der Lee 1969 (che riprende per altro senza molte novità Krappe 1936). Non fondate su prove convincenti le ipotesi di Hendricus Sparnaay (cfr. Sparnaay 1933, ma i suoi interventi sull'argomento coprono circa un quarantennio, dal 1920 al 1961), secondo il quale la *Vie* sarebbe in origine un romanzo arturiano, sul tipo del *Richars li Biaus* o delle *Enfances Gauvain* (un trovatello, divenuto cavaliere, salva la madre dall'assedio di un pretendente particolarmente insistente, e corre il rischio, in premio al suo eroismo di sposarla), al quale il redattore della *Vie* avrebbe unito il motivo dell'incesto involontario e della penitenza sulla roccia.
26. Per un tipico esempio della trafila: testo agiografico mediorientale → traduzione latina → versione in volgare, cfr. l'*Alexis* (A. AMIAUD, "La légende syriaque de saint Alexis", *Bibliothèque de l'École des Chartes* 79 (1889): xlix-lxi, e le osservazioni di G. PARIS, *Romania* 8 (1879): 163), oppure il *Roman de Guillaume d'Angleterre* (cfr. BUZZETTI GALLARATI 1978: 34-47).
27. Pubblicata da Amélineau 1888: I, 165-189. Il testo è stato ristampato in Van der Lee 1969: 124-27. La datazione è di Amélineau, e si fonda sul fatto che il testo non presenta alcuna traccia di influenza araba, e quindi è anteriore all'invasione musulmana dell'Egitto (640).
28. Pubblicata da Lidzbarski 1896: 56-64, ristampata in Van der Lee 1969: 128-29. La datazione si fonda sulle stesse ragioni addotte da Amélineau 1888: I, xliii-iv per il testo copto.
29. «Eine Annahme, dass beide Texte — die Johannessage und die Alexander-Helena-Sage — im Grunde archetypisch zusammenhängen, scheint daher nicht all zu gewagt. Dies hiesse aber zugleich, dass diese morgenländische Variante der abendländischen, i.e. der altfranzösischen Gregorsage, auf einem christlichen, griechisch-byzantinischen Text zurückgeht, der nicht im 13. oder 14. Jahrhundert entstanden sein kann, als nahe der Gründung des lateinischen Kaiserreiches das Franketum befruchtend auf Byzanz einwirkte, denn aus dieser Zeit sind keine syrischen Uebersetzungen christlich-nestorianischer Literatur, geschweige in neuaramäischen Handschriften, bekannt». (Van der Lee 1969: 131).
30. Cfr. WAPNEWSKI 1976: 27, GRUNANGER 1967: 103, NEUMANN 1958: 8-27.
31. Cfr. NEUMANN 1958: 40-41, che informa anche sulla tradizione frammentaria.
32. Cfr. HERLEM-PREY 1979: 8 sgg.
33. Il romanzo di Hartmann è stato tradotto nel 1210 in prosa latina da un abate di Lubeca, Arnold. Cfr. *Arnoldi Lubecensi Gregorius Peccator de teutonico Hartmanni de Aue in latinum translatus*, Ausgabe von G. v. Buchwald, Kiel 1886 (per ulteriore bibliografia cfr. Sparnaay 1933: 136 n. 5. Sparnaay 1933: 129 sgg. è stato il primo studioso novecentesco a riordinare tutte le informazioni in nostro possesso sulla tradizione medievale della leggenda di Gregorio. Per la letteratura critica del secolo scorso estremamente utile risulta Seelisch 1887).
34. Cfr. KELLER 1914: vi, KELLER 1909: 1-4.
35. Registro qui che secondo Van der Lee 1969a (al quale mi sono affidato per le informazioni circa le edizioni di Stammner, Schwencke, Klapper e Simrock, che non sono riuscito a vedere di persona), la tradizione medievale della leggenda di Gregorio sarebbe da considerare come almeno bipartita: da una parte la versione "cavalle-resca" facente capo alla *Vie* (da cui dipendono Hartmann e le versioni tedesche a lui

legate, e la versione medioinglese); dall'altra una versione "esemplare", forse derivata dalla fonte latina della *Vie* e di diffusione ecclesiastica, comprendente *Gesta Romanorum* e le versioni escluse dal primo gruppo.

36. TOMASEVSKIJ (1928): 317: «I motivi che trasformano una situazione sono *motivi dinamici*, mentre sono *statici* quelli che non provocano alcun mutamento». Normalmente i motivi dinamici coincidono con quelli che Tomaševskij (1928): 316 chiama *motivi legati*: «Chiamiamo *legati* i motivi che non si possono omettere, *liberi* quelli eliminabili senza danno per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti». E molto spesso i motivi liberi sono statici, ma non viceversa (318).

37. Si può osservare che avrei potuto spingere l'analisi dell'intreccio più a fondo: per esempio nella sequenza I.1. distinguere due elementi — "morte dei genitori", "definizione di un comando". Ma lo scopo che si prefigge la mia tabella è permettere una più semplice comparazione dei testimoni tra loro, e della redazione francese con quella medioinglese e medioaltotedesca. In particolare, essa coincide con lo schema stabilito da Herlem-Prey 1979 per l'analisi del *Gregorius*.

38. Cfr. le osservazioni alle seqq. I.1., I.9., I.10., II.6., II.7., III.7., III.9., IV.1., IV.6., IV.7.

39. Per *discorso* intendo "il testo narrativo nel suo aspetto di superficie", il "testo narrativo significativo" (Segre 1974: 15 e 4), per *intreccio* "il contenuto del testo nell'ordine stesso in cui viene presentato" (Segre 1974:4).

40. Per gli "ampliamenti" cfr. le osservazioni alle seqq. I.1., I.6., I.7., I.8., I.10., II.2., II.4., III.9., IV.1., IV.2., IV.5.; per le sezioni mono-dialogiche cfr. I.1., I.9., IV.2., IV.5.

41. Cfr. 3.2 di questo studio.

42. Avverto subito che la redazione conservata da B3 è sostanzialmente inutile ai fini della ricostruzione del testo della *Vie*: non soltanto essa non offre alcuna informazione per dirimere i nodi più complessi della tradizione manoscritta, ma, in generale, presenta un testo molto scorretto e fortemente rimaneggiato, quasi in ogni singolo verso (cfr. Krause 1932: 4-17).

43. Va immediatamente precisato che negli stemmi di Miehle e Krause la definizione dell'esistenza dell'archetipo e dei subarchetipi di B1 B2 B3 e A1 A2 A3, non è mai esplicitata dalla citazione di errori congiuntivi e disgiuntivi, ma rimane implicita nella constatazione della diversa lunghezza delle due redazioni.

44. ROQUES 1956: 15-16 considera i versi che ho analizzato in questo paragrafo come errore congiuntivo tra i mss. B1 B2 B3, prova dell'esistenza del subarchetipo B.

45. KRAUSE 1932: 18-24, ROQUES 1956: 12-13.

46. Per un regesto completo rimando a KRAUSE 1932: 18-24. Ricordo che in questo paragrafo, come nel resto dell'articolo, le lezioni comuni a due o più codici vengono citate nella *scripta* del primo testimone indicato. Per le sezioni di testo particolarmente lunghe in edizione sinottica dopo la trascrizione diplomatica dei codici.

47. Cfr. A1 1009-1100 (A2 1047-48 A3 1104-5): *Car si vos ai (ay je A3) espoenté/ Le pescheor e effreé.*

48. A1 1331-37 (= A2 1271-77 A3 1316-22) conferma che l'incontro di Gregorio si svolge inizialmente con il solo siniscalco.

49. A2 1690 e A3 1687 (A1 ha una lacuna) confermano la dittologia *canter et lire*, e A2 1689 dice esplicitamente *Sos ciel n'a cleric qui peüst dire.*

50. Gli errori a) c) f) 1) n) sono stati segnalati da Krause 1932, b) d) h) da Roques 1956: 12-13.

51. All'ascendente di B2 B3 sono inoltre da attribuire alcune inserzioni di versi, che non hanno alcun riscontro nel resto della tradizione manoscritta:

— i vv. 277-78 B2/ 282-83 B3, collocati dopo B1 270;

— i vv. 857-58 B2/ 833-34, collocati dopo B1 846;

— i vv. 1197-202 B2/ 1162-67 B3;

— i vv. 1591-92 B2/ 1544-45 B3, collocati dopo B1 1384;

— i vv. 1599-600 B2/ 1552-53 B3, collocati dopo B1 1390.

52. Miehle 1886: 351.

53. È curioso notare come Sol 1977: 142 (e 413) corregga *gramants* con *gramaire*, senza citare Miehle, ma piuttosto un passo delle *Leys d'Amors* (ed. J. Anglade, Toulouse 1919: I, 81): "*Gramatica es fondamens et porta et intramens de tolas autras ciencias*". Io credo sia più opportuno attenermi ai dati della tradizione manoscritta. B1 B2 B3 non sono qui di alcun aiuto.

54. Per *Aués, A l'oés* basti consultare la voce in God. viii, 112: "au profit, à l'avantage de (...) et par extens., pour". È il caso di ricordare che anche in un'altra occasione A2 si rivela portatore unico di una buona lezione. In B1 101 si osserva che tutta la corte partecipa al dolore della contessina di fronte al letto in cui suo padre sta morendo: vengono citati *E les dames e li barun*, B2 103 legge *Et li maisnie et...* (la pergamena qui è strappata); B3 104 *Li chevalier et li baron*, A1 117 e A3 119 concordano nel *E les dames e li baron*. A2 113 *Et li demaine et li baron* sembra essere la lezione preferibile: *demaine* (agg. usato con funzione sostantivale nel senso di "Hommes de la suite du roi, les seigneurs" — God. ii, 492, AFW ii, 1353), è *difficilior* rispetto alla *varia lectio* degli altri mss., ed è confortato dalla parziale sinonimia di *maisnie* e *chevalier*, contro la banalizzante *E les dames*.

55. Si tratta di parte dei consigli che il vassallo dà al giovane conte.

56. a) e b) erano già stati segnalati da Roques 1956: 14-15.

57. KRAUSE 1932: 34; il corsivo è suo.

58. KRAUSE 1932: 32.

59. HOEPPFNER 1933-1936: 146.

60. HOEPPFNER 1933-1936: 147.

61. In altri due casi B1 ha invertito la posizione di due *couplets*: ha invertito i vv. 722-23 (*Si l'enveiat pur baptizer/ A dan abé a son mustier*) con i vv. 738-39 (*Si l'enveia a dan abé/ Ke li donast crestienté*) (anche in questo caso, fonte dello spostamento de'essere stata l'identità del contesto linguistico); ha eliminato i vv. 1375-76 (= B2 1581-82, B3 1536-37, A1 1729-30, A2 1657-58, A3 1654-55: *Ou or endroit i parlerai/ Ou ja mais jor ne le verrai*), sostituendoli con i vv. *K'en terre n'ad tele racine/ Dunt jo peüsse avoir mescine*, che, giusta la concorde testimonianza del resto della tradizione manoscritta, vanno collocati tra i vv. B1 1424 e 1425.

62. Cfr. KRAUSE 1936: 113-14.

63. Non è invece possibile pensare a una trasmissione A2 → B2/B3 perché non è reperibile alcuna testimonianza che, con la sua sicura erroneità ne garantisca l'esistenza.

64. Non si trova nei dizionari un solo esempio in cui *matinet* non significhi "alba" (cfr. AFW v, 1270-73). Citerò un solo caso, che mi sembra molto significativo, perché inserisce *matinet* in una sequenza temporale che coinvolge l'intero arco di un mattino:

1177 Par matinet ainz jur levad,
Vesti sei, sa feme apelad.
"Levez sus, dit il, levez sus!
Dame, n'est tenz de dormir plus".

.....
1195 Quant le matin fu pece alé
..... E li solail fu halt levé,

(Wace, *Vie de saint Nicholas*, ed Ronsjö, Lund, 1942). Per rimanere all'interno della *Vie*, basterà citare A1 2481 A3 2398: *Par matinet, a l'enjornée* (A2 2357: *Al matinet, quant ajorna*).

65. A1 432-33 *Que elle gart la damiselle/ Ensi com la soe ancelle*, A2 405-6 *Qu'ele garde la damoisele/ Et serve comme sieue ancele*, A3 449-50 *Que elle serve la pucelle/ Et gart comme la sien ancelle*.

66. Non è per altro chiaro perché Miehle debba ricorrere all'ipotesi della trasmissione orizzontale. Nel suo stemma infatti il ms. più vicino all'archetipo risulta essere A1, e B1 e B2 copie di un apografo di A2 — per spiegare la concisione di B1 sarebbe sufficiente ricorrere all'ipotesi di un abbreviamento del testo nel codice londinese: perché mai B2 dovrebbe ricorrere al proprio ascendente indiretto A2 per una sezione di testo che il filologo considera originale? Quanto a Krause 1932 e Roques 1956, va detto che lo studioso francese è molto più deciso del tedesco nel sostenere il carattere "misto" di B2 B3: cfr. la citazione in apertura di 3.1.3.

67. In questo paragrafo testo e numerazione di B2 B3 A seguono B2.

68. Assenza che non stupisce se si pensa al quadro dell'intreccio delineato in 0.3.

69. Non è così in B1: cfr. 1183-84 *Gregoire vit le duc mult fier/ Si commença a demander*.

70. ROQUES 1956: 19. Lo studio del 1956 difende le ragioni di B1 con maggiore rigidità dell'articolo del 1922, nel quale — p. 22 — Roques avanzava l'ipotesi che B1 sia una redazione abbreviata della *Vie*.

71. ROQUES 1956: 20-21. Trascrivo di seguito l'epilogo nelle varie redazioni.

B1	B2
2033 Il est bien dreit que iol vus die Ceo ne fud cil Gregories mie Qui fist les liures e les chanz Ainz fud un altre si uaillanz Kar cum distrent li saint home Ke cinc out en a rume Ki tuit furent saint apostoire Si furent tut apele Gregorie De cels fud uns icil bons sire Dunt vus me oez la uie lire Or vus uoil a tuz comander E cumunalment deucer Ka uos sorurs na uoz parented Ne demenez foles consentes Ne trop priuees amistiez Ke li diables ueziez Ne vus abate en tel dolur Si cum il fist cest bon seignur Iol sai mult bien trestut de fi Ke nul de cels ki sunt ici Ne peust en mer tant ester Pur les suens pechiez amender Cum Gregoire fist li bons hom Dis e set anz sur le perun Sa uie fud mult anguissusê E sa fin fud mult gloriuse En pareis est coronez E de glorie bien eshalciez Parmi tut cel quil en at tant De ioie tuz iorz parmanant Si uolt il certes barun E trestut li deu cumpainun Ke nus terrien pecheur Apelum deu le creatur	2465 Signor a tiel fin parvienent Tot cil qui auec dieu se tienent Chi aues oi del saint home Qui fu apostoiles de rome De molt aspre commencement Aues oi bon finement <div style="text-align: center;">B3 (Lacunos)</div> <div style="text-align: center;">A1</div> 2699 Seignors a itiel fin paruienent Cil qui a damedeu se tienent Oi auez de cest seint home Qui fu apostoiles de rome Cum il demena seinte uie E cum deus li fist aie De molt aspre commencement Auez oi bon finement Quant fu en terre molt lama Des e puis forment lenora Quant enpres fu fini de sa uie Len mena en sa conpaignie E est el ciel molt hautement Coronez pardurablement Entre les seinz a grant enor O les confes est confessor En rome ne furent apostoile Plus beneure de Gregoire Que port les granz biens que il <div style="text-align: right;">[furent</div>

Al ciel corone desuient
 E qui furent seint apele
 Gregoire est de grant bonte
 Cest uns de ceauz qui chant
 [troua

Seinte eglise molt onora
 Il sot forment de lescription
 Si mist sentente e sa cure
 Ensement furent apele
 Autre plusor boneure
 Qui furent en rome apostole
 Seint sont e uiuent en memoire

A2

2653 Segnor a cele fin parvient
 Cil quj a damedeu se tiennent
 Oi aues de cel saint home
 Qui apostoiles fu de rome
 Cum li demena sainte vie
 Et comme dex li fist aie
 De molt aspre comencement
 Aves oi bon finement
 Quant fu en terre molt lama
 Et son cors molt forment ama
 Et apres la fin de sa vie
 Le mena en sa compaignie
 Tos iors ert mais en memoire
 Encor lapele lon Grigoire
 Sus el ciel est molt hautement
 Coronnes pardurablement
 Entre les sains et grant sonors
 Entre les sains confessors
 En rome furent apostoile
 Plusor qui orent nom Grigoire
 Qui furent el ciel corone
 Por les grans biens corent oure
 Qui en furent saint apele
 Saint Grigoire dont iai conte
 Fu vns de cels qui cant troua
 Et molt sainte yglise honara
 Il sot granment le lescription

Si mist satente et sa nature
 Altre plusor boneure
 Qui furent a rome apostoile
 Saint sont et vi uiuent en gloire

A3

2682 Seigneurs a telle fin
 perviennent
 Ceulx quj a damedieu se
 [tiennent

Oy auez de cel saint home
 Quj fut appostoles de rome
 Comme jl demena sainte vie
 Et comment dieu len fist aye
 De mon aspre commencement
 Aues oy bon finement
 Quant fut en terre moult lama
 Dieu et puis forment lonnora
 Car apres la fin de sa vie
 Le mena en sa compaignie
 Et est ou ciel moult hautement
 Coronnes perdurablement
 Entre les sains a grant honneur
 O les confesseurs confesseur
 En Romme furent appostoles
 Plusieurs quj eurent nom

[gregoire
 Quj tous par les biens que jlz
 [firent

Ou ciel corone desseruient
 Et quj furent sains appelez
 Cil gregoire dont jay compte
 Fut celluy quj le chant troua
 Saincte eglise moult honnora
 Jl sceust forment de lescription
 Mist jl sentente et sa cure
 Ensement furent appelez
 Autres plusieurs biensures
 Quj furent en rome appostoles
 Sains sont en viennent en
 [memoire
 Comme recomptent les ystoires

72. Come sembra di capire da quanto scrive Roques 1957: 104. Ricordo che i versi conclusivi di questo frammento: *Tot droit a Rome l'amenerent/ La apostoilite ly donnerent* corrispondono a B1 2031-32.

73. Secondo Miehle 1886: 360 e Krause 1932: 51, qui B2 e B3 sono contaminati.

74. La stessa rima ritorna, e comune ai tre codici, ai vv. B1 1539-40 (B2 1753-54, B3 1706-7).

75) Cfr. B1 1837 *Il avint chose en un esté* vs B2 2054 *Il avint si a cel aé* (B3 2005 *Adont avint a jeest tamps*).

76) "Elle [la cameriera] guetta l'entrée du prince aux lieux d'aisances, le vit prendre la tablette d'ivoire, la regarder ..." (Amélineau 1888 cit. in Van der Lee 1969: 125).

77. Ritorno sull'argomento con due esempi: 1) nella seq. I.1. i codici A amplificano la prima sezione del discorso del conto morente al suo erede, anticipando quanto viene detto nella seconda sezione (che risulta così ripetitiva); 2) in A, come ho già detto altrove, il pescatore mostra la chiave ai messi romani soltanto dopo cena (e non immediatamente dopo il suo ritrovamento, come in B): questa versione dei fatti riduce notevolmente il *pathos* della scena, togliendo al pescatore la possibilità di un repentino e drammatico pentimento (mentre, com'è noto, la mentalità medievale ama questi improvvisi mutamenti di comportamento morale). Sulla maggiore attendibilità di B rispetto ad A cfr. anche Roques 1956: 17-18.

78. Il materiale discusso in 3.2 può far pensare a una parentela tra B2 B3 e i codici A, dipendenti così da un subarchetipo comune da apporre all'ascendente di B1 (in una configurazione stemmatica simile a quella della *Chanson de Roland*). L'ipotesi è molto attraente, ma non è purtroppo suffragabile da alcuna prova certa.

Riferimenti bibliografici

- AEBISCHER, Paul 1963: (ed.) *Le Mystère d'Adam*, Textes Littéraires français, Genève-Paris, Droz-Minard.
- AFW A. Tobler & E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin-Wiesbaden, 1925 sgg.
- ALLEN, CLIFFORD GILMORE 1911: *The Relation of the German "Gregorius auf dem Stein" to the Old French Poem "La Vie de saint Grégoire"*, in *Matzke Memorial Volume*, Los Angeles, California U.P.: 49-56
- AMÉLINEAU, EMILE 1888: *Contes et Romans de l'Égypte chrétien*, Paris, Leroux, 2 voll.: I, 165-189.
- ASHFORD, WILLIAM RAY 1933: (ed.) *The Conception Nostre Dame of Wace*, Diss., Chicago, The University of Chicago Libraries.
- BIELING H. 1871: "Sitzungsberichte der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 47: 452.
- 1874 *Ein Beitrag zur Ueberlieferung der Gregorlegende*, Diss. Berlin.
- BUZZETTI GALLARATI, SILVIA 1978: (ed.) *Dit de Guillaume d'Engleterre*, Torino, Giappichelli
- FORD, J.D.M. 1931: "The Saint's Life in Vernacular Literature of the Middle Age", *Catholic Historical Review* 17: 268-77.
- GESCHIERE, LEOPOLD 1968: "Pour une édition de la Vie du pape Grégoire (Légende du pape Grégoire) en ancien français", in *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Actas (Revista de Filología Española 86)*, 4 voll.: II, 747-64.
- GOD. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècles*, Paris, Champion, 1937 sgg.
- GRUNANGER, CARLO 1967: *La letteratura tedesca medievale*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia.
- HERLEM-PREY, BRIGITTE 1979: *Le Gregorius et la Vie de saint Grégoire, Détermination de la source de Hartmann von Aue à partir de l'étude comparative intégrale des textes*, Göppingen, Kümmerle Verlag.
- HOEFFNER, ERNEST 1933-1936: "C.r." a Krause 1932, *Revue des Langues Romanes* 67: 145-47.

- JONES, PAUL JOHN 1933: *Prologue and Epilogue in Old French Lives of Saints before 1400*, Diss., Philadelphia, University of Pennsylvania.
- KELLER, CARL 1909: *Einleitung einer kritischen Ausgabe der mittellenglischen Gregoriulgende*, Diss., Kiel, Fiencke.
- 1914 (ed.) *Die mitteleglische Gregoriuslegende*, Heidelberg — New York, Winter-Ste-chert & C.
- KÖLBING, EUGEN 1976: *Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romantischen Poesie und Prose des Mittelalters*, Breslau, Koebner.
- KRAPPE, ALEXANDER HAGGERTY 1936: "La légende de saint Grégoire", *Le Moyen Age* 46 (III s. 7): 161-77.
- KRAUSE, GERD 1932: *Die Handschrift von Cambrai der altfranzösischen "Vie de saint Grégoire"*, Diss., Halle S., Niemeyer.
- 1936 "Rezension zu Telger 1933", *Literaturblatt für germanische und romanische Phi-
lologie* 57: 109-117.
- LIDZBARSKI, MARK 1896: *Geschichten und Lieder aus neu-arämische Handschriften der
Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Weimar, Felber.
- LITTRÉ, ÉMILE 1858: "Vie du pape Grégoire le Grand, Légende française publiée
pour la première fois par Victor Luzarche, Tours 1857", *Journal des Savants*: 69-83,
142-54, 225-38, 365-79, 484-96.
- LUZARCHE, VICTOR 1857: *Vie du pape Grégoire le Grand, Légende française publiée pour la
première fois par V.L.*, Tours, Bouserez.
- MARICHAL, ROBERTY 1969-1970: "Paléographie latine et française", *Annuaire 1969/1970 de l'E.P.H.E.*, IV^e Section, 363-87.
- MEYER, PAUL 1906: *Legendes hagiographiques en Français*, in *Histoire littéraire de France*,
Paris, t. xxxiii: 328-458.
- MIEHLE, WILHELM 1886: "Das Verhältnis der Handschriften des altfranzösischen
Gregorius", *Zeitschrift für romanische Philologie* 10: 231-62.
- NEUMANN, FRIEDRICH 1958: (ed.) *Hartmann von Aue, Gregorius, der gute Sünder*, Wie-
sbaden, Brockhaus (rist. 1965, da cui si cita).
- NEUSSEL, OTTO 1886: *Ueber die altfranzösischen, mittelhochdeutschen und mittellengli-
schen Fassungen der Sage von Gregorius*, Diss., Halle (S.).
- PARIS, GASTON 1888: *La littérature française au Moyen Age (XI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Ha-
chette (1913³, da cui si cita).
- RONSJØ, EINAR 1942: (ed.) *La vie de saint Nicholas, par Wace* (ed.), Lund-Copenhague.
- ROQUES, MARIO 1922: "Sur deux particularité métriques de la 'Vie de saint Grégoire',
en ancien français", *Romania* 48: 41-61.
- 1956 "Notes pour l'édition de la 'Vie de saint Grégoire' en ancien français", *Roma-
nia* 77: 1-25.
- 1957 "Fragment de manuscrit de la 'Vie de saint Grégoire' en ancien français", *Ro-
mania* 78: 100-104.
- SAMARAN, CHARLES & MARICHAL, Robert 1959: *Catalogue des manuscrits en écriture lati-
ne*, Paris, C.N.R.S.
- SEELISCH, ADOLF 1887: "Die Gregorius-legende", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 19:
385-421.
- SEGRE, CESARE 1974: *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.
- SOL, HENDRIK BASTIAAN 1977: *La Vie du pape saint Grégoire. Huit versions françaises mé-
diévales de la légende du bon pêcheur*, Amsterdam, Rodopi.
- SPARNAAY, HENDRICUS 1933: *Hartmann von Aue. Studien zur einer Biographie*, I, Halle (II
vol.: 1938. Rist. anast. in vol. unico: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesel-
lschaft, 1975, da cui si cita).
- TELGER, GERTA 1933: (ed.) *Die altfranzösische Gregoriuslegende, anch der Londoner
Handschrift, zum ersten Mal herausgegeben*, Münster, Bochum.
- TOMAŠEVSKIJ, BORIS (1928): "La costruzione dell'intreccio", in T. Todorov (ed.) *I For-
malisti Russi*, ed. it. per cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi 1968 (1986⁶, da cui si ci-

ta).

UETTI, KARL D. 1972: *Story, Myth and Celebration in Old French Narrative Poetry 1050-1200*, Princeton, Princeton U.P.

VAN DER LEE, ANTONI 1969: "De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii pape. Einige Bemerkungen zur Gregorsage", *Neophilologus* 53: 30-47, 120-37, 251-56

1969a "Zur Tradition der Gregorsage", *Levende Talen* n. 261: 576-86.

WAPNEWSKI, PETER 1962: *Hartmann von Aue*, Stuttgart, Metzler.

WOLEDGE, BRIAN & SHORT, IAN 1981: "Liste provisoire des manuscrits du XII^e siècle contenant des textes en langue française", *Romania* 102: 1-17.

ZAAL, J. 1962: *A lei francesca: étude sur les chansons des saints galloromanes du XI^e siècle*, Leiden, Brill.

Maria Pia Crisanaz

IL SIMBOLO NELL'OPERA DI DOSTOEVSKIJ:
L'ICONA E LA SPIGA

A seconda delle connotazioni della cultura che lo esprime, il simbolo assume caratteristiche diverse, e anche all'interno d'una stessa cultura varia da autore ad autore. Nell'opera di Dostoevskij, in profonda consonanza con le peculiarità della sua arte, estremamente radicata nel reale, di cui ha cercato di rappresentare in maniera man mano più complessa la molteplicità e l'organicità, il simbolo appare soltanto verso la fine del complesso processo di scavo nella realtà psicologica.

In Dostoevskij, uno dei grandi precorritori del Simbolismo russo nelle opere più tarde, la componente simbolica giunge alla fine della complessa vicenda in cui egli si è riaggregato consapevolmente il mondo del sottosuolo, ha superato tale realtà primaria¹ confinante con gli aspetti più deteriori e bassi della natura umana, e man mano che nella sua narrativa sono sorte e si sono espresse le tendenze superiori a un mondo di bellezza e bontà come riscatto e autogiustificazione della realtà, il simbolo è emerso, concretizzandosi in poche, essenziali immagini, che, oltre a rappresentare semplicemente la loro realtà concreta, — e a poter quindi esser letta a un livello iniziale in chiave semplicemente realistica —, assumono una possibilità di interpretazioni ulteriori, tendenti a esaurire in sé la completezza del reale. Da un punto di vista generale è importante sottolineare come il simbolo in Dostoevskij sia ben diverso da quello ch'è stato nei programmi delle scuole simboliste europee, in quanto manca di qualsiasi componente di estetismo, pur includendo anche una forma pregnante di bellezza nella sua caratteristica di momento di massima condensazione di vita e significato emozionale. Nella letteratura simbolista c'è il rischio che il simbolo crei soltanto un gioco di suggestioni e allusioni, tendendo a prescindere o a evadere dalla pienezza della vita concreta, creando una sovrarealtà, che considera una liberazione l'essere sorta proprio dalla scissione dei nessi con la realtà concreta; il simbolo in Dostoevskij, come poi in parte del Simbolismo russo, mantiene sempre il suo primo significato nella coincidenza con la vita reale, concreta, e in più si arricchisce di una possibilità, o di possibilità di significati ulteriori, di cui una parte sempre irriducibile a una chiara spiegazione o comprensione. Soltanto in ciò permane il suo aspetto di allusività e indeterminatezza, il suo confinare con mondi altri, ma ciò non comporta un'appartenenza al mondo speculativo. Nel profondo legame organico che permane fra

l'immagine e la realtà descritta il simbolo diventa, a seconda dei casi, un modo per illuminare le parti rimaste parzialmente in ombra, o di cui può esprimere il senso profondo, di cui riesce talora a diventare l'espressione, in un certo modo la più completa, proprio perché in quell'unica immagine riescono a condensarsi tutti i diversi significati: emotivi, concretuali, esistenziali, ideologici.

Il sorgere dal simbolo alla fine d'un complesso e tormentato iter psicologico all'interno della narrativa di Dostoevskij rappresenta la guarigione dallo sdoppiamento: con un processo psicologico inverso a quello determinato dallo sdoppiamento, infatti, due realtà disarmoniche o incompatibili fra loro riescono a fondersi e coesistere appunto nella dimensione a livello superiore, capace quindi di comprendere entrambe, e quindi in grado di essere portatrice di un duplice significato o di molteplici significati. Tale motivo sarà presente poi a livello di sfumature semantiche all'interno della poesia ermetica e di molta parte dell'arte d'avanguardia; ma ciò avverrà già in un contesto psicologico ulteriormente differenziato, quando non di nuovo volutamente frammentario, parcellizzato, stratificato, avendo rinunciato — o per sfiducia o inconsciamente — al momento della conoscenza e della rappresentazione della realtà organica, privilegiandone invece un'eventuale diversa visione prospettica, al telescopio o al microscopio, mirante a nuove scoperte di punti di vista d'una realtà a livello atomico, di aggregazione di tessuti e cellule, di giochi in una dimensione geometrico-matematica ecc.

Nella grande crisi culturale europea della fine del secolo la formazione del simbolo all'interno dell'opera di Dostoevskij rappresenta un momento epocale: lo scaturire simbolico dell'oggetto significa la riconquista dell'organicità del reale, la capacità acquisita dalla sua visione proiettiva della realtà di far riconvergere nell'oggetto a tutto tondo le linee che prima se ne erano allontanate in direzione centrifuga, svuotando appunto la consistenza della realtà in motivi di parallelismi, sdoppiamenti di personaggi e strutture narrative, scomposizioni della personalità in proiezioni di carattere psicologico. Per ciò che riguarda le origini dello sdoppiamento, ci sembra opportuno sottolineare il fatto che le radici del disturbo vengono descritte in una breve narrazione appartenente ancora alla prima fase in cui predomina il motivo sentimentale e non è ancora emerso il momento patologico, se non per brevi accenni e spunti, in quanto logicamente il personaggio "offeso" dalla società brutale, di cui vive, frustrato, ai margini, è comunque maggiormente esposto al contagio patologico.

Nella narrazione di *Cuor debole* (*Slaboe serdce*)² viene presentata una tipica situazione proiettiva, la descrizione è basata sullo sdoppiamento fra le vicende di due personaggi, la personalità dell'uno dei quali rappresenta quasi un momento complementare di quella

dell'altro. Il rapporto fraterno che unisce Arkadij e Vassja, oltre ad includere una latente componente d'omosessualità, non è paritetico, ma nasce dalla loro complementarità, Arkadij essendo l'uomo forte e protettivo alla cui ombra Vassja riesce a vivere, in quanto si nutre dell'energia e dell'appoggio che riceve dall'altro. Il rapporto in realtà è abnorme e rischia di privare entrambi della loro autonomia; di tanto in tanto infatti subentrano delle crisi di Vassja, quando questi devi far fronte a impegni di vita e di lavoro senza l'appoggio dell'amico; nel corso del racconto ci si rende conto del fatto che si tratta d'una complementarità piuttosto precaria, instabile, che rischia di ridurre l'uno a una vita puramente umbratile, riassorbita dalla personalità dell'altro.

Tale situazione di ansia e labilità esistenziale è documentata fin dalle prime pagine: "Ora, per il capodanno tutti si riuniscono nelle famiglie, soltanto noi due siamo senza casa, siamo orfanelli...", e Arkadij risponde con analogo sentimentalismo, da cui emerge il suo sentirsi vittima d'una società troppo aspra e priva di sicurezza: "tu mi rendi così felice con la tua amicizia, senza di te io non potrei vivere a questo mondo"³.

La crisi esplode nel momento in cui si sommano l'emozione per le prossime nozze e le difficoltà incontrate sul lavoro. In realtà un'altra è la vera difficoltà che si cela dietro a entrambi i problemi: cioè la debolezza personale, il senso d'inadeguatezza di fronte agli impegni assunti, ed è di fronte alla pur fervida e felice prospettiva del rapporto erotico che la crisi precipita. L'ansia nei confronti della futura prospettiva amorosa è mascherata dietro alla sensazione d'incapacità a "far scorrere la penna" nel semplice lavoro di copiatura, apparso sproporzionatamente difficile proprio perché il motivo della scrittura è il simbolo del rapporto sessuale. Al di là e oltre al momento dell'esplosione della catastrofe esistenziale, il racconto termina culminando in un'intuizione che non riesce a esprimersi in chiari concetti, e rimane a livello analogico-metaforico, concretizzandosi nella visione dello sdoppiamento fantastico della più fantastica città del mondo, tentando, attraverso l'immagine, di sdrammatizzare e in parte di chiarire la catastrofe individuale all'interno d'un disegno segreto di armonie e corrispondenze cosmiche.

Fra i tanti, complessi meccanismi psicologici messi in luce dalla narrazione di Dostoevskij, dalla parte finale di questo racconto si può analizzare come avviene il passaggio dalla metafora al simbolo, dalla semplice analogia descrittiva all'intuizione immediata d'un concetto o d'un insieme di concetti passibili di ulteriori articolazioni e chiarimenti.

Il protagonista viene colpito, nella contemplazione del paesaggio di Pietroburgo, dalla visione dello sdoppiamento della città fra

quella vera e una, ad essa sovrapposta, creata dai fiumi e dai vapori fluttuanti sopra essa. Il senso di perdita della realtà abituale e del ricostituirsi d'una'altra — sogno fantastico che fluttua nell'aria —, che s'intreccia e si scioglie riformandosi fra le nebbie, allude nell'immagine al processo di continua trasformazione di quella realtà concreta le cui trasformazioni evidenti sembrano invece così lente e difficili alla normale percezione. L'evidenza di questa realtà fantasmatica, di questa vita reale anch'essa, ma inconsistente e in continua dissolvenza, ha un effetto fulminante sulla comprensione del personaggio. Non si sa bene cosa gli fa capire, tanti possono essere i contenuti di quell'intuizione improvvisa: due vite s'erano intrecciate, due sogni di felicità, una vita reale, concretamente viva di progetti e realizzazioni, e una vita umbratile, vera anch'essa, ma vivente di sogni, aspirazioni, inconsistente e fragile, talmente fragile da essersi spezzata. Forse di questo era impazzito Vanja? L'autore non dà una spiegazione esplicita, la lascia alla metafora, al suo operare diretto sulla mente che la recepisce. È proprio la concretizzazione, l'evidenza visiva di quest'immagine, metafora evidente della coesistenza di due vite — una concreta e una tendenzialmente inconsistente, priva di autonomia —, di due livelli della realtà — una piena e una vuota — che ha fatto scattare il meccanismo terribile, fulminante dell'intuizione e della comprensione: questo è stato lo specchio in cui l'infelice giovane ha visto per la prima volta riflessa l'autentica realtà delle loro vite.

Il parallelismo nell'immagine della città di sogno e di quella reale non fa che ricostituire il parallelismo delle due vicende antitetiche in cui consiste tutto lo schema della narrazione. Anche in altre opere ritorna lo schema dello sdoppiamento, dello svolgimento in parallelo d'una vicenda, mentre negli ultimi romanzi di Dostoevskij comincia a delinarsi una realtà ciclica, che, accennata nell'*Idiota*, culminerà nei *Fratelli Karamazov*, indicando la risoluzione del problema dello sdoppiamento.

In realtà il motivo del "fantasma", presente anche nell'opera di Nietzsche e qua sviluppato a livello dell'immagine di tutta una città, rappresenta la prima timida prefigurazione della comparizione progressiva del problema dell'esistenza e dell'interpretazione di una realtà "altra" — motivo dominante del Simbolismo —, che se i filosofi da tempo avevano imparato ad articolare e sviluppare in un sistema, in realtà non era ancora ben presente in letteratura come una realtà di carattere diverso, spirituale, esistente indipendentemente o in connessione con la vita quotidiana. Nel mondo letterario di Dostoevskij il romanzo che esplicitamente tenterà di dare una risposta a questo problema sarà l'ultimo, i *Fratelli Karamazov*, in cui lo scrittore cercherà di descrivere la formazione del "regno di Dio" nell'anima dell'uomo, profondamente radicato nei solchi della più autentica tradi-

zione russa. Se in questo romanzo il motivo dello sdoppiamento culminerà nell'intuizione della ciclicità della realtà, al contempo, in connessione organica, lo sviluppo e la maturazione degli schemi psicologici sottesi alla narrazione daranno luogo al fenomeno di sintetizzazione massima della complessità degli elementi e delle componenti, cioè al simbolo.

Dalla metafora al simbolo

Si sa che la descrizione della natura è man mano scomparsa dall'opera di Dostoevskij nella sua fase tarda, ma appunto perciò le rare descrizioni assumono un significato determinante e indimenticabile: si deve pertanto ricordare che un motivo analogo era stato svolto già nel racconto *Piccolo eroe* (*Malen'kij geroj*, 1849), ma in quel caso si rimaneva ancora nell'ambito di una semplice metafora, senza giungere alla complessa condensazione di significati tipica del simbolo: "All'interno si alzava l'incessante concerto di quelli che 'non seminano né mietono', ma sono liberi di sé, come l'aria solcata dalle loro agili ali. *Pareva che* (c.n., ad accentuare il momento metaforico) in quell'istante ogni fiorellino e l'ultimo filo d'erba, spandendo il loro aroma sacrificale, dicessero al proprio Creatore: 'Padre! Io sono beato e felice! ...'⁴.

Ben più complesso è il simbolo dell'icona nell'*Adolescente* (Podrostok). Già nel solco della tradizione essa è colma di significati connessi al culto e alla storia spirituale dell'ortodossia, e al contempo è simbolo ed espressione dei valori d'amore presenti nella famiglia, la cui unione assumeva un valore più elevato dal punto di vista spirituale per il comune legame con la divinità; in questo caso essa è la sintesi di complessi legami spirituali, allusione e quasi concretizzazione di una dimensione di realtà psichiche autentiche, anche se in apparenza poco evidenti, nel contesto della famiglia di Versilov. Essa allude fundamentalmente al mondo spirituale di Makar e Sof'ja Andrejevna, ad una loro misteriosa sponsalità che si sviluppa e vive su un piano della realtà diverso da quello "fortuito", quotidiano, e dà origine a una famiglia spirituale che coesiste — su un piano diverso della realtà — accanto alla famiglia concreta, ma non coincide con essa. Versilov aveva infatti sentito, percepito la presenza costante di questa realtà spirituale dell'unione ideale fra Makar e Sof'ja, che interferiva con la sua vita privata nonostante l'amore che Sof'ja Andrejevna provava per lui, e ciò lo disturbava inconsciamente, in modo diverso, ma contemporaneamente a come il sentimento passionale per Katerina Nikolaevna coesisteva accanto alla realtà concreta della sua compagine familiare. La rivelazione di tutto ciò avviene proprio nel

momento in cui la gelosia e il rancore covato da Versilov per tutta una vita spezza l'icona, che appunto si divide simbolicamente in due parti perfettamente uguali: i due pezzi rappresentano nelle due figure di santi i due sposi, che nell'icona avevano vissuto uniti la dimensione della loro sponsalità spirituale, quella che Sof'ja non poteva condividere con Versilov, per l'abisso che li separava per nascita ed educazione. L'unione con Versilov — di cui era profondamente innamorata — aveva coinvolto un'altra sfera (era un amore adorante, sottomesso, privo però di parole), mentre a Makar la legava tutto il retaggio ancestrale della Russia contadina, di cui condividevano l'origine. In questo senso Sof'ja e Makar erano il simbolo spirituale della coppia parentale, e Sof'ja in particolare, all'interno di questa coppia, sintetizzava insieme la figura di madre e quella della tradizionale balia contadina, da cui erano state allevate intere generazioni di nobili russi. Nel rapporto di Versilov con Sof'ja all'inizio aveva prevalso l'attrazione per la bellezza di lei, ma in seguito — fra le inquietudini e le lacerazioni della sua vita errabonda — nel suo incoscio era stata la componente materna, recettiva e amorosa della personalità di lei, che era riemersa, inscindibilmente legata quindi ai valori complementari rappresentati dalla nobile figura del giusto che ne era stato il primo sposo.

Ma nell'ambivalenza della difficile situazione, accanto ai sentimenti di tenerezza e venerazione, Versilov non aveva potuto non sentire anche con un senso di fastidio e intima sofferenza la presenza costante di quella realtà spirituale che non coincideva, ma interferiva con la sfera della sua vita privata, e ciò complicava e tormentava la sua esistenza in modo diverso ma contemporaneamente a come il sentimento passionale per Katerina Nikolaevna coesisteva accanto alla realtà concreta della sua compagine familiare.

Di contro alla realtà disarmonica e caotica dell'epoca, di cui la famiglia "fortuita" era una delle manifestazioni più caratteristiche, di contro alla crisi e allo sdoppiamento dell'io, alla realtà del sosia tormentosamente sperimentata da Versilov, l'icona compare come il simbolo d'una raggiunta unità ideale, d'una sognata sponsalità spirituale, non effimera, non conflittuale come quella della realtà familiare di Arkadij, figlio illegittimo di Versilov e Sof'ja Andreevna; di questo diverso rapporto spirituale l'icona con l'effigie dei due santi è il simbolo che riesce a condensare in una sola immagine una molteplicità di significati, di valori tradizionali, ma è aperto anche alla possibilità di altre ulteriori interpretazioni.

Se l'episodio della rottura dell'icona si presenta nella sua drammaticità immediata, priva di commenti, nelle riflessioni conclusive dell'ultima parte del romanzo ne troviamo invece la spiegazione offerta dal precettore Nikolaj Semënovič, a cui Arkadij ha spedito il

manoscritto delle memorie. Dalla riflessione di Nikolaj Semënovič su tutta la vicenda emerge appunto la constatazione della crisi profonda che sta attraversando tutta una generazione, la nostalgia d'un codice di valori accolto da tutti e valido per tutti, sia pure con la limitazione di doversi accontentare di una pura "compiatezza di forme", d'una "parvenza d'ordine", per "aver finalmente qualche cosa di costruito, invece di una continua devastazione, di schegge che volano da tutte le parti, di rottami e detriti, da cui, da 200 anni a questa parte, ormai, non viene fuori un bel nulla"⁵.

Sembra, alla fine di queste riflessioni, che nulla possa salvarsi tranne il valore estetico, la possibilità per l'artista di trovare in futuro "belle forme anche per raffigurare il passato disordine e il caos"⁶; aiutato a trovare una giusta angolatura prospettica dalla distanza cronologica, perché narrerà "quando le cose non saranno più del giorno attuale".

Per quanto riguarda il contesto dell'opera di Dostoevskij, sembra che nel simbolo dell'icona si sia espressa inconsciamente l'intuizione che si possa raggiungere anche un diverso livello di valori morali, non soltanto di carattere estetico.

Nell'*Adolescente* tutta la narrazione è impostata sulle antinomie insolubili che sorgono nella vita quando tutti i valori sono posti allo stesso livello e l'intensità delle passioni travolge le componenti della volontà o il senso etico. L'esempio più terribile ne è proprio la scissione di Versilov fra i diversi amori fra loro incompatibili, ma tutti ugualmente rispondenti a esigenze della sua personalità: lacerato fra la passione giunta per *fatalità* e l'"amore umanistico e universale" per la donna da cui ha avuto due figli, tra "i sentimenti e la volontà", fino alla follia. Il complesso rapporto proiettivo creatosi nei confronti di Makar è sorto proprio dal fatto che costui ha voluto indicargli l'unione con Sof'ja come un preciso punto di riferimento, ha voluto che la loro unione uscisse dalla casualità. Paradossalmente, proprio l'uomo a cui egli ha tolto la moglie in uno dei suoi amori giovanili, gli ha additato la necessità di dare un significato e un valore più profondo al rapporto con essa. La rottura dell'icona nasce quindi dalla gelosia che Versilov nutre nei confronti del rapporto spirituale — approfonditosi con gli anni — che univa invisibilmente Sof'ja a Makar, sentiti da un certo punto di vista come figure archetipe, quasi una madre e un padre ancestrali che lo ponevano in contatto con le origini popolari russe, con la madre terra con cui non poteva rescindere i legami. (Si sa molto bene come in questo caso tutta la vicenda psicologia personale rispecchi anche quella di carattere generale, storico-sociologica, dell'intellettuale russo, lacerato fra il rapporto con la terra atavica e la tensione verso l'intellettualismo occidentale; molte pagine del romanzo ne parlano esplicitamente, e il personaggio

stesso di Versilov si ispira ai maggiori esponenti di tale intelligencija; già il Berdjaev nel suo grande saggio aveva sottolineato la presenza nel romanzo di tale importante corrispondenza fra la vicenda che si svolge a livello psicologico individuale e il problema storico di tutta una cultura). Gelosia quindi duplice nei confronti della donna-sposa e donna-madre al tempo stesso, la cui forza, come quella di Makar, era riposta in un'armonia spirituale che Versilov non era in grado di raggiungere, in quanto gli squilibri e i complessi della sua personalità più ricca ed evoluta, ma incompleta sul piano della maturazione psicologica, corrispondevano alla crisi d'identità dei ceti superiori d'una nazione altrettanto complessa e tormentata.

L'icona era il simbolo d'un possibile raggiungimento di tale armonia spirituale: simbolo perché il suo significato non veniva esaurito dalla sola componente dei valori spirituali della tradizione a cui apparteneva — e di cui sia il narratore che Versilov sperimentavano l'inadeguatezza —, ma era al contempo rivolto al futuro, un futuro ignoto, in cui si sarebbe appena affacciata la possibilità dello sviluppo d'una nuova figura d'uomo e d'una ricchezza e profondità diversa nel rapporto fra uomo e donna. Rapporto di sponsalità regale, di cui — senza accennare ai riferimenti preesistenti nelle culture del passato — il Simbolismo intuirà e raffigurerà delle possibili immagini, fra cui le più famose sono la reviviscenza dell'eterno femminile nella filosofia e nella poesia del Solov'ëv e il complesso rapporto cosmico-misterico che ha cantato Blok nel ciclo sulla *prekrasnaja dama*, e di cui i valori spirituali della tradizionale famiglia cristiana e del retaggio biblico rappresentavano una più limitata prefigurazione. Anche queste logicamente soltanto prefigurazioni di ulteriori possibilità, di certo non soluzioni all'esigenza di creare un nuovo tipo di rapporto personale, profondo, capace di coinvolgere interamente la personalità dell'uomo e della donna, in modo diverso, più autentico e creativo rispetto al tradizionale rapporto matrimoniale, a cui già avevano anelato piuttosto confusamente i poeti romantici. Proprio nel solco di questa problematica in seguito, all'interno dei saggi letterari, Andrej Belyj, affrontando il problema dell'imperfezione e infelicità dell'amore romantico di Lermontov, si ricollegherà alla pienezza di vita dell'altissima intuizione amorosa del *Cantico dei cantici*, riaffermando l'esigenza d'una completezza nel rapporto d'amore tale da appagare le più profonde esigenze di comunione spirituale dell'uomo moderno.

Tali problemi sono già presenti in germe nell'opera di Dostoevskij. Quando, nella sua rivolta contro il mondo di valori spirituali rappresentato dall'icona, Versilov dice che non è un'allegoria, poi si corregge e ammette che è "anche" un'allegoria: proprio quell'"anche" chiarisce come, oltre al significato allegorico, di rispondenza a una precisa realtà concreta (il rapporto Makar - Sof'ja), a una determinata

tradizione religiosa e culturale russa, nell'icona sia racchiuso un senso ulteriore: qualcos'altro di vago e indefinibile, che rimanda appunto a tutt'un'altra dimensione interpretativa, aperta indefinitamente — come accade sempre per il simbolo⁷ — alla creatività dell'uomo, che di volta in volta, man mano che cresce la sua consapevolezza, sarà in grado di leggersi significati presenti potenzialmente, ma divenuti tali soltanto nel momento in cui vengono recepiti e rielaborati attivamente dalla psiche, e quindi inseriti nel contesto vivente d'un discorso culturale, della cultura e della vita con cui interagiscono. La nuova armonia dell'uomo non potrà più giungere pertanto dall'imposizione d'una tradizione culturale o religiosa o da un'ideologia politica puramente esterna, ma — pur mantenendo logicamente l'interscambio con gli apporti del mondo esterno — dovrà germinare dall'elaborazione del mondo interiore di ognuno. Ciò è quanto sembra voler indicare la vicenda di Makar, che soltanto alla fine della vita sente emergere dal profondo la rispondenza spirituale con la figura di Giobbe, in cui ha trovato una giustificazione e una consolidazione, e il simbolo della spiga come immagine di pienezza di vita disposta a donarsi, a ridistribuirsi misteriosamente nel ciclo della vita cosmica dopo la falciatura, come a ritornare nel covone, assieme a tutte le altre, dopo la breve fioritura nel campo.

Soluzione della scissione fra problema etico ed estetico

Ad una riflessione più profonda, però, il simbolo dell'icona potrebbe rappresentare, all'interno dell'opera di Dostoevskij, la fusione concreta dei due momenti in cui gli si presenta la problematica del Cristianesimo, scissa da secoli fra la componente morale e quella estetica.

Entrambi i motivi infatti trovano posto all'interno della sua opera: la problematica ideologica del male attraversa con la sua presenza tutte le opere, culminando nelle terribili vicende dei *Demoni* e nell'incontro di Ivan col diavolo nei *Fratelli Karamazov*.

L'elemento estetico invece si affaccia nel corso dell'opera soltanto in singoli attimi e descrizioni di epifania del bello, visto quale possibile tramite di rivelazione del mistero dell'essenza delle cose e della divinità. In particolare nelle opere della maturità Dostoevskij condensa in un nucleo strutturale estetico la descrizione del potere catartico che possono assumere nella vita spirituale dell'uomo singole immagini di bellezza racchiuse nei quadri, la suggestione indescrivibile che può esercitare — a lungo, nel tempo — la bellezza d'un volto femminile; ma a questo riguardo non si sviluppa nel contesto narrato — come invece è avvenuto per il problema del male — alcun dibattito, nessuna discussione di carattere teorico sul momento estetico. Per-

ciò, quando si accenna al problema del bello nell'opera dostoevskiana, oltre ai motivi già menzionati non si può limitarsi soltanto a citare la famosa frase isolata "la bellezza salverà il mondo", o riferirsi alla comparsa del mito dell'età dell'oro; si tratta di accenni, motivi, intuizioni, che conosceranno uno sviluppo inverso rispetto al problema del male. Se il problema etico è stato sviluppato molto ampiamente, appunto come il problema dell'ombra da superare, ed è presente sia come elemento strutturale dell'intreccio che come argomento di discussione esplicita, soltanto nell'*Idiota* il motivo della bellezza diventa uno dei fili conduttori ed emerge con un suo significato autonomo.

Il principe Myškin rappresenta appunto con la sua personalità questo tentativo di transizione da un Cristo tradizionale a un emblematico, estetizzante Cavaliere Povero che ha lottato in Terra Santa non per i valori della fede, ma per l'immagine di bellezza nascosta in fondo al cuore, la sua donna angelicata, "lumen coeli, sancta Rosa". Nel principe, a cui manca la componente del male, alla lotta per i valori etici si è sostituito il nuovo motivo d'una diversa dimensione della realtà in cui vivere, il tema della bellezza e della realtà della sfera dell'arte, della poesia e della pittura, che molto probabilmente premeva allo stesso autore in modo non abbastanza chiaro, per esprimersi e permeare di sé la vita quotidiana.

L'argomento stesso, più che venir discusso ideologicamente, è inserito come elemento costitutivo dell'intreccio: in alcuni casi è il momento patologico quello che è abbinato strettamente all'intuizione di Myškin che si possa realizzare effettivamente "la bellezza e la preghiera 'come' un'alta sintesi della vita"⁸. Anche nei *Demoni* l'immagine del bello tende a concretizzarsi in una figura particolare, richiede uno stile per esistere. Quando si pensa che lo stile di Dostoevskij non è artisticamente curato, forse non si pensa che il suo linguaggio ha avuto un'evoluzione particolare, che non si basava sull'uso studiato della parola, ma era qualcosa di ben più complesso che coinvolgeva interi blocchi psichici. Così per Stavrogin, nei *Demoni*, la visione della bellezza catartica si concretizza nell'immagine dell'età dell'oro, che non è soltanto già per se stessa un'immagine artistica, ma gli si raffigura come "un sogno", lo svolgimento d'una visione, che proprio per questo suo dinamismo è capace di rappresentare per lui con la sua efficacia un "episodio di vita". Ciò indica come all'autore il problema rappresentava l'esigenza di creare una connessione fra l'arte e la vita, di travasare i valori della bellezza conquistata da secoli di arte nel contesto della vita viva, in nome della quale egli scriveva, per la vita e gli uomini della sua epoca e di quelle a venire, di cui egli desiderava trasformare la qualità del vissuto.

Così anche nell'*Idiota* è quasi soltanto l'elemento visivo che è portatore di bellezza: il mistero è racchiuso nello sguardo o nel volto del-

la donna⁹, mentre sarà soltanto nei *Fratelli Karamazov* che la tendenza a oggettivare il momento epifanico passerà dalla descrizione d'una visione alla concretizzazione nel simbolo.

Nel contesto dell'*Idiota* invece l'elemento allegorico si enuclea come valore espressivo: in particolare si fa riferimento all'episodio del dono del riccio. L'aver mandato il riccio come originalissimo dono d'amore a Myškin è stato infatti per Aglaja un momento estremamente liberante: non c'è infatti bisogno di spiegare che la spine rappresentavano tutte le asperità del loro difficile rapporto. Questo episodio del contesto narrativo è oltremodo indicativo per esemplificare l'evoluzione del linguaggio, in cui singoli elementi, singoli oggetti sono diventati i nuovi momenti d'una forma espressiva sintetica, emblematica, tendenzialmente simbolica. Così, in questa evoluzione delle forme espressive, nell'*Idiota* il riccio e il vaso cinese, come il pacco di denaro che Nastasja getta nel fuoco, le croci significative che Lev Myškin e Rogožin si scambiano, sono i nuovi elementi d'una diversa qualità di espressione, di una nuova capacità di colloquiare con la realtà e le persone, in cui l'oggetto stesso nella sua corporosità entra a far parte d'un linguaggio strutturato secondo forme più complesse, tendenzialmente confinanti con l'elemento dinamico-teatrale di cui sono ricche tante scene.

Non si deve dimenticare però che l'allusione al mondo dell'arte come a una realtà di carattere superiore chiamata a interferire con la quotidianità e a colloquiare con essa — arricchendola quindi d'una dimensione ulteriore — non è presente nell'*Idiota* soltanto sotto la forma della visione o del quadro, ma comprende anche l'episodio del fondamentale riferimento alla poesia di Puškin. E proprio perché è esposto in forma paradossale, parodistica, accostando l'eccesso di voluta serietà all'elemento caricaturale, tale elemento nuovo viene a inserirsi più facilmente nel vissuto della famiglia Epančin e della sua cerchia, illuminando al contempo — per un attimo — la realtà segreta della personalità di Aglaja, che anelava davvero nel suo intimo a un uomo la cui anima sapesse ardere tutta la vita dopo aver avuto, un giorno, come il Cavaliere povero di Puškin, "una visione/bella, arcana, luminosa"¹⁰.

Il simbolo quindi come stratificazione di tensione psichica.

Soltanto nell'opera della maturità di Dostoevskij riemerge pertanto il simbolo come momento di autentico arricchimento interiore, all'interno di quel complesso processo di riacquisizione della pienezza organica del senso della vita di cui si è parlato.

Nell'*Adolescente* il simbolo della spiga rappresenta la sintesi della

saggezza maturata nel corso di tristissime vicende di Makar, che nella semplicità d'una vita di totale distacco dalla realtà carnale si sente ormai inserito all'interno del ciclo cosmico, consapevole della misteriosa armonia raggiunta nel suo sentirsi spiga maturata e falciata, una fra le tante racchiuse in un covone, e che pertanto ha ormai "compiuto il suo mistero". Inserito ormai nel ciclo in cui le generazioni si susseguono nella dimensione dell'eternità ("il vecchio si avvia verso la tomba, il giovane deve vivere"), egli ha accolto l'esistenza e ne ha gioito come di un "dono di Dio", e proprio perché lo sente come tale si sente disposto persino a "ricominciare la vita da capo".

Nell'interpretazione di questo simbolo si deve insistere proprio sul fatto che in questo caso dall'insegnamento evangelico non emerge — come era tipico nella tradizione occidentale — una componente di sofferenza, di privazione e depauperamento: non vi è alcun accenno, nella parte finale della sua vita, alla croce da sopportare, sebbene Makar sia stato privato delle gioie della moglie e dei figli e si sia ciononostante sentito legato spiritualmente alla famiglia che avrebbe dovuto essere la sua, e ch'era diventata quella d'un altro. È invece il significato della povertà in spirito, capace di giungere alla vera ricchezza regale, è l'insegnamento profetico e gioioso del Cristo che additava i gigli dei campi dalla veste più splendida di quelle dei re più potenti, che emerge spontaneamente dal profondo allo spirito del vecchio pellegrino che si appresta a lasciare la terra e affida un messaggio di vita spirituale a colui che considera un figlio dell'anima.

Al tempo stesso proprio perché il problema si sta appena lentamente formulando ed è lontano dall'essere risolto, la realtà contraddittoria di Myškin viene da un lato sentita come l'appello a un'altra forma di vita¹¹, tutta ancora da inventare e da costruire, per quanto al contempo tanto paradossale e sconvolgentemente fuori luogo appaia la sua discussione ingenuamente esplicita sui problemi della vita nel salotto dove le convenienze avevano deciso da tempo entro quali limiti si doveva mantenere la conversazione perché fosse comme il faut. Non soltanto Aglaja aveva veduto concretizzarsi nella vita e nella persona di Myškin i suoi aneliti a una vita superiore, ma ancor più Nastasja, nel suo contraddittorio rapporto verso il principe, sentiva in fondo, nonostante le smentite, che il sogno impossibile era "di essere sollevata all'altezza" di lui¹², di recuperare la santità e la purezza della sua giovinezza irrimediabilmente sciupata.

Il simbolo di Dostoevskij e la Teologia della bellezza di Pavel Nikolaevič Evdokimov

Ci sembra importante aggiungere una postilla di storia della cul-

tura russa per illuminare ulteriormente il nostro tentativo d'interpretazione alla luce di quanto è stato sviluppato dalla riflessione delle epoche posteriori. Si potrebbe dire semplicisticamente che nel suo saggio *Teologia della bellezza*, posteriore di circa un secolo, Pavel Nikolaevič Evdokimov¹³ ha esposto in chiave teologica quanto mancava alle intuizioni di Dostoevskij — autore del cui spirito si è nutrito profondamente per altri versi anche il Berdjaev — attingendo alla spiritualità della Patristica orientale. Egli ha risolto fin dall'inizio come un falso problema di carattere filologico la scissione fra il momento etico e quello estetico, notando che secondo il testo biblico lo spirito della lingua, diversamente dal greco, unificava in un solo termine inscindibile il momento del *kalos kai agathos*. Soltanto per una scelta della traduzione il fondamentale passo biblico sulla Creazione nella versione greca narrava che al compimento dei suoi atti il Creatore nell'osservare la sua opera “vide che era kalon-bello e non agathon-buono”. Identificando sulla base di altre fonti il Regno con lo Spirito Santo, Evdokimov giunge alla conclusione che “Se dunque il Regno contemplato è la Bellezza, la Terza Persona della Trinità si rivela *Spirito della Bellezza*. Dostoevskij l'ha compreso bene: ‘Lo Spirito Santo — dice — è la prescrizione diretta della Bellezza’, egli comunica lo splendore della Santità”¹⁴.

Sviluppando la sua riflessione sulla presenza e il valore della Bellezza come epifania del divino, Evdokimov ha integrato una tradizione che purtroppo in Occidente era rimasta tronca, priva d'un elemento fondamentale, che in seguito il Rinascimento con l'esaltazione delle arti aveva riscoperto ma non riaggregato al Cristianesimo.

Il simbolo dell'icona rappresenterebbe quindi il superamento della scissione fra il mondo dell'arte e della bellezza e quello religioso — così come tradizionalmente, a torto, è stato interpretato — della problematica etica, e ripropone al centro dell'attenzione la fusione dei due momenti, la rivelazione della materializzazione della coesistenza di buono e bello, fusi in maniera simbolica perfetta nell'icona. Tale perlomeno è il significato che assume l'icona per Evdokimov, sintesi della bellezza e della santità, condensazione irradiante di luce e bellezza; luce in quanto al vertice della santità l'essere umano “diventa in qualche modo luce”. Come tutto ciò sia strettamente legato alla tradizione della Chiesa orientale, mentre è estraneo a quella occidentale, Evdokimov lo ricorda ricollegandosi all'antica leggenda della “scelta della fede”, al tempo del principe Vladimir, ricordando che la motivazione della scelta fra le varie religioni era stata fatta nella convinzione di aver trovato il posto dove “Dio dimora con gli uomini”; così infatti era stata descritta la bellezza del rito nella chiesa bizantina: “Noi non sapevano se eravamo in cielo o sulla terra, perché sulla terra non si trova simile *bellezza*”¹⁵.

Per quanto poi riguarda il problema della scissione sofferta anche dalla cultura russa alla fine del XIX secolo, bisogna sottolineare come la riflessione di Evdokimov rappresenti in parte una risposta al problema, presente già in maniera così intensa nelle opere della maturità di Dostoevskij.

Il pensatore vede infatti nel valore della bellezza la possibilità di ricreare l'unità perduta dell'uomo e della visione delle cose grazie all'armonia che ne rappresenta la segreta legge unificante, concordando così con le varie formulazioni e intuizioni degli artisti di quell'epoca.

Cogliamo soltanto alcuni pensieri dalla ricca messe di citazioni biblico-patristiche e di rielaborazioni dell'autore sull'argomento: "La percezione intuitiva della bellezza è già una certa vittoria creatrice sul caos e sulla bruttezza"; il rapporto profondo fra l'essere e le cose viene disvelato negli istanti epifanici in cui nel bello traluce il vero. Per Evdikimov "il bello appare come un lampo della profondità misteriosa dell'essere, di quella interiorità che testimonia la relazione intima fra il corpo e lo spirito".

In questo misterioso processo di rivelazione della Bellezza attraverso la luce sono coinvolti tutti gli aspetti materiali, la materia è innalzata alla sua vera dignità, diventando permeabile e trasparente alla luce; così "fa comprendere che essa non è una sostanza autonoma, bensì una funzione dello spirito e veicolo dello spirituale", "substrato della resurrezione e luogo delle epifanie". Momento culminante è quindi quello in cui la Bellezza e la Luce di Dio si lasciano contemplare nel corpo trasfigurato. L'icona, frutto dell'arte dell'uomo che è giunto a Dio attraverso l'espressione della bellezza, è l'espressione artistica di questo mondo di valori: se al vertice della santità l'essere umano "diventa in qualche modo luce", il santo "somi-gliantissimo" è "l'icona vivente del Dio-luce"; così l'icona è la condensazione dell'irradiazione di Dio, se nessun'arte può mai rendere adeguatamente la Bellezza assoluta, divino-umana, "solo l'icona può suggerirla mediante la luce taborica"¹⁶. "Nella prospettiva dell'esperienza religiosa l'icona inizia la visione di Dio nella luce dell'ottavo giorno": concretizzazione della Luce e dell'Amore di Dio, della Bellezza che "introduce Dio nell'anima come il rovetto ardente che v'immerge le sue radici"¹⁷.

L'icona è quindi per Evdokimov il simbolo in cui è già racchiuso il mistero della futura trasfigurazione della realtà: in essa è già prefigurato l'avvento del Regno sulla terra, cioè la trasfigurazione del corpo e di tutto il mondo — utopia che è già presente come prefigurazione in singoli momenti dei *Fratelli Karamazov*.

Anche dagli accenni frammentari presenti nell'opera dostoevskiana si può trarre la conclusione che alla fine delle due parallele dei

mondi dell'etica e dell'estetica esiste un luogo utopico in cui si incontreranno i suoi diversi sogni, quello pagano della città dell'oro, la città nuova della tradizione greco-latina rinascimentale, l'immenso concetto platonico cui si accenna anche nell'*Idiota*¹⁸, e l'Avvento, la visione "materializzata" del Regno di Dio, la cui Bellezza traluce già attraverso le forme di questo mondo e lo prepara a divenire la "nuova terra".

Ecco quindi che alla luce dell'interpretazione dell'icona data da Evdokimov si può ampliare l'interpretazione del simbolo che essa rappresenta: nelle immagini uguali dei due santi di cui si è parlato a proposito dell'*Adolescente* è proiettato e prefigurato il sogno utopistico di una sponsalità perfettamente compiuta, talmente perfetta da aver reso i due sposi soltanto pari di diritti e doveri (come vorrebbe giustamente l'utopia civile, laica, politica, inserita nella dimensione orizzontale, condizione necessaria per accedere alla dimensione verticale dei valori dello sviluppo della sponsalità), ma perfetti e specularmente uguali, uniti non soltanto nella fusione totale del momento di condivisione umana, ma diventati entrambi "somigliantissimi", specchi della santità divina, accessibile soltanto a chi sa vivere contemporaneamente i due livelli della dimensione autentica della realtà, quella cioè della vita quotidiana illuminata dai valori dell'eternità, che, per ricollegarsi al saggio di Walter Benjamin, "nell'immortalità giunge al suo sommo splendore"¹⁹.

Note

1. Si fa riferimento alla prima parte del saggio *Dalla scissione dell'uomo al raggiungimento dell'unità organica della psiche nell'opera di Dostoevskij*, comparso insieme al presente articolo ed altri brevi saggi nel mio libro *La dimensione psicologica nell'opera di Dostoevskij*, Trieste 1986 (stampato in proprio).

2. F. DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche. Cuor debole. Piccolo eroe*, Milano 1957, p. 71-116; *Slaboe serdce* (1848), in F. Dostoevskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij* Leningrad 1972, t. II.

3. *Cuor debole*, cit., p. 80, 84; *Sobr. Soč.*, cit., t. II, p. 26, "Ty kak sčastliviš' menja družboj svoeju, bez tebjja ja by ne žil na svete...".

4. F. DOSTOEVSKIJ, *Piccolo eroe*, cit., p. 155; *Sobr. Soč.*, cit., t. II, p. 292-293 "Krugom stojal neumolkaemyj koncert tech, kotorye "ne žnut i ne sejut", a svoevol'ny, kak vozduch, rassekaemyj ich rezvymi kryl'jami. *Kazalos'(c.n.)*, čto v eto mgnovenie každyj cvetok, poslednjaja bylinka, kurjas' žertvennym aromatom, govorila sozdavšemu ee: "Otec! ja blaženna i sčastliva!".

5. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Adolescente*, Milano 1975, p. 758; *Sobr. Soč.*, cit., Leningrad 1975, t. XIII, p. 453 "Zakončennost' form", "kakoj nibud' da porjadok", "čot' čtonibud' nakonec postroennoe, a ne večnaja eta lomka, ne letajuščie povsjudu ščepki,

ne musor i sor, iz kotorych vot uže dvesti let vsë ničego ne vychodit”.

6. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Adolescente*, cit., p. 761; *Sobr. Soč.*, cit., p. 455: “Prekrasnye formy daže dlja izobraženija minuvšego bezporjadka i chaosa”.

7. Ci pare che quanto viene definito come simbolo in questa sede — interpretandolo secondo il ruolo e il significato che assume nel mondo letterario di Dostoevskij — si avvicini molto alla formulazione che ne ha dato in seguito la scuola junghiana, sorta a conclusione della grande epoca culturale del Simbolismo, di cui non ha potuto non recepire la profonda ricchezza spirituale. Nella sua distinzione fra segno, simbolo e allegoria, così Jolande Jacobi ha definito il concetto del simbolo: “Una concezione che definisce l'espressione simbolica come la migliore possibile, e quindi come la formulazione più chiara e caratteristica che si possa enunciare per il momento, di una cosa relativamente sconosciuta, è *simbolica*”. Nella sua definizione la Jacobi si richiama anche a quella data da Goethe, per cui nel simbolo “l'idea rimane nell'immagine infinitamente attiva e irraggiungibile, e, anche se espressa in tutte le lingue, rimane inesprimibile” (Jolande Jacobi, *Complesso archetipo simbolo*, Milano 1971, pp. 77, 76. Non abbiamo inserito casualmente il riferimento a Goethe. Ci sembra fondamentale nella storia della cultura non dimenticare il filo continuo che collega l'impostazione organicistica della realtà di Goethe a quella di Jung: infatti ciò che Goethe ha colto intuitivamente nel suo nucleo essenziale, il motivo dell'eterno dinamismo nella tensione fra psiche e mondo ideale, è stato poi dispiegato e svolto nelle sue diramazioni da Jung: comune ai due pensatori è il senso dell'organicità globale dell'individuo e della realtà).

8. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, Milano 1961, p. 285; *Sobr. Soč.*, cit., Leningrad 1973, p. 188: “Krasota i molitva”, come “vysšij sintez žizni”.

9. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, cit., p. 102, 443, 444, 446, 770 ecc.; *Sobr. Soč.* cit., t. VIII, p. 68, 287, 289, 493.

10. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, cit., p. 318; *Sobr. Soč.*, t. VIII, p. 209: “Oдно videnie, / Nepostizimoe umu / I gluboko vpečatlenie / V serdce vrezalos' emu”.

11. Come ha detto Walter Benjamin in un complesso articolo, “La vita del principe Myškin si configura come un episodio solo per *rendere simbolicamente visibile l'immortalità di questa vita (c.n.)*” (Walter Benjamin *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973, p. 76).

12. F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, cit., p. 557, *Sobr. Soč.*, t. VIII, p. 362, “vozveličenie do sebja”.

13. PAVEL NIKOLAEVIČ EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, Roma 1981 (Ed. francese *L'art de l'icone. Théologie de la beauté*, Paris 1972).

14. PAVEL NIKOLAEVIČ EVDOKIMOV, *op. cit.*, p. 30.

15. PAVEL NIKOLAEVIČ EVDOKIMOV, *op. cit.*, p. 36.

16. Ci sembra opportuno accennare agli studi che nel campo della Germanistica hanno messo in evidenza la presenza del motivo della simbologia della luce nell'ambito della mistica e della letteratura tedesca. August Langen nel suo articolo *Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik* (in *Gesammelte Studien*, Berlin 1978, pp. 238-273) riporta una bibliografia essenziale in proposito, a p. 238).

17. PAVEL NIKOLAEVIČ EVDOKIMOV, *op. cit.*, pp. 45, 50, 52, 40. Ci sembra importante notare le presenze di singoli attimi d'irradiazione e trasfigurazione anche nell'opera di Tarkovskij, inseriti a volte quasi casualmente, a volte epifanicamente nel tessuto narrativo dei suoi film (in particolare la scena del rovelto ardente in *Specchio*, attimi epifanici di estatica contemplazione del bello (il paesaggio di Bruegel) in *Specchio* e di trasfigurazione iconica in *Stalker* (questo a dimostrare come dopo decenni di rimozione si vengano recuperando alcuni motivi fondamentali del retaggio culturale russo).

18. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, cit., p. 315; *Sobr. Soč.*, cit., VIII, p. 207: “ogromnoe ponja-

tie srednevekovoj rycarskoj platoničeskoj ljubvi”.

19. WALTER BENKAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, cit., p. 76. In questo saggio, richiamandosi anche alla problematica goethiana, Benjamin accenna alla distinzione fra la sfera della vita che diventa immortale quando rappresenta un valore che permane e opera nella realtà, e quella dell'eternità, propria alla vicenda perpetuamente uguale della natura. Chiarendo ulteriormente il concetto per quanto riguarda la vita dell'uomo, egli precisa che “la vita immortale è indimenticabile, è questo il segno da cui la riconosciamo”.

Michael Dallapiazza

PRIVATHEIT UND INTIMITÄT ALS LITERARISCHE LE-
BENSFORMEN IN WOLFRAMS VON
ESCHENBACH *PARZIVAL**

Die Rezeption der *Annales*¹ in der deutschen geisteswissenschaftlichen Diskussion und die Zuwendung gerade der älteren Germanistik zur französischen Mentalitätsgeschichte führte, verbunden mit einer Verlagerung und Neudefinition allgemein sozialhistorischer Fragestellungen zu einem deutlichen Paradigmenwechsel in dieser mediävistischen Disziplin. Langsam richtet sich der Blick dabei auf solche literarischen Strukturen, bei denen ein direkter Vergleich mit historischen Quellen nicht ohne weiteres möglich ist, nämlich auf die Darstellung von "Gefühlen" im weitesten Sinne. Daß darin, wie Ursula Peters gerade in einem glänzenden Situationsbericht² beschrieben hat, oft gewaltige methodische und sachliche Probleme verborgen liegen, ist leicht einzusehen. Andererseits ist "schöne" Literatur aber das einzige Medium, in dem Gefühle überhaupt sagbar und darstellbar waren. Mittelalterliche Fachliteratur oder theologische Schriften handeln davon nicht, auch wenn sie von Liebe und Ehe sprechen sollten. Nur hier, in "literarischen" Texten wird man etwa Wandlungen des Selbstgefühls, neue Möglichkeiten des Empfindens, Entwürfe für neue, vielleicht "utopische Formen" von Lebensbewältigung oder gar neue Formen des emotionalen Zusammenlebens aufspüren können, nur hier sind "Spuren verdrängten Bewußtseins" als "Indikator für Veränderungen"³ in den gruppentypischen mentalen Strukturen auffindbar.

Indem man also solche Literatur neu zu sehen trachtet und deren wohl gerade bei mittelalterlichen Texten unübersehbare Ansprüche auf Lebensbedeutsamkeit ernst nimmt, wird man einerseits zahlreiche kleinere und größere Stellen in vielen Werken, die, weil schon immer störend und unerklärlich, stets vernachlässigt wurden, überhaupt erst deuten und in ihrer Bedeutung erkennen können. Andererseits werden solche Fragestellungen auch den Blick auf die Ursprünge unserer eigenen kollektiven Mentalitäten erlauben und vielleicht auch Vorschläge erkennbar machen, die dann von der Geschichte, unserer Geschichte, verworfen wurden. Und nicht zuletzt wird darin auch einer der Gründe aufscheinen, die unsere Beschäftigung mit dem Vergangenen überhaupt erst legitimieren. Vielleicht wird gerade in diesen fernen Entwürfen neuer Formen jene Blochsche Zukunftslatenz in der Gegenwart sichtbar, die uns die eigene Geschichte als etwas Unabgeholtenes begreifen läßt.

Auch wenn natürlich die mentalitätsgeschichtlichen oder allgemein sozialgeschichtlichen Forschungsbereiche in der Literaturwissenschaft methodisch noch keinesweges konsolidiert sind, so hat sich die Erprobung solcher Ansätze, ähnlich wie bei der Übernahme psychoanalytischer Methoden in der älteren Germanistik, hauptsächlich auf eben doch historisch absicherbare Phänomene beschränkt oder auf solche Textbereiche, die man gemeinhin unter dem Begriff "Schemaliteratur" zusammenfaßt. Dabei wären gerade in der sogenannten "großen" Literatur am ehesten Entwürfe von die Realität überschreitenden literarischen Lebensformen und Imaginationen neuer emotionaler Möglichkeiten zu erwarten, wie zahlreiche Pionierarbeiten Karl Bertaus am Beispiel Wolframs von Eschenbach gezeigt haben⁴.

Das Problem, das ich im folgenden kurz skizzieren will, geht von der Frage aus, ob es im Hochmittelalter, in hochmittelalterlicher Dichtung, und hier vor allem in der Epik, Konstellationen gibt, die es erlauben von Privatheit zu sprechen. Gibt es Entwürfe, in denen neue sentimentale Räume geöffnet werden für ein Du-Gefühl, für personale Liebe, für kleinfamiliale Intimität, für Bereiche also, die prinzipiell von der Gesellschaft, von "Öffentlichkeit" getrennt sind?

Eine solche Tendenz zur Absonderung wäre natürlich gesellschaftsfeindlich, würde die Homogenität des mittelalterlichen Weltverständnisses in unabsehbarer Weise bedrohen. So gilt es auch weiterhin noch als abgesicherte Forschungsmeinung, daß für Privatheit und Intimität in der hochmittelalterlichen Ideologie und Lebenspraxis kein Platz vorhanden gewesen wäre. *Curialitas*, die höfische Formung und Bildung des Menschen, alle Fragen von Etikette und Geschlechterbeziehung, gilt als allein öffentliches Anliegen der höfischen Gesellschaft, und jede Regung und Handlung eines ihrer Angehörigen muß vor ihr legitimiert sein, und vor Gott, der aber ohnehin ein rein höfischer Gott ist.

Entgegen der herrschenden Meinung, gestützt aber auf die schon zitierten Forschungen von Bertau, kann das Werk Wolframs — und dabei auch und gerade der *Parzival* — als dichterische Reflexion dieser courtoisen Determination aller menschlichen Regungen in allen Lebensbereichen aufgefaßt werden. Nicht nur, weil dort Minnelehren, Minnedialektik, eine Ritterlehre und auch Probleme der Etikette aufscheinen, sondern weil man das ganze Epos als Auseinandersetzung mit dem Höfischen und seinem Verbindlichkeitsanspruch begreifen kann. Wolframs Werk in seiner Gesamtheit erscheint als Gegenentwurf zur geltenden Welt des höfischen Rittertums, der sich gegen die Regeln und Normen einer Welt wendet, die mit der realen offenbar nichts mehr gemein hat. Und dabei wird man keineswegs von einer konservativen, immanenten Kritik sprechen

können, der es nur um die Wiederherstellung der ritterlich-höfischen Ordnung ginge. Man kann behaupten, daß im *Parzival*, indem dort eine historische Situation mit Entschiedenheit ausgesprochen wird, auch Ausgänge vorgeschlagen oder zumindest sichtbar werden, Ausgänge aus der höfischen Welt, einer Welt der erstarrten und ritualisierten Klischees. Diese "Ausgänge" werden dort sichtbar, wo man glaubt, Versuche von privater Autonomie zu erkennen, wo sentimentale Räume entworfen scheinen und in den artikulierten Ansprüchen von lebbarer Hofesferne Ansätze einer neuen Gefühlskultur ahnbar werden, die man gewöhnlich erst im frühbürgerlichen Prosaroman erwartet⁵.

An zwei Beispielen möchte ich zeigen, wie solche Gegenentwürfe, solche kontrastierenden Modelle von Wolfram entwickelt und dargestellt werden. Diese Beispiele beziehen sich auf die sogenannten zwischenmenschlichen Beziehungen, auf die Geschlechterbeziehung im besonderen, aber auch auf die Mutter-Kind-Beziehung.

Das Besondere an diesen Konstellationen ist weniger die Beschreibung einer Liebe, die durch ihre Ausschließlichkeit zu einer Bedrohung der höfischen Hegemoine würde, da sie sich von Gesellschaft abwendet und die "Möglichkeit einer dauerhaft hofesfernen Existenz"⁶ vorlebt. In dieser utopischen Radikalität ist dies wohl nur Gottfried von Straßburg gelungen. Tristan und Isolde aber scheitern, da sie nicht in der Lage sind, wie Gottfried erkennen läßt, diesen Entwurf zu leben. Und letztlich basiert auch sein utopisches Konzept nicht auf der absoluten Vereinzelung, sondern im Gegenteil auf der Versöhnung von individuellen Ansprüchen mit denen der Gesellschaft, die wirklich gelungenes Menschsein erst ermöglichte⁷. Auch bei Wolfram steht der Flucht aus der Gesellschaft die Idee wirklichen Menschseins gegenüber, die aber schon im literarischen Entwurf, anders als bei Gottfried, in letzter Konsequenz als lebbar vorgestellt wird. Die andere Welt, die Gottfried fordert, wird von Wolfram in der Gralsgesellschaft entworfen als andere Möglichkeit — also gegen die höfische Welt. Der besondere Unterschied zwischen Gottfried und Wolfram liegt aber in der erzählerischen Form. Wolfram entwirft nicht nur ein mehr oder weniger abstraktes Gebäude. Bei ihm erscheinen neue Möglichkeiten sehr konkret in der Darstellung selbst. Wolfram theoretisiert nicht, er inszeniert wie Menschen zusammen leben und miteinander umgehen könnten.

Von Anfang an stehen sich im *Parzival* zwei Welten gegenüber: Die väterliche, repräsentiert durch den Artushof, die mütterliche durch das Reich des Grals. Einige der für die Handlung wichtigsten Personen, die auch zugleich enge Verwandte Parzivals sind und alle der mütterlichen Linie entstammen, gehen einen Weg, der vom Höfischen fortführt. Am Beginn dieser Abwendung von der höfi-

schen Gesellschaft und ihren Lebensformen steht eine der Grunderkenntnisse im *Parzival* über Ritterschaft: daß diese nur Leid und Tod bringt. Wenn andererseits Ritterschaft, also *aventure*, die unbedingte Voraussetzung für Minne ist, dann wird gerade gezeigt, daß es letztlich die Minne ist, die höfische Minne, die für alles Unheil verantwortlich ist, wie die Geschichte von Sigune und Schianatulander zeigt.

Alle diese Personen, von denen eben die Rede war, haben anfangs, gerade weil sie sich höfisch-konform verhielten, objektiv falsch gehandelt. Trevrizent erkennt rechtzeitig in seinem ritterlichen Minne-Verhalten falsches Tun und wendet sich ab. Anfortas (*“amor was sîn kriē”*) empfängt eine furchtbare Wunde als Folge seines Minne-Strebens, ehe auch er sich von dieser Welt zurückzieht. Sigune versagt Schianatulander ihre Liebe und jagt ihn als seine Minneherrin in den Tod, was sie, einmal allen höfischen Formen entsagt, in unendlichem Schmerz zu sühnen versucht. Herzeloide schließlich, die einstmals glänzende Königin, durch die schreckliche Erkenntnis, daß Ritterschaft nur zerstört, *“mit sich selbst bekannt gemacht, hob... sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor”*, um einen wie auf sie gemünzten Satz Kleists aus der *Marquise von O.* zu gebrauchen. Sie, Herzeloide, vermag am weitesten voranzuschreiten, zu einer tatsächlichen und neuen Identität als Frau und Mutter. Sie zieht die Konsequenz, alle Brücken zum Hof abzurechen, ihre Länder aufzugeben und sich an den definitiven Gegenort des höfischen Lebens zurückzuziehen, um ihrem Sohn das Schicksal seines Vaters wie überhaupt aller Ritter zu ersparen. Diesen Gegenort, konzipiert gegen das Höfische als sentimentaler Raum, entwirft Wolfram auch als Rahmen für eine Erziehung gegen die höfische *curialitas*, ohne eine solche allerdings allzu konkret zu machen. Erst als dieser Versuch einer *anderen* Erziehung scheitert, gibt es auch für Herzeloide keine Lebensmöglichkeit mehr. Herzeloide ist durch ihren Schmerz zu sich selbst gekommen, als sie den Hof verlassen hat, als sie sich gegen die höfische Welt entschieden hat, wie sehr eindrucksvoll die Szene kurz vor der Niederkunft demonstriert. Parzival, der *tumbe*, vermag dagegen nur die stärkere *art* seines Vaters zu spüren. Er muß erst den Weg zum Artus-Ritter gehen, um, endlich ein perfekter Ritter geworden, durch sein Nicht-Fragen fast die Katastrophe des Gralsreiches zu provozieren. An diesem Punkt aber, durch Cundries Verdammung vor dem Artushof, beginnt auch seine Reise aus der höfischen Welt.

Der erste Aspekt, an dem ich versuchen möchte zu zeigen, wie sich aus der anfänglichen bloßen Negation heraus ein sehr konkretes Gegenmodell entwickelt, ist Parzivals Liebe zu Condwiramurs, der

zweite, wohl teilweise abstrakter, ist Parzivals Erziehung bis zum Aufbruch aus Soltane und die dort auch beschriebene neue Möglichkeit einer Ich-Du-Beziehung zwischen Menschen.

Wolframs Entwurf der Geschlechterliebe ist sowohl ein Gegenmodell zur höfischen Minne wie zur realen der höfisch-fiktionalen Ehe. Der als *valsche minne* erscheinenden ritterlich-höfischen Liebe wird die *wäre minne* zwischen Parzival und Condwiramurs entgegengesetzt. Wolframs utopischer Vorgriff ist die Integrierung einer personalen, den Protagonisten in seinem weiteren Werdegang treibenden und bestimmenden Liebe in die Institution der Ehe, wobei er vor allem den rein dynastischen Charakter wohl aller Ehebindungen des höfischen Epenpersonals hinter sich läßt. Es geht bei ihm nicht mehr um die Schwierigkeiten, die das Paar *wegen* der Ehe mit der Gesellschaft hat, und es hat auch nichts zu tun mit dem, was der mittelalterliche Theologe für die Ehe fordert, nämlich Formen der caritativen Liebe. Der *valschen minne*, wie sie früher etwa Anfortas und Trevrizent getrieben haben und die unmißverständlich die höfische Minne ist, setzt er die personale Liebesbeziehung in der Ehe entgegen. Condwiramurs benötigt zwar für ihr Land Parzivals Hilfe, das aber ganz konkret. Sie benötigt einen Mann nicht als formalrechtliche Voraussetzung für Herrschaft, wie Laudine etwa Iwein benötigt⁸; sie kann sehr wohl ihr Land alleine regieren. So bleibt sie, anders als Laudine, nach Parzivals Weggang mehr als ein Jahr (rechtlicher Terminus!) allein an der Herrschaft ihres Landes und scheint Parzival wohl nicht aus juristischen Gründen zu vermissen. Ihr fehlten nur, bevor er nach Pelrapeire kam, Kämpfer, um sich der formalen Ehe mit dem Belagerer nach dessen Sieg - die unausweichlich gewesen wäre - zu entziehen. Des weiteren ist die Liebe zwischen Parzival und Condwiramurs nicht etwas, was nur als Sekundäreffekt der Ehe eintritt. Sie entsteht vor der Ehe und beruht auf Gegenseitigkeit. Daß Parzival in den ersten drei Nächten *nach* der Hochzeit Condwiramurs nicht berührt, ist natürlich Zitat der Tobiasnächte, ist natürlich kirchliche Forderung seit dem 11. Jahrhundert. Es ist aber vor allem Gegenentwurf zur feudalen Praxis⁹. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der Geste Condwiramurs nach der ersten Nacht: Sie bindet sich am Morgen ihr Haar nach Art der verheirateten, also nicht mehr jungfräulichen Frauen. Wolfram betont hier wie selbstverständlich die Gültigkeit der Konsensehe. Sicherlich handelt es sich nirgendwo um eine Kopie der Paradiesehe, mag dieses Konzept auch der Ausgangspunkt dieser sozialen Utopie gewesen sein. Die Liebe zwischen ihnen hat nichts mystisches, wie verschiedentlich behauptet wurde. Sie ist sinnlich und natürlich und vor allem privat, und beider Liebe dauert fort, als auch Parzival seine Frau verläßt, hier immerhin mit dem etwas überzeu-

genderen Argument, seine Mutter suchen zu müssen (auch wenn Wolfram keinen Zweifel daran läßt, daß noch immer Gahmuretes *art* ihn treibt).

Dieses antihöfische Konzept von Minne und Ehe als Entwurf einer neuen Qualität der Geschlechterbeziehung wird später in der berühmten Blutstropfenszene bestätigt. Daß dort Minne und Aventure hart aufeinanderprallen ist wohl stets gesehen worden. Nur stellt sich dieser Konflikt nicht mehr so dar, wie im klassischen Artusroman. Erec wurde schuldig, als er über der erotischen Bindung an Enite seine gesellschaftlichen Pflichten als Ritter versäumt, und Iwein ist sich in seiner Liebe zu Laudine nicht der dominierenden Konsequenz einer Eheschließung bewußt, nämlich der dynastischen, und wird so ebenfalls schuldig. Wenn hier Eheminne dem ritterlichen Treiben direkt gegenübergestellt wird, dann vor allem um Parzivals Schuld als Ritter gegen seine Liebesbindung an Condwiramurs aufzuzeigen. Parzival wird in den drei Blutstropfen im Schnee Condwiramurs Leid gegenwärtig, das sie durch ihn ertragen muß. Ihr scheint ein Schicksal wie Belacane und Herzeloide vorbestimmt, weil Parzival sich wie sein Vater verhalten hat. Daß er sich aber Conwiramurs Trauer vergegenwärtigen kann — er sieht ihre Tränen beim Abschied in den drei Blutstropfen wieder (Pz 283, 10-13) — und dabei seine Schuld erkennt, ist ein Zeichen, daß seine Liebe zu ihr eine andere als die gewöhnliche Minne ist: "*er pflac der wären minne*" (Pz 283, 14), betont hier Wolfram. Zweimal wird darauf hingewiesen, daß dies Eingedenken, dies Vergegenwärtigen von Liebe, Schuld, eigener und fremder Trauer, eben von Parzivals *triwe* kommt (Pz 282,23/296,2), die eine andere als die lehnsrechtlich bestimmte der höfischen Gesellschaft ist. *triwe* bedeutet für Wolfram zuerst Liebe, als *agape, caritas* oder sinnliche Liebe, und dann vor allem Mitleid.

Die Eheminne, die hier immer von einer fast privaten Komponente bestimmt ist und die nie von gesellschaftlichen Pflichten und öffentlicher Anerkennung abhängt, fordert in dieser Szene ihr Recht gegen die ritterlichen Pflichten. Parzivals eigentliche Ziele, der Gral *und* Condwiramurs, stehen in gleicher Weise gegen die Ritterwelt, und von beiden ist Parzival, der unmittelbar danach mit großem Pomp vom Artushof gefeiert wird, gleichweit entfernt. Das typische konforme *aventure*-Verhalten läßt ihn vorerst beides verlieren: den Gral und seine Frau.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Szene in Pelrapeire ist die Darstellung von Zärtlichkeit, wie sie m.E. in der Literatur bis Wolfram nirgends zu finden ist und welche entschieden auf die neue sozialutopische Qualität der Geschlechterbeziehung hinweist. So wird in der ersten gemeinsamen (vorehelichen) Nacht, die beide verbringen

— als Condwiramurs in Parzivals Bett steigt, um ihm ihre Sorgen und ihr Leid zu erzählen und um Hilfe zu bitten — “bloße körperliche Nähe zum Trostgrund von zwei Herzen”¹⁰, erscheint Geborgenheit in der Geschlechterbeziehung in einer Szene, die sich auch gegen die ritterliche sexuelle Aggressivität richtet, und in einem Moment höchst gegenständlicher äußerer Bedrohung, als Antwort auf das, was Bertau die Ungeborgenheit der Welt genannt hat. Was hier hervorscheint, und im Wortsinne als Vor-Schein aufzufassen ist, ist die Du-Erfahrung einer zu ahnenden neuen Gefühlskultur. Die Bedeutung dieser Szene, in der ein gewaltfreier Raum in der Beziehung zwischen Mann und Frau entworfen wird, kann kaum überschätzt werden, vergegenwärtigt man sich die gewaltsame Praxis männlicher Sexualität, wie sie uns auch in wohl allen literarischen Werken entgegentritt.

Auch wenn wir seit Otto Brunner wissen, daß es Privatheit im Mittelalter eigentlich nicht gibt, so lassen diese Szenen doch erkennen, daß Parzivals Existenz keinesfalls immer nur eine öffentliche ist, die, wie bei Erec, durch Privatheit sofort bedroht würde. Liebe wird weder vom Ehebegriff absorbiert, noch wird sie von Formen der Herrschaftsausübung dominiert. Dies ist, wenn ich es recht sehe, durchaus ein wichtiger erster Schritt zu “Privatheit”.

In einem zweiten Beispiel kann eine ähnliche Tendenz sichtbar gemacht werden. Im Buch II beschreibt Wolfram die Geschichte von Parzivals Eltern. Als Gahmuret im Kampf getötet wird und man von ihm nichts zurückbringt als die Lanze, die ihn getötet hat, und das blutig-zerfetzte Hemd, welches gleichzeitig Liebespfand Herzeloydes war, wird diese dadurch in unendlichen Schmerz gestürzt. Nur das Kind in ihrem Leibe vermag sie am Leben zu erhalten. Als Parzival dann geboren ist, gibt sie ihre Länder auf und verläßt mit ein paar Leuten für immer die höfische Welt, um Parzival vor der Ritterschaft zu schützen.

In der Soltane-Episode entwirft Wolfram ein, wenn auch nur wenig konkretisiertes Modell gegen die höfische Erziehung. Gemeinhin wird diese Entrückung des kleinen Parzival vom Hof durch seine Mutter als schwere Schuld Hezeloydes gesehen, die Parzival um sein königliches Recht allein aus Eigenutz habe bringen wollen. Die Erziehung, die er in Soltane genießt, erscheint aber keinesweges als “falsch”. Sie vermag nur seine ritterliche *art* nicht zu überwinden. Dazu muß er diese *art* erst anerkennen, um sie dann, nicht zuletzt wegen des späten Gedenkens an die Mutter, auf das leitmotivisch häufig angespielt wird, zu überwinden.

Es scheint als bestünde seine ganze Erziehung in Soltane darin, ihn vor Rittern zu verstecken. Das ist aber nur konkretes Zeichen für die Erziehung fern vom Hof und unter anderen Prämissen. Wolfram

betont ja ausdrücklich, *daß* Parzival erzogen wird. Wie, sagt er nicht, aber wie nicht, wird durchaus klar. Zwar wäre er aus höfischer Sicht nur ein *gebure* oder ein Wilder. Aber die Wildnis, als Gegenort des Hofes, ist gerade die gegen den Hof gewählte Welt. Ein weiteres konkretes Zeichen gegen das Höfische ist die Tatsache, daß Herzeloide Parzival selbst säugt, was in höfischen Lebensumständen zumindest extrem ungewöhnlich wäre¹¹.

Damit ist dieser Gegenort zumindest in einem Aspekt konkretisiert. Soltane ist als sentimentaler Raum entworfen, worauf nicht allein die Tatsache hinweist, daß Herzeloide selbst säugt. Wolfram beschreibt das ganze Mutter-Kind-Verhältnis, wie Bertau beschrieben hat, in einem Bilde unendlicher Zärtlichkeit und Liebe, mit der Herzeloide ihn vor der Welt, der höfischen Welt schützen will (vgl. Pz 113,1-2/117,24-26/ 117,14-15). Daß Wolfram die Liebe der Mutter zu ihrem Kind mit den Worten *getriuten* oder *mîns herzen trût* beschreibt, wurde oft mit einer Ersatzfunktion des Knaben erklärt: Herzeloide liebt in Parzival ihren toten Mann Gahmuret. Es könnte aber sein, daß Wolfram in Ermangelung eines Begriffs, mit den Termini der erotischen Liebe das (eben auch körperliche) Liebesverhältnis zwischen Mutter und Kind zu beschreiben versucht. Für spätere Autoren wird eine solche Verwendung der Worte selbstverständlich werden, etwa in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliûr*.

Hier ist diese Du-Erfahrung das erste Mal greifbar, die als Entwurf wirklich epochal erscheint. Diese auch hier ohne Begriffe greifbar gestaltete neue Gefühlskultur weist, wie Bertau dazu einmal geschrieben hat, auf das "cittadine" Haus als neuem Geborgenheitsrahmen des Individuums in einer ungeborgenen Welt¹².

Fragt man nun nach den Verbindlichkeitsanspruch, nach den Intentionen des Autors, den Identifikationsmöglichkeiten oder dem Bezug zur Lebenspraxis, so mag sich mancher dieser Aspekte ein wenig relativieren. Antworten darauf werden nur sehr schwer zu finden sein. Wenn von sozialutopischen oder nur utopischen Konstellationen die Rede war, so wird man sicherlich zuallererst von Wolframs Konzeption der Gralsgesellschaft sprechen müssen, in der die Liebe merkwürdigerweise kaum eine Rolle zu spielen scheint¹³, die aber andererseits sehr deutlich auf Intentionen des Autors — Wolframs — zurückgeführt werden kann. Das Bedeutsame an den hier besprochenen Szenen ist aber eben nicht, daß sie auf ein Konzept des Autors, gar auf ein fertiges Weltbild zurückgehen, in dem sie einen festen Platz beanspruchten. Möglicherweise zeichnen sich solcherart Darstellungen gerade durch ihren unbeabsichtigten Charakter aus, in dem sich Widersprüche eines Systems, vielleicht gegen den Willen des Autors, aussprechen. Letztlich ist schon die Tatsache

bedenkenswert, *daß* bestimmte Formen und Strukturen des menschlichen Lebens darstellbar, sagbar werden, die es zuvor nicht waren.

Auffallend ist auch, daß sich Wolfram oft mit der Rolle der Frau und ihrem Verhalten beschäftigt, etwa in der Darstellung der Mutter, des Säugens, der Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind. Inwieweit sich hier eine besondere Beobachtungsgabe Wolframs ausdrückt, inwieweit also soziale Praxis nur wiedergespiegelt wird oder Alternativen zu ihr vorgespield werden, wird sich nicht immer mit Sicherheit klären lassen. Daß aber hier und in der Darstellung etwa der gewaltfreien Sexualität und der Eheminne Identifikationsangebote an Frauen gemacht werden, an Frauen, deren soziale Wirklichkeit gerade in bezug auf die letzteren beiden Punkte eine gewiß völlig andere war, scheint auf der Hand zu liegen. Dies würde auch die These stützen, daß Wolframs Publikum zuerst Frauen gewesen sind.

Note

* Dieser Aufsatz geht auf ein Referat zurück, daß ich am 7. Juni 1985 auf einer Arbeitssitzung des Mediävistenverbandes in Würzburg gehalten habe.

1. Zur Rezeption der *Annales* in der BRD s. vor allem M. BLOCH, F. BRAUDEL, L. FEBVRE u.a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt 1977.

2. URSULA PETERS, *Literaturgeschichte als Mentalitätsgeschichte? Überlegungen zur Problematik einer neuen Forschungsrichtung*, in *Germanistik. Forschungsstand und Perspektiven*. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Band 2, hrsg. von Georg Stötzel, Berlin, New York 1986. S. 179-198.

3. URSULA PETERS, S. 185.

4. S. vor allem KARL BERTAU, *Wolfram von Eschenbach*. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983.

5. Vgl. JAN-DRK MÜLLER, *Frühbürgerliche Privatheit und altsländische Gemeinschaft*. Zu JÖRG WICKRAMS *Historie Von Guoten und Boesen Nachbarn*, in *IASL* 5 (1980), S.1-32 und Werner Röcke, *Weltflucht und Herrschaftslegitimation*. Wandlungen des späthöfischen Romans am Beispiel der "Guten Frau" und Veit Warbecks "Magelone", in *Germanistik* (wie Anm. 2), 144-159.

6. GERT KAISER, *Liebe außerhalb der Gesellschaft*. Zu einer Lebensform der höfischen Liebe, in *Liebe als Literatur*. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland, hrsg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S.92. Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist auch die glänzende Studie von TOMAS TOMASEK, *Die Utopie im "Tristan"*, Tübingen 1985.

7. TOMASEK, S. 235 ff.

8. Vgl. VOLKER MERTENS, *Laudine*. Soziale Problematik im *Iwein* Hartmanns von Aue, Berlin 1978 (Beihefte zur *ZfdPh* 3).

9. Zur Ehepraxis des Adels im Hochmittelalter vgl. GEORGES DUBY, *Le chevalier*,

la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale, Paris 1981.

10. KARL BERTAU, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter II*, München 1973, S.818.

11. Vgl. dazu KARL BERTAU, *Regina lactans*. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram, in K.B. (wie Anm. 4), S.259-285.

12. BERTAU (wie Anm. 4), S.284.

13. Vgl. JOACHIM BUMKE, *Die Utopie des Grals. Eine Gesellschaft ohne Liebe?* In *Literarische Utopie-Entwürfe*, hrsg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt 1982, S.70-79.

Olga Obuchova

SUL SIMBOLISMO DEGLI AGGETTIVI NELLA POESIA DI ANNA ACHMATOVA

Una tradizione di studi, che inizia negli anni '10 e '20 e che è stata ripresa di recente¹, ha accertato che la poesia di Anna Achmatova si fonda su un tipo particolare di simbolismo, per il quale “tutte le emozioni interiori dell'eroina sono rovesciate all'esterno, codificate in un ordine e in una scelta particolare delle cose e degli eventi del mondo esteriore...”².

Ancora lo stesso studioso così precisa la peculiarità del simbolo nella poesia della Achmatova: “esso ci rimanda non verso un altro simbolo, ma immediatamente verso l'idea dell'oggetto o dell'evento a cui un dato segno artistico è legato da un rapporto sintagmatico”³.

Il grande linguista Viktor Vinogradov, i cui saggi inaugurarono questa linea di ricerca, aveva già rivelato la caratteristica fondamentale della simbologia achmatoviana: i “simboli oggettivi”, in cui si incarnano le emozioni della poetessa, si ripetono con una certa costanza, sì da costituire la struttura semantica della sua poesia⁴.

Il nostro studio prosegue questa tendenza investigativa, di cui accoglie ovviamente le premesse teoriche e i risultati pratici, trasferendo tuttavia l'analisi dal mondo degli oggetti a quello dei loro attributi. In altre parole, analizzeremo il simbolismo degli aggettivi, limitandoci però ad un piccolo gruppo di aggettivi accomunati da alcune proprietà, tanto che si potrebbe parlare di “campo semantico”, o “nido semantico”, seguendo le denominazioni di Vinogradov. Questi aggettivi sono: *belyj* (bianco), *svetlyj* (chiaro), *blednyj* (pallido), *čistyj* (puro), a cui aggiungeremo i verbi, gli avverbi etc. che ne derivano.

Si cercherà di dimostrare come l'uso iterato di tali aggettivi muti il significato proprio dei sostantivi ai quali sono riferiti, dando loro un valore simbolico che spesso va persino oltre il simbolismo individuale e creando in tal modo dei simboli-archetipo. In questo senso la nostra ricerca si differenzia da quelle che abbiamo citato, che preferiscono invece rimanere nell'ambito del significato individuale e specifico dei simboli achmatoviani. In un saggio sul simbolismo degli oggetti nella poesia dell'Achmatova, si è rilevato che “la singolarità individuale della simbologia poetica è determinata non solamente dal contenuto concettuale immesso nei simboli degli oggetti, ma anche dal valore che l'autore gli conferisce. Sotto questo aspetto, l'Achmatova non di rado sembra più tradizionale di molti dei suoi contemporanei, orientandosi verso una valutazione dell'oggetto consolidata nel tempo”⁵. Questa affermazione può essere estesa anche nell'uso

simbolico degli aggettivi, in particolare al gruppo degli aggettivi che considereremo nel nostro studio.

Secondo Carl Jung, il colore bianco, per esempio, conferirebbe lo speciale requisito di "somiglianza divina" a una figura altrimenti del tutto banale⁶.

Nella poesia dell'Achmatova, il gruppo di aggettivi da noi indicato in generale dona alle cose cui viene riferito un significato sempre positivo, elevato e nobile e spesso dà loro una parvenza divina. In particolare occorre rilevare che i valori etici ed estetici per l'Achmatova sono quelli radicati nella tradizione umanistica. Ad esempio, in questi versi molto significativi:

Rzäveet zoloto, i istlevaet stal',
Krošitsja mramor. K smerti vsë gotovo.
Vsego pročnee zemle - pečal'
I dolgovečnej - carstvennoe slovo ... (391-2)⁷

la Parola, conformemente alla tradizione evangelica, è il principio di ogni cosa e il valore superiore in assoluto.

Nel corso dell'analisi del testo si è cercato di individuare determinate sfere semantiche associate al nostro gruppo di aggettivi. Tali sfere sono: la figura umana, la natura (inclusi gli elementi naturali primordiali come acqua, fuoco etc.); la casa, la religione (inclusi gli attributi del culto e il lato spirituale della fede); la morte, la creazione poetica.

I poli attorno a cui ruota la poesia di Anna Achmatova sono il soggetto lirico e il suo interlocutore, l'amato (un "tu" o un "egli" del testo).

Nel periodo della maturità l'Achamatova passa dalla poesia lirica e amorosa a quella filosofica e storica, che comporta la presenza di vari personaggi.

Nei ritratti che dà dei suoi personaggi, o negli accenni al loro aspetto fisico, l'aggettivo che occorre più frequentemente, fra quelli ovviamente del nostro gruppo, è *blednyj*, che viene riferito alla fronte, alle guance, alla bocca, al volto.

Blednyj lob čädroj lilovoj sžat (494)
Bleden lob, i glaza otkryty... (648)
Ščeki bledny, ruki slaby (35)
I kažetsja lico blednej
A blednyj rot slegka razzät (232)
A ty, moj dal'nij, neuželi
Stal bleden i pečal'no-nem? (15)
Otčego ty segodja bledna? (7)

Blednee, čem mertvaja...	(260-3)
V zadychan'jach tjaželych bledneja	(499)
Problednev, on gljadit skvoz' slezy...	(648)

Questo pallore è strettamente legato allo stato emotivo del personaggio e all'atmosfera psicologica di quelle poesie, che narrano di amori infelici, abbandoni, separazioni, disperazioni. Il "pallore" simboleggia dunque un determinato stato psicologico.

Mentre il volto della persona è segnato dal pallore, i suoi occhi restano invece *svetlye*:

A u nas - svetlych glaz Net prikazu podnimat'	(96)
Putnik moj, skorej napravo Obrati svoj svetlyj zvor	(269)
Kak lunnye glaza svetly, i naprjaženno Daleko violjaščij ostanovilsja zvor...	(28)

Descrivendo altre situazioni in cui domina una forte tensione emotiva, l'Achmatova ricorre all'aggettivo *belyj*, che indica una situazione dolorosa (nell'amore o nell'abbandono):

I togda, pobelev ot boli Proseptala: Ujdu s toboj	(43)
I tajnaja bol' razluki Zastonala beloju čajkoj	(646)
I kogda drug druga proklinali V strasti, raskalenoj dobela	(52)
I, odna v domu oledenolom, Belaja ležiš'v sijan'i belom, Slavja imja gor'koe moe.	(241)

Svetlyje cistyj, invece, sono inseriti nel contesto dell'amore felice o del rapporto armonico, che è superiore al legame passionale.

Bezzabotnoj pervoj ssory, Polnoj svetlych brednej	(459)
Samye temnye dni v godu Svetlymi stat' dolžny. Ja dlja sravnenija slov ne najdu — Tak tvoi guby nežny	(132)
Verno malo dlja sčastija nado Tem, kto nežen i ljubit svetlo,	

Čto ni revnost', ni gnev, ni dosada
 Molodoe ne tronut čelo (135)

A tebe ot reči moej
 Stali noči svetlee dnej
 Tak, ottorgnutye ot zemli,
 Vysoko my, kak zvezdy, šli. (415)

L'idea di luminosità è legata qui all'idea dell'altezza spirituale di un'unione che supera la vita terrena, tende verso l'alto, verso le stelle. A questo tipo di unione superiore appartiene anche l'amicizia, anch'essa investita dell'aggettivo *svetlyj*:

Čem družby svetlye bosedy
 I pamjat' pervych nežnych dnej... (109)

Tradizionalmente la “fiamma” nella poesia è ritenuta simbolo dell'amore. Nel mondo poetico achmatoviano, pur conservando questo carattere convenzionale, il simbolo acquisisce connotati individuali che ne ampliano il significato, facendolo divenire “il simbolo dell'amore individuale, superiore, che trascende la precarietà della vita terrena”. Tale specificazione semantica avviene soprattutto con il concorso degli aggettivi “bianco” e “puro”. L'individuazione del simbolo in questa direzione percorre tutta l'opera dell'Achmatova. In una poesia del 1922:

Chrošo zdes': i šelest, i chrust;
 S každyn utrom sil'nee moroz,
 V belom plameni klonitsja kust
 Ledjanych oslepitel'nych roz... (265)

i simboli dell'amore (le “rose”, la “bianca fiamma”) sono connessi alla memoria di “secoli lontani” (dirà l'autrice nell'ultimo verso), quando i due innamorati erano già uniti come nel presente, che è descritto nella poesia.

Il passo successivo nella specificazione del simbolo “bianca fiamma”, avviene in una poesia del 1943, scritta durante la permanenza dell'Achmatova a Taškent, in Asia Centrale. L'immagine di partenza è il pieno fiorire primaverile di tutti gli alberi della città:

Kak zapylal Taškent v cvetu,
 Ves' belym planenem ob”jat... (377)

Con la “fiamma bianca” si introduce una sequenza di motivi connessi fra di loro: “fiamma bianca” (dei fiori) — ricordo — amore — forza vitale della natura — ansia creativa del poeta.

L'aggettivo *čistyj* accompagnandosi a *plamja*, specifica ulteriormente il significato del simbolo per l'Achmatova. L'espressione *čistoe plamja* ricorre due volte: nel secondo "Posvjaščenie" di *Poëma bez geraja* e in una poesia del 1956, del ciclo *Šipovnik evetet*.

mne snitsja molodost' naša,
Ta, ego minovavšaja čaša;
Ja ee tebe najavu,
Esli chočeš', otdam na mamjat',
Slovo v gline čistoe plamja
Il' podsnežnik v mogil'nom rvu

(648)

Sjuda prinesla ja blažennuju pamjat'
Poslednej nevstreči s toboj —
Cholodnoe, čistoe, legkoe plamja
Pobedy moej nad sub'boj.

(420)

Nel "Posvjaščenie" il simbolo della "pura fiamma" coinvolge un complesso di concetti: superamento della morte, rinascita della natura, memoria della morte. Nella seconda poesia il significato di questo simbolo è rilevato immediatamente: rifiuto di incontrare l'amato nel presente, nella vita terrena, — che diviene così il ricordo più caro, — e nello stesso tempo una vittoria contro il destino.

Come la "fiamma" anche l'acqua è un simbolo, nella poesia dell'Achmatova. A conferire un valore simbolico all'immagine dell'acqua, legata altrimenti ad una situazione reale, è proprio l'aggettivo *čistyj*. Già nella poesia del 1916 "Vnov' podaren me dremotoj..." (150), fra gli attributi dell'ultimo paradiso stellare degli innamorati è nominato il "Gorod čistych vodometov, /Zolotoj Bachčisaraj", che rappresenta contemporaneamente e il luogo dell'ultimo incontro con l'amato e il luogo del suo trapasso.

E nella poesia del 1917 "I vot odna ostalas' ja..." (224) il momento dell'incontro con le anime delle persone amate è quando l'eroina

... raz v godu,
Kogda rastaet led,
V Ekaterininom sadu,
Stoju u čistych vod...

L'associazione della morte con l'immagine dell'"acqua pura" risale al folclore, alle credenze popolari, secondo le quali "i luoghi della vita futura, già pronti per i virtuosi e per i peccatori, si trovano presso i pozzi. Per la residenza ultraterrena dei primi sono predestinati i pozzi con acqua pura di sorgente [*studency s čistoj, ključevoj vodoj*]"⁹.

In questa chiave è decifrabile anche la poesia del 1942 "Postuči kulačkom..." (352), dedicata a un bambino figlio dei vicini di casa

dell'Achmatova, morto sotto i bombardamenti a Leningrado quando la poetessa si trovava già a Taškent.

Prinesi že mne gorstočku čistoj,
 Našej nevskoj studentoj vody,
 I s golovki tvoej zolotistoj
 Ja krovavye smoju sledy.

L'immagine dell'“acqua pura e gelida” è il simbolo dell'incontro con il morto. Questo ci aiuta a comprendere una poesia del 1961, altrimenti oscura:

Ugošču pod zavetnejšim klenom
 Ja besedoj tebja ne prostoj -
 Tišinoju serebjanym zvonom
 I kolodeznoj čistoj vodoj - ... (581)

Il colloquio con un'interlocutore lirico (“tu”) trasformato in “un silenzio dal suono argenteo” e in “acqua pura di pozzo” non è altro che un incontro con una persona cara ormai trapassata.

Nella poesia *Najavu* del 1946 l'autrice nomina direttamente la situazione dell'incontro con tale interlocutore:

I vremja proč', i prostranstvo proč,
 Ja vse razgljadela skvoz' beluju noč:
 ...
 Ī to zerkalo, gde, kak v čistoj vode,
 Ty sejšas otražit'sja mog. (420)

Anche in questo caso l'immagine dello “specchio — acqua pura” risale all'immagine della morte nella tradizione popolare. Di qui sono derivati segni e credenze popolari che collegano l'idea della morte con l'ombra di una persona e con il riflesso della sua immagine nell'acqua o nello specchio¹⁰.

Gli aggettivi del campo semantico che ho cercato di delineare, in modo più diretto sono usati nel contesto del paesaggio invernale. L'inverno russo con le sue nevi, brine, tormenti si può ben definire bianco. Tuttavia, quando l'Achmatova usa la locuzione “bianco inverno”, questa è sempre inserita in un contesto psicologico particolare. Nelle liriche d'amore giovanili “l'inverno bianco” è nominato al passato, insieme alla descrizione di un amore vissuto durante quell'inverno, mentre la fine dell'amore coincide con la fine dell'inverno, che l'autrice, protagonista del tormentato amore, sente come la propria morte.

No celuj menja, ustaluju, -
Smert' pridet pocelovat'.
Dni tomlelij ostrych prožili
Vmeste s beloju zimoj (22)

On byl so mnoj ešče sovsem nedavno,
Takoj vljublennyj, laskovyj i moj,
No èto bylo beloju zimoj,
Teper' vesna, i grust' vesny otravna,

...

I strašno mne, čto serde razorvetsja (37)

Puskaj umru s poslednej beloju v'jugoj.
O nem gadala ja v kanun Kreščen'ja.
Ja v janvare byla ego podrugoj. (9)

In un contesto psicologico simile, ritroviamo l'aggettivo "bianco" in una poesia del 1917, dove però non è l'amore che finisce con l'inverno, ma la vita di un'intera generazione. L'immagine del bianco (anzi "bianchissimo") inverno rappresenta uno spazio temporale e insieme una forma di vita che si estinguono.

Vo mne ešče, kak pesnja ili gore,
Poslednjaja zima pered vojnoj.

Belee svodov Smol'nogo sobora,
Tainstvennej, čem pyšnyj Letnij sad,
Ona byla. Ne znali my, čto skoro
V toske predel'noj pogljadim nazad. (158)

Attorno all'immagine dell'"inverno bianco" ruotano i simboli fondamentali dell'universo poetico dell'Achmatova: "canzone"; "dolore", "volte del duomo", "religiosità", il "misterioso" Giardino d'Estate, mondo della poesia. Con l'inverno muore la poesia, la fede, la cultura.

Ma, come abbiamo detto, nelle descrizioni paesaggistiche invernali l'aggettivo "bianco" svolge spesso una funzione puramente denotativa, serve per creare un'immagine nitida e precisa; questa funzione è sottolineata per contrapposizione dalla presenza di altri aggettivi, spesso dal "nero":

Suč'ja v issinja belom snege (648)

V belom inee černye elki
Na podtajavšem snege stojat (151)

No v ètom parke mračno i ugrjumo
Sijaet mesjac, sneg almazno bel (632)

Za uzorom dymnch stekol

Chvojnyj les pod snegom bel. (521)

L'identica funzione (creare un'immagine cromatica contrastante) ha la descrizione della notte bianca nella poesia giovanile *Belaja noč'*, dove sono contrapposti il "bianco" e il "nero":

Nebo belo strašnoj beliznoju,
A zemlja kak ugol' i granit. (513)

Questo contrasto presentato nella prima quartina struttura l'intera poesia: nelle altre quartine si trasformerà nelle opposizioni "urlo-silenzio", "passione-ricordo".

In seguito, nella poesia della maturità, la "notte bianca" cesserà di essere una designazione reale, per divenire una sorta di "persona", un nome proprio che l'autore usa anche nella forma vezzeggiativa:

Tam šepčutsja belye noči moi
O č'ej-ti vysokoj i tajnoj ljubvi (454)

Nad toboj - liš' tvoich prelestnich
Belych nočenek chorovod. (648)

Nelle "Note" a *Poëma bez geroja*, l'Achmatova paragona il poema alla proprio biografia, e ambedue alla "notte bianca": "A volte io lo vedo tutto trasparente, emanante una luce incomprensibile (che assomiglia alla luce della notte bianca, quando tutto brilla dall'interno)"¹¹.

L'espressione "pallido cielo", invece, che si incontra spesso, soprattutto nella poesia giovanile, si può ritenere una formula neutra per definire i cieli del Nord, i cieli di Pietroburgo:

Ešče gluboki vody
I nebesa bledny (228)

Pod blednym nebom rodny moej
Ja tol'ko pet' i vspominat' umeju... (212)

Con le parole che designano l'ambiente naturale in senso generico o addirittura simbolico, ricorre sovente l'aggettivo *čistyj*. In una poesia del 1942, ad esempio, si parla di "purezza ed innocenza della natura":

O, čto mne delat' s ètoj čistotoju
Prirody i s nevinnost'ju svjatoju

E in una breve poesia del 1941, servendosi di una citazione evan-

gelica, l'Achmatova dichiara unici valori sacri della vita terrena "il pane quotidiano" (simbolo dell'amore divino), "la tenera parola umana" e "la pura voce dei campi" (simbolo della natura):

I ostalos' iz vsego zemnogo
Tol'ko chleb nasuščnyj tvoj,
Čeloveka laskovoe slovo,
Čistyj golos polevoj. (540)

Di una natura pura, che occupa un posto superiore nella gerarchia dei valori universali, si parla anche in una quartina del 1946. Qui la natura è il riflesso della sofferenza di Cristo, e la guarigione del creato avviene grazie alla "purissima parola della preghiera", ma anche attraverso la natura stessa:

V každom dreve raspjatyj Gospod',
V každom kolose telo Christovo,
I molitvy prečistoe slovo
Isceljaet boljaščuju plot'. (391-3)

Un'altra sfera tematica in cui ricorrono frequentemente gli aggettivi *belyj*, *svetlyj* ecc., è quella della casa. Qui, anzi, il loro valore simbolico è esaltato, sino a rivelare dei significati archetipici nella concezione achmatoviana della dimora. Così, nelle prime poesie dell'Achmatova troviamo:

To celye dni golubkom
Na belom okoške vorkuet (1)
Kak nesterpimo bela
Štora na belom okne (48)
Okna tkan'ju beloju zavešeny. (82)

La finestra qui non rappresenta la possibilità di guardare fuori dalla casa, nel mondo, ma piuttosto, è un simbolo di un confine tra il mondo esterno e quello interno, che però permette al lettore-spettatore di scrutare l'interno della dimora del poeta, il suo mondo interiore.

Anche le pareti domestiche associate all'aggettivo *belyj* acquistano un significato simbolico:

Skoz' steklo luči dnevnye
Izvest' belych sten pestrjat... (48-2)
V moroznoj kel'e bely steny. (95)

Le “bianche pareti” hanno il carattere sacro delle mura di una cella monacale.

Usando l'espressione *belyj dom*, l'Achmatova designa apparentemente una casa reale (dell'eroina o del suo amato), ma l'aggettivo “bianco” ne fa un simbolo dell'amore felice, una *rêverie* della felicità.

Po tverdomu grebnju sugroba
V tvoj belyj, tainstvennyj dom

...

I slašče vsech pesen propetych
Mne ètot ispolnennyj son (227)

Tvoj belyj dom i tichij sad ostavlju.
Da budet žizn' pustynna i svetla. (113)

Tale carattere simbolico appare con evidenza nella poesia *Belyj dom* (1914). La trasformazione dell'immagine della casa in un simbolo avviene mediante:

1) lo sfondo cromatico, basato su due colori che penetrano l'uno nell'altro, ed estraniavano la casa dalla realtà:

Skvoz' ineja beluju setku
Malinovyj kaplet svet... (178)

2) l'impossibilità di stabilire un'esatta dislocazione spaziale:

No kto ego otdivinul,
V čuzie unes goroda
Ili iz pamjati vynul
Navsegda dorogu tuda...

3) e, d'altra parte, la proiezione atemporale della casa: per esempio, *janvarskij polden'* e *moroz* sono associati al *večnyj pljušč*, e il nevischio è paragonato alla caduta dei fiori bianchi di ciliegio. Tutto ciò conferisce all'immagine *belyj dom* un carattere onirico. Quest'immagine è costituita poeticamente attraverso diversi livelli di idealizzazione, distribuiti lungo l'asse temporale. Così, nel passato, la casa (*moj dom*) era definita “quasi bianca”:

Zdes' dom byl, počti čto belyj...

Nel presente la casa acquista un aspetto extratemporale, eterno, grazie a un dettaglio: è ricoperta dall'edera. Il dubbio sulla sua stessa esistenza è provocato dall'affermazione che la strada verso la casa è per sempre rimossa dalla memoria, e la casa stessa è “trasportata in

città estranee”. Alla fine il dubbio viene risolto: la casa è bianca (non più “quasi”), e non esiste. Questo processo, che progressivamente cancella e annulla i dati reali, finisce per mutare il *belyj dom* nel simbolo di una casa ideale, in un sogno irraggiungibile.

Esplicitamente ad un sogno è legata anche l’immagine del *belyj chram*, su di un monte, un sogno “di fuoco”. Il contesto onirico, dunque, serve a rivelare le aspirazioni spirituali più alte dell’Achmatova, il “bianco tempio” è il simbolo dell’aspirazione ad una ascesi interiore:

Tol’ko b son prisnilsja plamennyj,
Kak vojdu v nagornyj chram,
Pjatiglavyj, belyj, kamennyj,
Po zapomnennym tropam. (198)

Le *zapomnennye tropy* che portano al *belyj dram* mostrano il legame dell’ideale superiore con la “memoria”, che è il valore spirituale più alto nell’universo poetico achmatoviano.

Tale connessione appare chiaramente nella poesia *Bežeck* (239) del 1921. La prima quartina, che descrive una piccola città di provincia come una specie di paradiso, pieno di colori e delle luci dell’inverno russo, comincia con “Tam belye cerkvi...”. La seconda quartana introduce la “memoria”: “Tam strogaja pamjat’.../ Svoi terema mne otkryla s globikim poklonom”: la poesia si conclude con “I gorod byl polon veselym roždestvenskim zvonom”. Il componimento ha una struttura circolare: si apre con l’immagine visiva delle chiese bianche (che, grazie al plurale, acquistano una loro carica simbolica), e finisce con un’immagine religiosa, questa volta uditiva. In posizione centrale (compositivamente e semanticamente) c’è la memoria, che è personificata (è lei in persona ad aprire la porta dietro cui stanno nascosti i suoi tesori).

Le tre immagini, — “le chiese bianche”, “la memoria”, “l’allegro scampanio”, — sono legate fra loro e appartengono alla stessa classe di valori alti.

È proprio l’uso frequente e puntuale di *belyje svetlyj* a conferire al lessico religioso ed attinente alla chiesa un valore etico ed estetico superiore nell’universo poetico achmatoviano. Nel suo primo periodo, l’Achmatova segue fedelmente la tradizione ortodossa, rispettando anche le credenze popolari legate a questa. Così, il dolore, le lacrime, la miseria, diventano la forza vera: la casa di Dio è luminosa per gli umili, che possono vedere la luce mistica, e solo le loro voci fanno volare all’altare del Signore:

Mnogo nas takich bezdomnych,
Sila naša v tom,

Čto dlja nas, slepych i temnych,
Svetel božij dom.

Bogorodica belvyj rasstelet
Nad skorbjami velikimi plat. (156-1)

Il campo semantico della “lumonisità” è legato alla esperienza religiosa e alla chiesa ortodossa, perché direttamente connesso con l’idea di purezza che la chiesa incarna nella poesia dell’Achmatova. Ciò appare nell’uso di vari vocaboli, appartenenti a questo campo semantico:

No sverkala èta cerkov’
Tem neistovym sijan’em,
Čto liš’ angely umejut
V belych kryl’jach prinosit’. (203)

Kak ot bleska divnoj rizy,
Stalo v gornice svetlo. (176)

Anche il calendario ecclesiastico e i riti religiosi sono connotati dall’aggettivo *belyj*:

Za oknom krylami veet
Belyj, belyj Duchov den’.

...

Pomogi moej trevože,
Belyj, belyj Duchov den’! (187)

Pustye belye svjatki.
Meti, metel’, meti. (511)

L’aureola mistica di *svetlyj* si riverbera sulla figura del “giusto”, dell’“uomo di Dio”:

I pravednik sel za poslannikom Boga,
Ogromnyj i svetlyj, po černoj gore. (260-2)

Vyšel seden’kij, svetlyj i krotkij... (168)

Attraverso il tema del paradiso verrà introdotto il motivo della porte, risolvendolo nei termini della tradizione cristiana ortodossa. Il paradiso dell’Achmatova è “bianco”, e proprio questa connotazione costante ne sottolinea il valore supremo per la poetessa; e “bianca” è pure la morte, rivelazione delle verità ultime.

Il paradiso è rappresentato come uno spazio chiuso, una particolare dimora che ha un “cancello”:

V belyj raj rastvorilas' kalitka... (163)

e dove, per entrare, bisogna varcare una soglia:

Na poroge belom raja,
Ogljanuvšis', kriknul: "Ždu!" (283)

Questo spazio è illuminato dal "bianco sole" che giunge fino al mondo dei vivi, e così i due mondi possono intercomunicare, l'uno raggiunge l'altro:

No esli belym solncem raja
V lesu osvetitsja tropa,
...
Ja znaju: èto ty, ubityj,
Mne chočeš' rasskazat' o tom. (219).

Il tema della morte si concretizza nell'immagine della città subacquea di Kitež, che parla al mondo dei vivi con le voci delle campagne delle sue chiese. Il mondo dei morti intercede presso l'altare del Signore in favore dei vivi. Si afferma così l'unità del creato, l'indivisibilità del mondo materiale e di quello spirituale. E l'instinguibile candela davanti all'altare di Dio, che arde nel regno dei morti in favore dei vivi, si presenta come ripetizione del gesto rituale di accendere le candele davanti agli altari a suffragio dei morti. La fiamma chiara della candela diventa il mezzo di collegamento mistico che unisce il mondo materiale e quello spirituale in un unico universo:

Ach, odna ty ušla ot pristupa,
Stona našego ty ne slyšala,
Našej gor'koj gibeli ne videla.
No svetla sveča negasimaja
Za tebjja u prestola bož'ego. (290)

La morte, nell'immaginario poetico achmatoviano, viene connotata dagli aggettivi *belyj*, *svetlyj*, *čistyj*, che creano così un'immagine simbolica di valore positivo.

Puskaj umru s poslednej beloju v'jugoj... (9)
Ja gošču u smerti beloju (143)
A zdes' už belaja doma krestami metit (225)
I chodit' na klabdišče v pominal'nyj den',
Da smotret' na beluju božiju siren' (161)
A na zakat naložen

Byl belyj traur čeremuch	(323)
Spravlena čistaja trizna	(406)
Ja mesta išču dlja mogily. Ne znaeš' li, gde svetlej?	(48)
I struitsja pen'e panichidnoe, Ne pečal'noe nynče, a svetloe.	
...	
A kladbišče — rošča solov'inaja, Ot sijan'ja solnečnogo zamerlo. Prinesli my Smolenskoj zastupnice, Prinesli presvjatoj bogorodice Na rukach vo grobe serebrjanom Naše solnce, v mukach pogasšee, - Aleksandra, lebedja čistogo.	(279)

Questa poesia del 1921 venne scritta in memoria di Aleksandr Blok, dopo i funerali del poeta. In essa si riscontra una forte concentrazione del capo semantico “bianco-luminoso”. *Svetloe* è il canto funebre, il feretro è *serebrjanyj*, il poeta morto è paragonato al *solnce* e a un *čistyj lebed'*. Un'aureola di luce circonda la morte del poeta, segno di gloria e di divinità.

Nel periodo della maturità, il tema della morte nella lirica achmatoviana subisce dei cambiamenti. L'immagine si stacca dall'aspetto tradizionalmente ortodosso, lo supera, diventando visione puramente spirituale; i “realia” legati alla morte acquistano qualità trascendenti. Sono proprio gli aggettivi *belyj*, *svetlyj* ecc. che conferiscono all'immagine della realtà un tono d'alta spiritualità. Nella poesia *Smert'* (550) del 1944, “la stanza dell'ultima malattia” dell'autore si identifica con la vita terrena, mentre il momento del trapasso è raffigurato come “un viale di alti pioppi dai tronchi bianchi”. La morte stessa è descritta come “un volo dell'anima attraverso la finestrella offuscata, incontro al sole, annientando così il sogno mortale”. Dunque, “la strada bianca, bianca verso il sole» diviene simbolo della morte.

Usando questa chiave semantica si può decifrare la poesia *Primorskij sonet* (451) del 1958. Il poeta non parla della morte direttamente, ma indica il trapasso il modo indiretto:

Zdes' vsë menja pereživet,
...
Ī golos večnosti zovet
S neodolimost'ju nezdešnej...

Alla “voce dell'eternità” fa riscontro “lo splendore che la mezzaluna leggera riversa”; così l'eternità si presenta come splendore. La via ver-

so l'eternità è raffigurata come una strada bianca, alberata, in mezzo ad una selva di smeraldo. La luce che filtra attraverso i tronchi rievoca nel contesto di questa poesia la luminosità dell'eternità, rimandando al distico successivo — al ricordo, cioè, del viale che costeggia lo stagno di Carskoe Selò; e con questo ricordo si concretizza “la memoria”. Si attua così il legame tra i concetti di “eternità — splendore — trapasso — memoria”.

I kažetsja takoj netrudnoj,
Beleja v cašče izumurudnoj,
Doroga ne skažu kuda...
Tam sred stvolov ešče svetlee,
I vsě pochože na alleju
U carskosel'skogo pruda.

Un'altra sfera tematica nella poesia dell'Achmatova connotata dagli aggettivi *belyj*, *svetlyj* ecc., è quella della creazione poetica. Nel primo periodo, questo tema è espresso in modo allegorico, ed è personificato nell'immagine della Musa. La figura della Musa nel mondo poetico achmatoviano ha i tratti che caratterizzano la creazione poetica acmeista, per cui le idee, o figure astratte, andavano rappresentate attraverso descrizioni concrete che le trasformavano in immagini visive, tangibili. “Musa abbronzata”, “Musa con i piedi nudi”, “Musa con lo scialle stracciato”, “Musa, compagna di viaggio e amica”: questi particolari sminuiscono la figura della Musa e, con essa, anche il significato della creatività poetica. Si nota, però, che l'immagine della Musa nella poesia achmatoviana è quasi sempre accompagnata dagli aggettivi *belyj* ecc., che la riportano sul piano simbolico e le conferiscono un valore elevato:

O, znala l' ja, kogda v odežde beloj
Vchodila Muza v tesnyj moj prijut (298)

Devuška stala me často snit'sja,
V uzkich brasletach, v korotkom plat'e.
S dudočkoj beloju v rukach prochladnych. (646)

La figura della Musa si può trovare collegata ad immagini di uccelli, altro simbolo della creazione artistica, e anch'esso connotato dall'aggettivo *belyj*¹².

Muza ušla po doroge
...
Ja golubku ej dat' chotela,
Tu, čto vsech v golubjatne belej,
No ptica sama poletela

Za strojnoj gost'ej moej. (122)

Vsë tebe: i molitva dnevnaja,
I bessonnicy mlejuščij žar,
I stichov moich belaja staja... (181)

Così, il titolo della raccolta del 1917, *Belaja staja*, si può intendere come “il bianco stormo (dei versi)”.

Ci sono due poesie dove è menzionato un uccello bianco. In una, “Byl on revnivym, trevožnym i nežnym...”, l’uccisione della “belaja ptica” è stata interpretata come tragedia d’amore e di gelosia¹³. Sembra più appropriato, invece, intenderla come tragedia della contrapposizione dell’amore alla creatività:

Kak bož'e solnce, menja on ljubil,
A čtoby ona ne zapela o prežnem,
On beluju pticu moju ubil.
Promolvil, vojdba na zakate v svetlicu:
“Ljubi menja, smejsja, piši stichi!” (117)

Così, lo scrivere versi come sublimazione dell’amore è contrapposto alla pura forza creativa, legata al “bianco, allegro uccello dalla voce armoniosa”, senza il quale il cuore diventa “di pietra”. Pertanto, la creazione poetica viene ad occupare un posto più alto dell’amore stesso nella gerarchia dei valori achmatoviani.

È nel contesto dell’amore non corrisposto, dell’abbandono e della solitudine che compare l’immagine della “pagina bianca”. Questa, pur indicando una realtà precisa, rappresenta anche una specie di tramite simbolico fra il soggetto lirico e il suo amato. L’eroina è morta, o è lontana da lui, o lo rinnega, ma il loro legame persiste ed è raffigurato dall’immagine della *belaja stranica*:

Večernie časy pered stolom,
Nepopravimo belaja stranica
Kakuju vlast' imeet čelovek,
Kotoryj daže nežnosti ne prosit! (97)

Ne s toboj li govorju
V ostrom krike čiščnych ptic,
Ne v tvoji l' glaza smotrju
S belych, matovyh stranic? (166)

Kogda v mračnejšej iz stolic
Rukoju tverdoj, no ustaloj
Na čistoj belizne stranic
Ja otrečenie pisala... (194)

Nell'opera matura dell'Achmatova ritorna l'immagine della "pagina bianca", ma in rapporto con il tema della creazione poetica. Questo tema posto come interrogativo sulla fonte misteriosa e segreta da cui sorge la poesia, diviene uno dei più importanti nell'ultima lirica achmatoviana. Ciò, forse, è spiegabile con il lungo silenzio poetico della poetessa prima della rinascita della sua forza creatrice. Proprio dalle riflessioni sulla natura di questo silenzio e di questa rinascita poetica scaturiscono molte poesie, dove l'Achmatova cerca di penetrare il mistero della vena poetica. Scompare il simbolismo allegorico che aveva caratterizzato il tema della creazione poetica nella poesia giovanile dell'Achmatova (si pensi all'immagine dell'"uccello bianco", della Musa), e si fa strada un nuovo modo di concepire il rapporto tra il mondo e il poeta che cerca di ricrearlo. Il poeta non opera più con simboli-chiave costanti, ma si adopera a rendere tangibile l'universo di suoni, percezioni e realtà trascendenti che circondano il suo io creativo¹⁴. Tuttavia, l'uso simbolico degli aggettivi *belyj* ecc. continua, seppure in un ambito assai più ristretto, soprattutto legato al tema della creazione. L'autrice descrive il processo creativo come una realtà autonoma, indipendente dalla volontà del poeta, spesso suo malgrado. Tentando di cogliere l'essenza della poesia, l'Achmatova ricorre a metafore come le seguenti:

Èto - soten belych zvonnic
Pervyj utrennij udar... (333-8)

dove *èto* è la poesia, l'inesprimibile che può tradursi nei rintocchi di "cento campanili bianchi". Oppure, l'inconscio processo creativo porta ad un punto finale "bianco", che diventa la sua realizzazione materiale — tramite immacolato tra il mondo del poeta e quello del lettore:

I legkich rifm signal'nye zvonočki, -
Togda ja načínaju ponimat',
I prosto prodiktovannye stročki
Ložatsja v belosnežnuju tetrad'. (333-1)

Scrive l'Achmatova a proposito dei "versi":

A est' i takie: sred' belogo dnja,
Kak budto počti čto ne vidja menja,
Strujatsja po beloju bumage,
Kak čistyj istočnik v ovrage. (333-6)

Nella tragedia della guerra e della distruzione totale, l'Achmatova vede la salvezza nel sopravvivere della "parola", che per lei rappre-

senta l'integrità della cultura stessa, di cui la "parola" è il segno tangibile. Agli errori della guerra (Ne strašno pod puljami mertvymi leč',/ Ne gor'ko ostat'sja bez krova") è contrapposta la volontà di salvaguardare "russkaja reč',/Velikoe russkoe slovo", garanzia dell'identità di un popolo. Ma questa garanzia resta tale solo se

Svobodnym i čistym tebja pronešem... (352-5)

La libertà e la purezza: ecco le condizioni per la sopravvivenza della parola e della cultura. Ed ancora una volta è proprio l'aggettivo *čistyy* a conferire un valore simbolico al sostantivo cui s'accompagna, a donargli un alone di sacralità e grandezza.

E lo stesso alone lo troviamo nei versi in cui l'Achmatova parla della vittoria delle tenebre sulla poesia. Qui il "Verbo" è associato agli aggettivi che designano sacralità e purezza.

Oskvernili prečistoe Slovo,
Rastoprali svjaščennyj glagol...¹⁵

Nella poesia del 1963 *Trinadcat' stroček* tale rapporto fra la parola poetica e il concetto della purezza è colto nel momento in cui l'atto nel "pronunciare la parola" trasforma il mondo circostante al punto che

I čistym solncem sumrak ozarilsja... (442-4)

Si crea così il paradigma che lega tra di loro i concetti di "parola — purezza — luce (*solnce*)". Un altro accostamento di "luce" e di "sacralità" che fungono da attributo alla creatività poetica, affermando la superiorità assoluta dell'"arte della parola" che vince il tempo e le leggi fisiche, e donando luce al mondo, lo abbiamo in:

Naše svjaščennoe remeslo
Suščestvuet tysjači let...
S nim i bez sveta miru svetlo. (345).

Negli studi precedenti¹⁶ si è messo in evidenza che nella poesia achmatoviana si possono distinguere due campi semantici, "chiaro" e "scuro", che esulano dall'indicazione del colore e includono altre componenti investite da questi campi semantici. Nella nostra analisi abbiamo cercato di individuare il significato e il modo di funzionare di certi aggettivi appartenenti al campo semantico "chiaro". Abbiamo stabilito, cioè, che l'uso di questi aggettivi investe di una carica simbolica il contesto in cui funzionano. Gli aggettivi in questione confe-

riscono al contesto un valore etico-estetico o mistico positivo. Possiamo individuare così la gerarchia dei valori del mondo poetico achmatoviano. Grazie all'analisi dell'uso di tali aggettivi, si può affermare che concetti come casa, fede religiosa, morte, creazione poetica, ecc. hanno per l'Achmatova un alto valore etico e sacrale.

Il campo semantico "chiaro" è, quindi, nella poesia achmatoviana un "principio unificante", individuabile in sfere tematiche diverse: principio che, assumendo sempre una forte connotazione simbolica, tende ad una unione mistica delle più diverse leggi naturali o moti dell'animo umano. La luce che, in ultima analisi, pervade il mondo achmatoviano è il riflesso terreno del "Verbo", origine di ogni valore positivo.

Note

1. V.V. VINOGRADOV, *O simbolike A. Achmatovoj*, in *Literaturnaja mysl'. Al'manach*, I, Petrograd 1922. V.V. VINOGRADOV, *O poëzii Anny Achmatovoj (Stilističeskie nabroski)*, Leningrad 1925. I.P. SMIRNOV, *K izučeniju simboliki Anny Achmatovoj. Poetika i stilistika ruskoj literatury*, Leningrad 1971.

2. I.P. SMIRNOV, *ibid.*, p. 279.

3. I.P. SMIRNOV, *ibid.*, pp. 286-287.

4. V.V. VINOGRADOV, *O poëzii Anny Achmatovoj*, cit., pp. 60-62.

5. I.P. SMIRNOV, *ibid.*, p. 281.

6. C.G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Torino 1985, p. 125.

7. A. ACHMATOVA, *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad 1976. Le successive citazioni delle poesie di A. Achmatova sono tratte da questa edizione. L'indicazione del numero del componimento verrà data tra parentesi nel testo.

8. Si veda, a questo proposito il significato che l'Achmatova attribuisce all'amicizia: "Nad vremenami goda,/ Nesokrušima i verna,/ Duši vysokaja svoboda,/ Čto družboju narečena". All'"amicizia" viene così conferito il paradigma "indistruttibile" — "fedele" — "alto" — "libero" — "luminoso". Ciò conferma che nell'universo poetico achmatoviano l'idea di "luminosità" è legata ai più alti concetti etici.

9. A.N. AFANAS'EV, *Drevo žizni*, Moskva 1982, p. 360.

10. A.N. AFANAS'EV, *Ibid.*, p. 357.

11. A. ACHMATOVA, *Sočinenija*, IV, Paris 1983, p., 159.

12. V.V. VINOGRADOV, *op. cit.*, p. 100.

13. V.V. VINOGRADOV, *ibid.*

14. T. CIVJAN, *Achmatova i muzyka*, in *Russian literature*, 10/11, 1975.

15. A. ACHMATOVA, *Sočinenija*, VIII, Paris 1983, p. 72.

16. T.V. CIVJAN, *Materialy k poëtike Anny Achmatovoj*, in *Trudy po znakovym sistemam*, III (Učënye zapiski Tartuskogo gos. universiteta, fasc. 198), Tartu 1967, pp. 204-205.

Paolina Preo Messina

“DISTANZA” E “PROSPETTIVA” NELLA
CROCIATA DEI BAMBINI DI MARCEL SCHWOB

Gérard Genette, in una pagina di *Figure III*, fa notare come il poema narrativo di Robert Browning, *The Ring and the Book* (che racconta un caso criminale visto successivamente dall'assassino, dalle vittime, dalla difesa, dall'accusa, ecc.) abbia costituito per vari anni, prima di essere sostituito dal film *Rashomon*, l'esempio canonico di un tipo di racconto a focalizzazione interna e multipla. Scendendo “dans les profondeurs sous-marines des années '90”¹, per usare l'espressione di Thibaudet il quale coglie in quegli anni i segni premonitori di una crisi del romanzo e i primi tentativi di tecniche narrative inedite, troviamo in Francia un esempio altrettanto significativo di applicazione rigorosa di tale procedimento narrativo: *La Crociata dei Bambini* di Marcel Schwob (1895), resoconto di “huit réactions différentes à la profession étonnante de foi qui se manifesta partout en Europe en 1212”².

Scrittore di avanguardia della generazione degli anni '90, protagonista intellettuale nell'ambiente letterario del suo tempo, Schwob entra decisamente nel grande dibattito sulla crisi del romanzo e sulla fine del realismo fin dal 1889 con l'articolo *Le Réalisme* e in seguito con la prefazione a *Coeur Double* (1891), dove denuncia prima nel romanzo naturalista, la confusione tra “sintesi” e “accumulazione” e definisce poi la sua concezione di opera d'arte come “reproduction artificielle” della natura, “composition factice”. L'arte oscilla secondo lui, tra la “simmetria” e il “realismo”; nel primo caso, “la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles”, nel secondo, essa è “reproduite avec toutes les inflexions les plus inharmoniques”³. Queste brevi osservazioni di Schwob rivelano già la natura dell'attività letteraria dello scrittore, caratterizzata da un continuo sperimentare nuovi mezzi espressivi. L'aver impostato il problema artistico sul procedimento tecnico come modo di rapportarsi al reale e la convinzione che la letteratura debba rispondere ad ogni problema “letterariamente”, ossia attraverso la fondazione di uno stile e attraverso il rinnovamento delle strutture, sono meriti indiscutibili di Schwob il quale, tuttavia, è bene precisare, trovava i suoi modelli soprattutto nella letteratura anglo-sassone. Profondo conoscitore e ammiratore di Poe, Twain, Whitman, egli introduce per primo nella cultura francese Browning, Meredith e soprattutto Stevenson⁴, che saranno considerati più tardi i veri promotori della tecnica del punto di vista. Nel saggio su Stevenson, Schwob osserva che nell'*Isola del Tesoro*, l'autore

realizza “un entrecroisement de récits” poiché gli stessi fatti sono raccontati da due narratori — Jim Hawkins e il dottor Livesey — e che R. Browning aveva immaginato qualcosa di simile nel *The Ring and the Book*.

Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, *il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents*⁵.

Se Schwob nel 1888, manifesta già una così viva ammirazione per Stevenson, è perché lo scrittore inglese si situa al di là del dibattito polemico e in parte sterile tra naturalismo e psicologismo, nel quale si lasciavano coinvolgere gli scrittori francesi in quegli anni. Stevenson infatti fabbricava “des êtres vivants”, e non parteggiava né “pour la roman subjectif, l'analyse psychologique à la Bourget”, né “pour le roman objectif, la description physiologique d'E. Zola”. Se nel romanzo francese fine secolo i tentativi rivolti in questo senso sono timidi o quasi inesistenti, Schwob si rendeva dunque conto che si poteva costruire la narrazione attorno ad un'ottica centrale, ma che si potevano anche moltiplicare i punti di vista. Una o più focalizzazioni. Due estetiche: nel primo caso, il romanzo era la scoperta progressiva del mondo da parte di un “eroe”, nell'altro si confrontavano delle immagini “viste” da parecchi osservatori. È questa consapevolezza di Schwob che vogliamo qui soprattutto documentare; e cogliere inoltre attraverso l'esempio di una diretta esperienza artistica, quale è *La Crociata dei bambini*, quelle implicazioni di ordine culturale-gnoseologico che caratterizzano il problema della tecnica narrativa.

* * * *

“Eodem anno fuit iter stultorum puerorum”. L'anno è il 1212 e l'impresa ricordata in modo così secco e brutale da una cronista medievale alsaziano é “la crociata dei bambini”: una vicenda straordinaria, misteriosa nelle sue cause, tragica nelle sue conclusioni⁶. In quell'anno, migliaia di bambini tedeschi e francesi, nessuno dei quali aveva più di dodici anni, partirono contemporaneamente dalla Francia del Nord e dalla Renania per andare a liberare Gerusalemme. “La ridicola spedizione”, come la definiscono le cronache del tempo, era guidata dal pastorello Etienne e dal giovanissimo Nikolaus. Essi erano convinti di poter compiere l'impresa senza usare le armi perché Dio, commosso dalla loro fede e dalla loro innocenza, avrebbe compiuto un miracolo. I mari si sarebbero prosciugati davanti a loro ed essi sarebbero passati come Mosé attraverso il Mar Rosso, fino alla Terra Santa. Di queste decine di migliaia di bambini

ispirati e ferventi, molti morirono di fame e di stenti soprattutto sulla via del ritorno; altri, attratti in un infame tranello e imbarcati a Marsiglia, perirono in un naufragio al largo dell'estremità sud-occidentale della Sardegna, nelle vicinanze dell'isola di San Pietro, mentre i sopravvissuti furono venduti come schiavi agli Arabi.

Questi i fatti come li definiscono le scarse cronache del tempo. Ma come sempre nella storia, tutto parla e tutto tace: per capire cosa avvenne, ma soprattutto come e perché avvenne, Schwob ricostruisce con la curiosità dell'erudito il quadro buio e confuso, ma poi sempre più preciso e sconcertante di quell'“ingenua leggenda”. Tuttavia le cronache, gli annali, le testimonianze del secolo XIII° non bastavano a far rivivere una delle vicende più drammatiche della storia del cristianesimo: con un artificio di visionario raffinato e stravagante, Schwob chiama in processione sulla scena della narrazione, protagonisti dell'epoca come papa Innocenzo III e papa Gregorio IX accanto a testimoni fittizi come il goliardo, il lebbroso, il musulmano. E allorché due testi, due affermazioni si contraddicono, Schwob cerca piuttosto di conciliarli che di annullarli l'un l'altro; vede in essi due sfaccettature, o due stadi successivi dello stesso avvenimento, fornendoci quindi una interpretazione degli avvenimenti più convincente perché più complessa e multipla.

Ciascun narratore — protagonista o spettatore — racconta un frammento di storia — il proprio — nel proprio linguaggio. Rifiutando una narrazione logica e cronologica dei fatti, Schwob ritaglia una serie di esperienze psicologiche individuali convergenti; al lettore, il compito di riunire i pezzi del puzzle, di ricongiungere le varie schegge di realtà percepite da coscienze diverse. Il vero tema dell'opera dunque, non è la Crociata, ma quello che della Crociata pensano i vari personaggi; non è della “storia” della crociata che si tratta in quest'opera, bensì della sua “immagine”, della sua “traccia” nella memoria di coloro che raccontano.

* * * *

Nelle pagine della *Crociata*, esistono diversi gradi di “rappresentazione” o più esattamente di informazione narrativa: i personaggi-narratori, che sono i vari depositari dei fatti raccontati, forniscono al lettore maggiori o minori particolari sulla vicenda, e in maniera più o meno diretta. Essi risultano quindi a “distanze” diverse da quello che raccontano e inoltre, a seconda delle capacità di conoscenza degli avvenimenti che ciascuno di loro ha, filtrano l'informazione attraverso una prospettiva di un tipo o di un altro nei confronti della storia raccontata, adottando quello che generalmente è chiamato il “punto di vista”. “Distanza” e “prospettiva” sono dunque le due modalità essen-

ziali della regolazione dell'informazione narrativa nella *Crociata dei bambini*; si tratta ora di prendere in considerazione il regime narrativo dell'opera e di descriverne alcuni esempi di applicazione.

Fin dalle prime righe della *Crociata* (è questo un artificio narrativo che ritroveremo in tutti i racconti), il lettore viene immerso nel pensiero del personaggio che racconta, ed è lo svolgimento continuo di tale pensiero, ad informarci su quello che egli fa o su quanto avviene intorno a lui. Cancellando ogni traccia di tutela narrativa e fingendo di cedere immediatamente la parola ai personaggi, Schwob fa in modo che ognuno di essi occupi, fin dall'inizio di ogni brano, il primo piano sulla "scena" e racconti la propria storia al presente e in prima persona.

Moi, pauvre Goliard, clerc misérable errant par les bois et les routes pour mendier, au nom de Notre-Seigneur, mon pain quotidien, j'ai vu un spectacle pieux et entendu les paroles des petits enfants.

Nous trois, Nicolas qui ne sait point parler, Alain et Denis, nous sommes partis sur les routes pour aller vers Jérusalem. Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit.

Je ne peux plus bien marcher, parce que nous sommes dans un pays brûlant, où deux méchants hommes de Marseille nous ont emmenés. Et d'abord nous avons été secoués sur la mer dans un jour noir, au milieu des feux du ciel⁷.

Tali "discorsi immediati", riferiti dai singoli personaggi, assumono nel testo schwobiano, una forma fondamentale — quella del "monologo" —, per la realizzazione del quale, l'autore utilizza vari tipi di composizione che vanno dal semplice racconto alla registrazione immediata del pensiero. Possiamo distinguere varie gradazioni del discorso interiore di un personaggio in relazione al nostro attuale oggetto di indagine, cioè la "distanza narrativa". Il discorso narrativizzato o raccontato, è evidentemente lo stato più distante e, spesso, il più limitativo. Segnaliamo, a questo proposito, il racconto di François Longuejoue, chierico che, riferisce così la propria testimonianza su un episodio della *Crociata*.

Aujourd'hui, quinziesme du mois de septembre, l'année après l'incarnation de notre Seigneur douze cent et douze, sont venus en l'officine de mon maître Hugues Ferré plusieurs enfants qui demandent à traverser la mer pour aller voir le Saint-Sépulcre. Et pour ce que le dit Ferré n'a point assez de nefes marchandes dans le port de Marseille, il m'a commandé de requérir maître Guillaume Porc, afin de compléter le nombre⁸.

Se poi lo stesso narratore non riferisce più le sue "parole", ma i suoi "pensieri", l'enunciato è ancora più conciso e sommario:

Et de cet évènement extraordinaire, voici ce que j'ai à dire: premièrement, qu'il est à désirer que maître Hugues Ferré et Guillaume Porc conduisent promptement hors de notre cité cette turbulence étrangère; secondement, que l'hiver a été bien rude, d'où la terre est pauvre cette année, ce que savent assez messieurs les marchands; troisièmement, que l'Eglise n'a été nullement avisée du dessein de cette horde qui vient du Nord, et qu'elle ne se mêlera pas dans la folie d'une armée puérile (turba infantium)⁹.

Esaminiamo ora quella parte della storia che riguarda il naufragio delle due navi che trasportano i bambini crociati. L'isola sulla quale i loro corpi vennero gettati dal mare in tempesta è la piccola isola di San Pietro, che si trova sulla punta sud-ovest della Sardegna. Papa Gregorio IX, che aveva voluto ricordare i piccoli crociati facendo costruire sull'isola una chiesa intitolata ai Nuovi Innocenti, racconta gli avvenimenti *dopo* che sono avvenuti. Organizzando il racconto secondo una concatenazione logica convincente, egli ritorna al passato, lo vede dall'esterno, da lontano, "a grande distanza", soprattutto perché non vi ha partecipato direttamente:

Je ne les ai point connus. (...) Seuls, semblables à de petits vagabonds, pleins d'une foi furieuse et aveugle, ils s'élançèrent vers la terre promise et ils furent anéantis. D'Allemagne et de Flandres, et de France et de Savoie et de Lombardie, ils vinrent vers tes flots perfides, mer sainte, bourdonnant d'indistinctes paroles d'adoration. Ils allèrent jusqu'à la cité de Marseille: ils allèrent jusqu'à la cité de Gênes. Et tu les portas dans des nefes sur ton large dos crêtelé d'écume; et tu te retournas, et tu allongas vers eux tes bras glauques, et tu les a gardés. Et les autres tu les a trahis, en les menant vers les infidèles; et maintenant ils soupirent dans un palais d'Orient, captifs des adorateurs de Mahomet¹⁰.

Il racconto del papa Innocenzo III costituisce un esempio-tipo di narrazione intermedia che intreccia due elementi solo apparentemente contraddittori: il discorso narrativo e la registrazione del pensiero del protagonista. Il papa era rimasto molto amareggiato dalla svolta imprevedibile che i veneziani e il loro astuto doge Dandolo avevano dato alla quarta crociata, dall'orrendo sacco di Costantinopoli e dalla sconfitta militare che ne era seguita. Era nuovamente deciso a liberare la Terra Santa, ma si rendeva conto che per evitare nuovi fallimenti, la futura crociata doveva essere meglio organizzata. Mistico e idealista in questioni religiose, ma in politica molto realista, Innocenzo III non poteva che disapprovare una impresa così utopistica come quella dei bambini. Essendo destinata al fallimento, essa doveva apparire ai suoi occhi solo come motivo di imbarazzo, come una trovata propagandistica che avrebbe gettato dubbi sull'appoggio divino alla causa cristiana. Dalle cronache contemporanee risulta inoltre che la maggioranza del clero era convinta che fosse un influsso diabolico a guidare l'impresa. Il racconto del conflitto inte-

riore vissuto dal papa in prima persona è lungamente sviluppato e si svolge in una forma che possiamo definire col termine di *analisi*: racconto di pensieri. Chi parla è un uomo vecchio che si confida a Dio. L'esposizione dei fatti è chiara e ordinata:

Et je ne sais par quel sortilège plus de sept mille enfants ont été attirés hors des maisons. Ils sont sept mille sur la route portant la croix et le bourdon. Ils n'ont point à manger; ils n'ont point d'armes; ils sont incapables et ils nous font honte. Ils sont ignorants de toute véritable religion. Mes serviteurs les ont interrogés. Ils répondent qu'ils vont à Jérusalem pour conquérir la Terre-Sainte¹¹.

Ma nei passi che seguono, il racconto si intreccia in una sapiente combinazione di discorso narrativizzato e di registrazione dell'interpretazione mentale dei fatti da parte del protagonista. Il papa cerca di spiegare a Dio ciò che può sembrare incoerente nella propria condotta, e nello stesso tempo, vuole vedere chiaro in se stesso. Assistiamo quindi allo sforzo continuo di comprensione del contenuto di una coscienza privilegiata che avanza a tentoni, con esitazioni e pentimenti e talvolta nella confusione.

Pardonne-moi maintenant, mon Dieu, pour t'avoir demandé conseil sous la tiare. Le tremblement de la vieillesse me reprend. Regarde mes pauvres mains. Je suis un homme très âgé. Ma foi n'est plus celle des tout petits. L'or des parois de cette cellule est usé par le temps. Elles sont blanches. Le cercle de ton soleil est blanc. Ma robe est blanche aussi, et mon coeur desséché est pur (...) Ma tête est vacillante de faiblesse: peut-être qu'il ne faut ni punir, ni absoudre. La vie passée fait hésiter nos résolutions. Je n'ai point vu de miracle. Éclaire-moi. Est-ce un miracle? Quel signe leur as-tu donné? Les temps sont-ils venus? Veux-tu qu'un homme très vieux, comme moi, soit pareil dans sa blancheur à tes petits enfants candides? Sept mille!¹²

Gli avvenimenti acquistano forma e consistenza via via che progredisce l'indagine alla quale si abbandona il personaggio centrale, desideroso, come dice lui stesso, di "sapere" quale deve essere il suo comportamento.

(...) mais moi, du haut de ma très grande vieillesse, du haut de ta papauté, je te supplie. Instruis-moi, car je ne sais pas. Seigneur, ce sont tes petits innocents. Et moi, Innocent, je ne sais pas, je ne sais pas¹³.

I personaggi, come abbiamo visto, possono "raccontare" la loro avventura, o "viverla": tali gradazioni, o raffinate combinazioni di discorso raccontato e di esposizione a varie riprese del contenuto di una coscienza privilegiata, non devono farci trascurare la funzione peculiare del "discorso interiore riferito" nel testo schwobiano. I protagonisti articolano di preferenza i loro pensieri come veri e propri

“monologhi”, cercando di confidare una situazione vissuta, molto “vicina” a loro. Il racconto della “petite Allys”, che tiene per mano “le pauvre Eustace”, cieco, permette di accedere ad un “istante” vissuto nel modo più acuto:

Je ne peux plus bien marcher, parce que nous sommes dans un pays brûlant, où deux méchants hommes de Marseille nous ont emmenés. (...) La petite Allys est très lasse, mais elle tient Eustace par la main, afin qu'il ne tombe pas, et elle n'a pas le temps de songer à sa fatigue. (...) Et elle tiendra Eustace par la main jusqu'à la fin blanche du grand voyage, car il faut qu'elle lui montre le Seigneur¹⁴.

Il protagonista del *Récit du Kalandar*, seguace di Maometto, si trova coinvolto in una situazione che simboleggia, in modo più o meno estrinseco, una realtà esistenziale diversa dalla propria. La frase finale, qualche battuta, o un pensiero esplicitamente formulato, sottolineano la presa di coscienza dell'avvenimento-crociata da parte del personaggio, che giunge però in modo repentino, non motivata psicologicamente:

Loué soit notre Dieu qui fait bien tout ce qu'il fait et qui protège même ceux qui ne le confessent point. Dieu est grand! J'irai maintenant demander ma part de riz dans la boutique de cet orfèvre, et proclamer mon mépris des richesses. S'il plaît à Dieu, tous ces enfants seront sauvés par foi¹⁵.

Il *Récit de Trois Petits Enfants* è una serie di immagini che si susseguono senza soluzione di continuità, senza che nulla espliciti i passaggi di tempo e luogo. La giustapposizione insistente di istantanee psicologiche produce straniamento, e l'esperienza conoscitiva e emotiva che ne deriva è quella di una rarefatta immobilità nel tempo e nello spazio. Illuminazioni, piuttosto che liberazione, evoluzione, esplicazione di un flusso di coscienza.

Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit. Elles appelaient tous les petits enfants. Elles étaient comme les voix des oiseaux morts pendant l'hiver. (...) Nous avons chanté devant les villages, ainsi que nous avons coutume de faire pour l'an nouveau. Et tous les enfants couraient vers nous. Et nous avons avancé comme une troupe¹⁶.

E tutto questo — come sottolinea il testo con procedimenti allusivi, visioni sonnambulesche — è unicamente “illusione”. La frammentazione del pensiero infantile disponibile alla variazione, gli squarci di monologhi separati tra di loro da “ces espèces de silences du récit”¹⁷, le spezzature del tessuto narrativo che fanno scivolare il dettato prosastico in forme poetiche, non possono che rinviare ad una realtà che

pur non lasciandosi definire nè situare, può — malgrado tutto — rivelare elementi, particole, di senso.

Il *Récit du Lépreux* costituisce l'unico esempio, nella *Crociata*, di narrazione quasi interamente costruita sul dialogo, un dialogo anti-realistico e paradossale. Lento e ritmato da cadenze ossessive, esso prescinde da ogni funzione naturalistica, per diventare strumento espressivo di un più profondo soliloquio mentale. Il terrore dell'uomo colpito da una terribile malattia, la lotta condotta con tutti i mezzi e in tutte le circostanze contro la dissociazione dell'io, si trovano qui espressi. Al panico fisico, succede l'angoscia morale di essere stato abbandonato da Dio:

Je ne sais plus quel est mon visage, mais j'ai peur de mes mains. Elles courent devant moi comme des bêtes écailleuses et livides. (...) Le Sauveur n'a pas expié mon péché blême. Je suis oublié jusqu'à la résurrection. Comme le crapaud scellé au froid de la lune dans une pierre obscure, je demeurerai enfermé dans ma gangue hideuse quand les autres se lèveront avec leur corps clair. *Domine ceterorum, fac me liberum: leprosum sum*¹⁸.

L'azione occupa una parte minima della narrazione, pur essendo paradossalmente sconvolgente:

Voilà pourquoi j'ai *guetté* les enfants qui descendaient du pays de Vendôme vers cette forêt de la Loire. (...) J'ai *épié* pour sucer au cou d'un de Ses enfants du sang innocent. (...) Et derrière les autres marchait un enfant frais aux cheveux rouges. Je le *marquai*; je *bondis* subitement; je lui *saisit* la bouche de mes mains affreuses¹⁹.

E dopo il dialogo col bambino, il lebbroso ha una esplosione di gioia:

Il n'a pas eu peur de moi! Il n'a pas eu peur de moi!²⁰.

Ma a questa logica incosciente che rifiuta l'ineluttabilità della propria situazione, segue ben presto un guizzo di lucidità:

— Va en paix vers ton Seigneur blanc, et dis-lui qu'il m'a oublié²¹.

La situazione eccezionale del protagonista del racconto, filtra, decanta il "fluire" tortuoso dei propri pensieri, lo orienta, lo dirige e nello stesso tempo sembra rifiutarlo.

A conclusione di questo discorso, è necessario precisare che la *Crociata dei bambini* non presenta quasi nulla di avvicabile al carattere "informe" del "monologo interiore" quale lo intende ad esempio Edouard Dujardin in *Les Lauriers sont coupés*. Nella *Crociata* non troviamo mai il "tout-venant" mentale che si traduce poi in un flusso ver-

bale alogico: se alcune modalità di narrazione sembrano condurre Schwob sulla soglia del monologo interiore così inteso, egli non la oltrepassa mai. Ne deriva la conseguenza, importantissima, che l'uso di tali procedimenti denota nell'autore, non tanto la volontà di garantire trasparenza e fedeltà ai sommovimenti più profondi della "corrente di coscienza" o dell'inconscio, quanto di rilevare come il reale appaia ad una coscienza situata in un punto preciso dello spazio e del tempo.

* * * *

La *prospettiva narrativa* invece, è il modo di regolare l'informazione che deriva dalla fissazione rigorosa di un "punto di vista" restrittivo, secondo il quale il personaggio-protagonista è l'unico "fuoco" da cui deriva l'angolazione della vicenda, e quindi l'unica fonte di percezione, interpretazione e conoscenza di essa. I racconti della *Crociata* si possono definire a focalizzazione "interna" e "multipla" poiché, come abbiamo già fatto notare, lo stesso avvenimento viene evocato da più "io", che sono i veri supporti della narrazione. L'autore dà la parola a parecchi testimoni che lasciano e riprendono il filo del racconto e servono da vincoli esterni per delimitare in modo rigoroso il punto di vista. Schwob applica la tecnica della molteplicità dei punti di vista, mutando il responsabile di essi, i tempi della percezione, disponendo vari piani, vari angoli, varie realtà e facendone derivare poi proiezioni incrociate e ricchezza di sottintesi. Lungi dall'essere soltanto un meccanismo di narrazione e di caratterizzazione dei personaggi, la tecnica del "punto di vista" crea l'avvenimento e diventa al tempo stesso strumento di scoperta e contestazione della scoperta stessa²².

Mediante la formula della focalizzazione interna che Schwob applica in modo rigorosissimo, il personaggio focale non è mai descritto e neppure designato dall'esterno, e inoltre i suoi pensieri le sue percezioni non vengono mai analizzate oggettivamente dall'autore. È il "punto di vista" del protagonista a guidare il racconto, con le sue riduzioni di campo, le sue lacune, le sue "restrizioni". Ma ognuna di tali focalizzazioni interne serve a isolare gli altri personaggi nella loro esteriorità, permette di lasciare in un'oscurità quasi totale i sentimenti dell'"altro", che risulta dotato, in tal modo, di una personalità enigmatica e impenetrabile. Un brano del *Récit du Goliard* illustra chiaramente l'atteggiamento interrogativo del narratore di fronte a quegli esseri misteriosi che sono i bambini-crociati:

Tous ces enfants m'ont paru n'avoir pas de noms. (...) Ils emplissaient la route comme un essaim d'abeilles blanches. Je ne sais pas d'où ils venaient. C'étaient

de tout petits pèlerins. (...) Ils errent vers je ne sais quoi. Ils ont foi en Jérusalem²³.

Tali frammenti sul comportamento di personaggi diversi dal protagonista-narratore devono essere interpretati come indizi di focalizzazione, come quando, ad esempio, il lebbroso intuisce o immagina il pensiero del suo interlocutore dall'espressione del suo volto.

Et derrière les autres marchait un enfant frais aux cheveux rouges. Je le marquai; je bondis subitement; je lui saisis la bouche de mes mains affreuses. Il n'était vêtu que d'une chemise rude; ses pieds étaient nus et ses yeux restèrent placides. Et il me considéra sans étonnement. Alors, sachant qu'il ne crierait point, j'eus le désir d'entendre encore une voix humaine et j'ôtai mes mains de sa bouche, et il ne s'essuya pas la bouche, et ses yeux semblaient ailleurs²⁴.

Queste congetture, con le loro riduzioni di campo tanto marcate, denotano essenzialmente la difficoltà del protagonista nel soddisfare la propria curiosità, il proprio desiderio di penetrare nell'altrui esistenza. Esse rientrano quindi nel codice della focalizzazione interna. Schwob, inoltre, ha realizzato un costante ed equilibrato dosaggio della focalizzazione per quanto riguarda l'informazione narrativa, poiché spesso i personaggi che raccontano "fingono" di "non sapere" e insistono sulla loro ignoranza dei fatti con una disinvoltura che li situa essi stessi in un punto di vista limitato.

I racconti della *Crociata* non possono essere letti isolatamente: elementi di un organismo, si sostengono e si spiegano a vicenda, formando una trama di legami solidali. Il loro susseguirsi in un ordine ideale, motivato da un processo di astrazione logica e fantastica nello stesso tempo, risponde a sapienti effetti di inquadratura, di raggruppamento, di opposizione o di giustapposizione degli avvenimenti e dei personaggi. È nel campo visivo del goliardo prima e del lebbroso poi che sorge questa strana moltitudine di bambini.

Récit du Goliard

Moi, pauvre Goliard, (...) *j'ai vu* un spectacle pieux et entendu les paroles des petits enfants. (...) Voilà pourquoi j'ai eu peur *en voyant* tout ces enfants. Sans doute, Notre Seigneur les défendra. (...) Je ne sais pas d'où ils venaient. C'étaient de tout petits pèlerins. Ils avaient des bourdons de noisetier et de bouleau. Ils avaient la croix sur l'épaule; et toutes ces croix étaient de maintes couleurs. *J'en ai vu* de vertes, qui devaient être faites avec des feuilles consues²⁵.

Récit du Lépreux

Voilà pourquoi *j'ai guetté* les enfants qui descendaient du pays de Vendôme vers cette forêt de la Loire. Ils avaient des croix et ils étaient soumis à Lui. Leurs corps étaient Son corps et Il ne m'a point fait part de son corps. Je suis entouré sur terre d'une damnation pâle. *J'ai épié* pour sucer au cou d'un de Ses enfants du sang innocent²⁶.

Nel racconto del goliardo, l'avvenimento-crociata è appena sfiorato; il lebbroso, da parte sua, non vede nell'episodio che una conferma ai propri ciechi pregiudizi e alle proprie oscure preoccupazioni. Papa Innocenzo III, terzo personaggio ad entrare in scena, ci rivela come l'essenziale degli avvenimenti abbia già avuto luogo. Egli servirà da "riflettore" della vicenda fino al momento in cui i bambini stessi, progressivamente introdotti dai tre personaggi sopracitati, passeranno alla ribalta, invaderanno la scena in primo piano e diventeranno essi stessi centro di focalizzazione. Col racconto dei bambini-crociati, il perno della narrazione gira lentamente; ciò che era oggetto diventa soggetto e il lettore entra lentamente in queste coscienze centrali che fino a quel momento erano rimaste chiuse e mute. Nel racconto di Nicolas, Alain et Denis — *visione* degli avvenimenti *da bambini* — si colgono più livelli: le *impressioni* che hanno un fondamento oggettivo ("Oh! que les choses de la terre sont belles! Nous ne nous souvenons de rien, parce que nous n'avons jamais rien appris. Cependant nous avons vu de vieux arbres et des rochers rouges. Quelquefois nous passons dans de longues ténèbres. Quelquefois nous marchons jusqu'au soir dans de prairies claires"), le *meditazioni* ("On nous disait que nous rencontrerions dans les bois des ogres et des loups-garous. Ce sont des mensonges. Personne ne nous a effrayés; personne ne nous a fait de mal") e infine gli *elementi allucinatori* che sono percezioni smisuratamente amplificate da una soggettività infantile ("Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit. Elles appelaient tous les petits enfants. Elles étaient comme les voix des oiseaux morts pendant l'hiver")²⁷. In altri passi troviamo *ricordi e sogni* che vengono a mescolarsi alle percezioni e alle meditazioni. In questo caso, la tecnica del punto di vista, oltre a rivelare un universo soggettivo, provoca una specie di dilatazione di alcuni momenti vissuti dai bambini. Gli avvenimenti che riguardano l'attraversamento del mare per raggiungere il Santo Sepolcro, sarà François Longuejoue, chierico, a esporli.

Il y a présentement épanclus autour de la cité de Marseille plus de sept mille enfant dont aucuns parlent des langages barbares. Et Messieurs les échevins craignant justement la disette, se sont réunis en la maison de ville, où, après déliération, ils ont mandé nos dits maîtres afin de les exhorter et supplier d'envoyer les nefes en grande diligence²⁸.

Quanto alla triste conclusione della crociata, essa è presentata attraverso il tramite di altre coscienze le quali, interpretando i fatti in modi diversi, si rivelano a loro volta. Questa frammentazione dell'ottica in focalizzazioni multiple, permette la proiezione di punti di vista successivi e variabili su uno stesso avvenimento. Così, un evento, già

dotato di un significato, è oggetto di successive e diverse interpretazioni. Questo procedimento diventa chiaramente uno dei mezzi più efficaci per la circolazione del senso nell'opera narrativa schwobiana.

Gli echi di tutta l'avventura si disperdono ciascuno con una propria tonalità particolare, ma tutti sempre più allusivi e lontani. Infine vi è un elemento unificatore nel quale è immersa tutta l'opera: il mare. Il mare è ovunque nella crociata, "la mer dévoratrice, qui semble innocente et bleue".

Privilegiando l'interiorità soggettiva che sola rende significanti gli "avvenimenti" della "storia", Schwob finisce per porre implicitamente in discussione la possibilità di una narrativa intesa come intreccio di fatti e individuazione di personaggi "reali"²⁹. Abbiamo parlato fino a questo momento di "personaggi", ma, da quanto è stato detto, risulta chiaro che la poetica di Schwob rifiuta il personaggio in quanto tale, per ridurlo a simbolo di una esperienza mentale, senza tuttavia rinunciare a tipizzarlo socialmente, a dargli una dimensione caratteriologica che egli ritiene necessario rispettare e che una convenzione a sfondo realistico impone. Se, ad esempio, l'autore narra la vicenda dall'angolo prospettico del papa o da quello del lebbroso senza cultura, egli si attiene al loro livello intellettuale nel rilevare i significati delle loro esperienze. Fare in modo che essi prendano coscienza di sé attraverso un linguaggio analitico e specifico significherebbe effettuare un travisamento del reale; raccontare in vece loro, porterebbe a incoerenze stilistiche, quali l'introduzione dello scrittore onnisciente. I personaggi devono quindi esprimersi da soli, attraverso una voce personale, un linguaggio proprio, uno stile individuale. I papi parlano da papi, i bambini da bambini. I loro racconti "stilizzati" costituiscono una forma estrema di mimesi del discorso, dove l'autore "imita" i suoi personaggi. Questo procedimento di caratterizzazione stilistica non determina però la costituzione di personaggi concreti e definiti nel senso realistico del termine. Essi restano comunque inafferrabili. Costituiti di una materia labile, essi sono figure, proiezioni, "comparse", che si confondono nel proprio discorso, al punto di ridursi ad esso, di annullarsi in esso, salvo riproporsi infine all'interno di una mimesi dialogica che finisce per assorbirli in un sapiente gioco verbale.

* * * *

In una lettera a R. L. Stevenson del 1888, ripresa in *Spicilegè*, Schwob parla di descrizione "progressiva".

Nous avons le même principe de composition, je veux dire la simplicité, et au lieu de la description coordonnée qu'emploient les réalistes, une *description*

*progressive, avec quelques traits marquants qui représentent beaucoup mieux un tableau pour l'œil de l'esprit qu'une analyse précise et détaillée*³⁰.

È evidente che la messa in prospettiva qui non è più psicologica, ma spaziale. La descrizione schwobiana non è descrizione dell'oggetto osservato, ma piuttosto resoconto e analisi dell'attività percettiva, delle scoperte progressive, dei cambiamenti di distanza e di prospettiva del personaggio che osserva.

Sostituendo all'"esse" delle cose il "percipi", Schwob si colloca alle origini di quel processo di soggettivazione degli oggetti che raggiungerà le sue più notevoli espressioni nei narratori del primo Novecento. Innanzitutto egli evita il "brano" descrittivo e le rappresentazioni "précises et détaillées" dei naturalisti, mescolando spesso note di descrizione ai gesti, agli atteggiamenti dei personaggi. La "descrizione" si riassume in tal modo in "narrazione" e non può mai essere definita "pausa" del racconto. Il passo che segue stabilisce una relazione stretta tra i "trois petits enfants" e l'ambiente:

On fait sonner pour nous les cloches des églises. Les paysans se lèvent des sillons pour nous épier. Les bêtes aussi nous regardent et ne s'enfuient point. Et depuis que nous marchons le soleil est devenu plus chaud, et nous ne cueillons plus les mêmes fleurs. Mais toutes les tiges peuvent se tresser en même formes, et nos croix sont toujours fraîches. Ainsi nous avons grand espoir, et bientôt nous verrons la mer bleue. Et au bout de la mer bleue est Jérusalem³¹.

Altrove, il mare "visto" da papa Gregorio IX:

Voici la mer dévoratrice qui semble innocente et bleue. Ses plis sont doux et elle est bordée de blanc, comme une robe divine. C'est un ciel liquide et ses astres sont vivants. Je médite sur elle, de ce trône de rochers où je me suis fait apporter hors de ma litière. Elle est véritablement au milieu des terres de la chrétienté. Elle reçoit l'eau sacrée où l'Annonciateur lava le péché. Sur ses bords se penchèrent toutes les saintes figures, et elle a balancé leurs images transparentes. Grande ointe mystérieuse, qui n'a ni flux ni reflux, berceuse d'azur, insérée sur l'anneau terrestre comme un joyau fluide, je t'interroge avec mes yeux. O mer Méditerranée, rends-moi mes enfants! Pourquoi les as-tu pris?³²

La descrizione "progressiva" non produce soltanto la dislocazione e lo sbriciolamento del brano descrittivo. Schwob "avait senti qu'il ne suffisait pas de disloquer le panorama, mais qu'il fallait le contester en tant que panorama, dès lors que l'on concevait la réalité non comme un cadre, mais comme un secteur visuel"³³. Spesso la narrazione dell'avvenimento-crociata si riduce ad una dimensione puramente visiva. Notevole il fatto che il punto di vista dei personaggi è, a più riprese, quello di un "voyeur" che vede senza essere visto. I paesaggi non sono mai descritti in se stessi; essi non esistono che negli

occhi di coloro che li guardano. Le descrizioni sono dunque rigorosamente focalizzate: la loro dilatazione temporale non soltanto non supera mai quella dell'attività percettiva reale, ma perfino il loro contenuto non supera mai quello effettivamente rilevato dal personaggio che guarda. Questa concezione immanentista di una coscienza dalla quale non si può uscire è costantemente presente nell'autore.

L'universo sensibile dello spazio è inteso non come un quadro o uno scenario, ma come la proiezione prospettica di una coscienza. La percezione della distanza, di uno spazio disposto non soltanto in superficie ma anche in profondità, è perfettamente messa in rilievo dalla mobilità del soggetto che prende coscienza di una realtà esterna attraverso una sensazione:

Sur la terre il y a des forêts épaisses, et des rivières, et des montagnes, et des sentiers pleins de ronces. Et au bout de la terre se trouve la mer que nous allons traverser bientôt. Et au bout de la mer se trouve Jérusalem. Nous n'avons ni gouvernants ni guides. Mais toutes les routes nous sont bonnes. Quoique ne sachant point parler, Nicolas marche comme nous, Alain et Denis, et toutes les terres sont pareilles, et pareillement dangereuses aux enfants. Partout il y a des forêts épaisses, et des rivières, et des montagnes, et des épinés. Mais partout les voix seront avec nous³⁴.

La tecnica del "punto di vita" viene applicata anche ad un'altra dimensione: quella temporale. Come una "sonata", *La Crociata dei bambini*, si svolge, si snoda, vive nella progressione. Obbedendo a ritmi, movimenti, cadenze, essa si scopre e si rivela nel "tempo", ed è soggetta alle leggi di una presentazione progressiva. La narrazione, tuttavia, è sincopata, non segue un ritmo costante, presenta interruzioni e intervalli più o meno estesi, e tende quindi ad allontanarsi da una ipotetica norma dell'"isocronia" narrativa. Il tempo è disarticolato e fluisce trasgredendo all'ordine cronologico; i diversi racconti sullo stesso avvenimento provocano interruzioni, arretramenti, balzi in avanti su parecchi piani paralleli. I racconti procedono per scorci, anzi vengono sintetizzati in brevi accenni simbolici e rapidamente l'osservazione analitica riconduce al presente. Il tempo è enormemente dilatato o contratto in una sinteticità brusca e allusiva. La caratteristica della *Crociata* è costituita chiaramente dalla moltiplicazione degli inizi e di conseguenza dalla moltiplicazione delle istanze memoriali, ognuna delle quali porta ad esporre gli avvenimenti nell'ordine in cui si presentano nei ricordi del personaggio che racconta, porta anche a sostituire l'ordine degli avvenimenti con l'ordine col quale egli li scopre. È evidente come tale racconto iterativo all'inizio dell'opera provochi una specie di dispersione temporale. Notiamo quindi un movimento oscillatorio avanti e indietro nella

storia — movimento a zig-zag —, come se ciascun personaggio, lasciasse e riprendesse il filo della narrazione dove il personaggio precedente l'aveva lasciato. Infine, alcuni degli ultimi racconti della *Crociata*, seguono un piano abbastanza conforme all'ordine cronologico. Questo piano d'insieme non esclude, la presenza di un gran numero di analessi e di prolessi, e anche di altre forme più sottili e più complesse di anacronie, che risultano, ad ogni modo, molto più distanti dalla cronologia "reale".

* * * *

I racconti della *Crociata*, "monodie" che sfuggono alla chiusura di un messaggio finale univoco, manifestano tuttavia una evidente funzione di comunicazione. Il ricorso al lettore è incessante, anche se non è esplicito. Il lettore-destinatario, assente dall'opera, è presente invece con tutto il suo peso; tutto l'organismo testuale è legato al suo comportamento invisibile. Questo personaggio silenzioso non è una semplice comparsa, ma un protagonista, un attore che ha il primo ruolo nella narrazione. La presenza costante del lettore-destinatario all'orizzonte, invitato dall'autore a riscrivere l'opera, fa mutare i vari monologhi in dialoghi. Egli conosce non solo ciò che ciascun personaggio pensa, ma di più, ciò che tutti simultaneamente pensano e all'insaputa gli uni degli altri. A lui è demandato il compito di interpretare i racconti e di reinserirli nel movimento della narrazione.

In quest'opera, gli avvenimenti sono le parole stesse pronunciate dai narratori rappresentati — puri e semplici osservatori o agenti narratori che hanno avuto una influenza notevole sulla storia della crociata —; gli avvenimenti sono ancora il modo secondo il quale essi sono pronunciati, poi letti e interpretati. Gli strumenti della narrazione hanno dunque il sopravvento sulla narrazione stessa. In tal modo, l'autore, che sembra scomparso perché, lasciando dire tutto ai personaggi, non racconta più, rimane nascosto dietro le quinte come un regista o come un "dio indifferente che cura silenziosamente le proprie unghie", come affermerà Joyce.

Conferendo inoltre alla narrazione un carattere relativo e plurivalente, Schwob obbliga il lettore a riscrivere lui stesso la storia della crociata, a interpretare i fatti a partire da elementi lacunosi e spesso contraddittori. Attraverso questa sapiente e voluta circolazione di senso, il "punto di vista" non si trova più nell'opera — assorbimento totale dei fatti da parte di una coscienza smembrata — ma nell'autore prima, poi nel lettore che deve reinventare l'opera — e il mondo e imparare così a inventare la propria vita.

Note

1. "Voilà ce qui, préparé dans l'atmosphère symboliste et dans les profondeurs sous-marines des années '90, est monté brusquement à la lumière inattendue des années d'après-guerre". A. Thibaudet, *Le Liseur de Roman*, Crès, 1925, p. 202.
2. W. GODDARD, *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*, thèse, Paris, 1950, p. 228.
3. M. SCHWOB, *Oeuvres Complètes*, Paris, F. Bernouard, 1927-30, II, p. XIII.
4. A questo proposito v. P. Dottin, *Marcel Schwob et la littérature anglaise*, "La Revue de France", VII, mars-avril 1927, pp. 371-377.
5. *Oeuvres Complètes*, IV, p. 67. Il corsivo è nostro.
6. Sulla realtà storica della Crociata dei bambini v. la limpida narrazione di Steven Runciman nella sua *Storia delle Crociate*, edita in Italia da Einaudi.
7. A titolo di esempio, citiamo le prime righe del *Récit du Goliard*, del *Récit de Trois Petits Enfants*, e del *Récit de la Petite Allys*, O.C. IV, 133, p. 142, p. 149. Il corsivo è nostro.
8. *ibid.*, pp. 144-145.
9. *ibid.*, pp. 145-146.
10. *ibid.*, p. 131.
11. *ibid.*, pp. 139-140.
12. *ibid.*, p. 141.
13. *ibid.*, p. 142.
14. *ibid.*, pp. 149-150.
15. *ibid.*, p. 149.
16. *ibid.*, pp. 142-143.
17. "Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du *Satiricon*, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux". R.L. Stevenson, in *Spicilege*, O.C., IV, p. 68.
18. O.C., IV, pp. 135-136.
19. *ibid.*, p. 136.
20. *ibid.*, p. 137.
21. *ibid.*
22. Non siano in presenza allora di quello che Sartre chiamerà molto più tardi "le réalisme brut de la subjectivité?": "Notre problème technique est de trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'évènement. De plus, en reconçant à la fiction du narrateur tout-connaissant, nous avons assumé l'obligation de supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités — point-de-vue de nos personnages; il s'agit de le faire entrer dans les consciences comme dans un moulin, il faut même qu'il coïncide successivement avec chacune d'entre elles. Ainsi avons-nous appris de Joyce à rechercher une deuxième espèce de réalisme: le réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance". Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964, p. 371.
23. O.C., IV, p. 134.
24. *ibid.*, p. 136.
25. *ibid.*, pp. 133-134. Il corsivo è nostro.
26. *ibid.*, p. 136. Il corsivo è nostro.
27. *ibid.*, pp. 142-144.
28. *ibid.*, p. 145.
29. "Il me semble que les personnages de Stevenson ont justement cette espèce de réalisme irréel (...) Ce sont des fantômes de la vérité, hallucinants comme de vrais

fantômes". R.L. Stevenson, in *Spicilege*, O.C., IV, p. 73.

30. In *Spicilege*, pubblicato nel 1960, nella *Note bibliographique*, di Maurice SAILLET, p. 222. Il corsivo è nostro.

31. O.C., IV, p. 144.

32. *ibid.*, pp. 150-151.

33. M. RAIMOND, *La Crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, pp. 305-306.

34. O.C., IV, p. 143.

Patrizio Rigobon

LE TRADUZIONI SPAGNOLE DE “IL PRINCIPE” DI
NICCOLÒ MACHIAVELLI. APPUNTI PER UNA STORIA

0.1. La fortuna dell'opera, del pensiero di NM in terra iberica non appare legata, almeno per i primi secoli, ad una cospicua, o anche solo “normale”, propagazione editoriale in traduzione. Seguendo diacronicamente la genesi del “problema M.” in Spagna (considerato sotto l'aspetto della diffusione e della conoscenza dell'opera sua più citata), cercheremo di mettere in evidenza gli aspetti dell'apparente contraddizione, connessa a talune aporie storiografiche, tra le soverchie impugnazioni “distruttive” e le penurie del materiale tradotto. Su tale materiale, particolarmente abbondante nel nostro secolo, saranno quindi avviate delle brevi discussioni atte ad evidenziare, dove ci è parso necessario, le lacune o le alterazioni rispetto al testo. La questione rappresenta solo un particolare fra i molti che costituiscono l'immagine della fortuna spagnola di M.: il suo sviluppo però ci consentirà di rilevare indirettamente le differenti sensibilità di ogni epoca e/o periodo, di mettere in risalto la difforme attenzione al problema del tradurre che sovente, soprattutto nel passato, ha consentito che l'opera machiavelliana soccombesse alla — sono parole di F. Chabod¹ — “questione morale malissimo intravista”, la quale ha fatto spostare l'attenzione ad ambiti extra testuali².

1.1. Il secolo XVI conosce per quanto riguarda M. due atteggiamenti distinti ed opposti. L'Imperatore Carlo V, per propria ammissione e secondo anche testimonianze concorrenti, leggeva l'opera del Segretario fiorentino, sia il P. che i *Discorsi* (=D.) tanto che di questi ultimi, all'uopo tradotti, ne raccomandava la lettura al figlio, il futuro re Filippo II³. Inoltre in quel periodo già circolava una parziale versione dell'*Arte della guerra* sotto il titolo — ne citiamo solo la parte iniziale — di *Tratado de Re Militar*⁴.

L'autore era il capitano Diego de Salazar, che l'aveva pubblicata ad Alcalá nel 1536.

La seconda edizione dell'Indice di Paolo VI (1559) include il nome del Segretario fiorentino. Potrebbe essere la data d'inizio della “leggenda nera”, ma la questione non è così facilmente generalizzabile. La proibizione infatti è pressoché ignorata in Spagna, dove gli Indici risultano relativamente autonomi: neppure quello Tridentino del 1564, in cui si ribadiva la proscrizione di M., veniva recepito nel Paese iberico. Solo una ventina d'anni più tardi (1583) il cardinale Quiroga includeva nel suo Indice come “auctor damnatus” il Segre-

tario. Era una condanna senza possibilità di equivoco e più volte ribadita⁵. Il “ritardo” della proscrizione non significa naturalmente che, una volta intervenuta questa, l’opposizione a M. non fosse alacre ed arcigna: ma v’è un lasso di tempo, tutt’altro che trascurabile, durante il quale le opere del nostro autore poterono circolare, a differenza dell’Italia, senza specifici veti.

1.2 Non a caso è solo nel 1595 che, presso Pedro Madrigal a Madrid, viene pubblicato il *Tratado de la Religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano* di Pedro de Ribadeneira, in cui la “dottrina” di M. è stigmatizzata come “turbia y ponzoñosa y propia para atosigar a los que bebieran della”⁶. La qual definizione va più considerata come una rodomontata verbale che come una sostanziale opposizione e rifiuto ideologico dell’opera di M.⁷ È interessante in ogni caso notare come sia in questa che in altre opere⁸ dichiaratamente oppostive (o nei plagi più o meno manifesti) vi si rechino in traduzione passi anche estesi appartenenti al Segretario fiorentino, consentendone in tal modo la penetrazione, sia pur mediata e parziale, ad un livello più esteso di quello permesso dall’approccio diretto all’originale di cui più oltre diremo.

Quasi a ridosso della proscrizione contenuta nell’Indice di Quiroga, il Duca di Sessa e Soma, mecenate e personaggio della corte di Filippo II, indirizza al Supremo Tribunale dell’Inquisizione due lettere⁹, datate rispettivamente 9 Novembre 1584 e 1 Giugno 1585, nelle quali si chiede l’autorizzazione a pubblicare in lingua “bulgar castellana”, opportunamente espurgate, emendate e corrette, le opere “politiche” di M., in particolare il P., i D., l’*Arte della guerra* e le *Istorie fiorentine*. La richiesta non ebbe seguito (almeno non furono pubblicate a stampa le opere menzionate), ma tali lettere hanno per noi una notevole importanza in relazione ad altri temi. Troviamo in esse:

- a) l’allusione alla proibizione delle opere di M. dovuta al nuovo Indice (1583);
- b) l’accento all’utilità delle opere stesse a “muchos hombres principales” e a “todos los curiosos”, nonché l’avvertimento della necessità di pubblicarle sotto pseudonimo “no conviniendo que anden en el del dicho nicholao machiavelo”;
- c) l’urgenza della versione in lingua “bulgar castellana” (desunta dalle ripetute sottolineature all’argomento sia nella prima che nella seconda missiva);
- d) il coinvolgimento come “curatore” dell’edizione spagnola del dottor Cardona, vescovo di Vich (oltre che di Marco Antonio de Aldana, figlio del colonnello Aldana, citato anche nella prima lettera).

C'è dunque la preoccupazione di tutelare da un lato la forma in modo tale da non offendere "ningun fiel y catholico cristiano", dall'altro il riconoscimento dell'importanza degli scritti di M. La figura del dottor Cardona, poi, non solo costituisce garanzia di ortodossia ideologica, ma testimonia anche della persistenza, al di là della condanna, dell'interesse di certa gerarchia ecclesiastica nei confronti del Segretario fiorentino.

1.3 Alla domanda sulla causa generale della scarsità di traduzioni sono state date le risposte che esporremo brevemente e che accompagneremo con alcune riflessioni. Il problema dedotto è se tale scarsità non significhi pure imperfetta o distorta conoscenza dell'opera (alludiamo specificamente al P. e ai D.).

G.M. Bertini afferma che "le versioni degli scritti del 'segretario fiorentino' non dovettero essere molto numerose, grazie alla familiarità che gli spagnoli avevano con l'italiano"¹⁰. Ribadisce H. Puigdoménech, sulla scorta di spogli bibliografici di numerose biblioteche ed in base agli scambi culturali Italia-Spagna, che "la escasez de traducciones o de ediciones españolas de M., no implica por supuesto desconocimiento"; e conclude: "atribuimos esta falta a su innecesariedad, debido a que aquellos a quienes podía interesar, y éstos tenían que ser muchos, podían leerlo en original, como sugiere el gran número de obras en italiano que se encuentran en las bibliotecas españolas de la época"¹¹. D'opinione non dissimile sono S. Bertelli e P. Innocenti i quali sostengono che "le classi colte spagnole potevano ben leggere nell'originale come nelle versioni latine" M. e che, in fin dei conti, "le idee sue non dovevano essere ... davvero del tutto ignorate in terra iberica. Che in qualche modo, sia pur attraverso gli antimachiavellici, sia pure indirettamente, la fama del Segretario fiorentino e i suoi scritti dovevano aver circolato anche in Ispagna, lungo il Cinque e Seicento"¹².

Sull'altro versante, invece, nella dedica dell'edizione del 1552 dei D., dice il traduttore Juan Lorenzo Otevani di essersi fatto carico del "trabajo de le traduzir en esta lengua Castellana [p] ara que mejor se pueda entender"¹³. Oltre un secolo più tardi, Carlo II, non conoscendo l'italiano¹⁴, richiede una traduzione delle opere di M., condotta poi da Juan Vélez de León. Dovremmo anche rilevare, se il paragone può essere di qualche giovamento, che nella vicina Francia, tra il 1544 ed il 1571, i D. vengono stampati nella traduzione di Jacques Gohory almeno quattro volte. Il P. ha addirittura due versioni nello stesso anno (1553): quella di Guillaume Cappel e l'altra di Gaspar (d) d'Auvergne¹⁵. Potremmo dunque affermare che le classi colte francesi conoscevano male o conoscevano poco l'italiano? Forse gli scrittori a carattere "politico" trovavano in Francia, per una

diversa tradizione, più caldo e vasto accoglimento? È possibile che in Spagna la ricezione “attenta” di M. fosse “naturalmente” elitaria, lasciando invece circolare in un ampio dominio le costruzioni dottrinarie volte a demolire più o meno incisivamente alcune idee del Segretario?

Sono domande a cui può esserci, almeno per ora, risposta solo parziale: inoltre le sfumature statistiche sui “livelli di lettura” potrebbero condurci a risposte paradossali oppure a documentatissime quadrature del cerchio.

I dati di fatto rilevanti a nostra disposizione sono sostanzialmente quattro:

- a) fino al 1821 del P. esistono traduzioni solo manoscritte, mentre per i D. non si danno per lungo tempo altre traduzioni a stampa oltre a quelle già citate di J.L. Otevani del 1552 e 1555¹⁶;
- b) un numero notevole di opere di M., ma meno per quanto riguarda il P. specificamente, sono presenti in originale nelle biblioteche di diversi “hombres principales y de qualidad”¹⁷;
- c) la proibizione diventa operativa a partire dal 1583;
- d) una quantità sempre più copiosa di opere “politiche” e/o religiose si occupa, direttamente o indirettamente, di M. soprattutto a partire dalla fine del XVI secolo.

Non ci resta che alludere, in questo quadro, a quella che Joan Reglà chiama “impermeabilización” de España” cui fa pure riferimento, in una nota opera, J. Vicens Vives¹⁸.

2.1 Adolph Gerber, agli inizi del nostro secolo, menzionava nel suo ampio e curatissimo repertorio¹⁹, due mss della Biblioteca Nazionale di Madrid: il 1084 e il 902. Il secondo conteneva sotto il titolo generale di *Diuersos tratados políticos pertenecientes á los Gobiernos Monarquico, Aristocratico y Democratico, Utiles á Principes, Consejeros, Senadores y Generales de Exercitos* la traduzione, dovuta al già citato Juan Vélez de León, di alcune opere tra le quali il P. e i D.²⁰. Gerber aveva però delle idee un pò vaghe su tali mss (vedremo più oltre il ms 1084) così come sulle traduzioni a stampa cinquecentesche di Otevani: “Da wir weder diese beiden Handschriften noch jene beiden Drucke, welche durch die Inquisition fast sämtlich zerstört zu sein scheinen, persönlich gesehen haben...”²¹. Il ms 902 riporta altresì due luoghi e due date: Roma 1680 e Napoli 1686²². Del traduttore sappiamo che agì probabilmente su richiesta del Marchese del Carpio, viceré di Napoli, di cui fu segretario per quattordici anni, il quale ebbe l'incarico di far tradurre l'opera di M. da Carlo II che voleva procurarsi “sigilosamente un ejemplar [del P.] en castellano”²³. La fonte, sia del ms 902 che del 1084, è la cosiddetta “Testina”, tale è l'asserzione di A. Gerber²⁴. L'ultimo ms citato è anonimo, senza data e

presenta, oltre alla traduzione del P., delle "Observaciones ex Nicolao Machia ex lib. I Historiarum". Secondo G. M. Bertini il ms 1084 offre "una copia della traduzione del P. del Vélez de León"²⁵. In realtà non è così, già Álvarez l'aveva constatato²⁶. Un confronto, anche parzialissimo come il nostro, tra i due mss ne dovrebbe evidenziare le divergenze. A tal scopo abbiamo scelto un passo del cap. IV del P. di cui di seguito offriamo il testo originale²⁷.

Cur Darii regnum quod Alexander occupaverat a successoribus suis post Alexandri mortem non defecit.

Considerate le difficoltà quali si hanno a tenere uno stato di nuovo acquistato, potrebbe alcuno meravigliarsi donde nacque che Alessandro Magno diventò signore della Asia in pochi anni, e non l'avendo appena occupata morì; donde pareva ragionevole che tutto quello stato si ribellasse; nondimeno e successori di Alessandro se lo mantennero, e non ebbero a tenerlo altra difficoltà che quella che intra loro medesimi per ambizione propria nacque. Respondo come e principati de' quali si ha memoria si trovano governati in dua modi diversi...

Trascriviamo diplomaticamente le due versioni.

Ms 902 (fol. 8)

Porque el Reyno de Dario granado por Alessandro, no se revelo (... a ...) los sucesores de Alessandro des pues de su muerte. / Consideradas las dificultades que se encuentran en mantener / un estado conquistado de nuevo, podria alguno extrañar de donde naciese, que habiendose Alessandro Magno echo señor de Asia en pocos años y muerto, habiendola apenas ocupado, (...) / parecia razonable que todo aquel estado se revelasse; sin embar/go los sucesores lo conservaron sin encontrar en ello (...) dificultad / que aquella que en (...) mismos nació, por ambición propria. Pero / respondo, que los Principados, de que se tiene memoria, se hallan / gobernados de dos modos diversos...

Ms 1084 (foll. 11-12)

Porque el Reino de dario ocupado de Alexandro no se revelo a los suce/ssores de Alexandro despues de su / muerte. Consideradas las dificultades que ai / en conservar un estado adquirido de / nuevo podra alguno maravillarse / de donde nace que Alexandro mag/no Se iço empocos años señor de la / Asia y aviendola ocupado apenas / murio de donde parecia conforme / a raçon que todo aquel estado se re / (fol. 12) velasse con todo (...) su sucesores se / reconservaron sin tener para man/tenerle otra dificultad mas / la que nació entre ellos por (...) ambi/cion propria. Respondo que los prin/cipados de los cuales ai memoria / se an gobernado de dos modos diversos ...

Il ms 1084 è collocabile, per diverse considerazioni, alla fine del secolo XVI o agli inizi del XVII, come sostengono diversi studiosi²⁸. È ovvio così che, essendo anteriore al 902, non può esserne una copia (al di là naturalmente di tutte le altre osservazioni che si potrebbero fare in base agli esempi sopra riportati). J.L. Álvarez ne cita anche un altro (il ms 1017) la cui versione del P. "es diversa de los mss. 902 y 1084, y aunque, a diferencia de éstos, no aparezca en el catálogo de la Biblioteca Nacional como de M., no cabe dudar que lo sea". Il testo

conclude J.L. Álvarez, “se reproduce fielmente, aunque se encuentre alguna incongruencia (folio 78 v.), añadan algunas aclaraciones (fols 4 v. y 48) y empleen términos como los de “razón de Estado” (folio 48) y “Políticos” (fol. 52 v.), que no usa M.”²⁹. Non è molto ciò che sappiamo su questi tre mss., e dell'ultimo in particolare: nel momento in cui scriviamo non c'è ancora, a nostra conoscenza, uno studio svolto secondo i criteri della moderna ecdotica né, tanto meno, un'edizione.

Queste tracce di versioni non impediscono in ogni caso di constatare che la proscrizione, una volta operativa, fu senz'altro efficace dal punto di vista editoriale.

Dall'elargizione di “licenze di lettura” che gli inquisitori Bonifaz y Beltrán fecero nel 1750 e e nel 1754-1783, il Segretario fiorentino restò sistematicamente escluso³⁰.

3.1 Un silenzio pressoché totale cala dunque su M. e la sua opera durante tutto il XVIII secolo fatti salvi alcuni sporadici episodi³¹. Bisognerà attendere il 1821, come abbiamo più sopra detto, per la prima traduzione a stampa del P.³²

Di tale versione non è indicato il nome del curatore, ma non dovrebbe essere difficile risalirvi seguendo le sue stesse indicazioni: “Al que hubiere leido el número 20 del *Censor*, periódico político y literario de esta capital [Madrid], no será necesario advertirle que esta es la traducción castellana anunciada en el”³³. Purtroppo però va detto che essa risulta concettualmente globalizzante ed arricchita d'orpelli verbali “romantici” del tutto estranei al testo. Il traduttore, di cui va ribadita l'assoluta onestà d'intenti, afferma: “[nuestra versión] se ha corregido en diferentes épocas, aunque no se había pensado en imprimirla, sirviéndose principalmente (...) de la última (...) francesa, que sin disputa es la mejor, aunque algo difusa o poco literal, impresa en Paris con comentarios supuestos ó ciertos de Bonaparte en el año 1816. De esta última versión se han tomado muchas de las notas que ilustran el texto del autor en la castellana”³⁴. Potrebbe trattarsi di *Machiavel commenté par Napoléon Bonaparte*³⁵. Sta di fatto che erano disponibili numerose versioni (anche con l'*Examen du Prince, ou l'Anti-machiavel* di Federico il Grande) e che l'influsso deve essere stato molto, forse troppo, rilevante. La successiva traduzione spagnola, stando al frontespizio, esce in Francia, trattandosi probabilmente (ma non ne abbiamo un riscontro diretto) di una ristampa di quella uscita a Madrid nel 1821³⁶. A Parigi viene pubblicato sei anno dopo *M. comentado por Napoleon Buonaparte*³⁷. Il volume contiene tra l'altro un notevole “Apéndice histórico sobre los detractores de M.”³⁸ in cui si ripercorre una sorta di storia della (s) fortuna critica del Segretario fiorentino del cardinale Pole a Voltaire. Per quanto attiene al nostro problema dichiara l'anonimo curatore: “Los materiales suyos [de M.]

se non presentan en las notas del elogio que el caballero Florentino J.B. Baldeli hizo de este insigne estadista, y que se leen á la cabeza de las últimas ediciones italianas de sus obras". Più oltre: "...vamos casi á limitarnos á traducir las notas de Baldeli"³⁹. Torna così quell'elogio che, alla fine del Settecento, il padre Antonio Eximeno rintuzzò nel già citato saggio. Per quanto riguarda la traduzione, il giudizio non può essere molto differente da quello dato per l'edizione madrilená del 1821, anche se in una "Nota del Editor" si dichiara che la versione "se ha cotegado con el manuscrito original (sic) que está en la Biblioteca *Medici-Laurenziana* de Florencia"⁴⁰.

3.2 Offriamo ora alcuni passi della versione di Madrid del 1821 confrontadoli con le "soluzioni" di questa traduzione "parigina". Utilizziamo per il nostro raffronto due ristampe, fra le più recenti, delle citate traduzioni. A, quella di Edaf⁴¹ che riproduce, con alcune modifiche, la prima; B, quella di Espasa-Calpe⁴² che offre il testo della seconda. I brani del P. sono tratti dalla già citata edizione di M. Bonfantini. Accanto ad ogni passo riportiamo le pagine nel volume di riferimento.

(...) quanto la cognizione delle azioni delli uomini grandi imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche: le quali avendo io con gran diligenza lungamente escogitate ed esaminate e ora in un piccolo volume ridotte, mando alla Magnificenzia Vostra (Dedica, p. 3).

(...) es el conocimiento de lo que han hecho los grandes hombres; conocimiento que he adquirido con una larga experiencia de la política moderna, y una lectura continua de la que seguían los antiguos. De todo esto, meditado y examinado con detención escrupolosa, he formado un pequeño volumen, que os envío...⁴³
(p. 13).

No he podido adquirir este conocimiento más que con una dilatada experiencia de las horrendas vicisitudes políticas de nuestra edad, y por medio de una continuada lectura de las antiguas historias. Después de haber examinado por mucho tiempo las acciones de aquellos hombres, y meditándolas con la más seria atención, he encerrado el resultado de esta penosa y profunda tarea en un reducido volumen; y el cual remito a Vuestra Magnificenzia (p. 11).

(...) El re Luigi fu messo in Italia dalla ambizione de' Viniziani, che volsono guadagnarsi mezzo lo stato di Lombardia per quella venuta. Io non voglio biasimare questo partito preso dal re; perché, volendo cominciare a mettere uno piè in Italia, e non avendo in questa provincia amici, anzi sendoli per li portamenti del re Carlo serrate tutte le porte, fu forzato prendere quelle amicizie che poteva: e sarebbeli el partito ben preso, quando nelli altri maneggi non avessi fatto errore alcuno (Cap. III, p. 11).

Luis fue llamado a Italia por la ambición de los venecianos que intentaban servirse de él para apoderarse de la mitad de Lombardía. No reprobaré yo esta entrada del en Italia, ni el partido que entonces tomó; porque a la sazón, no teniendo amigos en aquel país, y habiéndole cerrado todas las puertas la mala conducta de su antecesor Carlos, tal vez le sería indispensable aprovecharse de aquella alianza que se le presentaba para volver a entrar en Italia como quería; y hubiera sido favorable el éxito de su empresa, si hubiese sabido conducirse después (p. 24).

El rey Luis fué atraído a Italia por la ambición de los venecianos, que querían por medio de su llegada ganar la mitad del Estado de Lombardía. No intento afejar este paso del rey ni su resolución sobre este particular; porque queriendo empezar a poner en pie a Italia, no teniendo en ellas amigos, y aun viendo cerradas todas las puertas a causa de los estragos que allí había hecho el rey Carlos VIII, se veía forzado a respetar los únicos aliados que pudiera haber allí (...); y su plan hubiera tenido completo acierto si él no hubiese cometido falta ninguna en las demás operaciones (p. 21).

Io non voglio delli esempi freschi tacerne uno. Alessandro VI non face mai altro, non pensò mai ad altro che a ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare. E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che la osservassi meno; nondimeno sempre li succedevano li inganni ad votum, perché conosceva bene questa parte del mondo (Cap. XVIII, p. 57).

A

Solamente citaré un ejemplo tomado de la historia de nuestro tiempo. El Papa Alejandro VI se divirtió toda su vida en engañar; y aunque su mala fe estaba bien probada y reconocida, siempre le salían bien sus artificios. Jamás se detuvo en prometer ni en afirmar sus palabras con juramento y las más solemnes protestas; pero tampoco se habrá conocido otro príncipe que menos se sujetara a estos vínculos, porque conocía a los hombres y se burlaba de ellos (p. 87).

B

No quiero pasar en silencio un ejemplo enteramente reciente. El papa Alejandro VI no hizo nunca otra cosa más que engañar a los otros; pensaba incessantemente en los medios de inducirlos a error, y halló siempre la ocasión de poderlo hacer (...). No hubo nunca ninguno que conociera mejor el arte de las protestaciones persuasivas, que afirmara una cosa con juramentos más respetables y que al mismo tiempo observara menos lo que había prometido. Sin embargo, por más conocido que él estaba por un trapacero, sus engaños le salían bien, siempre a medida de sus deseos, porque sabía dirigir perfectamente a sus gentes con este estratagemata... (p. 87).

Questi sono solo tre esempi tra i molti che potremmo addurre. Essi mostrano, al di là dell'ottima volontà dei curatori di far conoscere M. attraverso i testi, l'esistenza di una "interpretazione" (lunghe parafrasi ed aggiunte arbitrarie quando non "devianti") più che di una traduzione vera e propria. I connotati stilistici dell'originale, ma in questo caso è il dato di minore rilevanza, scompaiono: la rapidità della sintassi sfuma nel turgore esplicativo, mentre il procedimento

dilemmatico è quasi inapprezzabile a fronte delle divagazioni verbali. La "lunga esperienza delle cose moderne" si defila (B) in "experiencia de las horrendas vicisitudes políticas de nuestra edad". Il momento cogente espresso da M. con un quasi lapidario "fu forzato a prendere quelle amicizie che poteva" riferito a Carlo VIII, si diluisce in (A) "tal vez la sería indispensable aprovecharse de aquella alianza que se le presentaba para voler a entrar en Italia como quería". Per non dire di "cominciare a mettere un piè in Italia" trasformato (B) in "empezar a poner en pie a Italia" ricco di encomiabili intenti morali. Notiamo ancora, tra l'altro, l'approccio ludico (A) alla figura di Alessandro VI che "se divirtió toda su vida en engañar ... porque conocía a los hombres y se burlaba de ellos", mentre dall'altro lato ci viene assicurato (B) che l'inganno "por más conocido que él estaba por un trapacero" gli riusciva bene "porque sabía dirigir perfectamente a sus gentes con este estratagema". Apprendiamo altresì (A) che "Jamás se detuvo en prometer ni en afirmar sus palabras con juramentos..." dice "E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa...", con evidente alterazione semantica. Vediamo ora le traduzioni offerte da A e B di alcuni concetti essenziali dell'"ideologia" del Segretario. Uno di questi è senz'altro espresso dal termine "virtù" (qui ci riferiamo al cap. VII del P.). A trasforma "uomo di grande ingegno e virtù" (p. 21) in "hombre de muy señalado talento o de un espíritu muy superior" (p. 38). È poi ancora "se già quelli tali (...) non sono di tanta virtù che quello che la fortuna ha messo loro in grembo e "Io voglio all'uno e all'altro di questi modi detti circa el diventare principe per virtù o per fortuna addurre dua esempi" (p. 22), diventano (sempre A) "a menos que (...) no se hallen bien adornados de grandes prendas y de una fuerza de ingenio sobresaliente para valerse de los medios..." e "Sobre estos dos modos de ascender a la soberanía, o por un efecto de la fortuna o por el talento, quiero...etc" (p. 39). Supponiamo che "muy señalado talento" renda "di grande ingegno" e "espíritu muy superior" traduca "virtù". È noto il valore di questo concetto come, e semplifichiamo, "energia", "atteggiamento volitivo", "efficacia dell'uomo politico". Comporta una capacità di adattamento alle circostanze, rappresentando in conclusione la prudenza politica dell'uomo di governo che consente di affrontare e superare i frangenti avversi talora originati dalla "fortuna". Orbene "espíritu muy superior" evoca immediatamente una serie di qualità morali (anche con connotazioni cristiane) estranee alla volitività che la "virtù" per M. rappresenta. Infatti un uomo dall'"espíritu muy superior" può non essere "virtuoso". Inoltre il "señalado talento" (più prossimo al significato originale che c'interessa) è posto in maniera alternativa ("hombre de...o de un..."), mentre M., distingue ("uomo di grande ingegno e virtù"). Ma, al di là di questo

che potrebbe aver origini estranee a carenze del traduttore, si noti come “virtù” diventi poi “grandes prendas”, “fuerza de ingenio”, e più oltre “talento”, “superior mérito”. Per B abbiamo, con simile sequenza, “grande habilidad” e, come prima per A, “superior mérito” (p. 39). In conclusione, per i molti lettori di queste traduzioni, che ancora si ristampano e circolano, non esiste probabilmente un’idea machiavelliana di “virtù”, ma piuttosto un bell’insieme di sostantivi ed aggettivi.

Vediamo ancora “fortuna”, facendo qui riferimento al cap. XXV del P., dove accade che la frase “...molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio” p. 79), viene resa con (B) “...muchos creyeron y creen que la fortuna, es decir, Dios gobierna de tal modo las cosas del mundo...” (p. 121). Continuando veniamo a sapere che per A l’asserto “como tenemos un libre albedrío... y es necesario reconocer, que la fortuna no gobierna el mundo en tales términos, que no le quede a la prudencia humana gran parte del influjo en todos los sucesos que vemos. Yo compararía el poder ciego de la fortuna (...) con un río violento...” (p. 118) dice “...perché il nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l’altra metà, o presso, a noi. E assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi...” (p. 80). A parte dunque l’iperbolizzazione non dovuta, s’attribuisce a M. una contraddizione inesistente nel suo testo: com’è possibile infatti, una volta ammesso che la nostra “prudenza” ha un grand’influsso sugli avvenimenti, che la fortuna disponga di un potere assolutamente cieco?

Queste sono alcune delle assai numerose riserve formali e sostanziali che riguardano le due versioni testé sommariamente analizzate. L’allontanamento dal dettato machiavelliano è patente. Ma nonostante tutto questo, riteniamo che i curatori agirono secondo oneste intenzioni: essi operarono, pur con i gravi limiti visti, per una conoscenza diretta dell’opera offerta per la prima volta nella sua interezza.

3.3 Ancora a Parigi esce, nel 1838, presso la “imprenta de Pillet Ainé” una traduzione “del Toscano al Español”, forse la stessa pubblicata a Madrid diciassette anni prima. Appaiono o si ristampano numerose altre versioni nel corso del XIX secolo⁴⁴ ed il giudizio sul Segretario a poco a poco muta⁴⁵. Non molto sensibilmente, se confrontiamo la ricezione avuta in altri paesi, ma in modo certamente significativo. Tuttavia, a parere di S. Bertelli e P. Innocenti, “(...) di vera e propria marginalizzazione si può ... parlare per la Spagna, che non mantiene nell’Ottocento la grande eredità di Medina del Campo e lascia trascorrere le traduzioni machiavelliane in una mediocrità retorica in cui è molto più di antimachiavellismo che di acribia critica, ma che comunque

perviene nel corso del secolo, e con un risveglio verso la fine, a riagionare il panorama⁷⁴⁶.

4.1 Nel corso del nostro secolo le posizioni su M. si allineano su una maggiore attenzione alle sue opere e su una più spiccata storicizzazione delle stesse. Secondo José Ortega y Gasset: "... la mente más clara del tiempo era M. Nadie en aquella época pensó más sobre política ni conoció mejor el doctrinal íntimo de las cancillerías"⁷⁴⁷. La qual asserzione rappresenta, all'interno dei lavori orteghiani, il frutto di riflessioni ben più ampie. Anche il ventaglio d'autori che, con mire diversificate, s'interessano a M., s'allarga⁴⁸.

Analogamente per le traduzioni: oltre alle ristampe di alcune versioni del secolo precedente, ne vengono pubblicate di nuove ad un ritmo vieppiù incalzante e qualitativamente crescente⁴⁹. Gli ultimi due decenni, poi, hanno conosciuto un fervore editoriale senza eguali, sia per versioni che per studi, contribuendo così a diradare, almeno ci auguriamo, quella diffidenza che sovente ha accompagnato alcuni storici delle idee politiche al momento di analizzare fenomeni culturali di tale area d'interesse in Spagna. Quattro recenti traduzioni offrono l'opportunità di fornire oggettiva consistenza alle affermazioni di qualità del nuovo interesse per M. Considereremo: A) *El P.*, con un estudio preliminar, notas y bibliografía seleccionada por doña Ángeles Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera, pp. 223 (con svariate edizioni: noi faremo riferimento a quella pubblicata senza "estudio preliminar y bibliografía" nello stesso luogo presso Orbis-Origen nel 1983, pp. 155); B) *El P.*, traducido por Miguel Angel Granada, Madrid, Alianza ed., 1982 (prima ed. 1981), pp. 134⁵⁰; C) *El P.*, introd. trad. y notas de Francisco Javier Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 123; D) *El P.*, *La Mandrágora*, Edición de Helena Puigdoménech, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 242.

Si tratta, in linea generale, di buone versioni che attestano la qualità dell'interesse verso l'opera del segretario. Ad esse si debbono tuttavia ascrivere meriti diversi. Nell'abbozzo di analisi che segue cercheremo di evidenziare tali diversità, riconoscendo altresì che alcune sfumature di merito possono essere totalmente ininfluenti sulla comprensione globale del pensiero del Segretario che dal P. si evince.

Cominciamo ancora una volta dal termine "virtù" che D rende coerentemente con "virtud" (salvo per esempio in luoghi come il cap. VI dove è naturale che "la virtù del loro arco" — p. 18 — diventi "la potencia de su arco"). In riferimento al cap. VII, A e C rendono "virtù", non allontanandosi concettualmente dal testo, con "talento" e "valor" (A, 36-37), "virtud", "valor" e "mérito" (C, 29-30). Non esistono più "sfasamenti", ma diversi significati contestuali che il traduttore ritiene evi-

dentemente di dover sciogliere. B è pure coerente con “virtud”.

Nel cap. III afferma M. (p. 9): “Debbe ancora chi è in una provincia disforme come è detto, farsi capo e defensore de’ vicini minori potenti, ed ingegnarsi di indebolire e potenti di quella, e guardarsi che per accidente alcuno non vi entri uno forestiere potente quanto lui”. C, eludendo la “disformità” e quasi trasformando il titolare del potere in un “giustiziere sociale”, dice (p. 12): “El conquistador de una provincia debe ser jefe y defensor de los ciudadanos más débiles, humillar a los más poderosos, y sobre todo, evitar que en la nueva provincia entre uno tan fuerte como él”. A spiega la “disformità” (p. 19): “Debe, además, el que se encuentra en un lugar que no tiene los mismos usos y costumbres (disforme), de que ya he hablado...”. B e D preferiscono “diferente”, citiamo la versione del secondo (p. 79): “Quien se encuentre en una provincia diferente, como ya he dicho, debe además convertirse en caudillo y defensor de los vecinos menos potentes, ingeniárselas para debilitar a los poderos y guardarse de que, por ninguna circunstancia, entre en esta provincia algún forastero tan poderoso como él”. Va notato naturalmente come in A, B e D non via sia “l’interpretazione sociale” di C. Più oltre la “disformità del subietto” (fine cap. IV), che indica la diversità delle condizioni di gestione politica di un dato territorio conquistato⁵¹, diventa “diversidad de los vencidos” (A, 29), “diversidad de la materia” (B, 45), “diferentes caracteres de los súbditos” (C, 22), “distinto carácter de los sometidos” (D, 87). Dice M. nel cap. X (p. 35) che “qualunque arà bene fortificata la sua terra ... sarà sempre con gran rispetto assaltato”. Non coglie esattamente nel segno C che deduce una soggettiva deferenza morale all’obiettiva necessità di cautela (p. 50): “El príncipe que haya reforzado bien sus defensas ... puede ser atacado, es cierto, per con cierto respeto”. Una zuffa tra gentlemen. A e B rendono nell’ordine con “gran circunspección” (p. 56) e “grandes precauciones” (p. 67), raffinando ulteriormente D in “gran temor y precacución” (p. 110). D’altro canto il passo (cap. XXV, p. 81) “...si vede li uomini nelle cose che li conducono al fine quale ciascuno ha innanzi, cioè glorie e ricchezze, procedervi variamente: l’uno con rispetto l’altro con impeto, l’uno per violenza l’altro con arte, l’uno per pazienza l’altro con il suo contrario” è semplificato da C in “...vemos cómo los hombres proceden de modo diferente para lograr sus fines, es decir, la gloria y las riquezas: los unos con paciencia, los otros con lo contrario...” (p. 116); in cui all’indebito livellamento lessicale s’aggiunge la dissoluzione della sequenza di chiasmi che dilegua l’originale incisività del dettato. Più oltre poi “rispettivo” (ibidem) diventa in C “pacífico” (116-117). Invece per A, B e D “rispetto” e “rispettivo” sono nell’ordine “circunspección” e “moderado” (p. 119-120), “precacución” e “precavido” (p. 118) ed infine “precaución” e “circunspecto” (p. 172).

La frase "... perché può molto bene stare insieme essere temuto e non odiato" (cap. XVIII, p. 54) diventa in D, forse per una banale svista, "porque puede muy bien ser temido y a la vez odiado" (p. 136). Tutti gli altri traduttori danno naturalmente la negazione prima di "odiado".

In merito ad un passo controverso⁵² come "e li pochi non ci hanno luogo quando li assai hanno dove appoggiarsi" (cap. XVIII, p. 58) solo B accenna, sia pure marginalmente, alla divisa lettura e riporta letteralmente "los pocos no tienen sitio cuando la mayoría tiene donde apoyarse" (pp. 92-93 e nota pp. 132-133). Analogamente traduce D (p. 141), mentre A scioglie "li pochi" in "los pocos espíritus penetrantes" (p. 88). C presenta un'interpretazione indipendente: "los grupos minoritarios no tienen sitio cuando la mayoría cuenta con el príncipe" (p. 84). E ciò nonostante il riflessivo "appoggiarsi" vada riferito (vuoi per chi segua il testo di M. Casella, vuoi per chi faccia sua l'interpretazione de F. Chabod) all'"evento della cosa" che compare poco prima del passo che stiamo discutendo.

La qualità delle introduzioni e degli apparati di note è notevole: in particolare A, B e D risentono di una protratta consuetudine con l'opera del Segretario fiorentino⁵³ e di una solida base critica, rilevabile dalle bibliografie sempre ottimamente curate.

Quello che abbiamo tentato di discutere in queste pagine è, come abbiamo detto all'inizio, solo un episodio della complessa fenomenologia della ricezione dell'opera di M. in Spagna.

Se da un lato però la presenza oggettiva del P. è più facilmente determinabile dell'influsso di idee ad esso ascrivibili in questo o quell'autore, dall'altro dobbiamo riconoscere che la fortuna di M. in Spagna è, per un lungo periodo di tempo, quella rilevabile dalle citazioni (più o meno a proposito, più o meno sincere) del nome del Segretario o di frammenti di sue opere in autori diversi e spesso astiosamente polemici. Tale tipo di presenza ricade in un ambito di "opinabilità interpretativa" di cui il singolo studioso è titolare. A questo livello si sono inserite, egualmente documentate e documentabili, posizioni opposte, cariche talora di critiche rutilanti o di corrusche apologie.

Scendere sul terreno della quantificazione dei dati, ancora non sufficientemente esplorato per quanto riguarda M. in Spagna, adottando anche un campo comparativo più esteso, può significare almeno un parziale tentativo in vista dell'appianamento di talune asperità sull'orizzonte critico.

Note

1. *Scritti su M.*, Torino, "Reprints" Einaudi, 1980, p. 135. La I ed. di questa raccolta di saggi, originariamente sparsi in diversi luoghi, è del 1964, presso il medesimo editore.

2. Il fatto non riguarda solo, è evidente, l'aspetto specifico che noi trattiamo. Ma, per aver avuto il P. in Spagna molte interpretazioni di carattere pedagogico-morale, esso assume qui particolare rilevanza.

Ci risulterà utile ricordare poi, ancora in fase di approssimazione al nostro tema, il saggio di ANTONIO ENZO QUAGLIO "per il testo del 'De Principatibus' di NM", *Lettere italiane*, Aprile-Giugno 1967, pp. 141-186, dove l'autore passa in rassegna le edizioni critiche del P. (da quella di Lisio, rivalutata a fonte delle critiche del O. Tommasini, a quella di M. Casella), mettendo in evidenza la necessità di una nuova edizione che attribuisca maggior valore alla collocazione stemmatica dei mss. che alla loro discussione esegetica.

3. "...sabiendo que nos para nuestra recreacion leemos algunas vezes en un libro intitulado los discursos de Nicolao M...". Vari autori citano l'intero privilegio, di cui qui si offre solo un frammento. Noi l'abbiamo tratto da ADOLPH GEBER, *NM. Die Handschriften, Ausgaben und Übersetzungen seiner Werke im 16. und 17. Jahrhundert. Mit 147 Faksimiles und zahlreichen Auszügen. Eine kritisch-bibliographische Untersuchung*. Im Selbstverlag des Verfasser. Erster Teil: *Die Handschriften*, Gotha, 1912; Zweiter Teil: *Die Ausgaben*, Gotha., 1912; Dritter Teil: *Die Übersetzungen*, Gotha, 1913; 147 *Faksimiles*, München, 1911. Vol. terzo, pp. 115-16. Di quest'opera esiste anche una ristampa anastatica con un profilo dell'autore a cura di Luigi Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962 ("Munumenta politica et philosophica rariora" ex optimis editionibus phototypice expressa, curante LF).

Inoltre, nell'opera *Simulacro di Carlo V*, Sansovino afferma che il re "si diletta di leggere tre libri solamente li quali esso haveva fatto tradurre in lingua sua propria: (...) per le cose di Stato (...) fu il P. co'D. del Machiavello" (cit da GIULIANO PROCACCI, *Studi sulla fortuna del M.*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1965, p. 268. Così pure sostiene REIFFEMBERG, *Mémoires de l'Académie roy. de Bruxelles*, VIII, cit. da JOSÉ LUIS ÁLVAREZ, reseña a NM, *ELP.*, Versión e introd. por E. González-Blanco., in *Revista de Derecho Público*, (Madrid) III, n. 28, 15 Abril 1934., pag. 157).

4. Cfr. JOSÉ ANTONIO MARAVALL. "M. y maquiavelismo en España", *Atti del convegno internazionale su il pensiero di M. e la sua fortuna nel mondo*, San Casciano Val di Pesa, 1969. Firenze, Ist. nazionale di studi sul Rinascimento, 1972, p. 71; A. GERBER, *Die Übersetzungen* cit., pp. 13 e ss.

5. Cfr. HELENA PUIGDOMÈNECH, *Contribución al estudio de M. en España* (Resumen de la Tesis doctoral), Barcelona, Secretariado de publicaciones, intercambio científico y extensión universitaria, 1977, p. 10. A. GERBER, cit., p. 115. Per contro GIOVANNI MARIA BERTINI afferma che la proibizione "uscì contemporaneamente in Roma e in Ispagna, nel 1559" e che "*L'Index Librorum prohibitorum* del Valdés, il primo indice organico stampato nell'impero di Carlo V, probabilmente, non faceva altro che raccogliere una precedente proibizione, formulata negli indici di Lovanio del 1546 e del 1551, e ciò significherebbe che la inclusione delle opere del M. fra quelle proibite si ebbe prima nei domini spagnoli che non in Roma" ("La fortuna di M. in Spagna", *Quaderni Ibero-america* (Torino), I, 1946, p. 21). Anche secondo SERGIO BERTELLI e PIETRO INNOCENTI, i quali si rifanno in questo a G.M. Bertini, la "cortina di ferro dell'Inquisizione" cala nel 1559 (*Bibliografia machiavelliana*, Verona, Ed. Valdonega, 1979, p. LXVI).

6. In PEDRO DE RIBADENEYRA, *Obras escogidas*, B.A.E., t. LX, Madrid, 1919, p. 455.

7. Cfr. Maravall, art. cit., p. 73. Partitamente abbiamo cercato di dimostrarlo nel nostro inedito *El Diablo angelical: para una historia de la fortuna de M. en España*, Venezia, Università., 1984, pp. 31-35 (Venezia, 1984 ecc.).

8. Cfr. Maravall, pp. 73-74.

9. J.L. Álvarez, art. cit. p. 157, n. 5, riporta ampi stralci di queste lettere. Più tardi G.M. Bertini, art. cit. p. 26 (che pare ignorare Álvarez) le riporta integralmente. Esse, dice, "scoprono un momento ignorato della fortuna di M. in Ispagna" (Ivi, p. 25). Tali missive evidentemente non erano sconosciute, quando il noto ispanista italiano scrisse l'articolo. Lo rileva pure Maravall (art. cit. p. 75).

10. Art. cit. p. 21

11. Resumen... cit., p. 13.

12. Op. cit., p. LXVIII.

13. Cit. da A. Gerber, op. cit., p. 116.

14. Cfr. Maravall, art. cit., p. 76

15. Cfr. Bertelli-Innocenti, op. cit., passim. Ricordiamo per inciso che la trad. latina del P., dovuta al Fulginate, esce per la prima volta nel 1560.

16. Non si considerano qui le tradd. pubblicate in miscellanee, quelle estrapolabili da altre opere, quelle uscite come parziali tradd. sotto nomi d'altri autori.

17. Cfr. H. Puigdoménech, op. cit., 14 e ss. Da quanto possiamo desumere dal menzionato "resumen de tesis" doctoral pare siano soprattutto presenti i D e l'Arte della Guerra. Si allude inoltre, tema che sarebbe interessantissimo approfondire, ad un "probable manuscrito de el P." (p. 15) già nella biblioteca del Duque de Calabria. Si assevera poi che "los D. son una obra fundamental de M., en la que se encuentra prácticamente todo su pensamiento político, aunque el P. sea su obra más conocida a nivel popular" (p. 17). Adombrando in questo modo un'interpretazione del P. quale "volgata" dei D., donde il paradossoso che, mentre esiste una trad. a stampa dei D. (destinati verosimilmente alle élites che potevano anche leggere in italiano), non ne esistono (fino al 1821) del P. (più "popolare" e dunque rivolto al "consumo" di quelle persone che non erano in grado di leggere M. in lingua). Tale costrutto, che esula dalle considerazioni dei testi, ha valore di mera dimostrazione logico-formale.

18. "... incluso se prohibió a los hispanos estudiar en las universidades extranjeras, salvo Bolonia. Ese fue el viraje de 1572, la impermeabilización de España" (cfr. J. VICENS VIVES, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, ed. Vicens-Vives, 1974, p. 127 (I ed. 1952).

19. Pur prestando il fianco ad alcune critiche (cfr. A.E. QUAGLIO, art. cit., p. 148 e ss e nota 19), successivi lavori bibliografici hanno dimostrato che "cet ouvrage [di Gerber] demeure toujours l'instrument de base par excellence de toute recherche sur l'oeuvre de l'écrivain politique florentin" (M.T. LINGER, *Contribution a la bibliographie des éditions anciennes - XV^e et XVII^e siècle - des oeuvres de M.*, Archives et bibliothèque de Belgique: numero special 9, 1973, p. 5). Tale giudizio andrebbe forse rivisto alla luce del lavoro fondamentale già citato di S. Bertelli e P. Innocenti, anche se il fondo di verità riteniamo rimanga: non a caso, come già accennato alla nota 3, l'opera ebbe una ristampa nel 1962.

20. La trad. dei D. è indipendente da quella di Juan Lorenzo Otevantì (cfr. A. Gerber, op. cit., vol. 1, premessa). Le altre opere comprese nel ms. sono *Vida de Castruccio Castracani de Lucca* (foll. 60-77), *Relacion del modo observado por el Duque Valentin para matar a Vitellozzo Vitelli* (foll. 77-82), *Retratos de las cosas de Francia* (foll. 83-93), *Retratos de las cosas de Alemania* (foll. 94-98), concludendo il tutto una *Prefacio de la Política de Lesbo* (foll. 372-376) che J.A. Maravall definisce una "sarta de máximas en verso, de cinismo difficilmente superable" (art. cit. p. 75) dovuta alla persona dello stesso traduttore.

21. Op. cit., vol. III, p. 115.

22. In base a queste G.M. Bertini (art. cit. p. 22) suppone che la versione sia stata

pubblicata in Italia a Roma e a Napoli.

23. Cfr. Álvarez, art. cit., p. 157; Maravall, art. cit., p. 76. Su Juan Vélez de León aggiunge *L'Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (la "Espasa") che fu a Roma a servizio dell'ambasciatore e fu "también administrador de los duques de Béjar y Medinaceli, y en Roma mereció la amistad de la reina Cristina de Suecia" della quale è noto l'interesse nei confronti delle opere di M.

24. Op. cit., p. 116-118.

25. Art. cit., p. 21.

26. Art. cit., p. 157.

27. Rechiamo qui, come nelle successive citazioni, il testo di Mario Bonfantini (che è poi, salvo lievi modifiche, quello di M. Casella) pubblicato in NM, *Opera* a cura di MB, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1954, p. 14. Ricordiamo pure che l'ed. di M. Casella sta alla base, in diversa misura, anche delle opere curate da A. Pannella, L. Russo, C. Cordié, E. Raimondi, M. Puppo.

28. Cfr. Maravall, art. cit., p. 73. H. Puigdoménech, op. cit., p. 14. In particolare l'ultima autrice rinvia alla "tesis doctoral", in fase di pubblicazione, per l'esame dettagliato dei mss. Sul 902 c'è pure un lavoro inedito di A. García Gallo menzionato da Álvarez (art. cit., p. 157). Va anche ricordato che A. Gerber sostiene che il ms è del XVII secolo (op. cit., vol. III), ma dei due mss egli aveva solo testimonianze indirette, come è già stato detto.

29. Art. cit., p. 157, nota 9.

30. "existe una reserva especial que pesa sobre algunos libros: (...) las obras de M., los libros obscenos, las obras 'dirigidas expresamente contra nuestra santa religion'" (MARCELIN DEFOURNEAUX, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973, p. 69). Per le autorizzazioni di lettura cfr. Ivi, p. 125.

31. Il benedettino Fray Benito Jerónimo Feijoo dedica il "Discurso cuarto" del tomo V del suo conosciuto *Teatro crítico universal* (1727-1739) a M. Fu una lettura filtrata: "yo no he visto el libro de M., si sólo sus máximas capitales, citadas en otros autores" (op. cit., selección, estudio preliminar y notas de Luis Sánchez Agesta, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947, p. 336), ma non per questo meno interessante dal punto di vista interpretativo (cfr. GIUSEPPE CARLO ROSSI, "M. y maquiavelismo en el pensamiento del Padre Feijoo", *Studium Ovetense*, vol. IV, 1976, pp. 305-310).

Il gesuita Antonio Eximeno scrisse un saggio, prima in italiano (1795) poi in spagnolo (1799), allo scopo di presentare il P., citiamo l'ed. italiana, "smascherato della posticcia maschera di nimico de Tiranni" (*Lo spirito del M. ossia riflessioni dell'Abate D. Antonio Eximeno sopra l'elogio di NM detto nell'Accademia fiorentina Dal Sig. GIO. BATTISTA BALDELLI*, Cesena MDCCXCV, Per gli Eredi Biasini, all'insegna di Pallade, p. 4). Riconosce però che i D. "sono una miniera inesaurita della scienza politica" (op. cit. p. 33). Sulla figura di Antonio Eximeno ha scritto Juan Beneyto, un 'antimaquiavelo' perseguido por la Inquisición", *Revista de Estudios Políticos* (Madrid), 1952, vol. XLIII, pp. 131-140.

32. *El P.* de NM, traducido del Toscano al Español, Madrid, En la Imprenta de D. Leon Amarita, 1821, pp. XXIV-182.

33. Ivi, p. XVIII.

34. Ivi, p. XVII e XVIII, nota 1.

35. Cfr. JEAN-JACQUES CHEVALLIER, *Le grandi opere del pensiero politico* (Da M. ai nostri giorni), il Mulino, Bologna, 1981 (I ed. italiana 1968), p. 51: "Nel 1816 un certo abate Guillon pubblica un arbitrario *Machiavel commenté per Napoléon Bonaparte*. Si tratterebbe di frammenti di M., tra cui una traduzione manoscritta del P., fatta per l'uso personale dell'usurpatore [Napoleone], che sarebbero stati trovati sul campo di battaglia di Waterloo; Bonaparte avrebbe annotato in margine tali passaggi!". Comunque già A. Cherel (*La pensée de Machiavel en France*, Paris, 1936, p. 252) aveva

dimostrato che si trattava di un commento non certo attribuibile a Napoleone (cit. da JOSEF MACEK, *M. e il machiavellismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 327, nota 94). Le presunte postille di Bonaparte al P. hanno avuto un ingiustificato successo editoriale in Spagna. Molte edizioni, anche recentissime (vedi oltre), le recano in calce al testo. Sarebbe dunque caldamente auspicabile che i nuovi curatori, come del resto già fatto da molti, sfrondassero l'opera del Segretario da tale commento che può condurre, come condusse, a vistose unilateralità interpretative (oltre ad essere filologicamente non motivato).

36. *El P.* de NM, traducido del Toscano al Español, París, Imprenta de J. Smith, 1824, 208 pp.

37. Il titolo continua: *Manuscrito ballado en el coche de Buonaparte después de la batalla del Monte San-Juan, El 18 de Junio del 1815*, Tomo primero, París, en la librería de F. Rosa, 1827, pp. 279. Nella Biblioteca Nazionale di Madrid non c'è il secondo. Il primo comprende la trad. dei primi 9 capitoli del P. Non è segnalato nella bibliografia di S. Bertelli e P. Innocenti. Non siamo in grado di dire, al di là delle dichiarazioni dell'anonimo curatore, riportate lungo il testo del nostro scritto, se si tratti magari di una versione del *Machiavel commenté...* di cui riferiamo alla nota 35. Il fatto di notevole rilevanza è che tale traduzione, accompagnata indefettibilmente dal "commento di Napoleone", è proprio la stessa che Espasa-Calpe pubblica nella sua "colección Austral" (peraltro assai benemerita) dal 1939, con diciotto edizioni fino al 1981.

38. Op. cit., pp. 115-143.

39. Ivi, pp. 115-116.

40. Ivi, trad., p. 7.

41. M., *El P.*, seguido de un prefacio de Voltaire y del Antimaquiavelo o Examen del P. por Federico el Grande, Rey de Prusia, Madrid, Edaf "Biblioteca, 4", 1982, pp. 251. Ove sussistano, nei passi citati, differenze tra questa edizione e la prima versione a stampa, ne diamo conto.

42. NM, *El P.*, comentado por Napoléon Bonaparte, Madrid-México, Espasa-Calpe, "Austral 69", 1981 (18ª ed.), pp. 167. Comprende anche una "Nota relativa a Barnabó Visconti soberano de Milán en el siglo XIV" e alcuni frammenti, offerti in maniera del tutto soggettiva, dei D. e di altre opere di M.

43. Ma Madrid 1821 dà: "Esta corta ciencia ha sido el producto de una experiencia muy larga de las terribles vicisitudes políticas de nuestra edad, y de la lectura continua de los historiadores antiguos. Despues de haber examinado mucho tiempo los actos de aquellos claros varones, y de haberlos meditado con la mas profunda atencion, he recogido todo el fruto de un trabajo tan penoso en este pequeño volume que remito á V.A." (p. XXIII).

44. *La Política de M. ó sea El P.* Traducido por B., Imprenta de Tomás Gorchs, Barcelona, 1842, pp. 168.

El P. de M., precedido de la biografía del autor y seguido del Anti-M. o examen del P. por Federico el Grande, con un prefacio de Voltaire y varias cartas de este hombre ilustre al primer editor de este libro, no publicado hasta ahora en España, Madrid, Imprenta de J. Trujillo hijo, 1854, pp. 118. H. Puigdoménech (Op. cit., p. 11) pensava che fosse questa la prima traduzione a stampa, correggendosi tempo dopo (cfr. NM. *El P.*, *La Mandrágora*, Edición de HP, Madrid, Cátedra, "Letras Universales, 20", 1985, p. 66).

Altre versioni che citiamo benché ci sia stato impossibile consultarle direttamente:

"El P." por NM in *Escritos*, Madrid, Biblioteca social, histórica y filosófica, t. III, 1872.

El P. por NM traducido por Antonio Zozaya, Madrid 1887 (si pubblica nuovamente nel vol. 33 della "Biblioteca Económica Filosófica" di Madrid nel 1913).

"El P." in *Obras Políticas*, de NM, traducidas por D. Luis Navarro (?), Biblioteca clá-

sica, tomos CXCI, CXCII, Madrid, 1895.

45) Antonio Zozaya, nello scrivere nel 1887 la prefazione alla sua traduzione del P. si faceva latore di una interpretazione rousseauiana: "Está fuera de toda duda que cuando un hombre consigue atraer sobre sí los más apasionados elogios, las más candentes censuras, los más ciegos afectos y los más iracundos rencores... ese hombre es verdaderamente grande (...). M., que miraba en su rededor la perfidia y la maldad erigidas en reglas de conducta, las admitió come medios, con tal que pudiesen servir al fin noble que se proponía. (...) Queriendo dar lecciones a los reyes se han dado muy grandes a los pueblos" (El P., trad. por AZ, Madrid 1913, pp. 7-11 cartim).

A cavallo tra il nostro e lo scorso secolo, Marcelino Menéndez y Pelayo scriveva: "Sólo alguna vez se vislumbra en los políticos de esta edad [quella di M] una idea italiana confusa y mal definida que tal vez fuera error tomar por idea nacional. Ella salva o disculpa hasta cierto punto las abominaciones de M." (cit. da CESAR SILLÓ CORTES, M. y su tiempo — repercusión del Maquiavelismo en las teorías y en las prácticas de gobierno —, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 41). Con un'opera di storicizzazione (l'unità nazionale) si possono almeno fino ad un certo punto scusare le "abominaciones" (ché tali rimangono) del Segretario.

46. Op. cit., p. CCXLV. L'"episodio spagnolo" della fortuna di M. è quasi totalmente taciuto, ex professo, da G. Procacci (Studi sulla... cit., p. XI-468). Il noto storico dichiara infatti che nel suo lavoro "sia le presenze sia le lacune (...) non sono casuali" (p. IX). Non sappiamo se tra gli autori definiti "orecchianti" e "superficiali" che si lasciano "sedurre dalle facili formule" (p. VII) vadano computati tutti quelli spagnoli che s'interessarono, in un modo o nell'altro, a M. Piuttosto l'auspicio è che tutti i giudizi espressi e tutte le lacune dichiarate in sede storiografica, e di cui qui abbiamo riferito solo in minima parte, aprano la via ad ulteriori approfondimenti che, ove necessario, completino od indirizzino diversamente, i tratti di alcune acquisizioni.

47. È la notissima opera España invertebrada, la cui prima ed. fu pubblicata nel 1921 (trattandosi di una raccolta di articoli pubblicati da El Sol a partire dal 1920). La citazione si riferisce all'ed. di Espasa-Calpe, pubblicata nella "colección Austral", 1974⁴, p. 52.

48. È naturale che nel nostro secolo la presenza di M. sia assai cospicua. In Spagna, nella fattispecie, numerosi sono gli studi specifici sul Segretario e la "meditazione" della sua opera all'interno di originali elaborazioni filosofico-politiche. Tale tipo di meditazione scaturisce sovente dalla constatazione che la realtà storica incombente può nel suo sviluppo, o nel suo stallo, produrre rivolgimenti o arrecare danni alla società. Si approda quindi a M. come rappresentante di quella "realpolitik", disincantata ma necessaria, in opposizione all'utopica "politica d'ideali" indicante in genere obiettivi assoluti, apragmatici. Pare il caso, fra gli altri, di Ramón Pérez de Ayala (che qui scegliamo paradigmaticamente) il quale da un'idea dove prevale il "dover essere" all'"essere", l'idealità sognatrice alla "politica della realtà" e quindi la "concezione dell'umanità come perfettibile" al pessimismo storico, passa "all'amara considerazione della saggezza delle favole [la "realità morale" di Esopo, Fedro e La Fontaine], che è eterna perché considera i movimenti basilari dell'uomo come eterni". Tale mutamento avviene negli anni compresi tra il 1936 e il 1940 e conduce lo scrittore di Oviedo dal "rifiuto di M. (di un certo M.) alla sua accettazione (...). L'uomo Ayala", conclude Franco Meregalli, "è giunto ad una 'saggezza' che è tolleranza senza scelte, senza individuazione d'una direzione nella vita dell'umanità" ("Parole nel tempo"; studi su scrittori spagnoli del Novecento, Milano, Mursia, 1969, p. 197).

49. Ecco un elenco, quantunque parziale, delle versioni spagnole (eccettuando quelle pubblicate in svariati paesi dell'America Latina che pure, per nostro conto,

abbiamo schedato): *El P.*, traducción de Joaquín Gallardo, París, Garnier hermanos "Biblioteca de autores célebres", 1921, pp. 207; *El P.*, la trad. ha sido hecha por José Sánchez Rojas, Madrid, Calpe "Colección Universal, 1953", 1924, pp. 128; *El P. Comentado por Napoleón Bonaparte*, versión castellana e introd. de Edmundo González-Blanco, Madrid, Librería Bergua, 1933, pp. 423; *El P., escritos políticos*, trad. de Juan G. de Luaces, nota preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar "Crisol, 86", 1944, pp. 572; *El P.*, comentado por Napoleón Bonaparte, trad. y prólogo de José María Espinás Masiq, Barcelona, Fama, 1951, pp. 233; *El P.*, ed. bilingüe, con un estudio preliminar, notas, apéndices de Luis A. Arocena, Madrid, Revista de Occidente, Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 620; *El P. y otros escritos*, versión, prólogo y notas por Esteban Molist y Pol, Barcelona, ed. Iberia, 1957, pp. XXXI-172 (l'ultima ristampa, la quarta, stesso editore, 1976, comprende i primi dieci capitoli dei D. e parzialmente l'Arte della Guerra); "El P.", in *Obras*, versión, prólogo y notas de Juan A.G. Larraya, Barcelona, Vergara, 1961, pp. 990; *El P.*, comentado por Napoleón Bonaparte, trad. de Vicente Santiago, presentación de José M^a Ollé Romeu, Barcelona, Ed. Mateu, 1963, pp. 254; *El P.*, comentado por Napoleón Bonaparte, seguido del Antimaquiavelo de Federico II, corregido por Voltaire, trad., estudio preliminar y notas de Juan B. Bergua, Madrid, Ed. Ibéricas, 1971, pp. 507; *El P.*, trad. y prólogo de A. Espina, Madrid, Ed. Mediterráneo, 1974 (quinta ed.: non abbiamo potuto trovare il luogo e la data della prima); *El P.*, trad. por Carmen Soler Blanch, prólogo del Dr. Jorge Xifra Heras, Barcelona, Veron, 1974, pp. XXI-104; *El P.*, estudio preliminar, trad. y notas de Marcos Sanz Agüero, Madrid, Busma, 1982, pp. 171; *El P.*, notas y comentarios de Napoleón Bonaparte, trad. de Fernando Fuentes, Barcelona, Teorema ed., 1983, pp. 254.

A queste vanno aggiunte quelle citate lungo il testo.

50. Questa versione pare essere stata tenuta particolarmente presente dal traduttore catalano Jordi Moners i Sinyol (*El Príncep*, trad. i ed. a cura de JMIS, Barcelona, Laia 1982, pp. 150).

51. Se cioè esso è governato da un signore che "vi manda diversi amministratori, e li muta e varia come pare a lui" oppure se egli "è posto in mezzo d'una moltitudine antiquata di signori, in quello stato riconosciuti da' loro sudditi e amati da quelli".

52. La citazione che riportiamo è, come le precedenti del resto, tratta dalla già menzionata ed. a cura di Mario Bonfantini. La stessa lettura offrono (tra le altre) la ed. della Biblioteca Universale Rizzoli che riprende, "salvo lievi rettifiche", quella di A. Panella pubblicata per i "Classici Rizzoli" a Milano nel 1939; quella curata da Ezio Raimondi (NM, *Opere*, a cura di ER, Milano, Mursia, 1976 — I ed. 1966 —). Esse derivano sostanzialmente, come già detto, dal testo da M. Casella. Il passo andrebbe così inteso (seguiamo E. Raimondi, op. cit., p. 1090): "il giudizio dei pochi, e magari intendenti, non ha effetto quando i più possono fondarsi sull'evento". Non così invece F. Chabod (*Il P.*, introd. e note di FC, a cura di Luigi Firpo, Torino, Einaudi, 1981 — dodicesima ed.: prima ed. 1961), il quale legge "e li pochi ci hanno luogo, quando li assai hanno dove appoggiarsi" (p. 88). Ed interpreta originalmente: "I pochi (i *virtuosi* secondo il pensiero di M.) riescono ad acquistare forza, ad assicurarsi e a dominare, quando il volgo abbia una base per star sicuro e quindi per favorirli: e questa base (...) è 'lo evento della cosa'" (ibidem).

53. In nota all'affermazione di M. "... e li uomini non sono mai sì disonesti che con tanto esempio di ingratitudine ti opprimissimo" (cap. XXI, p. 73), dice H. Puigdoménech (D. p. 162): "[No hay que] olvidar por otra parte que M. no considera al hombre malo por naturaleza, sino por necesidad, y aquí la necesidad le aconseja no olvidar ninguna precaución, en este caso el no ser 'disonesto', con quien le ha ayudado". Si tratta di un'antinomia posto che, se la necessità consiglia di agire in modo "non disonesto", si deve ammettere il comportamento opposto (cioè "disonesto") in assenza di essa. Il che, naturalmente, è in contrasto con l'affermazione iniziale di H.

Puigdoménech. Senza dire che poi, poco più oltre (cap. XXIII, p. 77), è lo stesso segretario a fugare ogni possibile dubbio: "... perché li uomini sempre ti riusciranno tristi, se da una necessità non son fatti buoni".

Chiara Spallino

IL CIRCUITO DEL MITO IN *SONG OF SOLOMON*
DI TONI MORRISON

“All God’s children have wings”: come ritornare volando in Africa.

L’urgenza, il ritmo incalzante della scrittura di Toni Morrison, quella capacità di irretire il lettore nel suo mondo immaginario, sono spie di una tensione narrativa che mette in gioco non tanto il macrocosmo individuale del personaggio quanto il macrocosmo dell’intera razza.

Sebbene nei suoi romanzi si narri principalmente di un solo eroe o di una sola eroina — di Pecola in¹ *The Bluest Eye*, (1970) di Sula in *Sula* (1975), di Milkman in *Song of Solomon* (1977), di Jadine in *Tar Baby* (1981) — il lettore percepisce che il nodo centrale non è la loro salvezza ma che questi personaggi, che lottano per definirsi, sono analizzati come campioni delle loro comunità: le forme più vitali della cultura e del folklore dei neri, la loro potenziale durata e forza d’urto, diventano qui oggetto di sperimentazione narrativa.

Fra i quattro romanzi di Toni Morrison, *Song of Solomon* è quello in cui meglio trova espressione la profonda convinzione dell’autrice: la necessità, per gli Afro-americani, di rimanere fedeli alla loro specificità culturale per combattere il sistema americano che tenta di “omogeneizzare” la società assorbendo e dunque snaturando ogni forma di cultura diversa da quella dominante².

All’origine della coerenza strutturale e stilistica del romanzo vi è la sua sostanziale univocità tematica: *Song of Solomon* è un racconto mitico.

Per definire una narrazione mitica occorre procedere anzitutto ad una decifrazione del testo che ne metta in luce l’organizzazione formale — ovvero il configurarsi del mito a livello testuale.³ L’esame dei “motivi” che da questo nucleo mitico si irradiano permetterà di decodificare il gioco delle corrispondenze simboliche, i livelli molteplici di significato, le relazioni semantiche interne alla narrazione.

L’analisi delle macrostrutture e delle microstrutture di *S. of S.* evidenzia il graduale procedere del romanzo verso una significanza mitica: il mito che si snoda, ieratico e potente, nel testo della Morrison, è radicato nel Sud rurale, punto d’incontro fra i due antitetici poli della storia dei neri, l’Africa e l’America. Il Sud dunque come spazio “doppio”, metaforico, che non solo attesta la presenza dei neri in America ma che porta anche tracce del loro passato africano. Grazie al volo di Solomon — perno attorno a cui ruota la narrazione — il let-

tore, che ha inconsciamente accettato l'implicazione ideologica, sottesa al mito evocato dalla Morrison, alla fine del romanzo vedrà rovesciarsi l'immagine che aveva del Sud, paradossalmente diventato nelle pagine di *S. of S.* una sorta di paradiso per neri sul suolo americano.

Al fine di dimostrare come il testo acquisisca gradualmente una referenzialità mitica, si sono presi in considerazione i seguenti aspetti del testo stesso: la progressione temporale della narrazione; il "modo" di esposizione degli eventi narrati; l'imagery, articolata in una fitta rete di figure.

1. *Il motivo del tempo in Song of Solomon*

La struttura di *S. of S.* può essere paragonata ad un grande arazzo in cui — predominando la visione d'insieme — l'intensità del colore e la precisione del disegno si scoprono solo gradatamente. Al lettore del romanzo non resta che mettere da parte la sua eventuale incredulità ed abbandonarsi all'intricato mondo fantastico di Toni Morrison. Difficile dunque risulta comprendere, all'inizio, quali relazioni intercorrano fra i diversi personaggi e perchè a certi particolari apparentemente insignificanti⁵ sia concessa una posizione di rilievo nell'arazzo della narrazione.

La complessità dell'azione narrativa della prima parte di *S. of S.* è però da ascrivere soprattutto agli scarti della progressione temporale; il tempo presente della narrazione è continuamente interrotto dall'interferenza di un passato che si scinde a sua volta in due strati: un passato familiare recente (che ha determinato le attuali condizioni di vita della famiglia Dead) e un remoto passato mitico (che contiene il sapere primitivo e i modelli archetipici dell'esperienza della tribù). L'interazione fra questi due livelli temporali è funzionale allo snodarsi della trama.

Procedendo alla individuazione dei "nuclei" narrativi e susseguentemente alla costruzione della⁷ fabula di *S. of S.*, si noterà che la prima parte del romanzo, definita qui la "preparazione", sviluppa motivi statici mentre la seconda, "l'avventura", è caratterizzata da uno svolgimento dinamico dell'azione narrativa. La fabula evidenzia come il filo principale della narrazione segua la crescita del protagonista e la sua graduale acquisizione di un'identità personale e razziale nell'arco di tempo che va dal giorno della sua nascita fino al giorno in cui, all'età di trentasei anni, sembra che — appreso il segreto del suo antenato Solomon — si liberi nell'aria in volo. Il romanzo della Morrison può dunque essere definito un Bildungsroman.

Sebbene Milkman sia il protagonista di *S. of S.*, per i primi nove ca-

pitoli la Morrison lo delega nelle zone periferiche della narrazione: egli non agisce, svolte piuttosto il ruolo di ascoltatore. La sua personalità è plasmata dai racconti delle vite che chi gli sta intorno. Le storie di sua madre Ruth, di suo padre Macon, di sua zia Pilate, di Guitar e della Società dei Sette Giorni motivano i suoi comportamenti e soprattutto la sua decisione di partire alla ricerca dell'oro⁶.

Un confronto fra la *fabula*⁷ e l'intreccio di *S. of S.* mostra come il movimento fra due "nuclei"⁸ — ovvero la progressione narrativa del testo — sia attivata dall'interferenza del passato familiare (*pf*), sotto il quale, ancora non svelato, giace il passato mitico (*pm*).

Pur non dimenticando che la *fabula* è un'astrazione, un estratto del romanzo costruito dal critico che non possiede una sua autonomia al di fuori del contesto narrativo, un rapido esame della *fabula* della prima parte di *S. of S.* mostrerà come i "nuclei" che la compongono non sono strettamente collegati gli uni agli altri e non si susseguono logicamente⁹. Il testo funziona soltanto grazie all'intersezione di un "discorso del passato" che, lungi dall'essere subordinato al "discorso del presente" ne permette invece l'articolazione. Il "discorso del passato" è costituito da quei segmenti testuali definiti da Genette¹⁰ "racconti metadiegetici" che, connotandosi principalmente in *S. of S.* come analessi esplicative, causano l'emancipazione del discorso narrativo dalla temporalità diegetica. La narrazione, punteggiata da anacronie, si "attorciglia" su se stessa e la sua andatura è ellittica. Nella prima parte del romanzo sono le dolorose memorie del *pf* a dominare sul quadro narrativo di *S. of S.*: le sconvolgenti rivelazioni relative alla recente storia della sua famiglia pesano sulla coscienza di Milkman oscurandogli la vita. Da un lato suo padre Macon lo informa della natura incestuosa dei rapporti intercorrenti fra sua madre e suo nonno, dall'altra sua madre gli svela la tragedia del proprio matrimonio e accenna alle misteriose circostanze della sua nascita, in tutti i modi ostacolata da Macon. Imprigionato nel circolo vizioso della sua storia familiare, Milkman prende su di sé il ruolo di vittima indifesa ma allo stesso tempo di distruttore delle vite altrui. All'origine della paralisi emozionale dei personaggi descritti dalla Morrison — personaggi campioni di un microcosmo borghese — c'è la perdita di contatto con il passato mitico, che solo può promuovere la rigenerazione e la rinascita dei Dead¹².

A livello strutturale, si osserva come le rivelazioni concernenti il *pf*, bloccando la progressione dell'azione narrativa, causano cesure, stasi e ripetizioni e provocano l'annullamento del tempo e la negazione del futuro.¹³ Al contrario, le rivelazioni concernenti il *pm* — fornite principalmente da Pilate,¹⁴ la depositaria del sapere orale — aprono spazi, attivano i susseguenti sviluppi della trama spingendo il protagonista ad intraprendere la "quest" dell'oro che si tramuterà

ben presto in ricerca delle proprie preziose (dorate) radici familiari e razziali.

Dunque i due livelli temporali (*pf*, *pm*) possono apparire in opposizione: il *pf* sembra sbarrare l'accesso al *pm* ma l'opposizione è soltanto apparente. Il *pf* è un prodotto distorto del *pm* e contiene ancora tracce mitiche che devono essere decodificate dal protagonista. Infatti il *pf*, livello temporale predominante nella prima parte di *S. of S.*, dischiudendosi rivela il *pm* dirigendo così la narrazione verso le profondità temporali: dal tempo storico del *pf* al tempo mitico del *pm*. L'origine familiare, una volta ricostruita, non è più sufficiente e rimanda automaticamente all'origine collettiva.

Il motivo del tempo è così intrinseco alla narrazione che si riflette anche nei simboli di *S. of S.*. Se da un lato l'indelebile macchia d'acqua sul tavolo di Ruth¹⁵ (lasciata dal vaso che era sempre pieno di fiori quanto il Dr. Foster era vivo) si connota come il segno dell'abolizione della progressione temporale nella prima parte del romanzo, dall'altra il volo, simbolo dinamico, giunge a significare la liberazione del tempo umano e storico. Anche in termini simbolici possiamo seguire il progredire della narrazione: dalla macchia d'acqua, segno inciso una volta per sempre, al volo, "scrittura" del corpo che si rinnova, segreto che può essere trasmesso.

Con la fine della prima parte di *S. of S.*, termina la fase preparatoria e comincia la vera avventura. Si assiste ora ad un vorticoso susseguirsi di episodi che mettono Milkman in contatto con svariati e per lui sconosciuti aspetti della vita dei neri d'America. Milkman è diventato, nella seconda parte di *S. of S.*, il centro motore della storia che segue ora le tappe della sua "quest". Il ritmo della narrazione cambia significativamente e il romanzo sembra conformarsi agli schemi della fiaba. Anche il paesaggio muta: la campagna si sovrappone metaforicamente alla città. Il *pm*, che i racconti di Pilate hanno plasmato, si erge davanti agli occhi del protagonista perché è implicito nella vita stessa del Sud rurale dove gli uomini si dedicano alla caccia e parlano con la natura e con gli animali. La progressione narrativa appare ora più lineare: il flusso degli eventi scorre in modo sequenziale e i "nuclei" della fabula di questa seconda parte del romanzo sono strettamente connessi l'uno all'altro in quanto saldati da un rapporto di causa ed effetto¹⁶. Ora è Milkman a regolare lo schema temporale del romanzo e le sue azioni ad imporre l'ordine cronologico alla narrazione. Le componenti del suo viaggio sono facilmente individuabili perché richiamano sia i miti di iniziazione — propri di ogni civiltà — sia i miti specifici propri della tradizione africana, come la leggenda dello schiavo volante¹⁷. Molte delle gesta compiute dal protagonista corrispondono inoltre alle "funzioni" della fiaba così come sono state definite e studiate da Vladimir Propp¹⁸.

Il *pf* non interferisce più nella vita del protagonista che si è lasciato alle spalle Detroit e il vuoto delle sue vicende familiari e il *pm* trionfa, rivelandosi al protagonista nei racconti degli abitanti di Shalimar che ricordano il suo bisnonno Solomon e che si trasmettono, di generazione in generazione, la storia ormai mitica del suo volo. Così la volontà di sfuggire alle implicazioni del dramma familiare lascia il posto al desiderio di ritrovare le proprie radici al fine di ristabilire una continuità con la propria storia razziale, con quella vitale eredità afro-americana di cui, secondo la Morrison, il Sud rurale reca ancora traccia. È stata l'emigrazione verso le città del Nord a spezzare i legami preziosi con il Sud, legami che avrebbero potuto combattere la tendenza all'assimilazione dei valori dei bianchi. Attraverso la sua "quest" Milkman comprenderà la possibilità di conciliare il passato personale con quello razziale e quindi la possibilità di restituire diacronicità alla storia dei neri d'America. Milkman acquista la consapevolezza delle sue radici nella terra degli antenati; li riesce a venire a patti con la sua triste storia familiare liberandosi dal tempo umano e contingente per riconquistare il tempo nella sua totalità. Il passato recuperato e rimeditato apre le porte ad un futuro non più temuto ma auspicato alla luce della nuova identità acquisita dal protagonista. L'interazione fra i due livelli temporali, *pf* e *pm*, struttura il testo nella sua totalità: se nella prima parte di *S. of S.* si è constatata l'emergenza del *pf* sul *pm* (*pf > pm*), nella seconda si è verificata l'emergenza del *pm* sul *pf* (*pm > pf*) e la susseguente fusione dei due livelli temporali nella visione finale del protagonista. L'equazione prodotta dal viaggio di Milkman è $pm + pf =$ movimento verso il futuro.

2. Il modo di esposizione degli eventi narrati

Nel modo di esposizione degli eventi è elemento fondamentale la presenza di una "voce" narrativa, quella di un narratore extradiegetico, l'autore implicito¹⁹. Questa voce gioca un ruolo primario nella costruzione di *S. of S.*, ma la "prospettiva"²⁰ da cui è visto il mondo del romanzo vorrebbe comunque essere quella dei personaggi. Sin dalle prime pagine, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un "romanzo con punto di vista multiplo":²¹ i medesimi episodi concernenti il passato familiare e il passato mitico sono raccontati più volte secondo le diverse ottiche dei vari personaggi. Così, nella prima parte di *S. of S.*, la valutazione ideologica degli eventi narrati sembra essere affidata ai componenti della famiglia Dead che, spesso con le loro parole, chiarificano a se stessi e al lettore il significato delle loro scoperte. Per questo motivo, cioè per la presenza di un'intricata rete di punti di vista, che ad una prima lettura sembrano possedere la stessa legitti-

mità ideologica, si è inevitabilmente portati a classificare *S. of S.* come una narrazione polifonica.²² In effetti, sul piano semantico, *S. of S.* può sembrare un romanzo polifonico perché il lettore percepisce che lo scopo primario della Morrison è quello di presentare i diversi modi di vivere la condizione di nero in America e, più specificatamente, nella Detroit degli anni sessanta. Sul piano della composizione strutturale, *S. of S.* dà l'impressione di appartenere alla categoria dei romanzi polifonici perché, nella prima parte, si cogli lo spostamento sequenziale della posizione autoriale:²³ il narratore adotta il punto di vista di uno dei suoi personaggi per poi abbandonarlo ed "entrare" in un'altra coscienza. Ogni volta che questo spostamento si verifica, ricorrono i *verba sentiendi* — segni formali della descrizione interna — riferiti al personaggio che al momento è il portatore del punto di vista mentre gli altri sono osservati dall'esterno. Ma un'attenta decodificazione del testo mette in luce come, nonostante la Morrison adotti frequentemente la tecnica della descrizione interna, il punto di riferimento fisso del romanzo resta la visione autoriale che progressivamente e sottilmente orienta la vicenda in una direzione precisa: verso la riappropriazione del mito. Di fatto, in *S. of S.*, si riscontrano i seguenti movimenti: 1) spostamento dal punto di vista dei vari personaggi a quello dell'autore nella prima parte, 2) spostamento dal punto di vista di Milkman a quello dell'autore nella seconda, dove si giunge ad una coincidenza di visione in cui le "voci" della Morrison e quella del suo eroe si uniscono per cantare la canzone di Solomon. In termini musicali al coro della prima parte — guidato dalla voce emergente del narratore — si sostituisce un "duetto" nella seconda: l'originale disegno polifonico viene gradualmente cancellato nel corso della narrazione. È necessario, a questo punto, sottolineare come la descrizione dall'interno o dall'esterno di ciascuno dei personaggi di *S. of S.*, sia condizionata dall'atteggiamento della Morrison nei loro confronti, atteggiamento che, a sua volta, finisce per condizionare il lettore. In altre parole, l'autrice tende ad adottare il punto di vista di quei personaggi con cui vuole che il suo lettore implicito si identifichi. Per questo motivo nella prima parte del romanzo (dove il principale intento della Morrison, ossia la riappropriazione del mito, non è ancora del tutto esplicitato) il lettore è libero di identificarsi con l'uno o con l'altro personaggio secondo le indicazioni fornitegli dallo spostamento autoriale. Nella seconda parte, invece, il rapido scarto dei punti di vista dei vari personaggi, tranne quello di Milkman, non lascia altra scelta al lettore se non l'identificazione automatica con il protagonista. Una dopo l'altra, le argomentazioni dei vari personaggi vengono scartate perché non corrispondono alla nuova Weltanschauung di Milkman e alla visione reale dell'autore: Guitar, il rivoluzionario che conquista il lettore nella prima parte del romanzo, si tra-

muta, nella seconda, in un folle assassino, Hagar muore soffocata dal suo amore/ anacanda per il secondo uomo volante della famiglia Dead e Ruth è abbandonata al suo triste destino di frustrata donna borghese. Alla parte “viva” della famiglia Dead, a Pilate, a Milkman e a Macon è lasciato il compito di celebrare il trionfo del mito — unica forza che può trascendere le pagine oscure della loro storia razziale restituendo un senso al loro essere neri in America — e di trasmettere ai discendenti la consolante storia dell’Africano volante.

La tensione polifonica è dunque logorata dalla volontà monologica dell’autore che racchiude nel magico circuito del mito solo quei personaggi che sono o, come Milkman, sono diventati consci delle proprie radici e che conservano la memoria di un passato meraviglioso. Solo questa memoria può renderli forti e capaci di sopportare il vuoto del loro presente storico. La memoria del passato mitico che interseca la vita dei protagonisti di *S. of S.* crea un nuovo universo: il Sud, così come è plasmato nei racconti e nelle leggende, arriva esso stesso a connotarsi come “topos” del mito. È il potere di rimemorazione che ha restituito la dignità di mito alla terra “natale” dei neri d’America. L’anamnesi²⁴ “realizza l’iniziazione ad uno stato nuovo, la radicale trasformazione dell’esperienza temporale. Al tempo fugace ed inafferrabile, la rimemorazione delle vite anteriori porta il suo telos. Essa lo sostituisce con un tempo riconquistato nella sua totalità, con un ciclo finito e compiuto”. La memoria rende dunque possibile la congiunzione della fine con l’inizio e l’esercizio di rimemorazione si fa conquista della salvezza e liberazione della morte.

3. Le figure di Song of Solomon: l’oro e il volo. Due modi di strutturare la narrazione mitica

Se si esaminano ora le microstrutture del testo, l’attenzione si focalizza sulla fitta rete di figure che permeano la narrazione contribuendo al suo svolgimento.

Parlando degli “evocatori di miti” Furio Jesi²⁵ sottolinea come essi siano obbligati a narrarli in “forma mitologica”. Questa tautologia implica che il loro modo di espressione non va considerato come una delle varie modalità di formulazione del contenuto dei miti ma come l’unico possibile. Poiché i miti costituiscono un codice linguistico omogeneo e chiuso, composto di simboli che rimandano soltanto a se stessi, “narrare” un mito significa far uso di tale codice, evocare particolari immagini e correlazioni di immagini e non altre. Uno dei principali scopi che la Morrison si prefigge nei suoi romanzi è quello di riproporre miti antichi per impedire che vengano dimenticati;²⁶ la si può dunque definire un’evocatrice di miti. Il suo codice linguistico si

affida in effetti a quelle figure pertinenti l'area dell'analogia che, da Aristotele in poi, sono state considerate come strumenti di conoscenza e organi del pensiero mitico²⁷.

La "quest" di Milkman acquista una maggiore risonanza agli occhi del lettore per il modo in cui è raccontata, per l'uso di un linguaggio estensivo, "dilatato", l'unico capace di dispiegare la qualità mitica del suo viaggio. L'analisi della superficie linguistica di *S. of S.* evidenzia il predominare del processo di connotazione rispetto a quello di denotazione, predominanza da ascrivere alla frequenza delle figure di analogia che affollano le pagine del testo. La figura che più spesso vi ricorre è la²⁸ similitudine, mentre l'uso che la Morrison fa della metafora è piuttosto limitato. La supremazia della similitudine sulla metafora è connessa alla volontà dell'autrice di riprodurre la parlata dei neri. Come Genette²⁹ sottolinea, nel linguaggio colloquiale e nei "folktalks" si riscontrano generalmente meno metafore e più similitudini a causa della natura maggiormente esplicita e della maggior potenzialità evocativa di queste ultime. Il significato delle figure di *S. of S.* deve essere manifesto perchè la loro funzione è quella di tracciare il percorso che conduce alla celebrazione del mito. Perciò le ambiguità semantiche, di cui spesso le figure si fanno portatrici, sono destinate qui a scomparire. La qualità "chiusa" del linguaggio mitico deriva dalla autoreferenzialità dei suoi simboli; poiché le figure creano in *S. of S.* un circuito che imprigiona i significati impedendo loro di debordare dai confini della storia, il linguaggio della Morrison può essere definito mitico e dunque adatto a rispecchiare la sua visione. Ma la Morrison va oltre. Due delle figure della sua narrazione, l'oro e il volo, non si limitano ad essere efficaci soltanto per il loro potere evocativo ed esplicativo, ma risultano avere una funzione strutturante nel contesto narrativo di *S. of S.*: sono i perni su cui ruota il racconto. Il protagonista si riappropria dell'obliata eredità mitica grazie al suo viaggio nel Sud. L'acquisizione di nuove referenzialità determina due spostamenti di senso:

- 1) le ossa di Jack Dead si tramutano in oro.
- 2) la caduta di Robert Smith diventa il volo di Milkman Dead.

L'ingresso di Milkman nell'universo del Sud — reso mitico dalla rimemorazione di Pilate — riattiva il mito che ri-emergendo colma i vuoti della storia dei Dead mutandone lo squallido corso e causando un movimento ascensionale della trama.

Due processi, complementari anche se pertinenti due diversi livelli del testo, sono alla base delle trasformazioni che mutano le ossa di Jack Dead in oro e la caduta suicida di Smith nel volo glorioso di Milkman. Il primo processo, che opera a livello della struttura profonda di *S. of S.*, causa uno spostamento di senso per sostituzione (oro = prezioso retaggio familiare); il secondo, che opera a livello della ca-

tena narrativa manifesta, riempie un vuoto semantico (la caduta) articolando una serie di immagini che dispiegano la significanza mitica (il volo). Entrambi i processi sostengono la carica mitica della narrazione. Pilate ignora che il sacco appeso al soffitto di casa sua contiene le ossa di suo padre, Jack Dead. Questo particolare del complesso congegno narrativo di *S. of S.* segnala che la vitale eredità culturale degli Afro-American è ancora presente nella loro vita attuale, ma che giace nascosta e “rimossa”. Solo il viaggio di Milkman, cioè l’incontro con il referente, può restituire al sacco di Pilate il suo vero contenuto. Quello che manca nella Detroit del romanzo è la parola mitica, l’unica capace di restituire agli oggetti e all’esperienza il loro significato primordiale. Per formulare e definire i valori del passato mitico del Sud rurale la Morrison si serve della violenza della parola mitica³⁰. Il termine “ossa” in *S. of S.* assume la funzione mitica di definire il rapporto che intercorre tra l’oggetto (ossa) e la referenza ad un passato mitico (che trasforma le ossa in oro). Un semplice diagramma può esemplificare questa trasformazione:

Detroit
 Ossa → Morto
 Contiguità

Sud mitico
 Ossa → Oro
 Similarità

Parola mitica
 Ossa → Morto
 Ossa → Oro

A Detroit, per una relazione di contiguità, il termine ossa sta per morto. Nel Sud, attraverso una relazione di sostituzione per similarità, il termine “ossa” rimanda all’oro: nell’universo mitico, come nel fiabesco, alla scala dei valori materiali si sostituisce la scala dei valori spirituali. Il segno “ossa”, nel corso del romanzo, ha incorporato un’ulteriore significanza chiaramente connessa al sistema mitico di *S. of S.*. L’abbandono, da parte del protagonista, della “quest” delle proprie radici risulterebbe immotivato e illogico per il lettore se egli non fosse indotto ad accettare la coincidenza di significato ossa/oro nel Sud mitico.

Nella prima parte di *S. of S.* la Morrison definisce l’opposizione fra i residui del mito e l’azione corrosiva della storia a Detroit (dove le ossa rimandano soltanto al morto), nella seconda celebra il trionfo del mito nel Sud (dove le ossa diventano l’oro del passato). Alla fine del romanzo, seguendo Milkman nella sua “quest”, il lettore ha imparato a “leggere” il segno “ossa” (ossa=morto=oro) e ha conseguente-

mente accettato il sistema mitico che ha reso possibile questa trasformazione.

Anche il volo, immagine chiave del testo, contribuisce a strutturare il racconto. Se un'immagine³¹ è evocata più volte con funzione sia denotativa che connotativa assurge al ruolo di simbolo e diventa parte di un sistema simbolico. Il sistema simbolico che sottende alla costruzione di *S. of S.* è incentrato sull'immagine di volo: il romanzo si apre con il volo di Smith e termina con quello di Milkman. Entrambi questi voli strutturano il testo e lo "contengono". La circolarità del romanzo non esclude però una progressione riguardante non soltanto l'azione narrativa ma anche il susseguirsi delle immagini di volo. Di fatto, la sequenza della *imagery* relativa al volo lo associa gradatamente all'idea del trionfo spirituale e della redenzione del tempo in una continuità sacra. Il vuoto semantico del volo/caduta di Smith — causa del suo fallimento — è così colmato, grazie alle immagini, di significato, e trasformato nel volo vittorioso di Milkman. Il gesto di Smith è dunque un'anticipazione di quello di Milkman ma al suo volo manca una referenzialità mitica che lo sostenga. Il gesto di Milkman, invece, è retto dal mito del volo del suo bisnonno, archetipo di tutti i voli, oggetto della canzone di Solomon. La decodificazione delle parole³² della canzone permetterà a Milkman di volare. Celebrando il volo di Solomon, la canzone lo mitizza, identificandosi così come "l'enunciazione mitica" che rende possibile il rinnovarsi del mito.

Il sistema simbolico³³ di *S. of S.* — originato dalla sequenza delle immagini di volo — articola il discorso della crescita del protagonista opponendo manifestamente il volo all'impossibilità di volare (flight vs. flightlessness), la trascendenza spirituale all'oppressione materiale. Le due immagini del pavone sono l'epitome di questo conflitto³⁴. Il pavone che Guitar e Milkman vedono a Detroit si connota come il simbolo di un Milkman ancora troppo appesantito dall'egoismo per poter volare. L'equazione fra il protagonista e l'animale è quasi imposta al lettore della Morrison che ripetutamente sottolinea come l'uccello sia "pure white", collegandolo così più strettamente a *Milkman* (white/*Milkman*). L'uccello³⁵ risveglia in lui il desiderio di volo ma dovrà passare molto tempo prima che egli sia così libero e leggero da potersi librare nell'aria. L'immagine del pavone ritorna nella seconda parte del romanzo dopo che Milkman ha superato, durante una battuta di caccia, le prove che lo ammettono nella comunità di Shalimar: mentre gli anziani del villaggio gli consegnano il cuore della lince come premio per le sue imprese, un pavone, non più appesantito dal piumaggio della coda, vola³⁶ sopra il tetto di una Buick blu. Questo piccolo volo è un preludio al volo finale del protagonista e suggerisce la sua graduale maturazione. Così il lettore, già

indotto ad accettare l'equazione ossa=oro, accetta anche — in virtù della inequivocabile chiarezza della *imagery* di volo — l'equazione volo=trascendenza. Nessuno sforzo di decodificazione è richiesto: la Morrison fornisce tutte le indicazioni necessarie alla composizione del mosaico narrativo di *S. of S.*. Seguendo il percorso tracciato dalle figure si comprendono tutte le implicazioni della storia.

Il mito del volo di Solomon, affidato alla canzone, dà a Milkman il tempo giusto, la parola magica, il segreto, che gli permetteranno di volare. Il suo volo glorioso getta luce sul volo/caduta di Smith: l'assicuratore "sradicato", irrevocabilmente distaccato dalle fonti della sua cultura, ha dimenticato il segreto, e i surrogati, come le ali di seta blu, non sono sufficienti per sostenerlo. Quale membro della Società dei Sette Giorni,³⁷ Smith cerca di volare sulle ali della storia, ma la Morrison lo costringe a cadere perché ritiene che i neri oggi possano volare soltanto sulle ali del mito.

Attraverso il viaggio di Milkman la Morrison sembra affermare che il mito non è necessariamente un mezzo per sfuggire alle pressioni della storia. Al contrario, il mito può diventare una forza attiva che permette di comprendere più profondamente i meccanismi storici. La Morrison sembra così negare le teorie degli studiosi delle mitologie moderne (in particolare Roland Barthes)³⁸ che tendono a considerare i miti come elementi usati dai sistemi politici per "congelare" la storia; nella sua visione il mito e la parola mitica possono, al contrario, "liberare" la storia degli Afro-americani che è bloccata, congelata e frammentaria. Nel romanzo il passato familiare dei Dead esemplifica questa immobilità, mentre i miti originari dell'Africa — come il volo di Solomon — se trapiantati in America, possono far luce sulla vera storia dei neri, sul loro passato africano troppo a lungo obliato³⁹. La "quest" di Milkman, liberandolo dalla "storia apparente" lo dirige verso la "storia rimossa", riscoperta attraverso il mito. Milkman infatti si allontana dal presente storico frammentario e disperato per ricongiungersi con la totalità del suo passato collettivo.

Note

1. *The Bluest Eye*, New York, A. Knopf, 1970, *Sula*, New York, A. Knopf, 1973, *Song of Solomon*, A. Knopf, 1977, *Tar Baby*, A. Knopf, 1981.

2. Cfr. le dichiarazioni rilasciate dall'autrice in un'intervista di Robert Stepko apparsa in *Studies in Black Literature*, vol. 6, n° 3, Autunno 1975.

3. Cfr. l'analisi di J.P. Vernand sulla configurazione testuale del mito in *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

Si vedano in particolare le pagine 193-215.

4. Da questo punto in poi ci si riferirà al testo della Morrison con la sigla *S. of S.*. L'edizione qui usata è *Song of Solomon*, New York, Signet Book, 1978.

5. La scena iniziale — una delle poche scene corali del romanzo — è di grande importanza per i futuri sviluppi della trama anche se il lettore non può che rimaner confuso dall'apparente follia e irrealtà che vi predominano e dall'aspetto eccentrico degli spettatori del volo di Smith, l'assicuratore che si lancia con un paio d'ali dal tetto dell'ospedale dove, in quello stesso giorno, nascerà Milkman. Questa scena presenta un palinsesto di significati in cui la sequenza della trama è offerta simultaneamente nella sua complessità. Il volo, le canzoni e i fantasmi, le morti, l'odore dolciastro delle spezie, i pavoni — elementi tutti che formano la materia narrativa di *S. of S.* — sono impliciti nell'atmosfera da circo del primo capitolo del romanzo dove appaiono i personaggi principali della storia.

6. Al fine di facilitare la lettura del presente saggio si accenna qui brevemente alla complessa trama di *S. of S.* Macon Dead jr., soprannominato Milkman perché allattato dalla madre fino all'età di otto anni, è figlio di Ruth Foster, che discende da una prestigiosa famiglia della borghesia nera di Detroit, e di Macon Dead, nativo del Sud e di umili origini. La volontà di far dimenticare il proprio oscuro passato spinge il padre del protagonista a consacrarsi all'accumulo di danaro: egli non si cura né della moglie, né dei figli, che tende a considerare meri strumenti di affermazione sociale. Milkman cresce dunque abbandonato a se stesso, oppresso dalla pesante atmosfera che respira in famiglia e esposto alla furia omicida di Hagar che, folle d'amore, non accetta l'idea di essere stata da lui abbandonata. Ma l'incontro con Pilate, la bizzarra e anarchica sorella di suo padre, e l'amicizia con Guitar, uno dei vendicatori della Società dei Sette Giorni, lo spingono a guardare al di là del suo limitato orizzonte. La motivazione che lo sollecita ad intraprendere il viaggio verso Sud è la ricerca di un tesoro che Macon suppone sia rimasto nascosto in una caverna nei boschi di Danville, in Pennsylvania. Ma la "quest" del protagonista si tramuta ben presto in "quest" delle proprie radici familiari e razziali: viaggiando attraverso la Pennsylvania e la Virginia sulle tracce del tesoro, Milkman approda infine a Shalimar, il villaggio natio dei suoi antenati. Lì ricompono il mosaico della storia dei Dead e viene a conoscenza della leggenda secondo la quale il suo bisnonno Solomon, insofferente del giogo della schiavitù, si è librato nell'aria in volo ed è tornato volando nella terra dei suoi padri. Milkman torna allora a Detroit per comunicare le sue scoperte ma soprattutto per rivelare a Pilate come, per una serie di coincidenze, le ossa che tiene chiuse in un sacco appeso al soffitto di casa, non siano quelle dell'uomo bianco ucciso da suo fratello Macon in gioventù ma bensì quelle di suo padre, Jack Dead.

Dopo questa rivelazione, Pilate decide di recarsi a Shalimar con Milkman per seppellire sul "Solomon leap", il colle da cui Solomon si è librato in volo, i resti di Jack Dead. Ma Guitar, convinto che Milkman neghi di aver trovato l'oro soltanto per non dover dividerlo con lui, li attende a Shalimar. Mentre zia e nipote scavano la tomba di Jack Dead, Guitar spara e uccide Pilate. Lo scontro fra i due fratelli/nemici, a seguito dell'uccisione di Pilate, si conclude con il volo glorioso del protagonista: Milkman, sostenuto dalla consapevolezza del passato mitico della sua razza, può ora "arrendersi all'aria".

7. Per il concetto di fabula si rimanda allo studio di BORIS TOMASEVSKIJ "La costruzione dell'intreccio" in *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1965.

8. Per la definizione di "nuclei" cfr. il saggio di ROLAND BARTHES "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti" in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

9. Da questo punto in poi ci si riferirà al passato familiare e al passato mitico della famiglia Dead con le sigle *pf*, *pm*.

10. Al fine di esemplificare la staticità che caratterizza la prima parte di *S. of S.*, in

contrasto con il dinamismo della seconda (vedi nota 16) si danno qui come campioni i “nuclei” iniziali, non collegati, come si noterà, da legami logici: 1) Nascita dell'eroe, 2) L'eroe è allattato dalla madre fino all'età di sette anni, 3) L'eroe va a trovare sua zia Pilate, 4) L'eroe si innamora di sua cugina Hagar, figlia di Pilate, 5) Il padre gli impedisce di frequentare la casa di sua zia, 6) L'eroe comincia a lavorare con il padre, 7) L'eroe per difendere la madre picchia il padre.

11. Cfr. GERARD GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, in particolare si vedano le pagine 83-146.

12. Grande importanza hanno nel testo della Morrison — come del resto in molta parte della letteratura nera — i nomi dei personaggi Guitar, la coscienza razziale di *S. of S.*, parafrasando il pensiero dell'autrice afferma: “Niggers get their names the way they get everything else — the best way they can”. (*S. of S.*, pagina 88).

I nomi dei personaggi femminili del testo sono tutti di derivazione biblica: Ruth, Hagar, Pilate, First Corinthias, Magdalena. Anche il titolo del romanzo rimanda alla Bibbia: la Canzone di Salomone o Cantico dei Cantici (tradizionalmente attribuita a Salomone) celebra il matrimonio fra Isarele e il suo re. Nel testo della Morrison si celebra infatti un'importante riunione: quella fra Milkman e la sua storia razziale. Inoltre il Salomone biblico, noto per la sua saggezza, combinava qualità umane e divine, aveva poteri magici e possedeva un tappeto volante. Lo strano cognome di Milkman, Dead — nato da un fraintendimento fra un soldato ubriaco e il nonno del protagonista — svolge un ruolo fondamentale nell'economia del romanzo. Il simbolismo del nome serve al simbolismo del mito, al sistema mitico di *S. of S.* che trasforma la “quest” dell'oro di Milkman in “quest” delle proprie radici: soltanto ricordando i morti, quelli che sono venuti prima di loro, i Dead potranno ritornare vivi.

13. Ad ogni racconto concernente episodi del *pf* segue una battuta d'arresto nella trama, ad ogni rivelazione sul *pm* segue uno scatto in avanti dell'azione narrativa. Se il racconto di Ruth sulle circostanze della sua nascita sconvolge Milkman al punto tale da fargli desiderare la morte, i racconti di Pilate e Macon sulla vita nel Sud e sull'oro nascosto nella caverna lo spingono a intraprendere la “quest” dell'oro.

14. Tramite il personaggio di Pilate, la Morrison sonda gli strati della mente immersi nel prelogico e nel prerazionale avanzando l'ipotesi che l'immaginazione femminile sia in essi radicata.

15. “Like the keeper of the lighthouse and the prisoner, she regarded it as a mooring, a checkpoint, some stable visual object that assured her that the world was still there; that this was life and not a dream”. (*S. of S.*, pagina 11).

16. Harald Weinrich nel suo studio sulla struttura narrativa dei miti (cfr. HARALD WEINRICH, *Metafora e Menzogna*, Bologna, Il Mulino, 1983) sottolinea come l'ordine degli eventi mitici sta nella loro successione logica: nella narrazione mitica la categoria della sequenza narrativa deve essere riconosciuta come legittima. Un breve esame dei “nuclei” della fabula della seconda parte di *S. of S.* esemplifica questa logica di successione: 1) L'eroe chiede informazioni agli abitanti di Danville per scoprire dove è nascosto l'oro, 2) L'eroe incontra l'aiutante magico, 3) L'aiutante magico gli indica dove è la caverna, 4) L'eroe entra nella caverna, 5) L'eroe non trova l'oro...

17. JOYCE M. WEGGS nel suo saggio “Toni Morrison's *Song of Solomon*: a Blues song” in *Essays in Literature*, vol. IX, n° 2, Autunno 1982, afferma che esistono due varianti della leggenda dell'Africano volante. In una versione della leggenda si narra che un gruppo di schiavi, oppressi da un duro sorvegliante dall'emblematico nome di Mr. Blue, ritornano volando in Africa. Ma l'altra versione — che la Morrison riecheggia in *S. of S.* — è quella più universalmente conosciuta: un vecchio schiavo saggio aiuta i membri della sua comunità a ritrovare la loro capacità di volo. Si tramanda infatti che, prima di essere portati come schiavi in America, i neri fossero capaci di volare.

18. Per il concetto di "funzione" fiabesca e per lo stretto legame fra mito/rito/ fiaba cfr. VLADIMIR JA. PROPP *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1974 e anche, dello stesso autore, *Le radici storiche dei racconti di fiabe*, Torino, Einaudi, 1949.

19. Per un'acuta analisi del rapporto che si instaura fra l'autore implicito e il lettore implicito all'interno del patto narrativo si rimanda al saggio di SEYMOUR CHATMAN *Story and Discourse. Narrativ structure in fiction and films*, London, Cornell University Press, 1978.

20. Per la fondamentale distinzione fra voce narrativa e prospettiva si veda il già citato studio di Genette.

21. GERARD GENETTE, op. cit.

22. Il concetto di polifonia è stato introdotto nello studio della letteratura da MICHAEL BACHTIN (cfr. *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968) che ha dimostrato come il più chiaro esempio di struttura polifonica si trovi nei romanzi di Dostoevskij, Bachtin afferma che è lecito parlare di polifonia quando diversi punti di vista, appartenenti a personaggi che partecipano all'azione narrativa, vengono presentati come interni alla narrazione e quando si verifica la mancanza di una posizione ideologica astratta che domina sul mondo del romanzo. Lo scrittore di romanzi polifonici riconosce quindi la libertà interiore dei suoi personaggi e instaura con essi una relazione di tipo dialogico: la sua parola ha lo stesso peso della loro parola. Per questa ragione il vantaggio semantico del narratore sul personaggio è destinato a venir meno in queste narrazioni.

23. Cfr. BORIS USPENSKIJ, *A poetic of composition*, Berkeley, California University Press, 1982, in particolare pagine 20-35.

24. Cfr. JEAN PAUL VERNAND, *Mito e pensiero presso i greci, Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978, in cui l'autore indica nella memoria uno strumento del mito.

25. Cfr. FURIO JESI, *Mito*, Mondadori, 1980.

26. Cfr. l'intervista con Toni Morrison in appendice a questo saggio.

27. Svariate sono le teorie degli studiosi sul rapporto mito/metafora anche se oggi il legame fra l'uno e l'altra è largamente accettato. Senza entrare nel merito del dibattito (il pensiero mitico dà origine alla metafora o è la metafora a dar origine al mito?), quello che qui preme sottolineare è che mito e metafora interagiscono: il mito riceve "nuova vita" dalla metafora così come la metafora dal mito. Si veda a questo proposito il saggio di E. CASSIRER, "The power of metaphor", in *Mithology*, London, Penguin Books, 1972, pagine 3-42.

28. Si citano qui alcune delle similitudini più emblematiche: 1) ... his heart was kicking under his vest *like a mule in heat* (p. 41); 2) ... It was keeping him lazy, *like a pampered honey* who had only to stick out a paw for another scoop (p. 91); 3) They listened to what he said *like two bright eyed ravens* trembling in their eagerness to catch and interpret every sound of the universe (p. 79); 4) Pilate looked *like a tall, black tree* (p. 30); 5) *As regularly as the moon looked for the tide*, Hagar looked for a weapon (p. 125).

La funzione di similitudini di questo tipo, che possono considerarsi costanti del livello stilistico di *S. of S.*, è quella di rendere tangibile l'immateriale, connettendo l'esperienza umana con il mondo animale e naturale.

29. Cfr. la classifica delle figure di analogia fatta da Genette in op. cit., p. 10.

30. ROLAND BARTHES (cfr. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974) afferma che la parola mitica è una parola che il mito ha rubato, inglobato e restituito dopo averla deprivata delle sue connotazioni storiche.

31. Cfr. RENEE WALLEK e AUSTIN WARREN, *Theory of literature*, New York, Penguin Books, 1980. In particolare si veda il capitolo "Immagine, metafora, simbolo e mito", pagine 186-211.

32. Si cita qui il ritornello della canzone: "Solomon done fly, Solomon done gone, Solomon cut across the sky, Solomon gone home".

33. Nelle pagine del testo si riscontrano riferimenti continui al volo: sogni di volo, uccelli in volo, ali, aerei.

34. Guitar spiega a Milkman perchè il pavone bianco non può volare: "Too much tail. *All that jewelry weighs him down*. Like vanity. Can't nobody fly with all that shit. Wanna fly, you got to give up the shit that weighs you down." (S. of S. p. 101).

35. "... he felt again his unrestrained joy at anything that could fly". (S. of S. p. 101).

36. "A peacock soared away and lit on the hood of the blue Buick", *S. of S.*, p. 286.

37. Per cogliere le motivazioni della Società dei Sette Giorni si citano qui le parole di Guitar: "There is a society. It's made up of a few men willing to take some risk... When a Negro child, Negro woman, or Negro man is killed and nothing is done about it by their law, their courts, this society elects a similar victim at random and they execute him or her in a similar manner if they can. (p. 154).

38. Cfr. ROLAND BARTHES, op. cit.

39. Il romanzo "mitico" della Morrison, centrato sul problema della identità dei neri e della sopravvivenza della loro cultura, si collega alla produzione letteraria dell'Harlem Renaissance che valorizzava l'idea di "blackness". Si distaccava invece dalla "protest novel" e dal suo messaggio d'attacco al sistema sociale dei bianchi. Il valore del progetto artistico della Morrison, rapportato alla realtà contemporanea dei neri d'America, rimane per ora un interrogativo senza risposta.

NOTE

Costantino Di Paola

DALL'ARCHIVIO DI BORIS VIKTOROVIČ SAVINKOV

Le lettere che qui proponiamo sono state trovate nell'archivio personale di Boris Savinkov¹, custodito presso l'“Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis” di Amsterdam e riguardano un aspetto particolare dei rapporti privati tra due personalità tra le più rappresentative dell'emigrazione russa e del movimento antibolscevico e antisovietico, Boris Viktorovič Savinkov e Nikolaj Dmitrievič Avksent'ev.

Nikolaj Avksent'ev, membro del Comitato centrale del Partito socialista rivoluzionario, presidente, dopo la rivoluzione di febbraio del 1917, del “Comitato esecutivo panrusso dei deputati dei contadini” (*Ispolnitel'nyj komitet vserossijskogo soveta krest'janskich deputatov*), ministro degli Interni nel gabinetto di luglio di Kerenskij e poi presidente del pre-Parlamento (*Vremennyj sovet respubliki*) — fu, dopo la rivoluzione d'Ottobre, uno dei più tenaci organizzatori della lotta antibolscevica. Quando al termine della Conferenza di Ufa (*Ufimskoe gosudarstvennoe soveščanie*), il 23 settembre 1918, venne costituito l'organo centrale del potere, il Direttorio (*Ufimskaja Direktorija*), con il compito di procedere alla unificazione, nelle regioni orientali della Russia, di tutte le forze antibolsceviche, Avksent'ev fu eletto presidente di questa nuova organizzazione controrivoluzionaria nella quale entrarono come membri V. Zenzinov, socialista rivoluzionario di destra, il generale B. Boldyrev, membro dell'“Unione per la rinascita della Russia” (*Sojuz vozroždenija Rossii*), di tendenza social-rivoluzionaria e social-popolare, P. Vologodskij, che formalmente non apparteneva ad alcun partito ma che simpatizzava per il Partito costituzionale-democratico al quale apparteneva invece il quinto, e meno influente, membro del Direttorio, V. Vinogradov. Il Partito costituzionale-democratico che non condivideva pienamente il programma politico del Direttorio considerando certi suoi punti una recidiva della politica kerenskiana, era in realtà orientato verso una dittatura militare che di fatto andava preparando.

Il Direttorio era nato come compromesso tra le due più importanti tendenze dell'antibolscevismo del periodo della guerra civile: la controrivoluzione “democratica”, rappresentata nelle regioni orientali della Russia dal “Comitato dei membri dell'Assemblea costituente panrusso” (*Komitet členov vserossijskogo učreditel'nogo sobranija*), formato da socialisti rivoluzionari e da menscevichi e meglio conosciuto nella sua forma abbreviata di *Komuč*, e la controrivoluzione borghese-latifondista e cadetto-monarchica², rappresentata dal Governo provvisorio della Siberia (*Vremennoe sibirskoe pravitel'stvo*), sorto a Tomsk il 27 gennaio 1918 e avente come fine la restaurazione del capitalismo e l'instaurazione di una dittatura borghese-latifondista.

Poco dopo la costituzione del Direttorio, la cui sede fu quasi subito trasferita da Ufa a Omsk, Boris Savinkov, forse il più energico e spietato ne-

mico dei bolscevichi e della Russia sovietica, offrì ad Avksent'ev la propria collaborazione dichiarandosi pronto a difendere e a sostenere il nuovo potere, pur non condividendone completamente il carattere e il programma.

Avksent'ev accettò la collaborazione offertagli e affidò a Savinkov una delicata missione presso il governo di Parigi. Arrivato a Marsiglia Savinkov venne a conoscenza del colpo di mano con cui l'ammiraglio Aleksandr Vasil'evič Kolčak, ministro della Marina da guerra del Governo provvisorio panrusso, aveva rovesciato, nella notte tra il 17 e 18 novembre 1918, il Direttorio e instaurato una dittatura monarchico-militare. Senza attendere chiarimenti o disposizioni da Omsk Savinkov non indugiò un momento a riconoscere il governo di Kolčak e ad offrirgli i propri servigi.

Kolčak nominò Boris Savinkov rappresentante del Governo di Omsk a Parigi, ufficio che egli mantenne fino alla sconfitta del dittatore e del suo esercito da parte dell'Armata rossa e delle forze partigiane bolsceviche della Siberia e dell'Ural.

Dopo la presa del potere da parte dell'ammiraglio Kolčak Avksent'ev e gli altri membri del Direttorio e del governo furono arrestati e costretti a lasciare il territorio russo. Avksent'ev si stabilì a Parigi dove collaborò a moltri tra le innumerevoli riviste dell'emigrazione tra cui gli importanti "Annali contemporanei" (*Sovremennye zapiski*) e partecipò attivamente alla vita culturale parigina. Negli anni '30 diresse la loggia massonica degli emigrati russi "Stella del nord" (*Severnaja zvezda*) infine, nel 1940, si trasferì a New York dove morì tre anni più tardi.

Note

1. Boris Viktorovič Savinkov, nato a Vilno da una famiglia nobile nel 1879, militò inizialmente nel Partito social-democratico. Nel 1902, per aver partecipato ai disordini nell'università di Mosca, fu arrestato e condannato a cinque anni di deportazione in Siberia. Durante il soggiorno a Vologda fu reclutato da E. Bresko-Breskovskaja, membro del Partito socialista rivoluzionario. Fuggito da Vologda raggiunse nel 1903 Ginevra ed entrò nell'"Organizzazione combattente" del partito di cui diventò in breve uno dei capi. Savinkov diresse molti degli attentati terroristici che l'"Organizzazione combattente" compì negli anni tra il 1903 e il 1909. Dopo la rivoluzione d'Ottobre Savinkov fu il principale avversario dei bolscevichi e della giovane repubblica Sovietica. Rientrato clandestinamente nel territorio sovietico nel 1924 fu arrestato, processato e condannato a morte. La pena capitale gli fu comunque commutata in dieci anni di carcere. Il 7 maggio del 1925 morì (o si uccise) cadendo da una finestra del quinto piano del carcere della *Lubjanka* di Mosca.

2. *cadetti*: erano così chiamati i militanti del Partito costituzionale-democratico (dalle iniziali *k e d*).

29, av. Henri Martin

5 marta 1920 g.

Uvažаемyj
Nikolaj Dmitrievič,

Mne stalo izvestno, čto Vy v besedach s raznymi političeskimi dejateljami vyskazyvalis' v tom smysle, čto ne sčitaete dlja sebja vozmožnym sostojat' v tech obščestvach i byvat' na tech sobranijach, v kotorych sostoju i na kotorych byvaju ja. V častnosti, v etom smysle Vy vyskazalis' po povodu moego učastija v Russkom Obščestve Ligi Natsij.

Ja dumaju, čto Vaši takija zajavlenija vredjat tomu russkomu delu, kotoromu my oba, chotja i po raznomu, no odinakovo služim. Oni vozbuždajut u inostrantsev čuvstvo nedoumenija po povodu russkich raznoglasij. Oni služat ešče odnim povodom k raz'edineniju russkago obščestvennago mnenija. Oni vredjat Vam, kak vredjat mne, v našej političeskoj dejatel'nosti.

Ja ostavljaju soveršenno v storone naši vzaimnyja ličnyja čuvstva. Ja govorju tol'ko o političeskoj i obščestvennoj storone vznikšago položenija. Ja s maja 1917 goda byl protivnikom Vašim i etogo nikogda i ni ot kogo ne skryval, no ja vseгда deržalsja i deržus' togo vzgljada, čto v interesach rodiny to tečenie, k kotoromu prinadležite Vy i to tečenie, k kotoromu prinadležu ja, dolžny idti ruka ob ruku v bor'be s bol'sevizmom.

Ischodja iz etogo soobraženija i ne sčitajas' so svoim zakonnym čuvstvom obidy, ja ne tak davno obratilsja k Vam v bratskom porjadke čerez S.A. Ivanova i M.K. von Mekka s predloženiem vsretit'sja v uslovijach, *kakija Vam budet ugodno ukazat'*, daby uznat' ot Vas lično, čem vyzyvaetsja Vaše stol' vraždebnoe otnošenje ko mne.

Postupaja tak, ja polagal, čto Vy ne možete otkazat'sja ot etogo predloženija. Ja byl vprave ego sdelat', kak russkij, političeskaja dejatel'nost' kotorago zatrudnjaetsja Vašim otnošeniem. Ja byl vprave ego sdelat', kak brat, ibo odna iz zadač franko-masonskago bratstva sostoit vo vzaimnoj moral'noj podderžke. Ja byl, nakonets, vprave ego sdelat' prosto, kak čelovek, postavlennyj v oskorbitel'noe položenie i ne znajuščij daže za čto i počemu ego oskorbili.

Vy mne otkazali.

Etim otkazom Vy, mne kažetsja, uchudšili položenie. Rozn' usililas'. Vaš otkas ostalsja neponjatnym mnogim, v tom čisle mnoju, ibo, povtorjaju, ja zaranee soglasalsja *na vse Vaši uslovija*. Ja ne mogu verit', čto Vy možete oskorbljat' zaočno. Kakovy by ne byli naši raznoglasija i kakovy by ne byli naši ličnyja otnošenija, ja ne dumaju, čto by Vy byli vprave otkazat' mne v elementarnej vozmožnosti zaščičat'sja.

Ja gluboko ubežden, čto esli my s Vami pogovorim polčasa, to dlja Vas budet jasno, čto Vy vo mnogom nepravu. Ja dumaju, čto takaja beseda neobchodima v interesach russkago dela. Ja snova obraščajus' k Vam s predloženiem vsretit'sja v kakich Vam budet ugodno uslovijach i popytat'sja vyjasnit' to, čto ja sčitaju v ogromnoj stepeni nedorazumenie. Ešče raz govorju

Vam: ja gotov vyslušat' ugodno obvinenija i dat' isčerpyvajuščij na nich otvet. Postupaja tak ja dumaju, što ispolnjaju svoj dolg po otnošeniju k tomu delu, kotoromu ja služu.

Uvažajuščij Vas
B. Savinkov

30 Marta 1920

Milostivij Gosudar'
Boris Viktorovič,

ja nachožu, što kakija-libo ustnyja vyjasnenija otnošenij meždu nami soveršenno izlišni, ibo bezpolezny. Moe otnošenje ustanovilos' na osnovanii rjada faktov. Ustnyja ob'jasnenija mogli by kasat'sja liš' interpretatsii etich faktov, no ja predostavljaju Vam interpretirovat' ich, kak Vam ugodno: moego otnošenija ta ili inaja interpretatsija izmenit' ne možet.

Vy pišite v pis'me Vašem o moem vraždebnom otnošenii k Vam. Ja ne vražduju s Vami. Ja liš' ne mogu i ne choču vchodit' s Vami v kakoe-libo političeskoe obščenie i vesti obščee političeskoe ili obščestvennoe delo. Ob'jasnjaetsja eto tem, što ja ne imeju k Vam toj dostatočnoj stepeni doverija, kotoroe javljaetsja osnovnym uslovijem takich dejstvij i obščenij. Polagaju, što, kak vybor svoich političeskich sotrudnikov, tak i pravo ispytyvat' doverie ili nedoverie k tem ili inym političeskim dejateljam javljaetsja neot'emlemym pravom každogo čeloveka voobšče i moim pravom v častnosti.

Vo izbežanie dal'nejšej perezpiski i nedorazumenij ja privedu NEKOTORYE iz faktov, kotorych bylo by dostatočno dlja ustanovlenija moego otnošenija k Vam.

I. Vaše povedenie po otnošeniju k Pravitel'stvu, dejstvovavšemu pod moim predsedatel'stvom.

Posle obrazovanija Direktorii Vy javilis' ko mne i zajavili mne, što, chotja i ne vpolne soglasny s charakterom toj vlasti, kotoraja obrazovalas' v Ufe, odnako čestno predlagaete sebja k eja uslugam i obrazuetes' služit' ej i podderživat' ee. Vy byli poslany so spetsial'noj missiej v Pariž. Priechav sjuda, uznav o perevorote Kolčaka, ne dožidajas' ot nas nikakich ob'jasnenij o pričinach i obstojatel'stvach perevorota, Vy totčas predložili svoi uslugi Kolčaku.

2. Vaši predloženija sovместnoj raboty mne.

Kogda ja priechal v Pariž, Vy, buduči členom delegatsii, utverždennoj Kolčakom, litsom, predloživšim sebja v ego rasporjaženie, priznavšim ego publicno zakonnyj "verhovnym pravitelem" Rossii, javilis' ko mne i zajavili mne sledujuščee: u Denikina — polnaja reaktsija, u Kolčaka ona ves'ma verojatna čerez god, — poetomu Vy predlagaete mne soedinit'sja s Vami,

čtoby sodzat' novuju armiju iz volonterov i plennyh v Cechii, VOZGLAVIT' EE POLITICESKI, dvinit'sja v Rossiju, zanjat' tsentr eja, čtoby zatem POSTAVIT' SVOI POLITICESKIJU USLOVIJA i KOLČAKU i DENIKINU. Pri etim uspech predprijatija obuslovivalsja, po Vašim slovam, moim učastiem. Kak Vy znaete, ja otkazalsja.

3. Vaše vystuplenie protiv nas.

Čerez korotkoe vremja posle etogo Vašego predloženiya Vy vystupili protiv menja i moich tovariščej po pravitel'stvu so stat'ej "Legenda i dejstvitel'nost". V nej Vy nazывaete nas meždu pročim "kitajskimi tenjami", tenjami — v političeskom smysle. Kitajskimi — potomu, čto, izgnannye

pravitel'stvom Kolčaka v Kitaj, poduergšis' potoku grjaznoj klevety so strany etogo pravitel'stva, klevety, kotoroj nas choteli ubit' političeski, my imenno ottuda telegrafirovali našim političeskim druž'jam v Pariž pros'bu zaščitit' našu političeskiju čest'.

4. Vaše vystuplenie pred zagraničnym obščestvennym mneniem v rjade statej /V tom čisle v "Matin"/ protiv A.F. Kerenskago. Soderžanie ich tože javljaetsja opredelajuščim dlja moego otnošenija k Vam.

5. Vaš sposob dejstvij dlja vchoždenija v tak nazывaemoe Političeskoe Soveščanie.

Meždu pročim, Vy postavili ul'timatum: ili Vy budete tuda prinjaty, ili Vy načnete bor'bu protiv Soveščanija.

Na etom ja ostanavlivajus'.

V zaključenie pribavljaju liš' ešče odno. Vy neskol'ko raz v pis'me upomi-naete o tom, čto želaete ob'jasnenija v interesach russkago dela. Pozvolju sebe zametit', čto ponimanie etich interesov možet byt' ves'ma različnym i vopros o tom, pomogal ja ili vredil svoimi aktami russkomu delu, rešit v svoe vremja organizovannoe demokratičeskoe obščestvennoe mneie Rossii i ta partija, k kotoroj ja imeju čest' prinadležat'.

N. Avksent'ev

P.S. Mne stalo izvestno, čto svoe pis'mo, napravlennoe mne, Vy v kopijach soobščili nekotorym litsam. Ja polagaju, čto moe elementarnoe pravo — znat' imena etich lits.

Milostivij Gosudar'
Nikolaj Dmitrievič,

Ja polučil Vaše otvetnoe pis'mo ot 30 marta. Vy pišete, čto Vy predosta-
vljaete mne interpretirovat' privodimye Vami fakty, kak mne ugodno i čto
ta ili inaja moja ich interpretatsija dlja Vas značenija imet' ne možet.

No ran'se, čem interpretirovat' fakty, nado ich ustanovit'. Vy ustanavlivaete tol'ko odin, — ego ja nikogda i ne osparival. Ostal'nye nuždajutsja v dokazatel'stve i imenno na vas, obvinitele, ležit elementarnaja objazannost' ich dokazat'.

Ustanovlennyj fakt zaključaetsja v tom, čto, priznav sperva Pravitel'stvo Direktorii, ja priznal posle Omskago perevorota vlast' admirala Kolčaka.

Po povodu etogo obstojatel'stva, ja sčitaju nužnym napomnit' Vam sle-
dujuščee:

1. Ešče v Moskve vesnoju 1918 g. ne moglo ne byt' izvestnym, čto "Sojuz Zaščity Rodiny i Svobody", k kotoromu ja imel čest' prinadležat', polagaja želatel'noj sovместnuju rabotu s P.S.R., zaščičal odnako ideju neobchodimosti sozdanija vlasti (diktatorskoj ili na kollegial'nych načalach), vozglavlennoj voennym načal'nikom — gen. Alekseevym ili adm. Kolčakom.

2. Letom 1918 g. vozstanie, v kotorom ja prinimal učastie, imelo tsel'ju sozdanie imenno takoj vlasti, o čem svidetel'stvuet proklamatsija, vnušenaja v ijule 1918 g. v g. Jaroslavle za moej podpis'ju.

3. Osen'ju 1918 g., posle obrazovanija v g. Ufe Direktorii, ja zajavil gen. Boldyrevu i Vam, čto хотja ja i ne storonnik sozdannoju na Gosudarstvennom Soveščanii vlasti, no sčitaju svoim patriotičeskim dolgom služit' každomu anti-bol'shevistskomu pravitel'stvu (za isključeniem monarchičeskago), daže esli ja ne vpolne soglasen s ego programmoj; čto poetomu ja ne tol'ko ne želaju prepjatsstvovat' Direktorii v osuščestvlenii eja zadač, no gotov ej sodejstvovat'; čto tak kak moe imja vozbuždaet poliitičeskija strasti, to ja, čtoby ne osložnjat' i bez togo trudnoe položenie, gotov uechat' za-granitsu i tam podderžat' Direktoriju. Zajavljaja ob etom, ja dejstvoval v soglasii s duchom "Sojuza Zaščity Rodiny i Svobody", ibo "Sojuz" etot polagal, čto zadača sozdanija vlasti v Rossii nužnee zadači osuščestvlenija toj ili inoj poliitičeskoj programmy.

4. Ostavajas' vernym etoj že točke zrenija ja, posle Omskago perevorota, predložil svoi uslugi Pravitel'stvu admirala Kolčaka. Privetstvoval že ja ego potomu, čto sozdanie vlasti vozglavlennoj adm. Kolčakom sootvetstvovalo ne tol'ko duchu, no i programme "Sojuza Zaščity Rodiny i Svobody".

Takim obrazom pervoe Vaše obvinenie javljaetsja ne obvineniem, a liš', ustanovleniem togo fakta, čto ja, kak vesnoj, tak letom, tak osen'ju 1918 g. tak i zimoj 1919 g. ostavalsja, kak ostajus' nyne, veren duchu i programme togo "Sojuza" k kotoromu imel čest' prinadležat'.

Ostal'noe Vam nužno dokazat'. Ja utverždaju, čto Vy ustanavlivaete fakt ošibočno, čto ja služu Pravitel'stvu admirala Kolčaka, predlagal Vam poliiti-

česki vozglavit' predpolagavšujusja k sozdaniju dobrovol' českiju armiju iz čecho-slovakov i russkich voenno-plennyh, a interpretirujete moj razgovor o sovmestnoj rabote s Vami proizvol'no, v izvraščennom i nevygodnom dlja menja vide. Vašej interpretatsii ja protivopostavlju moe rešitel'noe i soveršennoe otritsanie eja.

Ja utverždaju, čto Vy ne ustanavlivaete fakta, čto dlja vchoždenija v Političeskoe Soveščanie v Pariže ja pozvolil sebe postavit' ul'timatum, grozja bor'boj s Političeskim Soveščaniem, a proizvol'no, v izvraščennom i nevygodnom dlja menja vide interpretujete to, čemu Vy daže ne byli svidetelem i čto Vam moglo stat' izvestnym tol'ko ot tret'ich lits. Vašej interpretatsii ja snova protivopostavljam moe rešitel'noe i soveršennoe otritsanie eja.

Čto kasaetsja moich vystuplenij v pečati protiv Direktorii i Kerenskago, to ostavljaja v storone ot del'nyh vyraženijsja, očevidno značenijsja ne imejuščija, Vam nadležit dokazat', čto utverždenijsja moi ne sootvetstvovali istine. Tol'ko togda Vy budete vprave oporočivat' ich. Tol'ko togda Vy budete vprave utverždat', čto ja ne zasluživaju doverijsja blagodarja moim vystuplenijam v pečati.

Otkaz vstupat' v političeskoe obščenie i vesti sovmestno političeskoe ili obščestvennoe delo javljaetsja političeskim aktom. Akt etot možet byt' prodiktovan liš' ves'ma veskimi voobraženijami. Zajavlenie o neimenii političeskago doverijsja javljaetsja tože političeskim aktom. Akt etot možet byt' osnovan liš' na dokazannyh faktach. Vaši soobraženijsja mne neizvestny. Fakty, privodimye Vami, ne dokazany. Dokazite ich ili imeete mužestvo soznat'sja v Vašej ošibke.

Ja pozvolju sebe skazat' ešče sledujuščee. 17 let ja služil na Vašich glazach, neredko riskuja soboj, tomu delu, v kotoroe veril. Služu emu, tak ja ego ponimaju, i sečas. 17 let takoj raboty dajut mne pravo trebovat', čtoby ljudi, byvsie svideteljami eja, prežde, čem menja osudit', dobrosovestno vyjasnili to, čto kažetsja mne nejasnym. Vy, ne vyjasniv ničego, sočli vozmožnym zaočno oskorbit' menja. Vy, ne vyjasniv ničego, povtorili Vaše oskorblenie v pis'me ko mne. A čto esli Vy ne smožete dokazat' Vašich obvinenij? A čto esli pod vlijaniem političeskoj strastnosti, Vy pozvoljaete sebe to, čto nazывaete klevetoj?

Ja zabyvaju Vaše oskorblenie. Ja sčitaju neobchodimym, v interesach russkago dela, vyjasnit' do kontsa Vaši obvinenijsja i ja predlagaju Vam v tretij raz, esli Vy čestnyj čelovek i ne boites' otvetstvennosti, vstretit'sja so mnoj v kakich ugodno uslovijach.

B. Savinkov

P.S. Kopii pervago pis'ma, a ravno i etogo, poslany mnoju S.A. Ivanovu, M.K. de Mekku i V.V. Vyrubovu.

12/IV/1920

N.D. Avksent'evu

Milostivij Gosudar'!

Vy na slovah zaočno i potom v pis'me ko mne oskorbili menja. Ja triždy predložil Vam vsretit'sja so mnoj v kakich ugodno uslovijach, Vy mne otkazali, kak ljudi ne bojaščiesja otvetstvennosti ne postupajut.

Nyne ja ostavljaju za soboj polnuju svobodu dejstvij po otnošeniju k Vam.

B. Savinkov

SAGGI E MATERIALI UNIVERSITARI

Serie di Antichità e tradizione classica

diretta da L. Braccesi, G. Velli, P. Mastandrea

Silvio Cataldi

LA DEMOCRAZIA ATENIESE E GLI ALLEATI

(Ps. Senofonte *Athenaion Politeia* 1, 14-18)

1984, pagg. 182, brossura, L. 20.000.

Enrica Culasso Gastaldi

SUL TRATTATO CON ALESSANDRO

(polis, monarchia macedone e memoria demostenica)

1984, pagg. 214, brossura, L. 22.000.

Paolo Mastandrea

MASSIMO DI MADAUROS

(Agostino, *Epistulae* 16 e 17)

1985, pagg. 96, brossura, L. 16.000.

Lorenzo Braccesi

L'ULTIMO ALESSANDRO

(storia di un conflitto ideologico)

1985, pagg. 140, brossura, L. 24.000.

G. Cresci Marrone, E. Culasso Gastaldi,

F. Raviola

TRE STUDI SU TEMISTOCLE

prefazione e cura di Lorenzo Braccesi

1986, pagg. 200, brossura con sovracoperta
L. 28.000.

LA POLIS E IL SUO TEATRO

a cura di Eugenio Corsini, testi di V. Citti,

E. Culasso Gastaldi, V. Vassia, G. Bona,

L. Braccesi, C. Franco, S. Novo Taragna,

E. Corsini, G. Cortassa, D. Del Corno

1986, pagg. 240, brossura con sovracoperta,
L. 35.000.

EDITORIALE PROGRAMMA
Via S. Eufemia, 5 - PADOVA

ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della facoltà di Lingue e letterature straniere
dell'Università degli Studi di Venezia

1962	I		
1963	II		
1964	III		
1965	IV		} Mursia editore via Tadino, 29 20100 Milano
1966	V		
1967	VI		
1968	VII	1, 2	
1969	VIII	1, 2	
1970	IX	1, 2, 3* (s. or. 1)	
1971	X	1-2, 3 (s. or. 2)	} Paideia editrice via Corsica, 130 12125 Brescia
1972	XI	1, 2, 3 (s. or. 3)	
1973	XII	1, 2, 3 (s. or. 4), 4	
1974	XIII	1, 2, 3 (s. or. 5)	
1975	XIV	1-2, 3 (s. or. 6), 4	
1976	XV	1, 2, 3 (s. or. 7), 4	
1977	XVI	1, 2, 3 (s. or. 8), 4	
1978	XVII	1, 2, 3 (s. or. 9), 4	
1979	XVIII	3 (s. or. 10)	
1980	XIX	1, 2, 3 (s. or. 11)	
1981	XX	1, 2, 3 (s. or. 12)	} Bulzoni editore via dei Liburni, 14 00185 Roma
1982	XXI	1-2, 3 (s. or. 13)	
1983	XXII	1-2, 3 (s. or. 14)	
1984	XXIII	1, 2, 3 (s. or. 15)	
1985	XXIV	1, 2, 3 (s. or. 16)	} Edit. Programma via S. Eufemia, 5 35121 Padova
1986	XXV	1, 2, 3 (s. or. 17)	

Note: * = esaurito. I voll. 1 e 2 si riferiscono alla serie occidentale; il vol. 3 si riferisce alla serie orientale. I voll. 1 e 2 dell'annata XVIII (1979) non sono mai stati pubblicati. I voll. indicati con il n. 4 contengono saggi monografici. I voll. arretrati della serie occidentale sono disponibili sia presso gli editori sia presso la Biblioteca Generale dell'Università di Venezia, Dorsoduro 3199 (Ca' Bernardo), 30123 Venezia, tel. 041/5232463, 5287523. I volumi arretrati della serie orientale sono disponibili sia presso gli editori sia presso il dipartimento di Studi eurasiatici dell'Università di Venezia, San Paolo 2035 (Palazzo Cappello), 30125 Venezia, tel. 041/5287220, 5282687.