

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

XXIX, 1-2

1990

**Editoriale Programma**

## INDICE

- 5 Donatella Abbate Badin, *“Tissues of Order”: Image Patterns in the Poetry of Thomas Kinsella*
- 27 Adrian Battye, *La quantificazione nominale: il veneto e l'italiano a confronto con il genovese e il francese*
- 45 Michela A. Calderaro, *L'iniziazione e i suoi modelli: derivazioni italiane da Henry James*
- 81 Hugh Denman, *Storia della lingua yiddish. Problemi e nuove prospettive*
- 117 Marco Fazzini, *Geoffrey Hill: un poeta in maschera ci parla d'amore*
- 133 Sergio Leone, *Jurij Oleša tra salumi e sentimenti*
- 151 Antonio Liberi, *Dall'utopia del misantropo alla legge filosofica del bello. Etica ed estetica in Schiller – I*
- 185 Paola Roman, *La letteratura cortese-arturiana ed epico-carolingia nella Bibliothèque Universelle des Romans (1775-1789)*
- 221 Laura Rossi, *Vita e opera di Apollon Grigor'ev alla luce della teoria organica: ipotesi di lettura*
- 245 Wanda Rupolo, *La dimensione drammatica dell'opera narrativa di Pierre Jean Jouve*
- 265 Claudia Sacchetto, *“Deutsche Märchen” zwischen J.K.A. Musäus und den Brüdern Grimm*

- 299 Elisabetta Vettori, *Arnold Zweig: un esule nella "terra promessa"*
- 319 Eliana Vicari, *La memoria nell'Adonis di La Fontaine*

NOTA

- 333 Sergio Leone, *L'uomo nero di Sergej Esenin*

RECENSIONI

- 349 W.B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, Milano 1989 (F. Marucci)
- 352 V.Ja. Propp, *Comicità e riso*, Torino 1988. A. Civita, *Teorie del comico*, Milano 1984 (P. Jachia)
- 355 M. Capucci, *Poesia e profezia: da Bruno a Campanella. La poesia tra classicismo e concettismo*. Padova 1989 (M. Rusi).

Donatella Abbate Badin

“TISSUES OF ORDER”: IMAGE PATTERNS IN THE POETRY  
OF THOMAS KINSELLA

In the Parnassus of Irish poetry, Thomas Kinsella occupies a position of privilege – being, in the opinion of many critics, second only to Seamus Heaney – and this in spite of his limited production, the increasing difficulty of his poems and his absence for most of the year from the cultural scene of Dublin<sup>1</sup>. Another element that has hindered a balanced evaluation of Kinsella’s poetry is the distinct break in his career: on one side stand various collections of poems characterized by an emphasis on tangible objects and persons and by a cosmopolitan tone. Reason prevails over emotion, and the style is rigorous and technically controlled. The publication of a selection of Kinsella’s poems in 1973 (*Selected Poems 1956-1968*)<sup>2</sup> indicates that the poet himself considered this as a self-contained phase, now concluded. Many readers who were enchanted by the elegance, the authoritative tone and the self-control of that first phase were put off by the appearance of *Notes from the Land of the Dead* (1973)<sup>3</sup>. This book announced a new phase characterized by a stylistic adventurousness (the syntax is fragmented and elliptical and the rhythms

<sup>1</sup> THOMAS KINSELLA left Dublin, where he had been a civil servant in the Department of Finance, in 1965 to teach English at Carbondale, Illinois. He has lived in the United States ever since but spends all his free time in Dublin. He is now professor of English literature at Temple University, Philadelphia.

<sup>2</sup> Dublin: Dolmen, 1973 (hereafter cited as *SP*). This contained selections from the following volumes (the initials indicate the abbreviations I have used in reference): *Another September* (Dublin: Dolmen, 1958): *AS*; *Poems and Translations* (New York: Atheneum, 1961): *P&T*; *Downstream* (Dublin: Dolmen, 1962): *DS*; *Nightwalker and Other Poems* (Dublin: Dolmen, 1968): *NOP*.

<sup>3</sup> New York: Knopf, 1973 (hereafter cited as *Notes*). There followed a series of limited-edition pamphlets published by Kinsella’s own private press, called Peppercanister, and partially collected in the following volumes: *Peppercanister Poems 1972-1979*, (Dublin: Peppercanister, 1979); *One and Other Poems*, (Dublin: Dolmen, 1979) hereafter, *One*; *Blood and Family*, (Oxford: Oxford University Press, 1988): Hereafter, *B&F*.

irregular) and by a descent into the unconscious and into the mythical past<sup>4</sup> in search of Jungian individuation. Inwardness and the dominance of emotion and the irrational over reason are the key-notes of the new collection and the ones that followed it.

But in spite of the change and the extreme difficulty of the new phase, an attentive reader will realize that there is no real break: the poems are still animated by the same concerns, the same search for order, and there is a mesh of recurring images that signal similar themes and states of mind. Becoming aware of them provides an effective tool that helps to understand the single poems and Kinsella's life-long aim in writing poetry. As we bridge the gap between one phase and the other through a thematic approach, we are compelled to recognize the inherent coherence and integrity of Kinsella's poetic career. The recurring images are signposts in an itinerary through the landscape of his poetry, which will guide the reader from phase to phase without making him lose sight of the poet's main concerns.

Kinsella's poetry which had begun as a kind of wager with himself, when he was still a civil servant, to prove that "the thing could actually be done"<sup>5</sup> soon became a tool for "eliciting order from experience," by, firstly, enabling him to impose form and passionate meaning on what appeared to be a moral and metaphysical void and then becoming an instrument of "detection of the significant substance of the individual and common past"<sup>6</sup>. This search is the project that dominates Kinsella's poetic venture and it is apparent both, overtly, in the descriptions of abstract patterns, ordered sequences, symmetries, formal designs so typical of his poetry, and, covertly and much more effectively, in the image patterns of his poems.

The concern for a patterned order, together with the images that most often convey it, emerges from the epigraph to "Downstream" (1962), which points out to a sort of prime moment in creation and human experience:

<sup>4</sup> Kinsella's full immersion into Irish poetry and mythology is reflected in his editorship of *The New Oxford Book of Irish Verse* (Oxford: Oxford University Press, 1985) containing his own translations of the Irish texts. Other important translations from the Irish are: *The Tain*, (Dublin: Dolmen, 1969); *An Duanaire: Poems of the Dispossessed 1600-1900*, (Dublin: Dolmen, 1981).

<sup>5</sup> From a 1962 BBC interview published in *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, ed. Peter Orr (London: Routledge and Kegan Paul, 1966), p. 109.

<sup>6</sup> Comment by the poet published in *Contemporary Authors*, vols. 17-18 (Detroit: Gale Research Co., 1967), p. 263.

Drifting to meet us on a darkening stage  
 A pattern shivered: whorling in its place  
 Another held us in a living cage  
 Then broke to its reordered phase of grace.

(“Downstream”, *SP* 56)

The lines provide the key to a coherent reading of the different collections: a search for patterns in reality, an attempt to grasp the structure or the order underlying apparent chaos and to obtain a brief understanding, a momentary sense of identity, is temporarily rewarded and then inevitably defeated by the spirals and destructive eddies of events; the anguished and frustrated poet, confronted with a new formlessness, is spurred to resume his search for that elusive “reordered phase of grace”. It is this basic, unresolved cycle that the student of Kinsella’s work must bear in mind when faced with the otherwise baffling diversity of the poems and their marked changes in style. The appearance and disappearance of the pattern is a common element in the poetry of his early phase and can also be recognized in a more elusive and at the same time a more deliberate form in his later poetry when the poet goes to the extreme of actually drawing the patterns he has recognized as if he wanted to fix their shape for ever<sup>7</sup>.

The time-honoured convention of the journey through a realistic landscape at this stage, and in later poetry through an archetypal or symbolic one, takes us through darkness, decay, confusion and fragmentation – a whole register of undesirable situations – to allow a brief encounter with more desirable signals: tastes, perfumes, patterns of light, organic tissues conveying an idea of completion (eggs, pearls, crystals, embryos). Although the aim of Kinsella’s poetry is catching a glimpse of order, the poems are dominated by its opposite. Like many modernists, Kinsella too projects a fragmented sense of self and history into a cluster of images related to disintegration. The search for order must begin in its negation. The two sets of images mark the poles between which his poetry moves: they are the carrying columns of the hidden architecture of his poems.

The aspiration to order subjacent to images of disorder is not peculiar to Kinsella: it is the product of the angst of the age; it reflects a sense of chaos and of absurdity due to the fragmentation of material reality and of individual consciousness which were the

<sup>7</sup> See for instance the open oval or broken egg shape at the end of “hesitate...” in *Notes*, p. 6 or the big graphic symbol I, indicating both the Roman numeral and the first person pronoun in “Finistère” *One*, p. 12.

essential elements of modernism. Kinsella's essays, animated by a desire to find a purpose in the general disarray, frequently voice his awareness of "dislocation and loss" both on the personal and on the national plane. "The Divided Mind", for instance, indicates clearly the two areas of concern which inspire his poetry:

In the fifty short years since Yeats's prophetic poem "The Second Coming", that Second Coming has been accomplished; externally, in the physical chaos of extermination and race slaughter, internally in a sense of precariousness and disorder in the spirit...<sup>8</sup>.

The amazing number of images – indeed entire poems – inspired by the theme of disintegration, disease and decay is the objective correlative to personal uncertainties and troubles, political and economic crises, the unrest of the postwar period and, later on, the troubles in Northern Ireland.

One poem about a crumbling castle, "King John's Castle" (1958), contains most of the images of decay that soon become familiar to the reader of Kinsella's poems. They dominate the phase 1956-1968, and reappear, only slightly modified, in the symbolic landscape of the following phase.

Now the man-rot of passages and broken window-casements,  
Vertical drops chuting through three storeys of masonry  
Draughty spiral stairways loosening in the depths,  
Are a labyrinth in the medieval dark...

Life a vestigial chill, sighs along the tunnels  
Through the stone face. The great collapsed rooms, the mind  
Of the huge head, are dead. Views open inwards  
On empty silence; a chapel-shelf, moss-grown, unreachable.

(SP 29)

The poem offers a vivid representation of one of the many crumbling buildings that dot Kinsella's poetic landscape – and indeed that of much Irish poetry: hardly a house stands upright and intact when Kinsella's imagination turns to the traces of man in urban and rural landscape. Chicken-wire surrounds Coole Park razed to the ground ("Magnanimity" 1968, *SP* 80), royal Tara is reduced to dung-covered mounds ("Tara" 1968, *NOP*, 24). His last look at Dublin, in "Phoenix Park" 1968, reveals a city where «dead men, / Half hindered by dead men, tear down dead beauty» (*SP* 108). And

<sup>8</sup> *Irish Poets in English: The Thomas Davis Lectures on Anglo-Irish Poetry*, ed. Sean Lucy (Dublin and Cork: Mercier, 1972) p. 214.

the detailed description of a great house, "Woodstock, once home of the Tighes", now in ruins, in "Tao and Unfitness at Inistiogue on the River Barrow" 1978, is the backdrop against which a Tao-like search for stillness and detachment is sketched. Is this the mere preoccupation of a citizen concerned with urban blight (as, indeed Kinsella is), or has this sensibility to the physical decay of buildings more profound roots? The latter hypothesis is more credible in light of Kinsella's wider awareness of decay.

The mention of "man-rot of passages" introduces, in fact, another obsessive theme, that of biological decay. The presence of excrements, dirt, rubbish, dust, muck and slime fouls not only Kinsella's strolls but, in his later poetry, his excursions into the past and into the world of his childhood. The descent into the collective and individual unconscious is often frustrated by the disgust of such symbolic encounters. The realistic scene of King John's Castle is strikingly similar to the symbolic landscape he has to go repeatedly through as he searches for his identity. The pits, spirals, labyrinths and tunnels of the castle, moreover, – in an obverse movement to the Yeatsian gyres – will be retained by the poet in many poems to symbolize the devious paths of a descent or backward journey which often, similarly, end in a recognition of some decaying substance. "A thick tunnel stench" ("hesitate..." 1973, *Notes* 4), "long-abandoned floors, / bearing a taint of remote iron / and dead ash" ("All is Emptiness, and I Must Spin," 1973, *Notes* 42) or "a hollow someone made, / with a dusty piece of man's dung / and a few papers in a corner, and bluebottles" ("The High Road" 1973, *Notes* 16) are the frustrating results of such explorations. What in his first phase had seemed an interest in describing realistically the ravages careless humanity had made in its environment, appears in the light of the second phase, as a sharp awareness of a disintegrating inner and outer universe, a universe where, as for Yeats "Things fall apart; the centre cannot hold".

While an awareness of decay is central to Kinsella's perception of the urban and the natural world – the examples could be multiplied – it is equally central to his view of man, making him particularly responsive to failing powers or to outright disease. There is a correspondence in his early poetry between a disintegrating landscape and visions of failing, diseased man. The mirror in "a crumbling place of growth" reflects images of a "dark exhausted eye, / A dry downturning mouth" ("Mirror in February" 1962, *SP* 61). For a relatively young man, at that time, Kinsella seemed morbidly obsessed with sagging, deteriorating physical forms. In "Nightwalker", 1968, the narrator, "exercising / Shadowy flesh," seeks "fitness for the soft

belly” and relief for his “wet pallour” in a landscape where the moon itself is “a mask of grey dismay sagging open” (*SP* 86). An entire poem is dedicated to a battered teddy bear or some similar soft toy, a “soiled”, “crumpled”, “beaten”, “ragged”, “heaped” thing, “limp with use and re-use, “with a cold pitted grey face” (“Soft Toy” 1968, *SP* 83), a fitting persona for a poet who elsewhere described his sleep in these terms:

... When each night fell we lay down  
 In the smell of decay and slept, our bodies leaking,  
 Limp as the dead, breathing that smell all night.  
 (“Remembering Old Wars”, *SP* 67)

To underscore the sense of fragmentation, decay and diffuse sickness that haunts his mind, Kinsella, especially in his later poetry, resorts to evoking half-disembodied, diseased organs. The child in “Tear”, 1973, recognizes his dying grandmother through the “smell of disused / organs and sour kidney” (*Notes* 20). The poet Egan O’Rahilly is conscious of his “red eyelids”, of “the shrew his stomach” (“The Poet Egan O’Rahilly, Homesick in Old Age”, 1968, *SP* 81). The creation story is re-enacted in “Invocation” (a poem which only appears in the 1972 *Cuala* edition of *Notes*) as a whirlwind of cells and anatomical parts that fuse and then “loosen” – the menace of disintegration already inherent in the act of creation:

... Flakes of fiery tissue  
 burn on the surface: living particles –  
 cells: eyes: tongues – drifting out  
 in a cloud toward either bank, to meet  
 the living blossoms clustering down in answer  
 to the current

(*Notes*, *Cuala* p. 13)

The examples could multiply ad infinitum. Very often physical deterioration becomes outright disease. His poems contain frequent images of ailing people: his father “supine, jutjawed and / incommunicable, privately / surrendering his tissues and traps” (“The Messenger” 1978, *B&F* 8), his wife “brilliant with illness”, and many more. Kinsella can rightly say of his world: “there’s a fever now that eats everything” (“Phoenix Park” 1968, *SP* 102). But even when he leaves the actual sphere of experience and turns to the mythical past, disease is still present, symbolising in two poems the loss of Paradise which the early explorers thought they had found:

Year followed year  
The first skin blemishes appeared,  
and it almost seemed we had been waiting for them.  
The sickness and the dying began again

("The Oldest Place" 1974, *One* 7)

In "Survivor," 1973, the hero, Fintan, in search, with fifty female invaders, "of a land without sin" finds that even in this Paradise where there are "No serpents. / No lions. No toads... Everyone / is / falling sick, after a time" so that it turns into "a land of the dead". (*Notes* 31-32). At the various stages of Kinsella's poetry, disease, "the stale reminder of our sin", signifies, as for Fintan, confusion and the loss of Paradise – that elusive moment of grace, when everything hangs together in unity, harmony and design. The same could be said about natural and architectural decay – the illnesses of the physical world.

As might be expected, a great number of Kinsella's poems are concerned with that ultimate form of decay, death. Many are pure elegies, with no hint of consolation<sup>9</sup>. Paramount in these poems are the sense of waste and the stark horror that death entails. The irrevocable deadness of a dead body dominates them with, as in the case of disease, an abundance of striking physical detail. Death is for Kinsella a shocking "mess".

Kinsella's first reaction to the death of his friend, the musician Sean O'Riada, is bitter and grating as we can see in the striking passage in which he projects his sense of the indignity of death through the image of a rat killed during the excavation of his friend's grave:

A rat lay on its side in the wet,  
the grey skin washed clean and fleshy,  
the little face wrinkled back in hatred,  
the back torn open. A pale string  
stretched on the gravel. Devil-martyr;  
your sad, mad meat...  
I have interrupted  
some thing... You! Croaking  
on your wet stone. Flesh picker.

("A Selected Life", 1972, *Notes* 88)

<sup>9</sup> "Thinking of Mr. D.," "Dick King", "Cover Her Face", "Death in Ilium", "Death and the Professor", "The Shoals Returning", "A Selected Life", "Vertical Man", "The Good Fight", "The Messenger".

Other poems dedicated to O' Riada ("Vertical Man", 1973, "Out of Ireland", 1987) contain Kinsella's characteristic countermovement of momentary reconciliation, but here the pain is raw and unrelieved. Indeed, in most poems about death, the brief moment which allows the poet to make sense of the mess, to recognize a pattern of unity emerging from the dissolution, is soon overcome by the horror.

The narrative of the seminal poem, "Downstream", 1962, well exemplifies the wavering between a sense of formlessness deriving from a confrontation with death, and the sudden revelation of a pattern. A young boy soon ceases to imagine the dead "calm as effigies on velvet dust"; the sight of a real corpse, "his shell / Collapsed, half-eaten, like a rotted thrush's", thrusts "pungent horror and actual mess" into his face. This is temporarily relieved by the vision of a starry sky that brings peace to his anguish:

The slow, downstreaming dead, it seemed, were blended  
One with those silver hordes, and briefly shared  
Their order, glittering.

Soon, however, "a barrier of rock" blots heaven "as it towered" and the voyagers are left "searching the darkness for a landing place" (*SP* 56-57).

The same mood inspires the vision of "Death in Ilium", 1968, a poem written in Yeats' centenary year, where, allegorically, the fate of the dead poet abandoned to the inquisitiveness of critics and biographers is compared to that of a carcass abandoned to preying animals:

Hector among his books  
Drops dead in the dust.

The tireless shadow eaters  
Close in with tough nose  
And pale fang to expose  
Fibre, weak flesh, speech organs.

They eat but cannot eat.  
Dog faces in his bowels,  
Bitches at his face,  
He grows whole and remote.

(*SP* 82)

The vision of the poet growing whole in spite of the tearing attacks does not totally dispel the horror of the physical and spiritual waste of death.

A visit by a couple of lovers to Sean O Riada's grave ("Out of

Ireland", 1987) introduces a more serene tone in the contemplation of death, heralding possibly a new phase in Kinsella's poetic production. The setting is the churchyard of Ballyvourney with its "pious litter", a hole gaping in the ground "like a mouth" (*BF* 59), and the dead, "Lidless, lipless, opensocketed / and dumb with suspended understanding" (65). But instead of this being a scene of dismay, it is a place of certainties, or, rather, to use Kinsella's caveat, "half-certainties": the ancestral voice of Scotus Eriugena promises "that the world's parts, / ill-fitted in their stresses and their pains, / will combine at last in polyphonic sweet-breathing union" and all Mankind will be "silent in a choir of understanding" and the poet has his own "half-baked" notion, matching Eriugena's, that the experience of love – his consigning his will to his woman's flames – leads to a significant moment of unity and understanding – the Jungian identification deriving from the fusion of Male and Female:

and will turn again toward the same furnace  
that melted the union of our will  
to ineffable zero

how many times in its radiant clasp  
(a cancellation  
certainly speechless for a minute or two)

in token of the Union and the Light.  
Until gender returned  
and we were made two again

Male and Female

("The Furnace", *B&F* 62)

The sequence of metaphysical love poems of "Out of Ireland" clearly affirms the movement, announced in "Downstream", that takes place in Kinsella's other sequences and poems: a quest, an initiatic voyage, an immersion or descent into disintegration, death and disease often lead to a momentary sense of understanding, to the perception of design, of integrity, of union, conveyed itself by a pattern of recurrent images. This process has become more and more affirmative in Kinsella's poetry.

So the picture of apparently unrelenting gloom that has so far been traced is, in fact, often lightened by some hints of a compensatory revelation, although rarely as explicit and affirmative as in "Out of Ireland". In the prologue to "Nightwalker", 1968, the author expressly declares that his poetry is dictated as much by "the shambles of the day" as by the "will that gropes for structure" (*SP* 85). A study of Kinsella's images in their entirety shows that in confronting

the pain of disorder, “dislocation and loss”, the poet often attains an epiphany of order, which is conveyed by concrete and recognizable images. These fall roughly into three sensorial categories: sensations of taste and smell; musical images; patterns of light. All three succeed in communicating a sense of meaning and order more effectively than the “tissues” and “designs” and the other abstract terms that Kinsella also employs in some of his poems, such as “Phoenix Park”.

In the work of a poet who defines the desire for understanding in terms of hunger, it is not surprising to find that sensations of taste play a major role. Hunger itself is a central metaphor for the voracious and destructive search for sense and identity and its never ending cycles. This is clearly expressed in the often-quoted passage from “Phoenix Park”, 1968, that reads:

That life is hunger, hunger is for order  
And hunger satisfied brings on new hunger  
Till there's nothing to come

(SP 104)

The murderous hunger of an owl and of a snake form the subject of two important poems in Kinsella's career: “At the Crossroads”, 1973, describes the reciprocal preying of creatures in the natural world (and, analogically, in the archetypal world of Male and Female): “And all mouths everywhere so / in their need, turning on each furious / other / ... / some creature torn / and swallowed; her brain, afterward, / staring among the rafters in the dark / until hunger returns”. (*Notes* 35). The satisfaction of hunger is here, as often, ineffectual. But in “up and awake” 1973, the digestion and satiety are followed by a telling dream: “I saw / – I was – two discs of light in the heavens / trembling in momentary balance. / They started to part ... There would be a pang, I knew. / I associate this with the return of hunger” (*One* 10). Often, especially in the second phase of his poetic production, as in this poem, hunger leads to a vision; but more often the moment of recognition is suggested by actual tastes and smells.

This group of images is quite distinctive of Kinsella's poetry. From the very beginning, in the second of the “Night Songs”, 1956, the sterile poet (“Nothing – poetry nor love – achieving”) has a moment of felicitous inspiration dreaming of “A woman with a golden skin” who comes accompanied by “A tang of orchards” and “apple-tasted darkness” – a moment soon to be lost as “Weakened with appetite / Sleep broke like a dish wherein / A woman lay with golden skin” (SP 11). And the monk in the homonymous poem



In "Phoenix Park", 1968, a key poem in which the author acknowledges the existence of a structure in "the cup of ordeal", extensive use is made of images of taste and hunger in concomitance with the central metaphor of the cup. The poet sums up his experience thus: "I taste a structure, ramshackle, ghostly, / Vanishing on my tongue, given and taken, / Distinct". The structure is that of "the positive dream, the dream of "undying love"; the knowledge "That love is to clasp simply, question fiercely; / that getting life we eat pain in each other". In other words, in "eating" and "drinking" from the cup of ordeal (as Kinsella does in each of his poems) one might recognize the structure which, however, in its turn creates new pain as "Giving without tearing / Is not possible". The searcher is represented as an eater: "A blind human face burrowing in the void, / Eating new tissue down into existence" or "A snake out of the void moves in my mouth, sucks / At triple darkness" (SP 101-110).

These important lines conclude "Phoenix Park" and the pre-1968 phase and are repeated as the first lines of "hesitate...", opening the sequence of *Notes from the Land of the Dead* and thus highlighting the continuity of Kinsella's "hunger". Images of taste and eating persist, in fact, in the later phases, but the cup of ordeal is no longer that of "present miseries" (illnesses, death, conjugal unhappiness) but rather of a prenatal, family or ancestral past. The "darkness" and the "void" are thus intensified. The new version of the "face burrowing in the void" is the child in "A Hand of Solo" of *Notes from the Land of the Dead* searching for an understanding of the concepts of life and death through the metaphoric experience of eating an Indian apple or pomegranate, the fruit sacred to the underworld:

lips and tongue  
wrestle the delicious  
life out of you.

A last drop.  
Wonderful.

Or, in a more narrative style:

and went at it with little bites,  
peeling off bits of skin  
and tasting the first traces of the blood.

When it was half peeled,  
with the glassy pulp exposed like cells,  
I sank my teeth in it

loosening the packed mass of dryish beads  
 from their indigo darkness.  
 I drove my tongue among them

and took a mouthful, and slowly  
 bolted them. My throat filled with a rank, Arab bloodstain.

(Notes 13-15)

The violence of desire in "Ely Place", 1973, is described with images reminiscent of "A Hand of Solo"; "Brief tongues of movement / ravenous, burrowing and feeding". This desire is rewarded with "After lunch / A quarter of an hour at most / of empty understanding" (Notes 44). The experience, so masterfully communicated through the sense of taste, is typical of the poems of this period, when understanding comes to the poet with the trappings of revelation but turns out to be elusive, opaque, a harbinger of further chaos.

In *One*, the description of the snake's momentary satisfaction of hunger followed by repose, renovation and new hunger, tells the same cyclical story we have read in "Phoenix Park" or in *Notes*, only in a different, more elliptical style:

That. There.  
 Hurling toward it, whimswift.  
 Snapdelicious. So necessary.  
 Another. Throbflutter. Swallowed.  
 And another.  
 The ache... The ease!  
 And another.

(One 9)

Kinsella's central symbol of the "egg of being" in *Notes from the Land of the Dead* – a symbol implying the first nucleus of individual and racial existence – leads to several images connected with eating. The speaker of "Hen Woman" still feeds on the childish memory of an egg being laid and smashed; the experience has been so intense because he has identified with the egg, he hoards the memory in his yolk, and in feeding on the memory he, like Hopkins, tastes himself:

I feed upon it still, as you see;  
 there is no end to that which,  
 not understood, may yet be noted  
 and hoarded in the imagination,  
 in the yolk of one's being, so to speak,...

(Notes 11)

Feeding on the "egg of being", on one's first perceptions of self in personal history and in ancestral history, is described more pro-

sastically in the opening poem of *Notes from the Land of the Dead*: here a poet-chemist in his grey robe eats “in abstracted hunger, / ... forkfuls of scrambled eggs... / until the sweat stood out / at the roots of my hair” (*Notes* 3), – surely a rather down-to-earth metaphor of revelation, but a characteristic one for Kinsella who has chosen the oral stage – Freud’s earliest stage in the psycho-sexual development of a human being – to convey both satisfaction and perception.

Kinsella also uses his other senses – hearing, touch and sight – for evoking images of unity and the discovery of a structure. The sound of “a single drop splashing” (“Tear”, *Notes* 20) – tear or semen, or both combined – is the way creation, understood as the beginning of life and suffering, is frequently perceived by a persona lying in a vault or cave or void – or in some other symbol of the womb and of primordial darkness. “Tear”, “Endymion”, “Survivor”, “All Is Emptiness and I Must Spin” (all of 1973) hinge on the recognition of the echo of “a single drop”. Music plays a fundamental role in signalling a harmonious unity, especially in the poems inspired by the musicians he admired – Mahler in “Her Vertical Smile” and Sean O’Riada especially in “Out of Ireland”. Touching also concedes moments of recognition as in the childhood memory of the narrator and his brother in “St. Catherine’s Clock” (1988):

One night we scrounged up together  
and felt the little eggs in each other.

And I always remembered  
who and what I am.

(B&F 79)

But it is sight that provides the most obvious group of images expressing an epiphany in the form of the recognition of patterns of light. It is often night-time in Kinsella’s poetry, a night-time replete with stars, moonlight reflections, lamps and lamp-posts, beams and lighthouses. Verbs such as “glitter”, “glisten”, “glare”, “glow”, “flicker” are among the most frequently used words in Kinsella’s vocabulary. It is not surprising that an illumination should come in the form of light – the word itself suggests it; but in Kinsella the most characteristic visions of light come in patterns: an “arch of stars”, a constellation, an orderly pattern. The apotheosis of the patterns of order is to be found in the “cup of ordeal” of “Phoenix Park”, which reveals “laws of order”, structure, the “mathematic tissue”, and evokes memories of discovered symmetry:

Loneliness drew into order:  
A thought of fires in the hearts of darkneses,  
A darkness at the heart of every fire,  
Darkness, fire, darkness, threaded on each other –

The orders of stars fixed in abstract darkness,  
Darkneses of worlds sheltering in their light;  
World darkness harbouring orders of cities,  
Whose light at midnight harbours human darkness.

(SP 109)

A characteristic itinerary from darkness to light and back is that described in “Downstream” (1962), where the dead afflict the imagination of the poet with a “sickening distress” and a sense of fear as he drifts downstream in his boat. Then, for an instant, they become one with the starlit sky and the poet has a vision of some principle of cosmic order to appease his “pungent horror” and his sense of “actual mess”:

I lifted up my eyes. There without rest

The phantoms of the overhanging sky  
Occupied their stations and descended;  
Another moment, to the starlit eye,

The slow, downstreaming dead, it seemed, were blended  
One with those silver hordes, and briefly shared  
Their order, glittering...

(SP 59)

This burst of clarity has, for a pathetically brief instant, stayed and even justified the sense of desolation fostered by images of darkness and recollections of past horror. Above all, the unfathomable ghastriness of death is annulled by what Calvin Bedient calls an “emblem of vital order”<sup>12</sup> in the poem, and, for a moment, death is relegated to its place in the structure of the universe. But, as the poem proceeds, a “barrier of rock” blots out the sight of the heavens and again plunges the poet into bewilderment.

As we have observed in the case of taste, the senses only concede brief moments of respite. In Kinsella’s earlier poetry, the characteristic pattern was a confrontation with decay or darkness followed by an eventual revelation of light and order at the core of this experience. Although the process was repeated from poem to poem, sug-

<sup>12</sup> CALVIN BEDIENT, *Eight Contemporary Poets* (Oxford: Oxford University Press, 1974), p. 130.

gesting that the appeasement never lasted long, each poem conveyed a sense of finition as the poet felt that his search was rendered worthwhile by that brief moment of understanding attained in each case. In his more recent poetry, however, the process is accelerated, and the entire cycle of darkness to illumination to darkness and ensuing frustration occurs within the space of a single poem:

A few beginnings, a few  
tentative tired endings over  
and over...

Memoirs, maggots.

After lunch

a quarter of an hour at most  
of empty understanding

("Ely Place", 1973, *Notes* 43-44)

Often in *Notes from the Land of the Dead* the search yields no illumination at all, as is visually expressed in the image of the woman trailing her fingers "in the stopped brown waters": "though we kneel on the brink and drive our stare / down – now – into the current" ("Touching the River", 1973, *Notes* 45). The suspended concessive clause communicates syntactically the discouragement of the poet's fruitless search.

So at this stage of his career, frustrated and pessimistic, the poet was led to seek for a guiding light either in Jungian psychology, which helped him reach an integration of the various fragmenting forces he was aware of, or in abstract concepts or even in transcendental ones.

A propensity towards using abstractions instead of concrete images to suggest the presence of an ordering principle appears already in the *Nightwalker* sequence of 1968. Such is for instance his repeated affirmation that there is "a structure" to be found at the bottom of the cup of ordeal – namely love. We have already seen how the nightmarish peregrinations of the nightwalker had left him with the one certitude that through love "understanding may be gathered" (*SP* 96). "Phoenix Park" is also full of contrasts resolved, of negatives becoming positive, of disorder arranging itself into order in the name of "the one positive dream" – love. In his later poetry, as we have already seen in "Out of Ireland", the act of love provides "the fusion to ineffable zero" and "for a minute or two" brings a cancellation of sexual differences and an ecstasis of unity. In the face of death, suffering and chaos, Kinsella asserts intellectually, through a "will that gropes for structure" (*SP* 85), that there must be a principle to justify the disruption he has been contemplating.

Many of the poems in *Notes from the Land of the Dead*, as the Jungian title itself suggests<sup>13</sup>, indicate the way towards the recognition of such a principle in an exploration of the unconscious and of “the madness within” (SP 85). The physical structure this programmatic search reveals is the one suggested clearly by the already quoted lines from “Out of Ireland” – the cancellation of gender differences, the fusion of Male and Female. Arthur Guinness, who has explored the Jungian component of Kinsella’s poetry quite exhaustively, recognizes Jungian individuation – the encounter with the female within – as “an intimation of inner order” to which Kinsella often recurs<sup>14</sup>. The presence of many organic symbols of creation and of unity of contraries, such as eggs, embryos, crystals, pearls, confirms in a more concrete and imaginative way the abstract substratum of the poems.

An even more arcane and transcendental principle of unity is introduced in “Vertical Man” (1973). In the poem, set in Philadelphia one year after the composer Sean O’Riada’s death, the narrator relives his conversation with his friend about the pain of the search and the endless series of new beginnings, each “as lonely, as random, as gauche and unready, / as presumptuous, as the first”. But this time Kinsella believes he can solve the riddle with a new concept that has brought him clarity and understanding in a sudden, blazing vision:

At a dark zenith a pulse beat,  
 a sperm of light separated wriggling  
 and snaked in a slow beam down  
 the curve of the sky, through faint  
 structures and hierarchies  
 of elements and things and beasts. It fell,  
 a packed star, dividing  
 and redividing until it was a multiple gold tear. It dropped  
 toward the horizon, entered  
 bright Quincunx, newly risen,  
 beat with a blinding flame and dis-

<sup>13</sup> “The unconscious corresponds to the mythic land of the dead, the land of the ancestors”. C.G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, ed. Aniela Jaffe, trans. Richard and Clara Winston, rev. ed. (New York: Pantheon, 1973), p. 191.

<sup>14</sup> ARTHUR MCGUINNESS, “Fragments of Identity: THOMAS KINSELLA’S Modernist Imperative” *Colby Library Quarterly*, 4 (1987) pp. 187-189. Other excellent analyses of the Jungian influence are the same author’s “Bright Quincunx Newly Risen: Thomas Kinsella’s Inward I” *Eire-Ireland*, 15 (1980), 106-125, and BRIAN JOHN, “Imaginative Bedrock: Kinsella’s One and the Lebor Gabala Erenn” *Eire-Ireland*, 20 (1985) 109-132.

appeared... I stared, duly blinded.  
 An image burned on the brain  
 – a woman-animal: scaled,  
 pierced in paws and heart,  
 ecstatically calm.

(*Fifteen Dead* 30)

Although this vision is couched in the same language and images that accompanied Kinsella's earlier moments of clarity, the approach is new because the image of light does not spring directly out of the images that precede it but is superimposed as a mystical, visionary element, quite separate from the context. Kinsella declared that he had come upon a cosmic structure based on the number five and expressed by the emblem of the quincunx (mentioned for the first time in the lines of "Vertical Man" just quoted) through which everything in his personal life, in his poetry and even in the history of his nation fell into place<sup>15</sup>. Quincunx is the figure formed by the disposition of the five dots on the die or by the five points of the letter X, the fifth being the centre. Arthur McGuinness suggests that Kinsella probably derived this emblem from Plato's *Timaeus* "where the demiurge joins the parts of the world soul together by means of two sutures, which form a chi (X)". He also reminds us that Thomas Browne in his *Religio Medici* saw the quincunx as a "fundamental figure" and said that "all things are seen quincuncially"<sup>16</sup>. Moreover Leonardo's figure of the perfect human shape was also based on the letter X. The idea of a centre joining and integrating all the diverse and diverging elements, so that the diversity participates of the totality, was certainly appealing to Kinsella who had been struggling to find, as Seamus Deane indicates, "a more comprehensive system of order in which the disorder will be subsumed"<sup>17</sup>. Thus, thanks to the quincunx emblem, Kinsella was able to achieve a sense of coherence out of the very lacerating pulls he was aware of both in the cosmos and in his physical and mental make-up. The charts he elaborated show the correspondences which tie the individual story, myth and national history together<sup>18</sup>. Quincunx allowed him to

<sup>15</sup> Conversation with DONATELLA ABBATE BADIN, Philadelphia, 12 November 1975.

<sup>16</sup> Quoted by MCGUINNESS, "Bright Quincunx" pp. 122-123.

<sup>17</sup> SEAMUS DEANE, *A Short History of Irish Literature* (London: Hutchinson, 1986), p. 236.

<sup>18</sup> Irish mythology, with its pantheon of five gods – with Lug (?) transcending the other four – confirmed the pattern as did the four rivers of Eden (in "Nuchal (a fragment)" 1973) flowing from of the fingers of a reclining woman – a Great

reach individuation by confronting the conscious and the unconscious, the Male and the Female poles of attraction in him.

Not by chance is the emblem of quincunx related in oriental philosophy to the marriage of Yin and Yang<sup>19</sup>. Tao, the regulating principle of the alternation of Yin and Yang, is for Kinsella another convenient device to reflect the new order born out of disorder, the emergence out of dissipating structures. "Tao and Unfitness at Inistogue on the River Barrow" also concentrates on a moment of peace, of the "heart, ecstatically calm", when after an excursion plagued by "awful black flies" snarling "off pats of cow dung" and the contemplation of "the big house locked, / plundered by the local people and burned to ruins" (the usual images of confusion in Kinsella's universe), the poet and his family achieve a moment of harmony, after the darkness and confusion have been confronted and overcome:

... drifted, but stayed almost still.  
The current underneath us  
and the tide coming back to the full  
cancelled in a gleaming calm

In the backdrop "unseen eggs" of mayflies and their nymphs recreate life and, like the tide, "cancel" the current of destruction which had been perceived in the visit of the site. The tension of opposites has created a core of understanding and harmony.

Quincunx, Tao, numerology,<sup>20</sup> emblems such as the uroboros (suggested by the drawing of the unclosed egg of *Notes from the Land of the Dead*), the Jungian principle of individuation, the abstract concept of love become as of the seventies external organizing principles of Kinsella's poetry which allow him to avoid seeking for a resolution in every single piece and permit him to operate through sequences whose structure is determined and justified by those abstract principles. His need for order and meaning is at this

Mother archetype. Even the historical Irish administrative divisions reflected this sense of totality in fragmentation: the five provinces, of which Meath was the central one, formed by taking land from each of the other provinces, suggested the pattern of a Quincunx. (*Dictionnaire des symboles* (Paris: Laffont, 1982), p. 200).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 731.

<sup>20</sup> KINSELLA plays on the symbolism of five, of zero (suggested by the broken egg of *Notes*) and of one (I) in the title of the homonymous sequence and at the beginning of "Finistère". MCGUINNESS also points out that the Roman numerals for fifteen (XV) on the cover of *Fifteen Dead* "can also be read as quincunx and vertical man", p. 122.

stage satisfied by a sincretism of esoterical approaches and of mystical symbols of unity in diversity which allow him to contemplate and even to immerse himself in all the disruptive, inconclusive, frustrating, random elements of his poetic world without feeling obliged to order them in a manner that "makes sense".

The pattern of stars in "Downstream", in fact, was a direct outgrowth of the dreadful dimness in which the poet had immersed himself, while the new approach seems deliberately programmed. In the poetry of the sixties the process was often contrived and the forced symmetry disturbing, but the poetry of the seventies is also equally blemished by the fact that positive images are not generated by the reality the poet has been contemplating but are often imposed or superimposed upon reality and appear to have an existence of their own. They exist as enlightening visions alongside, or in opposition, to confusion and darkness; so far from being rooted in these forces, they often seem to be apart from or unconnected with them. Because Kinsella need not therefore peer into the structure of things so closely in order to obtain a gleam of understanding, his poetry at this stage tends to become abstract and obscure.

Many of these poems seem to be based on the assumption that the poet holds a key to the mystery of existence and that a descent into the world of his personal childhood, or of his country's infancy, or even further back into the subconscious memories of birth and conception, will retrieve it as an utterable image:

Yet by the five wounds of Christ  
I struggled toward, by the five digits  
of this raised hand, by this key  
they hold now, glowing, and reach out with  
to touch... you shall have...

("hesitate..." 1973, *Notes* 6; spaced dots Kinsella's)

Although the poet seems to hesitate about what principle of order will be revealed by the mystical key, the poem ends with the line drawing of an incomplete oval, a broken egg suggesting it has been fecundated into a new self. The figure can also be interpreted as a broken uroboros, in other words a snake ready to uncoil and reach a higher level of existence than the ever-recurring cycles of being implied by the figure of the snake eating its tail. The affirmative drawing, and the two positive concepts it suggests, seem to be in contrast with the hesitating tone, the fragmented syntax and rhythm, and the frightening imagery of the poem. "hesitate..." introduces a sequence of poems where the resolution does not arise out of the tension of opposites. With the key in hand – love, fertility cycle,

quincunx – Kinsella’s search for the tissue of existence becomes more intellectually stimulating but poetically less convincing in its ambitiousness than the anguished, diffident search of his preceding poems which often brought back no epiphany – just the bare facts of the exploration itself. As Bedient wryly says, “this poet who seldom writes from and about ideas is really more felicitous without them”<sup>21</sup>.

The “glory” of the modern poet, writes Kinsella in “Poetry since Yeats”<sup>22</sup>, lies in his “articulate, order-imposing” search which, in final analysis, adds up to a search for a language, for words which imply “a certain categorized orderliness”, in themselves a “denial of disorder” as Dean writes. The web of images we have examined at the beginning of this essay is capable of translating into words his vision of the desperate human condition, his concept of life as endurance, and, especially, the relationship between the two. His quest for order and values is essentially linguistic: the tissue he has been trying to perceive is a fabric of words, the ordering process of imagination, not a transcendental or abstract tissue. And it is interesting to remark that when, as in the first phase, disorder and disintegration dominate his poetic universe, he is most concerned in creating a sense of stylistic order, while when he believes a principle of abstract order is inherent in his apparently fragmented universe, the tissue of his poetry is at its most ragged.

The situation is metaphorically expressed in a death-bed scene where some desert nomads, very likely Jacob’s sons, are watching their father die:

Our people are most vulnerable to loss  
When we gather like this to one side,  
around some death,

and try weave it into our lives  
.....

And it is those among us  
who most make the heavens their business  
who go most deeply into this death-weaving.

As if the star might  
spring from the dying mouth  
or shoot from the agony of the eyes.

(“Death Bed”, *Notes* 66-67)

<sup>21</sup> BEDIENT, p. 134.

<sup>22</sup> KINSELLA “Poetry since Yeats: An Exchange of Views”, *Tri-Quarterly*, 4, (1965), p. 180.

With these lines Kinsella seems to acknowledge the futility of his life-long focus on disintegration and death in search of a woven pattern, a sign which, instead, “might / have coursed across the heavens” and have gone unnoticed as “we had spared no one to watch”. Once his deep-rooted hope of weaving a tissue of unity out of disorder is abandoned (“/ we / can weave nothing but our ragged / routes across the desert”), Kinsella places the ordering principle outside the poem, leaving his images, as the title of one of his poems suggests, to “spin in emptiness” (“All Is Emptiness, and I Must Spin”).

Paradoxically what had been a poetry of order, because the poet was so intensely aware of the absence of a pattern, becomes in the second phase a poetry that allows disorder and confusion to prevail once the poet has convinced himself that a pattern after all does exist. Kinsella in final analysis does not contradict himself: whether through a web of images or through intellectual patterns – but always through a mastery of language – he is still trying to confront and acknowledge the “madness without” and the “madness within”.

Adrian Battye

LA QUANTIFICAZIONE NOMINALE:  
IL VENETO E L'ITALIANO A CONFRONTO  
CON IL GENOVESE E IL FRANCESE\*

0.0 *Introduzione*

Il presente lavoro si propone di analizzare la quantificazione nominale in alcune varietà romanze<sup>1</sup>; per essere preciso, i dati presi in considerazione qui provengono dal veneto, italiano, francese e genovese. Lo scopo specifico sarebbe di esaminare la distribuzione di due tipi di quantificatori nei sintagmi nominali (SN) di queste quattro varietà romanze. I dati che interessano dunque sono i seguenti:

- |     |                     |  |
|-----|---------------------|--|
| (1) | ( <i>francese</i> ) | (i) J'ai vu plusieurs étudiants<br><i>io-ho visto molti studenti</i> |
|     |                     | (ii) J'ai lu quelques livres<br><i>io-ho letto alcuni libri</i>      |
| (2) | ( <i>italiano</i> ) | (i) Ho visto molti studenti  |
|     |                     | (ii) Ho letto alcuni libri   |
| (3) | ( <i>veneto</i> )   | (i) / go visto tanti studenti /<br><i>ci-ho visto tanti studenti</i> |
|     |                     | (ii) / go leto poki libri /<br><i>ci-ho letto pochi libri</i>        |
| (4) | ( <i>genovese</i> ) | (i) / o vistu tanti studenti /<br><i>ho visto tanti studenti</i>     |
|     |                     | (ii) / o letu poki libri /<br><i>ho letto pochi libri</i>            |

\* Una prima versione di questo articolo è stata elaborata durante un soggiorno di studio che ho fatto nel seminario di linguistica e di didattica delle lingue, Ca' Garzoni-Moro, Università di Venezia da aprile a giugno 1988. Ringrazio la fondazione Gladys Krieble Delmas per il suo aiuto finanziario, i professori G. Cinque e G. Longobardi e i colleghi Anna Cardinaletti e Giuliana Giusti per la loro preziosa e generosa collaborazione.

<sup>1</sup> Per i dati del veneziano e del genovese, gli esempi saranno trascritti fonologicamente con i simboli IPA (1949). Ringrazio i professori Giulio Lepschy (veneziano) e Paola Benincà (padovana) per il loro aiuto con il veneto, il dott. Marino Dotti di Chiavari e Maestro Mario Massone di Sant'Andrea di Rovereto per avermi fornito i dati del genovese. Eventuali errori di trascrizione sono miei.

Il quadro teorico di questo studio sarà il modello Government-Binding esposto in Chomsky (1981, 1982, 1986<sub>a</sub>, 1986<sub>b</sub>). Faremo uso anche del concetto delle regole inflessive proposto da Borer (1984).

### 1.0 I due tipi di quantificatori nominali in francese

Un'analisi sintattica approfondita dei quantificatori nominali, in queste quattro varietà romanze, deve affrontare parecchi problemi; il loro comportamento sintattico non è omogeneo, malgrado la loro unità semantica. Per capire quest'affermazione, basta considerare un po' la fenomenologia dei quantificatori nominali del francese. Quelli che sembrano meno complessi sono i quantificatori tipo *plusieurs*, *quelques* che si vedono qui

- (5) (i) J'ai vu plusieurs livres  
io-ho visto molti libri.  
(ii) J'ai salué quelques amis  
io-ho salutato alcuni amici

Il loro comportamento è tipico di un aggettivo francese, cioè c'è accordo almeno di numero con la testa del SN (*liaison* al plurale), inseparabilità (che si spiega tradizionalmente facendo riferimento alla *condizione sulla ramificazione a sinistra* Ross (1968)) del quantificatore e la sua testa e dunque l'impossibilità di dire \**j'ai plusieurs vu livres*. Fra questi quantificatori e la loro testa possono intervenire solo aggettivi del gruppo molto ristretto di aggettivi che possono precedere la testa (e.g. *plusieurs autres beaux étudiants*). Questo loro comportamento può essere paragonato sotto molti aspetti agli aggettivi della lingua francese e per questo motivo abbiamo proposto in un'altro lavoro (Battye (1987)) di dare a questo gruppo di quantificatori francese l'etichetta di quantificatori aggettivali. (Non è semplicemente una questione di "etichetta" però e fra poco si vedrà che quantificatori nominali francesi come *plusieurs*, *quelques* ecc. sono da analizzare davvero come membri della categoria aggettivo.)

Esiste in francese un'altro gruppo di quantificatori: gruppo che ha come esponenti i lessemi seguenti *beaucoup*, *trop*, *tant*. Non possiamo riassumere gli argomenti classici di Milner (1978 Chapter 2) e Kayne (1981) che hanno proposto che questi elementi lessicali sono da assimilare alle strutture pseudo-partitive definite da Selkirk (1977) e che si trovano, in strutture tipo (6), sotto il nodo specificatore di SN<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Per una discussione della struttura basilare del SN in termini della teoria X-barra, si veda più avanti al numero (12).

- (6) (i) J'ai vu beaucoup d'étudiants  
*io-ho visto molti studenti*  
 (ii) J'ai lu trop de livres  
*io-ho letto troppi libri*

È poco dire che il comportamento sintattico di questi quantificatori è molto diverso da quello dei quantificatori aggettivali visti al (5). In primo luogo, non c'è accordo fra il quantificatore e la testa del SN (forse questo è difficile da accettare perché, vista la presenza del *de*, non c'è mai il contesto necessario per la 'liaison', che sarebbe un riflesso fonologico dell'accordo al plurale, ma l'accordo non c'è neanche nell'ortografia, che si può considerare come un riflesso della pronuncia di 7-8 secoli fa).

La separabilità di questo gruppo di quantificatori dalla testa del SN è una differenza molto più notevole; questa nozione di separabilità produce le configurazioni seguenti che sono perfettamente grammaticali <sup>3</sup>:

- (7) (i) J'ai beaucoup vu d'étudiants  
*io-ho molti visto studenti*  
 (ii) J'ai trop lu de livres  
*io-ho troppi letto libri*

In seguito ai lavori di Obenauer (1976, 1983, 1984), queste strutture sono spesso designate sotto il nome francese di "*quantification à distance*".

Una terza differenza che distingue questi quantificatori dagli altri è l'obbligatorietà della presenza del lessema *de* fra il quantificatore e la testa del SN; sono dunque agrammaticali stringhe come queste:

- (8) (i) \*J'ai vu beaucoup étudiants  
 (ii) \*J'ai lu trop livres

### 1.1 Due tipi di quantificatori in italiano, veneto e genovese?

Superficialmente si potrebbe concludere che nell'italiano standard non c'è questa distinzione e che tutti i quantificatori che figu-

<sup>3</sup> Le strutture francesi al (6) e al (7) implicano un'interpretazione semantica molto simile ma (a dire la verità) non identica. Nei due casi, si può dire senza difficoltà che l'oggetto diretto ha un'interpretazione quantificata ma ci sono delle divergenze rispetto alla portata (i.e. *scope* in inglese) del quantificatore. In modo molto intuitivo, si potrebbe proporre che nelle strutture al (6), il quantificatore agisce solo sull'oggetto diretto, mentre negli esempi al (7) la sua portata è distribuita non solo sull'oggetto diretto ma anche su tutto il predicato. Per ulteriori elaborazioni di queste idee, si veda Obenauer (1983:70-1).

rano sotto il nodo specificatore si possono analizzare come aggettivali; cioè c'è sempre accordo, non c'è separabilità, non c'è nessuna preposizione:

- (9) (i) Ho letto molti libri  
 (ii) \*Ho letto molto/-a/-e libri  
 (iii) \*Ho molti letti libri  
 (iv) \*Ho letto molti di libri<sup>4</sup>.

La fenomenologia del francese descritta qui potrebbe sembrare dunque piuttosto eccezionale fra le lingue romanze, ma prima di entrare nei dettagli di un'analisi teorica di questi dati voglio soffermarmi un momento sulla situazione in due dialetti (oserei dire 'nemici'???) dell'Italia: il veneto (padovano/veneziano) e il genovese. Mentre il veneto ci presenta una serie di dati simili, sotto tutti gli aspetti, all'italiano;

- (10) (i) / go leto tanti libri /  
*ci-bo letto tanti libri*  
 (ii) \* / go leto tanto/-a/-e libri /  
 (ii) \* / go tanti leto libri /  
 (iv) \* / go leto tanti de libri /

il genovese possiede alcune particolarità nel comportamento sintattico dei suoi quantificatori che fanno pensare che la situazione del francese non è unica:

- (11) (i) / o kɔnɔʒy miga maw de dʒente a sɛstri /  
*ho conosciuto tante persone a Sestri*  
 (ii) / no kɔnɔʒy gwei de dʒente a sɛstri /  
*non-ho conosciuto poche persone a Sestri*  
 (iii) \* / o kɔnɔʒy miga maw dʒente a sɛstri /

<sup>4</sup> Sembra che, in un registro poetico, siano possibili strutture di questo tipo (calcata forse sulla struttura latina *tantum stellarum*):

*San Lorenzo, io lo so perché tanto  
 di stelle per l'aria tranquilla  
 arde e cade, perché si gran pianto  
 nel concavo cielo sfavilla.*

Giovanni Pascoli – X agosto

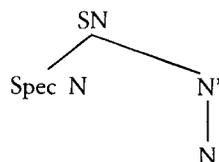
Nel contesto di questo lavoro considereremo esempi di questo tipo del tutto eccezionali per l'italiano. Ringrazio Mimma Rasora-Rizzardi per avermi indicato questa citazione. Lo statuto sintattico dell'espressione quantificata *un po' di qualche cosa* non sarà trattato in questo lavoro. Non sembra chiaro attualmente se sia una vera partitiva ossia una pseudo-partitiva.

- (iv) \* / no kɔɔfɔ gwei dʒente a sɛstri /
- (v) / o miga maw kɔɔfɔ de dʒente a sɛstri /
- (vi) / no gwei kɔɔfɔ de dʒente a sɛstri /

## 2.0 Un'analisi

L'analisi che propongo qui è già stata esposta in una versione più dettagliata (si veda Battye (1987)). La struttura basilare per il SN in tutte queste varietà romanze sarebbe come qui:

(12) (i)

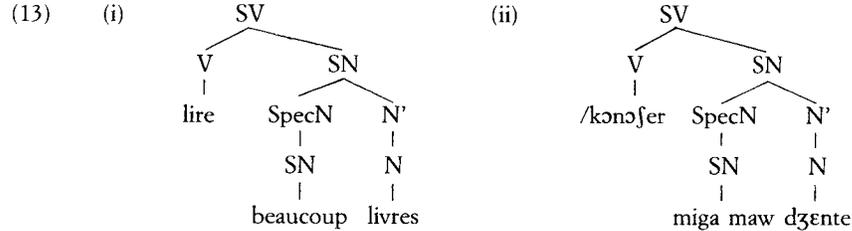


- (ii) [SN Plusieurs [N' [N' beaux [N étudiants] italiens]]]
- (iii) [SN Tanti [N' [N' begli [N studenti] italiani]]]
- (iv) [SN tanti [N' [N' beli [N stydenti] italjɔn]]]
- (v) [SN tanti [N' [N' beli [N studenti] italiani]]]
- (vi) [SN Beaucoup (de) [N' [N' beaux [N étudiants] italiens]]]
- (vii) [SN miga maw (de) [N' [N' beli [N stydenti] italjɔn]]].

La posizione designata qui come specificatore di N è quella dove verrà generata il determinante o il quantificatore; sotto il nodo N' (che sarebbe un nodo recursivo) vanno posti gli SA e la posizione N è la posizione della testa. Si potrebbe proporre dunque le strutture (12) (ii) - (v) per gli SN del francese, italiano, genovese e veneto. I SN *beaucoup de beaux étudiants italiens* e *miga maw de beli stydenti italjɔn* avrebbero le strutture analizzate al (12) (vi) - (vii).

Come analizzare le caratteristiche che distinguono questi SN quantificati fra di loro? È già stato proposto in (Battye 1987) che lo statuto nominale di *beaucoup* in francese è essenziale per capire la presenza dei *de* in questi SN e vorrei adesso estendere questa mia analisi alle strutture genovesi del tipo / *miga maw de dʒente* / e / *gwei de dʒente* /. Questa differenza categoriale fra i quantificatori aggettivali e quelli nominali avrà naturalmente delle ramificazioni per la teoria del Caso. (Componente della grammatica generativa esposta da Chomsky (1981:49-51) (1986<sub>a</sub>) (si veda anche Rouveret (1987:205-225)). Ci interessiamo in particolare all'idea enuncziata da Chomsky per la prima volta nel suo libro Barriers: che una categoria lessicale che governa una proiezione massimale governa non solo la testa di questa proiezione massimale ma anche il suo specificatore (si veda Chomsky (1986:8-16)). Basta adesso ricordare che il Caso viene

assegnato attraverso il governmento e che un SN che non ha il Caso astratto non è grammaticale. Consideriamo ora le configurazioni sintattiche nel (13):



Qui vediamo che il verbo che governa gli oggetti *beaucoup articles* e */ miga maw de dʒente /* avrà solo un Caso astratto da assegnare loro; però nel contesto della nostra analisi di cui *beaucoup* e *miga maw* sono da considerare SN ci sono potenzialmente due possibilità per l'assegnazione del Caso astratto qui; potrebbe essere assegnato al SN con la testa *articles / dʒente* o potrebbe essere assegnato al quantificatore nominale *beaucoup/miga maw*. I due SN governati dal verbo e tutt'e due hanno un contenuto lessicale e così nella forma in cui appare la struttura in (13) non c'è nessuna possibilità di produrre una stringa grammaticale, se accettiamo il filtro del Caso, che dice che *\*SN con contenuto fonetico ma senza Caso*.

Il problema che bisogna affrontare adesso è sapere come si può 'salvare' le strutture agrammaticali *\*j'ai lu beaucoup livres* (francese) e *\* / o kɔnɔʃy miga maw dʒente /* (genovese). Propongo di accettare l'idea di Borer (1984) sulla necessità delle regole inflessive nella grammatica parametrica. Consideriamo brevemente la definizione tecnica (14) di quello che costituisce una regola inflessiva:

- (14) A. a. Che *f* rappresenti un tratto inflessivo specificato nella grammatica.  
 b. Che *F* sia un attributore di *f*.  
 c. Che *C* sia un costituente specificato senza variabile.  
 B. Un'operazione che attribuisca il tratto *f* a *C*, in modo tale che non sia soggetto a nessuna condizione esterna alle proprietà di *F*, *f* e *C* è una regola inflessiva (tradotto da Borer 1984:20).

Nel contesto dell'analisi dei SN francese e genovese che è proposta qui, possiamo specificare che *f* sarebbe il Caso astratto, *F* l'attribuzione di Caso *de* e *C* l'*N*-barra dei SN francese e genovese in questione.

- (15) *Inserimento di DE (DE):*  
 $(\emptyset \rightarrow de(di)) \downarrow / [_{SN} SN +_{quant} \text{----} N']$

La regola (15) che si propone adesso permetterà l'inserimento di un attributore di Caso *de* (per il francese ed il genovese). Dunque nelle strutture (6) e (11) si può considerare *de* come attributore di un secondo Caso astratto, che consente in questo modo di produrre una stringa grammaticale dalle stringhe astratte in (13). Nei SN come quelli negli esempi (1) a (4), dove lo specificatore contiene un quantificatore aggettivale, non c'è nessuna necessità dell'inserimento del *de*, semplicemente perché un aggettivo non richiede il Caso astratto. Nello stesso tempo, se il quantificatore è della categoria aggettivale non c'è possibilità di inserire *di* perché il contesto che fa scattare questa regola inflessiva non c'è. In questo modo possiamo capire l'agrammaticalità di (16):

(16)	(i)	*Plusieurs de livres molti di libri	(francese)
	(ii)	* / tanti de libri / <i>molti di libri</i>	(genovese)
	(iii)	*Molti di libri	(italiano)
	(iv)	* / tanti de libri / <i>molti di libri</i>	(veneto)

### 2.1 L'identificazione di una variabile nello specificatore di N.

La proposta che esistano dei quantificatori di categoria nominale sembra ancora più plausibile se consideriamo le cosiddette strutture di *quantification à distance* che abbiamo già visto in francese (7) ed in genovese (11) (v) - (vi). Per spiegare la possibilità di queste strutture in francese ed in genovese, bisogna accettare che si possa generare qualsiasi tipo di SN sotto lo specificatore, anche il SN vuoto, definito come una variabile. Cioè consideriamo che ci siano delle variabili in strutture come (7) and (11) (v) - (vi)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Questa proposta che sotto Spec N ci sia una variabile richiede una leggera modifica della definizione classica di una variabile. (Chomsky 1981:185) che afferma che una variabile dovrebbe trovarsi in una posizione A.

“ $\alpha$  is a variable if and only if

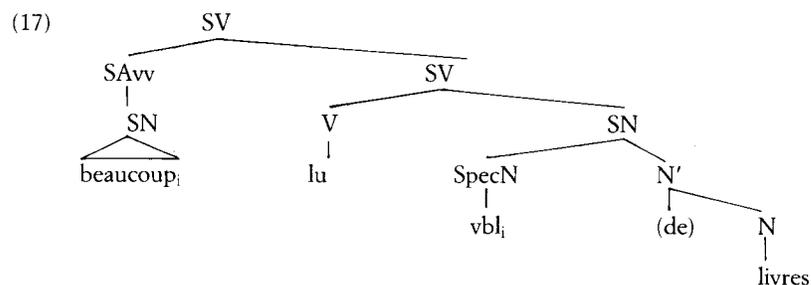
(i)  $\alpha = [_{SN} e]$

(ii)  $\alpha$  is in an A-position (hence bears an A-GF)

(iii) there is  $\beta$  that locally A-bar-binds  $\alpha$ .” (ibid)

Chiaramente lo specificatore di N non è una posizione A. Si potrebbe modificare la definizione della variabile, come ha fatto Obernauer, in questo senso: una variabile non è necessariamente in una posizione A ma (condizione più debole) basta che faccia parte di una posizione A:

Le condizioni che ci interessano direttamente qui, necessarie per identificare la variabile legata, si possono riassumere così: (1) ci vuole un antecedente che la lega da una posizione A-barra e (2) la variabile (essendo di categoria nominale) ha bisogno di un Caso astratto. Abbiamo già visto che, in questa configurazione, il Caso è disponibile per un SN sotto il nodo specificatore (la testa del SN può ricevere il suo Caso dall'attributore *de* grazie alla *regola inflessiva* già definita per il francese e il genovese) (si veda l'esempio (15)). Gli antecedenti della variabile sono gli stessi SN ma in posizioni A-barra. Un esempio di questo tipo di configurazione si vede al numero (17):



Chiaramente i quantificatori nominali che abbiamo visto nel genovese e nel francese possono fungere anche da SN avverbiali, come dimostrano gli esempi seguenti dove i verbi sono intransitivi e dunque i SN quantificatori sono in posizioni A-barra e non legano oggetti diretti:

- (18)
- (i) J'ai beaucoup voyagé  
*io-ho molto viaggiato*
  - (ii) / o miga maw viadzou /  
*ho tanto viaggiato*

Il fatto che il Caso astratto dal verbo sia assorbito dalla variabile nella posizione dello specificatore spiega anche la presenza dell'attributore di Caso *de* nelle strutture negative in francese ed in genovese<sup>6</sup>. Prima vediamo la situazione in francese:

“ $\alpha$  est une variable si est seulement si

(i)  $\alpha = [_{SN} e]$

(ii)  $\alpha$  est dans une A-position ou fait partie d'une A-position

(iii) il existe  $\beta$  che A-barre-lie localement  $\alpha$ ”

(Obenauer 1983:69)

<sup>6</sup> Adotto qui un'idea originale di Kayne (1975, 1981), che i pro-N-barra *en* (francese) e *ne* (genovese / veneto) possono essere analizzati della stessa maniera quando sono collegati ai SN quantificati.

- |      |      |  |   |
|------|------|--|---|
| (19) | (i)  | Marie n'a pas acheté de pain<br><i>M non ha comprati (di) pane</i>         | (...[ <sub>SN</sub> <i>vbl</i> de<br>pain])     |
|      | (ii) | Pierre ne veut pas faire d'efforts.<br><i>P non vuole fare (di) sforzi</i> | (...[ <sub>SN</sub> <i>vbl</i> d'ef-<br>forts]) |

In (19) i SN oggetti possono essere analizzati con uno specificatore che contiene una variabile. Questa variabile sarà identificata dal *pas* che occupa una posizione A-barra. Infatti non sembra molto difficile accettare che il lessema negativo *pas* in francese si può analizzare come SN visto che diacronicamente questo elemento è apparso al nome positivo *pas* (=passo). L'assenza di *de* in strutture di questo tipo darebbe luogo naturalmente all'agrammaticalità perché, in questa struttura, o la testa dell'oggetto *pain* o la variabile sotto il nodo specificatore rimane senza Caso astratto. Queste due possibilità vanno respinte dal Filtro del Caso.

A prima vista, la sintassi della negazione in genovese sembra un po' diversa da quella francese. Consideriamo le frasi negative al (20):

- |      |      |   |   |
|------|------|---|---|
| (20) | (i)  | / a maria a na akatou de pan /<br><i>la M ella non-ha comprato pane</i>     | (...[ <sub>SN</sub> <i>vbl</i> de<br>pan])      |
|      | (ii) | / o pierou u nu vø fa de fadige /<br><i>il P egli non vuole fare sforzi</i> | (...[ <sub>SN</sub> <i>vbl</i> de fa-<br>dige]) |

L'assenza di *de* in questi esempi sarebbe impossibile secondo i miei informatori. L'analisi proposta per il francese potrebbe applicarsi a queste strutture, per spiegare la presenza dell'attributore di Caso *de*, se consideriamo che i SN oggetti qui hanno la struttura astratta seguente [<sub>SN</sub> *vbl* de pan] e così per identificare la variabile ci vorrà il Caso astratto e il *de* sarà inserito per 'salvare' la struttura dagli effetti del Filtro del Caso. Però la differenza maggiore fra il genovese ed il francese è che nel genovese manca un avverbiale che funge da antecedente alla variabile. In questo momento, non abbiamo una vera soluzione da proporre, ma il problema non sembra assolutamente insuperabile e certamente non sembra che sia necessario cambiare radicalmente quello che abbiamo proposto fin qui. Una possibilità interessante di risolvere questo problema sarebbe di proporre che il clitico negativo *ne* sia qui l'antecedente della variabile. Questa possibilità esiste anche in registri letterari del francese con un gruppo molto ristretto di verbi:

- |      |      |  |
|------|------|--|
| (21) | (i)  | Je ne veux manger de pain<br><i>io non voglio mangiare (di) pane</i>   |
|      | (ii) | Je ne saurais dire de mensonges pareils après un tel accident<br><i>io non saprei dire bugie simili dopo un tale incidente</i> |

Lasciamo per ora il francese ed il genovese, dove sembra che i dati visti finora siano sufficienti per giustificare l'ipotesi centrale di questo lavoro, cioè che esistono in queste due lingue due tipi di quantificatori – quelli nominali e quelli aggettivali.

### 3.0 *Quantificatori di categoria nominale in italiano e veneto?*

Pare che la situazione nell'italiano ed nel veneto sia assai diversa da quella già vista nel francese e nel genovese. Nelle posizioni-A, per lo meno, i quantificatori che appaiono sotto il nodo specificatore sono dei SA. In primo luogo, perché dimostrano l'accordo morfologico per il genere e per il numero con la testa del SN:

- (22) (i) Ho comprato [<sub>SN</sub> molti libri]  
 (ii) / go kòmpra [<sub>SN</sub> tanti libri] /  
*ci-ho comprato molti libri*

In secondo luogo, i quantificatori di categoria nominale sembrano assenti, perché non c'è mai inserimento di un attributore di Caso:

- (23) (i) \*Ho comprato [<sub>SN</sub> molti di libri]  
 (ii) \* / go kòmpra [<sub>SN</sub> tanti de libri] /  
*ci-ho comprato molti libri*

Particolarmente notevole a questo riguardo è l'assenza di un attributore di Caso *di/de* nelle strutture negative:

- (24) (i) Non ho comprato (\*di) pane  
 (ii) / no go kòmpra (\*de) pan /  
*non ci-ho comprato pane*  
 (iii) Non bevo (\*di) latte  
 (iv) / no bevo (\*de) late /  
*non bevo latte*

troviamo dunque grammaticali le versioni dove i SN oggetti sono nudi. Tenendo conto dell'interpretazione quantificata dei SN oggetti in queste frasi, dobbiamo desumere che sotto il nodo specificatore ci sia un quantificatore aggettivale vuoto. Questo quantificatore aggettivale vuoto è assente del repertorio di categorie vuote che appaiono nelle strutture negative in francese ed in genovese. Essendo un elemento di categoria aggettivale non assorbe il Caso astratto e così non c'è il contesto necessario per l'inserimento dell'attributore di Caso

*di/de*. Dobbiamo assumere che il negativo *non* dell'italiano e del veneziano sia sufficiente per identificare il quantificatore aggettivale vuoto; ulteriori ricerche saranno necessarie per approfondire quest'ipotesi. Una variabile sotto il nodo specificatore di SN non sembra dunque possibile in italiano ed in veneto. Si può cercare di spiegare questa sua assenza nel modo seguente: la regola inflessiva dell'inserimento di *di/de* non esiste né in italiano né in veneto e dunque anche se la variabile potrebbe essere generata potenzialmente sotto lo specificatore e assorbire il Caso astratto non c'è nessuna possibilità di 'salvare' la struttura che rimane dal Filtro del Caso perché non c'è nessun altro modo disponibile per assegnare il Caso. In queste circostanze, si può capire perché non c'è niente che rassomigli alla *quantification à distance* né nell'italiano né nel veneto:

- (25) (i) \*Ho troppo comprato di libri  
 (ii) \* / go masa kòmpra de libri /  
*ci-ho troppo comprato libri*

Ma allora le configurazioni viste nelle sezioni precedenti nel francese e nel genovese sono totalmente assenti dall'italiano e dal veneto?? La prossima sezione farà vedere che l'esame della situazione nelle posizioni A-barra è essenziale per rispondere a questa domanda.

#### 4.0 I SN vuoti sotto Specificatore nelle posizioni-A-barra

I dati seguenti di strutture dislocate a sinistra possono essere analizzate in modo molto interessante nel contesto delle proposte formulate finora:

- (26) (i) (Di) libri ne ho comprati tanti  
 (ii) De livres j'en ai acheté tant  
*di libri io-ne ho comprato tanto*  
 (iii) / de libri / ge no akatou tanti /  
*di libri ci ne-ho comprato tanti*  
 (iv) / libri / ge no kòmpra tanti /.  
*libri ci ne-ho comprato tanti*

La proposta centrale di questa sezione è che queste strutture dislocate siano importanti per capire pienamente la distribuzione della variabile legata nello specificatore di N.

In seguito all'analisi di Belletti e Rizzi (1981), è accettato che il clitico *ne* è da analizzare (almeno in uno dei suoi usi) come un pro-N-Barra e partecipa in configurazioni come la seguente:

- (27) A. Hai comprato [<sub>SN</sub> molti [<sub>N'</sub> libri inglesi]]?  
 B. Sì, ne<sub>i</sub> ho comprati [<sub>SN</sub> molti [<sub>N'</sub> t<sub>i</sub>]]

Si nota bene che, in queste strutture, il clitico *ne* è coindicizzato con una posizione N-barra vuota. Una conseguenza dell'analisi esposta nella prima parte sarebbe che il clitico *ne* non "assorbe" il Caso astratto, forse si potrebbe pensare di spiegare questo suo comportamento con il principio seguente: *NE* è marcato inerentemente per il Caso astratto. In questo modo il clitico *ne* sarebbe da analizzare come i clitici dativi del francese (si veda Kayne (1975)). Questa conclusione si impone, perché dopo la cliticizzazione di *ne* un frammento del SN rimane e ha ancora un contenuto fonetico e dunque questo SN richiede (per essere grammaticale) un Caso astratto perché senza Caso astratto naturalmente sarebbe respinto dal Filtro del Caso.

Consideriamo adesso le strutture che sottostanno alla dislocazione a sinistra dell'italiano (senza mostrare l'analisi strutturale pertinente); possiamo assumere che la struttura dislocata (26) (iv) nel veneto sarebbe del tutto identica alla struttura (28) (i):

- (28) (i) [<sub>SN</sub> [<sub>Spec N</sub> SA] [<sub>N'</sub> Libri inglesi<sub>i</sub>]] ne ho comprati [<sub>SN</sub> [<sub>Spec N'</sub> molti] [<sub>N'</sub> e<sub>i</sub>]]  
 (ii) [<sub>SN</sub> [<sub>Spec N</sub> *vbl*] Di [<sub>N'</sub> libri inglesi<sub>i</sub>]] ne ho comprati [<sub>SN</sub> [<sub>Spec N</sub> molti] [<sub>N'</sub> e<sub>i</sub>]]

Per capirne la grammaticalità è necessario analizzare il modo in cui il SN in posizione TOPIC (i.e. dislocata) acquisisce il suo Caso astratto perché è evidente che un rapporto esiste fra il SN dislocato a la sua posizione basilare perché ci deve sempre essere accordo morfologico del Caso fra queste due posizioni, come ha notato Cinque (1977) a proposito di esempi simili a questi:

- (29) (i) Io<sub>i</sub>/\*me<sub>i</sub> tutti dicono che e<sub>i</sub> sono stato stupido  
 (ii) Me<sub>i</sub>/\*io<sub>i</sub> nessuno vuole più vedermi<sub>i</sub> dopo la mia disgrazia

Ad un livello puramente descrittivo, si potrebbe proporre un principio di trasferimento di Caso nelle strutture dislocate, principio che richiede che il Caso astratto assegnato alla posizione basilare messa in rapporto con la posizione TOPIC debba essere 'copiato' sull'elemento dislocato. In questo modo, negli esempi al (26) il Caso oggettivo assegnato all'oggetto del verbo *comprare* sarà copiato sul SN dislocato. Se le due strutture italiane nel (28) sono grammaticali, basta capire che il Caso oggettivo 'copiato' dalla posizione oggetto è sufficiente per proteggere il SN dislocato dal Filtro del Caso. Questo

implica che nel (28) (i) non c'è niente nello specificatore di N che assorbe il Caso astratto; dunque nel quadro dell'analisi proposta fin qui ci sarebbe un quantificatore aggettivale vuoto, la cui esistenza in italiano abbiamo già proposto, sotto lo specificatore di N nel SN dislocato. Parlando delle strutture negative, abbiamo anche suggerito che questo quantificatore aggettivale era assente dal repertorio di categorie vuote nelle strutture negative nel genovese ed nel francese e così si può capire perché strutture dislocate esattamente equivalenti a quelle nel (28) (i) sono agrammaticali in queste due varietà romanze:

- (30) (i) \*Livres anglais j'en ai acheté tant  
*libri inglesi io-ne ho comprato tanto*  
(ii) \* / libri inglesi / ge no akatou tanti /  
*libri inglesi ci ne-ho comprato tanti*

Infatti le strutture equivalenti nel francese e nel genovese hanno solo la forma vista nel (26) (ii) e (iii), dove l'operazione della regola inflessiva *Inserimento di de/di* è evidente.

Come si deve interpretare l'obbligatorietà della presenza di *de* in queste strutture nel francese e nel genovese? Visto che nelle strutture esaminate finora, il genovese ed il francese non possiedono un quantificatore aggettivale vuoto sotto la specificazione di N, possiamo proporre la presenza di una variabile (cioè un SN vuoto) sotto lo specificatore di N. La presenza di questa variabile avrà naturalmente un effetto sulla distribuzione del Caso astratto. In particolare sarebbe plausibile suggerire che il Caso trasferito dalla posizione oggetto governato dal verbo viene appunto assorbito dalla variabile perché sia identificato come quantificatore. Una conseguenza di tale analisi sarebbe che la testa del SN dislocato *livres/libri* richiede l'assegnazione del Caso attraverso la presenza dell'attributore di Caso *de*. Visto che il contesto necessario per fare scattare la regola inflessiva di *Inserimento di de/di* in queste strutture c'è, la presenza dell'attributore non è per niente eccezionale.

#### 4.1 VBL sotto Specificatore di N nell'italiano in posizioni A-barra

Visto tutto quello che è stato detto finora, forse non ci si aspetterebbe di trovare strutture come queste nell'italiano:

- (31) Di libri, ne ho comprati tanti.

Per spiegare la grammaticalità di questa configurazione nel SN

dislocato bisognerebbe ammettere che c'è una variabile sotto lo specificatore di N.

Una tale proposta non richiederebbe nessuna modifica riguardo a quello che abbiamo già detto ed infatti ci permette di chiarire l'interrogativa lasciata senza risposta alla fine della sezione 3.

La possibilità della struttura (31) fa vedere che non è impossibile generare una variabile sotto lo specificatore di N ma altri principi della grammatica dell'italiano limitano la distribuzione di strutture di questo tipo e nello stesso tempo (31) ci fa vedere che l'italiano, come il francese ed il genovese, possiede una regola inflessiva di *inserimento di de/di*. Si potrebbe appunto notare che è il comportamento di questa regola che spiega la distribuzione ristretta della variabile sotto lo specificatore di N nell'italiano. Abbiamo proposto che L'*inserimento di de/di* è una regola inflessiva nel significato che Borer (1984) dà a questo termine. Borer ha anche proposto l'ipotesi seguente: "all parametric variation can be reduced to the properties of the inflectional system" (ibid:4). Possiamo proporre che la variazione parametrica che abbiamo identificato e che distingue da una parte il francese ed il genovese e dall'altra parte l'italiano potrebbe essere spiegata dalle condizioni sull'operazione dell'*inserimento di de/di*. Nel genovese e nel francese questa regola può applicarsi regolarmente a tutte le posizioni SN; sembra più limitata nella sua applicazione nell'italiano. Con molta cautela possiamo suggerire che la regola *Inserimento di de/di* può scattare solo in posizioni A-barra nell'italiano.

#### 4.2 *Vbl sotto Specificatore di N nel veneto i posizioni A-barra*

Il veneto ci offre un'altro comportamento ancora, ma questo comportamento non contrasta con quest'analisi. Abbiamo già visto nel (26) (iv) che è possibile una dislocazione con il quantificatore aggettivale vuoto sotto lo specificatore di N; contrariamente a quello che abbiamo visto in italiano, la generazione della variabile sotto lo specificatore di N, in questa posizione A-barra a sinistra, non sembra possibile:

(32) \*de libri ge no kòmpra tanti

Da questo, si potrebbe concludere che questo dialetto rappresenta una situazione in cui la regola inflessiva *Inserimento di de/di* non esiste e dunque la possibilità di generare la variabile sotto lo specificatore di N non si realizza mai, perché non c'è nessun attributore di Caso disponibile per supplire al Caso che manca. Però una

tale conclusione sarebbe troppo forte se consideriamo quello che succede nelle posizioni A-barra dislocate a destra:

- |      |       |  |            |
|------|-------|--|------------|
| (33) | (i)   | Ne ho comprati tanti, di libri   | (italiano) |
|      | (ii)  | J'en ai acheté tant, de livres<br><i>io-no ho comprato tanto di libri</i>      | (francese) |
|      | (iii) | / go no akatou tanti / de libri /<br><i>ci ne-ho comprato tanti di libri</i>   | (genovese) |
|      | (iv)  | / ge no kòmpra masa / (de) libri /.<br><i>ci ne-ho comprato tanti di libri</i> | (veneto)   |

In strutture di questo tipo, nel francese, nel genovese ed nell'italiano, l'attributore di Caso *de/de* sembra obbligatorio; in altri termini è obbligatoria la presenza di una variabile sotto lo specificatore di N. Francamente a questo punto non possiamo spiegare perché il quantificatore aggettivale non si può adoperare in questa posizione A-barra; però essendo una posizione A-barra è sempre possibile nell'italiano adoperare la variabile, perché la regola inflessiva di *Inserimento di de/di* può applicarsi in queste posizioni. È appunto in questa posizione di dislocazione a destra che il veneto fa vedere che la regola di *Inserimento di de/di* esiste (si veda (33) (iv)). Con questi dati, però, l'influenza dell'italiano standard è difficile da scartare, ma la nostra informatrice per il padovano non sembrava disposta ad accettare il quantificatore aggettivale vuoto nel SN dislocato a destra, mentre l'informatore veneziano ci ha proposto la doppia possibilità, pur qualificando la struttura con *de* come più italianizzante. Nella dislocazione a destra, il veneto ci fa vedere le due possibilità che ha l'italiano nella dislocazione a sinistra.

Diacronicamente sembra che il quantificatore aggettivale vuoto sia la prima strategia adoperata nelle quattro varietà romanze qui prese in considerazione; la strategia con la variabile sembra invece più innovativa. Da quello che abbiamo visto nelle sezioni precedenti, si potrebbe pensare a un cambiamento che comincia nelle posizioni A-barra, prima nella posizione dislocata a destra poi a sinistra e poi nelle posizioni A. Naturalmente ci vorrebbero più dati per confermare quest'ipotesi che è certamente solo approssimativa.

### 5.0 Un ultimo problema?

L'ipotesi appena enunciata incontra già delle difficoltà nei confronti dei dati tratti dal 'comparative subdeletion' nel genovese<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ringraziamo Giuseppe Longobardi dell'Università di Venezia di averci segna-

Questi dati sono effettivamente un po' problematici, perché, in queste strutture, mentre nell'italiano e nel veneto il quantificatore vuoto è chiaramente aggettivale e dunque non c'è nessuna possibilità di inserire un *di/de* (il che conferma ancora una volta l'ipotesi della sezione precedente che l'*inserimento di de/di* in queste due varietà si fa solo nelle posizioni A-barra):

- (34) (i) Maria ha più soldi che Piero amici (... [SN AP+<sub>quant</sub> [N' amici]])  
 (ii) Ho più libri io a Roma che tu dischi a Milano (...[SN AP+<sub>quant</sub> [N' dischi]])

In queste configurazioni, il francese ci fa vedere la situazione contraria, cioè l'unica configurazione che produce la grammaticalità e quella in cui c'è un attributore di Caso *de* presente<sup>9</sup>:

- (35) (i) Marie a plus d'amis que Pierre d'argent (...[SN *vbl* de [N' argent]])  
*M ha più amici che P denaro*  
 (ii) J'ai plus de livres à Rome que toi de disques à Milan (...[SN *vbl* de [N' disques]])  
*io-ho più libri a Roma che tu dischi a Milano*

In queste strutture, sembra che il genovese faccia uso non solo del quantificatore aggettivale, ma anche di quello nominale: tutt'e due sembrano ugualmente grammaticali anche se, con la presenza dell'attributore di Caso *de*, la stringa è giudicata più "dialettale" (per ovvi motivi stilistici):

- (36) (i) / go tʃy libri mi a roma ke ti (de) diskɪ a milan /  
*ci-ho più libri io a Roma che tu dischi a Milano*  
 (ii) / ala tʃy amidʒi ke pieru (de) dene /  
*ella-ha più amici che P denaro*

Perché nel 'comparative subdeletion' ci sia questa possibilità di scegliere fra i due tipi di quantificatori (cioè aggettivale o nominale),

lato l'interesse dei dati del 'comparative subdeletion' nel quadro di quest'analisi delle strutture pseudo-partitive.

<sup>9</sup> Longobardi (ms:54-9) presenta un'analisi leggermente diversa del 'comparative subdeletion', ma la sua proposta che non richieda la presenza di una variabile sotto lo specificatore di N nel SN termine del paragone non fornisce una spiegazione della presenza obbligatoria di *de* in queste strutture francesi. Al contrario, nel contesto dell'analisi proposta in questo lavoro, l'obbligatorietà della presenza di *de* è perfettamente naturale.

mentre una tale doppia scelta non esiste nella struttura negativa né nelle posizioni A-barra, resta un mistero.

Nel veneto, il problema è diverso: i miei informatori trovano sistematicamente i dati tratti dal 'comparative subdeletion' artificiosi e spesso si sono rifiutati di pronunciare giudizi grammaticali su stringhe di questo tipo. Nei casi in cui hanno accettato di dare un giudizio, il comportamento sintattico del veneto non sembra particolarmente difficile da inquadrare nell'analisi presentata in questo lavoro. Infatti il veneto si comporta esattamente come l'italiano, facendo uso di un quantificatore aggettivale vuoto:

- (37) (i) / go pju libri mi a roma ke ti diski a milan /  
*ci-bo più libri io a Roma che tu dischi a Milano*  
 (ii) /dʒani ga pju ʃei ke maria amisi /  
*G ci-ba più denaro che Maria amici*

### 6.0 Conclusiones provvisoria

Questo lavoro rappresenta un primo tentativo di analizzare le strutture nominali quantificate in quattro varietà romanze, nel quadro della teoria Government and Binding. Si è cercato in particolare di mostrare come strutture superficialmente assai diverse possono essere unificate a un livello grammaticale più astratto e come queste differenze superficiali potrebbero essere spiegate come la conseguenza di un parametro concettualmente assai semplice (cioè se la lingua fa uso di quantificatori nominali e/o aggettivali vuoti). Non pretendiamo di avere presentato uno studio definitivo in questo campo della sintassi romanza, ma speriamo che quest'analisi rappresenti un primo passo verso una maggiore comprensione della sua apparente complessità.

Adrian Charles Battye  
 Department of Language and Linguistic Science  
 University of York  
 Heslington  
 YORK (UK).

### BIBLIOGRAPHY

- BATTYE A., (1987), "Quantificatori nominali in francese", in P. CORDIN (ed.) *Ipotesi ed applicazioni di teoria linguistica dal XIII incontro di grammatica generativa*, Università di Trento, Trento, pp. 9-27.

- BELLETTI A., and RIZZI L., (1981), "The syntax of 'ne': Some Theoretical Implications", *The Linguistic Review*, Vol. 1, pp. 117-154.
- BORER H., (1984), *Parametric Syntax*, Foris Publications, Dordrecht.
- CHOMSKY N., (1981), *Lectures on Government and Binding*, Foris Publications, Dordrecht.
- CHOMSKY N., (1982), *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*, MIT press, Cambridge (Mass.).
- CHOMSKY N., (1986a), *Barriers*, MIT press, Cambridge (Mass.).
- CHOMSKY N., (1986b), *Knowledge of Language*, Praeger Press, New York.
- CHOMSKY N., (1987), *La nouvelle syntaxe*, Éditions du Seuil, Paris.
- CINQUE G., (1987), "The Movement Nature of Left Dislocations", *Linguistic Inquiry*, Vol. 8, pp. 397-412.
- CULICOVER P., WASOW T. and AKMAJIAN A. (eds) (1977), *Formal Syntax*, Academic Press, New York.
- IPA (1949), *The Principles of the International Phonetics Association*, University College of London, London.
- KAYNE R.S., (1975), *French Syntax*, MIT press, Cambridge (Mass.).
- KAYNE R.S., (1981), "ECP Extension", *Linguistic Inquiry*, Vol. 12, pp. 93-133.
- LONGOBARDI G., (ms) "Extraction from NP and the Proper Notion of Head Government", Scuola Normale Superiore di Pisa, (to appear in Longobardi and Giorgi).
- LONGOBARDI G., and GIORGI A., (to appear), *The Syntax of NPs: Configurations, Parameters and Empty Categories*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MILNER J-C., (1978), *De l'interprétation à la syntaxe*, Éditions du Seuil, Paris.
- OBERNAUER H-G., (1976), *Études de syntaxe interrogative du français*, Niemeyer, Tübingen.
- OBERNAUER H-G., (1983), "Une quantification non-canonique: La quantification à distance", *Langue française*, Vol. 4, pp. 153-202.
- OBERNAUER H-C., (1984), "On the Identification of Empty Categories", *The Linguistic Review*, Vol. 4, pp. 155-202.
- ROSS J.R., (1968), *Conditions on Variables in Syntax*, mimeo IULC.
- ROUVERET A., (1987), "Postscript", in CHOMSKY N., (1987) *La nouvelle syntaxe*, pp. 205-350.
- SELKIRK E., (1977), "Some Remarks on Noun Phrase Structure", in Culicover et al (eds), pp. 285-316.

Michela A. Calderaro

L'INIZIAZIONE E I SUOI MODELLI:  
DERIVAZIONI ITALIANE DA HENRY JAMES

1.1 *La condanna di uno scrittore*

Tracciare un profilo jamesiano cercando di far rientrare Henry James in periodi o mode letterarie è un compito quasi impossibile; lo scrittore americano appartiene infatti cronologicamente al secolo scorso (nasce a New York nel 1843 e muore a Londra nel 1916) ma la sua opera, i temi, i nodi psicologici tipici delle sue vicende e dei suoi personaggi, appartengono di diritto al secolo attuale. Egli infatti “preannuncia e precorre molti dei nostri dubbi e incertezze, perplessità e ambiguità, di fronte al fantasma elusivo della realtà e ai misteriosi viluppi della coscienza; proietta verso di noi il costante lavoro su forme e strutture narrative, sui modi e sulle stesse possibilità del fare romanzi, sulla *condanna* dello scrittore a scrivere”<sup>1</sup> (corsivo nostro).

Figlio secondogenito (dopo William, che diventerà famoso come filosofo e fondatore del pragmatismo) di Henry James di Albany e Mary Robertson Walsh di New York, cresce respirando l'atmosfera intellettuale della famiglia. La sua infanzia è caratterizzata da frequenti viaggi in Europa, e ciò è dovuto anche al fatto che il padre non è soddisfatto del tipo di educazione scolastica che può essere impartita in America. Gli studi del giovane Henry sono perciò com-

\* Questo lavoro costituisce la redazione definitiva di una ricerca presentata come tesi di perfezionamento in filologia neolatina presso la facoltà di lettere dell'Università di Venezia nel 1987. Solo successivamente a questa redazione ho potuto prendere visione dell'interessante saggio di Donatella Izzo, *Quel mostro bizzarro, Henry James nella cultura italiana, 1887-1987* (Bulzoni 1988), che perviene talora ad osservazioni analoghe alle mie.

<sup>1</sup> SERGIO PEROSA, “Henry James: Romanziere di due mondi e fra due secoli”, *Henry James e Venezia* (Atti del Convegno) a cura di Sergio Perosa; (Firenze: Leo S. Olschki 1987) 13.

più piuttosto irregolarmente a Londra, Parigi e Ginevra. Dopo essersi iscritto ad Harvard nel 1862 presso la facoltà di Legge, abbandona gli studi per *scontare* la sua *condanna* alla scrittura. Comincia nel 1864 la sua collaborazione a giornali e riviste e nel febbraio del '64 pubblica il suo primo romanzo. Continuano, in questi anni, i suoi frequenti viaggi oltre oceano, finché, nel 1875, non decide di stabilirsi definitivamente in Europa, a Parigi dapprima, e poi a Londra, dove, nel 1915 chiede ed ottiene la cittadinanza britannica. A questa decisione lo portarono i sentimenti duplici ed ambigui nei confronti della madre patria.

Solo il vecchio mondo poteva offrire al romanziere la presenza di ogni tipo di tradizione, l'influenza di un'atmosfera carica di stimoli intellettuali e psicologici più vari. Lo scrittore americano doveva quindi cercare in Europa quei materiali di cui l'America era priva, doveva imbarcarsi in un 'pellegrinaggio' verso una vita più ricca, pittoresca e colorata per sfuggire

La blanda omogeneità della vita americana; la passione per il far soldi e l'indifferenza alla cultura, alla grazia sociale e alla raffinatezza intellettuale; l'assenza di una genuina varietà di tipi sociali e, di conseguenza, la superficiale cultura letteraria americana, che menoma l'aspirante artista<sup>2</sup>.

Il vecchio mondo diventava per James, come egli stesso ebbe a dire nei *Notebooks*, la "sua scelta, il suo bisogno, la sua vita"<sup>3</sup>. Ma non bisogna lasciarsi sviare dalla scelta, o dall'affermazione, in quanto la patria d'origine resta centrale sia per lo scrittore che per l'uomo: James è in bilico tra due continenti, due culture, alla ricerca di una fusione, di uno stile che, come egli stesso affermava, non permettesse "ad un estraneo dire se in un dato momento" egli fosse "un americano che scrive dall'Inghilterra, o un inglese che scrive dall'America"<sup>4</sup>.

È un espatriato volontario, il precursore dell'esodo che, in un periodo più tardo, vedrà scrittori come Hemingway e Fitzgerald attraversare l'Atlantico in un simile 'pellegrinaggio'. In James, tuttavia, unita all'anelito per una vita intellettualmente più ricca, troviamo

<sup>2</sup> JAMES W. TUTTLETON, *The Novel of Manners in America*, (New York: The Norton Library 1974) 48. Ove non altrimenti specificato la traduzione in italiano di brani inglesi è da intendersi della scrivente.

<sup>3</sup> HENRY JAMES, *The Notebooks of Henry James*, ed. F.O. MATTHIESSEN e KENNETH B. MURDOCH (New York, 1961): "My choice is the Old World – my choice, my need, my life", 23.

<sup>4</sup> HENRY JAMES, in una lettera del 1888 al fratello William, citata in Sergio Perosa, *L'Euro-America di Henry James*, (Vicenza: Neri Pozza 1979) 73.

una ricerca del senso della storia, intesa anche come storia intima dei personaggi. Vi è dunque un'ulteriore fusione nei romanzi di James: mentre attorno, all'esterno, si svolge la Storia, all'interno del personaggio si dipana un'altra storia che si intreccia a quella esterna, ed i gesti, le parole di questa storia intima divengono mezzo per interpretare la Storia esterna. James diviene così storico del proprio tempo: storico delle emozioni, comunque, poiché nei suoi romanzi si arriva alla dissoluzione dell'azione in quanto tale. L'azione, infatti

nel senso di qualcuno che stia facendo qualcosa, è stranamente assente da ciascuna delle *nouvelles* di Mr. James; [...] L'aspetto della vicenda in svolgimento cambierà incredibilmente mentre i personaggi non fanno altro che restarsene seduti sulle poltrone o aprire librerie. [Egli vi dà] ciò che la vita è realmente – una serie di episodi senza significato sotto l'ombra incombente della maledizione o dell'estasi<sup>5</sup>.

Nella sua prosa, a volte involuta ed esageratamente ricamata, proprio i futili, miseri dettagli quotidiani divengono il mezzo per raccontare l'intera storia, l'atmosfera, la vacuità sociale in cui si muovono i personaggi, il mezzo per svelare la loro capacità di “parlare della pioggia [...] mentre [...] la vita gli si infrange attorno in mille pezzi”<sup>6</sup>.

La società descritta da James, la classe sociale protagonista dei suoi romanzi, è una classe che si avvia ad un declino certo, una classe che contempla lo sfasciarsi e lo svanire dei valori su cui aveva poggiato la propria esistenza e che, tragicamente non riesce, non può, trovarne di nuovi per operare una sostituzione. È una classe sociale composta da personaggi che non si accorgono, o non vogliono accorgersi, dello svanire dei propri sogni e privilegi, se non quando, ormai, è troppo tardi e la Storia ha scelto in loro vece.

Il declino e la tragedia di questa classe divengono centrali nei romanzi di James, ma per rendere questo ‘orrore’, questa nausea, questa sofferenza, egli ha bisogno di un personaggio centrale che agisca da perno e filtro della storia<sup>7</sup>. Il romanzo poi doveva essere

<sup>5</sup> FORD MADDOX FORD, *Henry James: A Critical Study* (1913) (New York: Octagon Books 1980) pp. 155, 167, 168.

<sup>6</sup> FORD MADDOX FORD, *Ibid.*, 153.

<sup>7</sup> HENRY JAMES, Preface to *The Ambassadors, The Art of the Novel, Critical Prefaces*, ed. P. BLACKMUR, (New York, London: Charles Scribner's Son 1934) 317-318, edizione italiana a cura di Agostino Lombardo, *Henry James, Romanzi*, (Firenze: Sansoni 1967) 14. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati fra parentesi. Trad. degli *Ambasciatori* di M. Bonsanti. Una nuova edizione delle *Prefazioni* curata da Agostino Lombardo, è stata pubblicata dalla casa editrice Editori Riuniti nel 1986.

una cosa viva, completa e continua, ed in ciascuna parte del romanzo vi si doveva ritrovare qualcosa delle altre parti, proprio come avviene per ogni organismo vivente<sup>8</sup>; discorso questo che può venir riferito a tutta la sua opera narrativa, in quanto in ciascuno dei suoi romanzi vi è qualcosa degli altri.

Gli scritti di James possono leggersi nella loro totalità come un verbale del processo di auto-conoscenza dello scrittore stesso e, parallelamente, ogni romanzo costituisce sia il processo di auto-conoscenza del personaggio centrale, che lo studio delle relazioni di queste due conoscenze.

Lo sviluppo dei romanzi è lineare e l'ordine cronologico è di solito scandito da una crescente presa di coscienza, da uno sviluppo della 'conoscenza', dallo svelamento di fatti o dallo scioglimento di grovigli psicologici. *What Maisie Knew* (1897), *The Sacred Fount* (1901), *The Ambassadors* (1903), per citare solo alcuni titoli, descrivono proprio questo processo, e non ha importanza che a volte (*What Maisie Knew*) gli eventi siano narrati in terza persona, mentre altrove (*The Sacred Fount*) il narratore pare parli in prima persona, in quanto il personaggio centrale agisce *sempre* da catalizzatore, da cerniera, non solo tra il lettore e la storia, ma anche tra gli stessi personaggi che la popolano. Questo personaggio, questo 'perno' della vicenda, sembra guadagnare in conoscenza man mano che 'nuove prove' sono aggiunte nel corso della narrazione. La verità, o aspetti di essa, sono disseminati lungo la storia, nascosti e poi suggeriti, svelati; i fatti sono assimilati, interiorizzati e poi resi dal personaggio centrale che ne dà la propria lettura.

Questo modo di narrare la storia attraverso un punto di vista circoscritto offre al lettore "una visione o interpretazione che è personale, soggettiva, fino al punto di essere, nei casi limite, dubbia, incerta, o inattendibile"<sup>9</sup> e consente anche di assistere ad una acquisizione di consapevolezza e ad un processo di conoscenza che "acquistano forza e valore come intimi drammi dell'animo, agoni della coscienza indifesa". In romanzi come *What Maisie Knew* poi "il punto di vista è doppiamente limitato perché è quello di adolescenti o bambini, la cui acquisizione di consapevolezza o conoscenza corre costantemente il pericolo della corruzione o dell'impoverimento morale. Sapere è, alla fin fine, soffrire tanto quanto trionfare; conoscere ci arricchisce tanto quanto può spogliare"<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> HENRY JAMES, *The Art of Fiction*, "The House of Fiction" Leon Edel ed. (London: Rupert Hart-Davis 1957) 34.

<sup>9</sup> SERGIO PEROSA, in *Henry James e Venezia*, (Atti del Convegno) cit. 27.

<sup>10</sup> SERGIO PEROSA, *ibidem*, 27-28.

In *What Maisie Knew* l'ultima scena – in cui Sir Claude *non* si affaccia al balcone per salutare Maisie – svela la consapevolezza della propria rinuncia: la crescente presa di coscienza della propria impotenza e della propria caduta, e insieme il riconoscimento, da parte di Maisie, dell'ultima disillusione.

Se non si può tener celato il male, che almeno esso sia fonte di conoscenza e crescita.

## 1.2 L'Italia

La vecchia Europa è per James il solo luogo possibile per lo scrittore che volesse trovare la raffinatezza della civiltà<sup>11</sup>. La decisione di stabilirsi definitivamente in Europa fu tuttavia anche fonte di grosse delusioni; tanto che, alla fine, il *suo* processo di conoscenza lo portò ad una “disillusione tanto profonda quanto profonda si era fatta la sua conoscenza”<sup>12</sup>. Disillusione crescente che però non mitigò la curiosità e l'interesse nei confronti dell'Europa e dell'Italia – che visitò tra il settembre 1869 e il giugno 1907 ben quattordici volte e quasi sempre per lunghi periodi<sup>13</sup>.

Quello con l'Italia è tuttavia un rapporto molto indiretto in quanto, mentre si svolgevano queste visite, il contatto con gli italiani restava mediato dagli appartenenti alle colonie inglesi o americane. L'ambiente frequentato da James è infatti quello delle grandi famiglie aristocratiche o dei ricchi americani come i Curtis, proprietari di Palazzo Barbaro ove James soggiornò più volte<sup>14</sup>.

L'esperienza italiana rivive in maniera vistosa negli scritti di James: in Italia infatti ambientò, in tutto o in parte, sei romanzi e diciotto racconti, per non parlare dei saggi – tra cui *Venice* (1892) e *The Italian Hours* (1909)<sup>15</sup>.

Il rapporto con l'Italia appare quindi prioritario quando si voglia studiare certa parte dell'opera di James, come testimoniano i saggi ed i libri dedicati a tale rapporto. James respirò talmente l'atmosfera

<sup>11</sup> HENRY JAMES, *The Notebooks*, cit., 23. SERGIO PEROSA, *L'Euro-America...*, cit., 73.

<sup>12</sup> FORD MADDOX FORD, *Portraits from Life*, (Boston: Houghton Mifflin Co 1965) 7.

<sup>13</sup> 7.9.1869 - 14.1.1870; 26.8.1872 - 10.9.1872; 23.12.1872 - 10.6.1873; 10.10.1873 - 20.6.1874; 20.10.1877 - 12.12.1877; 26.3.1880 - 30.3.1880; 26.2.1881 - 2.7.1881; 5.12.1886 - 15.7.1887; nov. 1888; 14.5.1890 - 10.9.1890; 5.6.1892 - 5.8.1892; 24.3.1894 - 5.7.1894; 5.4.1899 - 7.7.1899; 20.5.1907 - 16.6.1907.

<sup>14</sup> ROSSELLA MAMOLI ZORZI, in *Henry James e Venezia* (Atti del Convegno) 14.

<sup>15</sup> JAMES W. TUTTLETON, in *Henry James e Venezia* (Atti del Convegno) 51.

italiana da farne parte integrante della propria opera, lesse le opere di scrittori quali Gabriele D'Annunzio, di cui scrisse:

Beauty at any price is an old story to him; art and form and style as the aim of the superior life are a matter of course; and it may be said of him, I think, that, thanks to these transmitted and implanted instincts and aptitudes, his individual development begins where the struggle of the mere earnest questioner ends<sup>16</sup>.

e di Matilde Serao, di cui confessa di aver letto tutto, o quasi tutto:

That work ["Il Paese di Cuccagna"] set me straightway to reading everything else I could lay hands on, and I think therefore that, save "Il Ventre di Napoli" and two or three quite recent productions that I have not met, there is nothing from our author that I have not mastered<sup>17</sup>.

che considerava "wonderful"<sup>18</sup>, e il cui racconto "Gli Amanti" definisce come "gem" e "masterpiece"<sup>19</sup>. Un'Italia ed una produzione letteraria, quindi, che James apprezzava apertamente e di cui subì il fascino. Ci si chiede così se l'influenza non sia stata, pur se dislocata nel tempo, un'influenza reciproca. Le influenze del resto sono "cose strane", come ebbe a dire Ford Madox Ford della presunta eco jamesiana nelle proprie opere, e non sempre è possibile appurare in che modo si manifestino e fin dove ci si possa spingere indicando qui un riferimento, lì un plagio, o ancora un'analogia.

Gli scrittori italiani contemporanei a James non sono forse i primi a recepirne tutta l'importanza o a subirne il fascino ed è quindi solo in epoca più tarda, negli anni '50, che il mito dell'America entra con prepotenza nella vita letteraria del nostro paese. Forse proprio la dislocazione temporale ci porta a trascurare il fatto che le influenze sono, appunto, "cose" imprevedibili e che, spesso sottilmente, funzionano in entrambi i sensi.

Dove andare però a cercare le influenze, o meglio le affinità, le somiglianze, i paralleli storici o sociali, in breve gli 'itinerari jamesiani' nella letteratura italiana del dopoguerra? Per questa ricerca si è voluto operare attraverso l'adattamento del modello jamesiano del romanzo di conoscenza: un modello in cui siano presenti sia i temi che le loro modalità di presentazione, tipici dell'opera di James.

<sup>16</sup> HENRY JAMES, *European Writers and The Prefaces*, Leon Edel ed. (New York: The Library of America 1984) 909.

<sup>17</sup> *Ibid.* 959

<sup>18</sup> *Ibid.* 900

<sup>19</sup> *Ibid.* 962

Tra gli scrittori che a nostro parere più chiaramente risalgono a James troviamo Giorgio Bassani ed Alberto Moravia; certo altri autori italiani avrebbe potuto essere qui indicati come eredi delle teorie e del lavoro di James: Bacchielli ad esempio, e senza dubbio Tomasi di Lampedusa, entrambi tesi a descrivere nella Storia esterna la storia interna dei personaggi, entrambi profondi conoscitori e narratori della propria classe; ma si è voluto restringere il campo d'analisi solo ad alcuni tra i romanzi, o racconti, che trattano, in particolare, dello schema epistemologico con finale attorializzazione del personaggio centrale, che non è qualsiasi personaggio, ma un personaggio che sta crescendo e che contemporaneamente appartiene ad un mondo i cui valori vengono man mano a svuotarsi di significato.

I tre scrittori – James, Bassani, Moravia – partono da una posizione simile: infatti pur scrivendo in tempi diversi e dall'interno di tre diverse categorie sociali, riescono a far emergere la stessa amarezza, la stessa angoscia ed impotenza di fronte alla consapevolezza che il loro mondo, il mondo all'interno del quale scrivono, sta crollando, e che niente può mantenerlo intatto.

Come James, anche Bassani e Moravia scelgono di narrare le loro storie attraverso il filtro di un personaggio centrale che riporta gli eventi e le proprie emozioni: gli unici commenti sono i suoi, il punto di vista è circoscritto a quello che, della vicenda, egli può aver veduto o capito.

Per questa 'passeggiata' jamesiana si sono scelte quelle opere che meglio esemplificano il tema del passaggio, o tentativo di passaggio, da una condizione all'altra, da uno stato di ignoranza innocente ad uno di conoscenza consapevole. Questo passaggio, nei lavori di James, di Bassani e di Moravia, è caratterizzato da tappe conoscitive e da fasi scandite (Manipolazione/Azione/Sanzione); nei casi presi in esame il modello jamesiano appare quasi ricalcato, gli itinerari canonici percorsi quasi interamente.

## 2.1 *Giorgio Bassani*

Preoccupazione costante di James era il romanzo in quanto tale, la storia, i motivi che spingono a scrivere una determinata vicenda e non un'altra; le ragioni della scrittura di un romanzo, la sua 'necessità' costituiscono quindi per James la parte più importante del processo creativo. Da questa 'necessità' della scrittura, da questa sofferenza – perché tale è – parte anche Bassani che afferma, in un'intervista del 1959, che "l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché

funzioni [...] è la ragione per la quale esso è stato scritto, la sua necessità”<sup>20</sup>.

L'introduzione agli 'itinerari jamesiani' in Bassani ci viene fornita dalla lettura di una parte importante del suo lavoro e cioè dalle epigrafi di alcune sue opere.

Per “La passeggiata prima di cena”, uno dei racconti che compongono *Cinque Storie Ferraresi*, Bassani sceglie, non a caso, una frase dai *Notebooks* di James unificando la propria sofferenza di scrittore con quella di James e indicando nella ‘tragedia del passato’ il tema, tutto jamesiano, del racconto. La scrittura, quindi, sì come atto di *pietas* tragica, ma anche come atto che forse non andrebbe compiuto e che si compie per ‘necessità’. Con l’uso di quest’epigrafe tratta dai *Notebooks* Bassani compie una doppia identificazione con Henry James: un’identificazione di tema – la tragedia del passato – un’identificazione di ruolo – quello dello scrittore che si interroga sulla necessità e contemporaneamente sul pedaggio di dolore che il suo mezzo, la scrittura, richiede:

Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold Medusa-face of life, of all the life *lived*, on every side. *Basta, basta!* (in italiano e in corsivo nel testo)<sup>21</sup>.

Le frasi che, nei *Notebooks*, precedono questo brano sono altrettanto significative:

Everything was there, everything *came*: the recognition, stillness, the strangeness, the pity and the sanctity and the terror, the breath-catching passion and the divine relief of tears. [...] But why do I write of all the unutterable and the all abysmal?<sup>22</sup>

L'incontro con il volto di Medusa nella Vita, freddo però – come la morte – porta all'incontro con la tragedia del passato, che è anche tale in quanto conoscenza; invano si cerca di impedirla: la penna, pur ‘helpless’ non *cade* dalle mani e rende Storica la vicenda: il semplice gesto astorico della scrittura pro-crea inevitabilmente Testo e Storia.

Il tema è ripreso con un'altra epigrafe famosa, non di James, bensì di Sofocle, tratta dal *Filottete* e posta all'inizio de *Gli occhiali d'oro*:

<sup>20</sup> GIORGIO BASSANI, *Le parole preparate* (Torino: Einaudi 1966) 241. Nell'intervista Bassani stesso indica James tra gli scrittori che più lo hanno interessato.

<sup>21</sup> HENRY JAMES, *The Notebooks*, (cit.), citata in Giorgio Bassani, *La passeggiata prima di cena* in *Cinque storie ferraresi* (Torino: Einaudi 1956) 59.

<sup>22</sup> HENRY JAMES, *The Notebooks*, cit.

È la fine, o figliuolo! Non potrò tenerti celato il male. Ahimé! Che trafitture! Ahimé! Che trafitture! Come mi sento disgraziato! Ohi, misero! Sono perduto, o figlio! Mi divora quest'orribile male, o figlio! Ahimé! ah, ah, ah, ah! Ah, ah! Ah, ah, ah, ah! Prendi una spada e tagliami giù, in fondo, il piede maledetto! Presto, troncalo! Per la mia vita non temere! Via, fa' presto, o figlio!<sup>23</sup>

La tragedia della conoscenza, la necessità di svelare e celare allo stesso tempo, sono ancora centrali; e le parole-cardine di queste due epigrafi hanno significato simile o analogo: *tagliami/troncalo/drop*, e inoltre *helpless* dove l'amechania rimanda con forza alla lacerazione che si compie ogniqualvolta lo scrittore scrive. La penna, che *non cade* dalle mani, trafigge come una spada il foglio bianco su cui, quindi, attraverso la scrittura, *l'orribile male, the terror*, la Storia, viene svelata.

Il tema jamesiano della conoscenza che si dipana tra passato e futuro, e dello svelamento che si rivela impossibile qualora venga affidato solo al giudizio dei sentimenti, ritorna ancora una volta attraverso l'epigrafe manzoniana de *Il giardino dei Finzi-Contini*:

Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto<sup>24</sup>.

Le epigrafi quindi racchiudono e contemporaneamente svelano il segreto della vicenda e divengono metafora della storia stessa.

### 2.1.1 Il Narratore

Il narratore costituisce sia ne *Gli occhiali d'oro* che ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, il legame tra il lettore e la storia, e tra i personaggi della storia stessa.

La scelta del personaggio=narratore senza nome, ci riporta al narratore di *The Sacred Fount*, in cui proprio l'essere 'senza nome' permette di agire contemporaneamente dal di dentro e dal di fuori della storia, consentendo una ulteriore distanziamento del personaggio-narratore dalla voce dell'autore.

La tecnica di Bassani porta magari oltre le teorie di James sull'impersonalità della narrazione, mediante l'uso di un personaggio-

<sup>23</sup> SOFOCLE, *Filottete*, in Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro* (Torino: Einaudi 1958) 9. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi.

<sup>24</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. VIII in Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (Torino: Einaudi 1958) 7. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi.

narratore che ha sia il compito di dire la propria personale visione dei fatti, che quello di presentare indirettamente punti di vista diversi dai propri sulla vicenda narrata.

La difficoltà nella lettura dell'opera di Bassani consiste, soprattutto, nel saper, o poter sganciare la voce narrante del personaggio dalla voce dell'autore<sup>25</sup>. Le esperienze personali, proprie e del circolo di amici e familiari, sono narrate con distacco, quasi senza partecipazione emotiva.

L'emotività si concentra piuttosto nella descrizione di scene che nell'evocazione dei personaggi; persino l'immagine del personaggio-narratore appare distanziata, come egli fosse uno qualsiasi dei personaggi narrati. Bassani in questo modo ha ottenuto un perfetto controllo delle distanze e l'impersonalità della narrazione postulata da James, pur impiegando materiale biografico e, a tratti, certamente doloroso.

Del resto qualsiasi (auto)biografia letteraria è un artificio letterario, una finzione. E, se è pur vero che sia ne *Gli occhiali d'oro* che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* le procedure narrative sono di derivazione jamesiana (il differimento / lo svelamento graduale di una situazione / la conseguente attorializzazione del soggetto) è altrettanto vero che la distanza tra i due narratori fa sì che le due opere debbano essere lette separatamente e che tali narratori debbano essere analizzati come 'personaggi' diversi tra loro e non come due 'tappe' conoscitive dello stesso personaggio: la partecipazione emotiva del narratore, nelle ultime pagine de *Gli occhiali d'oro*, infatti, è ben lontana dal distaccato riferimento al dottor Fadigati che il personaggio-narratore fa ne *Il giardino dei Finzi-Contini*,

tra un bicchiere e l'altro avevo raccontato a Malnate la storia del dottore, del quale, nei cinque mesi antecedenti al suo suicidio "per amore", ero diventato tanto amico. (p.263)

L'autore del testo si serve di una serie di personaggi ricorrenti, di fatti talora legati tra loro, per costruire un paese, degli abitanti, ma non dà un nome al suo narratore, non indica mai chiaramente, senza ombra di dubbio, che stia parlando di sé. Egli parla certamente,

<sup>25</sup> In Bassani la lettura diviene infatti più complessa in quanto si è a volte presupposto che l'autore parli direttamente, autobiograficamente, per bocca di questo suo personaggio-narratore. Appare chiaro tuttavia che questo narratore non può essere in alcun caso la voce diretta dell'autore. Ci si trova di fronte ad elementi che trovano una corrispondenza biografica, certo, a testimonianze storiche che si intersecano col privato dell'autore, ma si tratta di elementi e testimonianze differite attraverso la distanza eretta dalla *fictio*.

attraverso il suo personaggio-narratore, di una Ferrara dei suoi tempi giovanili, di persone da lui incontrate, conosciute, come del resto avviene per l'Europa di Henry James, ma il tutto è inscritto in una finzione letteraria che possiamo anche chiamare biografica, in quanto ricostruisce in forma letteraria la vita di una città, di persone e fatti noti all'autore, ma non *auto*-biografica, in quanto non fornisce dati per suggerire, o postulare un'identificazione fra narratore e Autore – identificazione che, ovviamente, avendo noi comunque qui a che fare con una 'finzione', non potrà compiersi e resterà sempre e solo un 'tema' del testo stesso, un percorso virtuale in più del senso; e il giovane senza nome che racconta la storia fa parte anch'egli di questa finzione. Ed inoltre, come afferma Agostino Lombardo a proposito della narrativa di Joseph Conrad, la scelta della figura del personaggio-narratore "consente al romanzo di mantenere la oggettività drammatica perseguita sia da Conrad come da James accogliendo, nello stesso tempo, quell'elemento soggettivo e riflessivo che il romanzo tradizionale affidava all'intervento diretto dello scrittore"<sup>26</sup>.

La crescita di questo personaggio va di pari passo con la sua ricerca di identità: man mano che la vicenda si snoda e vengono svelati dei segreti o rivelate nuove verità, anche il personaggio si scopre e si riconosce.

L'affermazione che per i personaggi di Bassani "non c'è possibilità [...] di essere 'protagonisti' della loro situazione, e non c'è quindi vero sviluppo dei personaggi stessi; [e che] tutto è dato una volta per tutte"<sup>27</sup> è quindi confutata da questo processo di mutazione.

Si è forse scambiato quello che è solo 'desiderio' di immutabilità con la realtà dinamica dei personaggi; se concordiamo nell'affermare che nei personaggi di Bassani "c'è un desiderio di immutabilità che finisce col credere che valore e immutabilità coincidano"<sup>28</sup>, non possiamo per questo concludere, solo perché i personaggi desiderano che nulla muti, che essi siano per questo immutabili e che non vi sia pertanto "vero sviluppo" o "alcuno smascheramento"<sup>29</sup>. Senza dubbio c'è nei personaggi di Bassani, come in quelli di James, un forte desiderio che tutto resti così com'è, fermo nel tempo, in una idealizzata epoca dorata, ma proprio nel mancato compimento di questo desiderio si colloca l'orribile tragedia dei personaggi stessi: il desiderio cieco che nulla cambi mentre attorno il mondo crolla, i valori

<sup>26</sup> AGOSTINO LOMBARDO, *Conrad: Il Narratore come Eroe* (1961) ora in *Ritratto di Enobardo – Saggi sulla letteratura inglese*, (Pisa: Nistri-Lischi 1971) 279.

<sup>27</sup> FRANCO FORTINI, *Saggi Italiani* (Bari: De Donato 1974) 237.

<sup>28</sup> *Ibid.* 238

<sup>29</sup> *Ibid.*, 238

mutano, il bene e il male valicano i propri confini in un momento di caos e di paura che i personaggi non vogliono accettare e che viene, senza nemmeno dare il tempo per “the divine relief of tears”, dall'incontro con “the cold Medusa - face of life”.

In questo bisogno di non-accettazione si situa la già avvenuta metamorfosi, lo smascheramento dei personaggi stessi. Si può ‘far finta’ che nulla cambi, ma è già tutto mutato nell’istante stesso in cui si ha coscienza del “desiderio di immutabilità”. Ciò accade ai Finzi-Contini e al padre del narratore stesso: l’angoscia del sapere e il desiderio che non sia vero niente, che, in fondo, l’antisemitismo, le leggi razziali, le delibere, non siano che fatti passeggeri, che non mutino la vita quotidiana e le partite a tennis al Circolo, che non infrangano sogni e i valori di ‘sempre’. Di quel ‘sempre’ che già appartiene al passato e non ha futuro; questa consapevolezza fa desiderare l’immutabilità ma senza sancirla, anzi, come conviene ad una storia “jamesiana”, sancendone la completa disgregazione.

### 2.1.2 *Gli occhiali d'oro*

I primi tre capitoli del romanzo hanno uno svolgimento che definiremo circolare: ogni capitolo infatti inizia con argomenti e riferimenti saranno ripresi al termine del capitolo stesso. Dal capitolo IV ha invece inizio una costruzione a catena: l’inizio di ogni capitolo è legato alla fine del precedente. L’andamento circolare si chiuderà poi alla fine del libro: solo nell’ultima pagina si svelerà quale sia stata la fine di quel “poveruomo” del dottor Fadigati, che ci è annunciata già come tragica fin dalla prima pagina del racconto, tragica del resto come lo sono tutti gli incontri con freddo volto di Medusa.

Gli episodi che compongono la vicenda sono come tessere di un mosaico, pezzetti di verità incastonati uno accanto all’altro, ed in ognuna di queste tessere si ripete il carattere epistemologico del racconto: lo svelamento, il *dénouement* è composto da tanti piccoli svelamenti, tanti quanti sono gli episodi. Il primo svelamento, quello della diversità di Fadigati, si snoda attraverso i primi tre capitoli. A questa diversità si fa allusione in modo sparso e frammentario: la sua raffinatezza che, anch’essa, lo rende diverso, attira il “ricco borghese infagottato nel suo cappottone di pelliccia” (p. 14); il suo desiderio di riservatezza, “l’onestà pretesa di mantenere distinto [...] ciò che è pubblico da ciò che è privato” (p. 17), risveglia le chiacchiere; le sue bizzarrie, il prepararsi da sé la cena, le passeggiate misteriose, lo stare, al cinema, “in mezzo alla peggiore teppa popolare” (p. 20), il non avere moglie, scatenano i benpensanti. Ma in fondo, anche dopo

aver capito, essi ‘sorrisono comunque’: il dottore non cerca le sue avventure tra i rispettabili lancieri del Pinerolo, né tra i giovani della buona borghesia, ha solo discrete storie con uomini discreti, oscuri, di una classe sociale più bassa; solo quando nelle sue storie ‘diverse’ sarà coinvolto un giovane di classe più elevata Fadigati cesserà di avere ‘stile’, darà scandalo.

Con la fine del terzo capitolo finisce anche l’atmosfera di bonomia che ha circondato finora Fadigati: con il quarto capitolo infatti, ha inizio il rito dei martedì e dei venerdì mattina. Nel ricordare il passato il narratore guida il lettore con indicazioni, premonizioni, che fanno intravedere quale sarà la natura dei rapporti futuri tra i personaggi:

Deliliers, lui sopraggiungeva sempre per ultimo [...] Restava il vagone di seconda classe unico e solo sul quale, almeno fino a una certa data [...] non salì mai un’anima [...] Fu comunque questione di poco tempo... Chiudo gli occhi... ecco, un po’ prima che il tram sia arrivato alla barriera, ecco piombare alle nostre spalle, e sorpassarci rapidissima [...] una macchina [...] un tassì. È un’Asturia verde, sempre la stessa [...] Chi sarà stato, di noi, a richiamare per primo la curiosità generale [...] sul signore piuttosto che sul tassì? [...] per solito Deliliers dormiva. Eppure mi sembra proprio che sia stato lui [...] giurerei che sia stato proprio Deliliers ad annunciare che la seconda classe aveva trovato nel tipo dell’Asturia un cliente fisso, fisso e pagante, e che questo tale era il dottor Fadigati, nientemeno [...] ‘Fadigati? Chi era costui?’ chiese con aria stordita una delle ragazze: Bianca Sgarbi... ‘Oh! un vecchio finocchio’, proferì infine Deliliers. (p. 33 ss)

Per la prima volta la diversità di Fadigati è direttamente e volgarmente verbalizzata, e non è un caso che sia proprio Deliliers, futuro amante, a proclamarla, con disprezzo e sfida.

Anche la narrazione dei successivi viaggi in treno a Bologna, e di come sia nata l’amicizia tra il dottor Fadigati e i ragazzi, è condotta attraverso una serie di suggerimenti tipica del metodo jamesiano; non si può non richiamare alla mente le pagine iniziali di *The Sacred Fount*, che descrivono il ritrovarsi dei personaggi centrali in partenza per quello che diventerà un viaggio verso la ‘conoscenza’.

Le due storie poggiano sull’espedito narrativo dell’attesa di una qualche rivelazione, dello svelamento di un segreto. Il narratore di *The Sacred Fount* “è esasperante, provoca senza motivo, chiede senza dar ragioni, pretende senza dare [...] non sempre si capisce [...] che cosa ha in mente, dove vuole arrivare”<sup>30</sup>:

<sup>30</sup> SERGIO PEROSA, *Nota introduttiva* all’edizione italiana di Henry James, *La Fonte Sacra*, (Torino: Einaudi 1984) XII. Titolo originale *The Sacred Fount*. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi. Trad. It. di Sergio Perosa.

'Davvero non lo sapeva?' Il colloquio s'era svolto sul marciapiede mentre, approfittando dell'ultimo minuto, rimanevamo nei pressi dello sportello.

'Perché mai dovrei saperlo?'

Ed ella amabilmente, s'era limitata a rispondere:

'Oh, è solo che pensavo che lei sapesse sempre!'

Entrambi mi avevano guardato in un modo un po' strano, come ad appellarsi. 'Che mai vuol dire?' sarebbe potuto sembrare che chiedesse Long; e dal canto suo, la Signora Brissenden lasciava intendere, con una sorta di svagata profondità: *Lei* sa perché anche lui dovrebbe saperlo, non è vero?' In realtà, io non ne avevo la minima idea<sup>31</sup>.

La stessa irritazione che si prova leggendo queste pagine, la stessa fretta di arrivare allo svelamento, sono sperimentate anche dal lettore di Bassani quando il narratore tergiversa, non vuole andare avanti, indugia, si attarda, provoca:

non fu in treno che vennero stabiliti fra noi i primi contatti, direi proprio di no. [...] Può darsi che sia stato uscendo dalla stazione [...] Ebbene non è impossibile che una mattina di queste [...] non è affatto impossibile, dicevo che una di queste mattine di tardo inverno (p. 38 ss)

I due brani potrebbero appartenere ad uno stesso testo, persino lo stile è simile. Certo, il brano di *The Sacred Fount* è in traduzione, ma conserva la cadenza, l'ambiguità, l'attesa, presenti nell'originale in lingua inglese: è difficile, ma non impossibile avvicinare brani scritti in lingue diverse. La prosa di Bassani è stata definita come "scrittura di curve ed ellissi, di moti serpentinati, di gesti accennati e trattenuti con fugaci abbandoni e riprese; una prosa flessibile, adattata ai colori sottili, all'andirivieni trepido della voce recitante"<sup>32</sup>, ma lo stesso può dirsi della prosa di James, il cui fine era quello di rendere, sulla pagina, "lo strano ritmo irregolare della vita"<sup>33</sup>, e che esortava a "cercare di cogliere il colore della vita stessa"<sup>34</sup>. Bassani riesce perfettamente in questo: riesce a cogliere il ritmo ed il colore della vita stessa e a trasferirli sulla pagina.

Il disvelarsi della relazione di Fadigati con Deliliers, già suggerita dal narratore nelle pagine relative ai viaggi in treno, avviene solo alla fine del cap. VII che precede la notizia che Fadigati e Deliliers sono in vacanza insieme a Riccione. Le indicazioni date dal narratore sugli scambi verbali tra Deliliers ed il dottore, in treno, definiscono il carattere sado-masochista della loro relazione. Nel voler mettere in

<sup>31</sup> HENRY JAMES, *Ibid.*, 5

<sup>32</sup> FRANCO FORTINI, "Bassani e D'Arzo", *Comunità* (settembre 1953) 46

<sup>33</sup> HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, cit. 38

<sup>34</sup> HENRY JAMES, *Ibid.*, 45

evidenza quanto brutale sia Deliliers nei confronti dell'inerme Fadigati, quanto indifferente egli voglia apparire, il narratore non si accorge, o non vuole accorgersi, che sta descrivendo niente altro che un corteggiamento; l'indifferenza serve a risvegliare l'interesse:

Deliliers lasciò cadere su Fadigati, di traverso, un'occhiata piena di disprezzo (p. 49).  
Deliliers [...] non gli rivolgeva mai la parola [ma lo affliggeva] con trasparenti allusioni, con brutali doppisensi (p. 52)

l'aggressione non è che 'dichiarazione', e l'umiliazione che ne segue serve a mascherare il piacere della conquista. Dopo ogni brutalizzazione verbale sia da parte di Nino Bottecchiari che di Eraldo Deliliers, gli occhi di Fadigati brillano di "una interna felicità" (p. 57), di "una inesplicabile [...] allegria" (p. 55). Persino dopo la terribile umiliazione finale, dopo che Deliliers lo avrà picchiato e derubato, egli terminerà il suo racconto con un grido "quasi esaltato. Come se [...] l'enumerazione degli oggetti rubati da Deliliers avesse avuto l'effetto di tramutare il suo strazio in un senso, più forte, di orgoglio e di piacere" (p. 103).

Il processo di conoscenza del personaggio-narratore giunge ad un punto di non ritorno alla fine del cap. VII, quando Deliliers e Fadigati sono visti insieme per la prima volta:

dopo qualche istante [...] scorgemmo [...] un signore attempato, che sedeva accanto a Deliliers volgendo le spalle all'ingresso [...] Quel signore era il dottor Fadigati, naturalmente. (p. 61)

Abbiamo registrato finora due importanti sezioni conoscitive (dal cap. I al cap. III svelamento della diversità di Fadigati, dal cap. IV al cap. VII descrizione del nascere e dello svolgersi del rapporto Deliliers/Fadigati) costantemente informati da un narratore che sembra, a volte, divagare e non capire. Questo rifiuto di capire ciò che è ovvio, tipico del narratore di *The Sacred Fount*, è ripreso da Bassani: il suo narratore-senza-nome parla e descrive come fosse staccato dalla narrazione, come un personaggio esterno alla vicenda. È il narratore-senza-nome di *The Sacred Fount*, con in più la distanza dalla vicenda della narrazione in terza persona di *What Maisie Knew*.

Alla fine del capitolo III, con lo svelamento del segreto di Fadigati, è cambiato il registro della narrazione, che cambia ancora alla fine della seconda sezione conoscitiva: il narratore è sempre più pervaso da morbosa curiosità, attratto dalla persona di Fadigati e al tempo stesso riluttante ad ammetterlo. Tutte le azioni del personaggio-narratore a partire dal cap. VIII lo conducono a Fadigati. Sem-

bra cercare il dottore invece che evitarlo, va persino alla spiaggia, quasi a voler provare la veridicità delle affermazioni di Fadigati, a volerlo ripagare per il trattamento subito:

Subito dopo mangiato, tornai da solo sulla spiaggia. Sì, alle due pomeridiane l'Adriatico diventava blu scuro, quasi nero. (p. 81)

È un "sì" glorioso, di sfida, per poter rialzare la figura di Fadigati dopo le umiliazioni infertegli dalla signora Lavezzoli (p. 76). E anche il rifiuto a seguire Deliliers "a donne" (p. 89) costituisce un'affermazione di fedeltà:

scorgendo il dottore sotto l'ombrellone, abbandonato a una solitudine che mi parve a un tratto immensa, immedicabile, mi sentii intimamente ripagato dalla rinuncia. Io, almeno, non l'avevo ingannato. (p. 90)

Il narratore si sente "intimamente ripagato" dal proprio comportamento. È ben lungi da lui l'idea di diventare 'intimo' di Fadigati, eppure quell'avverbio seguito poi da "Ad un certo punto mi venne in mente che un po' di compagnia gli avrebbe fatto piacere" (p. 90) porta la narrazione ad una svolta determinante: da questo momento infatti, sempre più assente Deliliers, il dottore prende l'abitudine di frequentare la tenda della famiglia del narratore. E da questo momento comincia anche ad unirsi ai ragazzi, al campo da tennis.

Il narratore che, all'inizio faceva parte del 'coro', della cornice della storia che si apprestava a raccontare, ora acquista consistenza come "attore" che partecipa ai dolori e alle pene altrui fino a diventare, alla fine della storia, egli stesso il ferito/il sofferente. Egli narra di Fadigati, ne interpreta il pensiero e lo rende proprio, fino a stravolgere i metodi narrativi: chi è infatti la voce narrante nella frase "Non sapeva cosa altro fare, era chiaro, in che modo riempire il vuoto tremendo delle giornate" (p. 96)? È sempre lo stesso personaggio-narratore che ci ha accompagnati finora, ma si nota un cambiamento, uno slittamento del punto di vista: la voce narrativa infatti è sempre quella dell'enunciatore/narratore, mentre il punto di vista adottato, anche linguisticamente, è quello del personaggio/Fadigati, di cui riporta in maniera indiretta e libera il discorso pensato. Questo slittamento costituisce un ulteriore passo verso l'attorializzazione del personaggio-narratore. In questo momento egli non è più colui che narra una storia da una distanza incommensurabile, ma colui che la narra leggendo nel cuore di un altro: man mano che la sofferenza di Fadigati cresce, crescerà anche quella del narratore. Ma non è facile accettare "tutta la fatica e il dolore a cui ogni essere umano deve andare incontro per crescere, per maturare" (p. 92), la *pietas* e

la ‘tragedia’ che derivano, ancora una volta, dall’incontro col volto di Medusa.

Ed è un sollievo quindi poter dire che “l’estate era finita, ormai: da quel momento non sarebbe stata più che un ricordo” (p. 98), ma è un sollievo di breve durata: le associazioni di pensiero, e una parola “scandalo”, lo portano poco dopo a pensare a Fadigati. Automaticamente si ritrova pronto per andare al tennis, in contrasto con la decisione di restare a casa e studiare; e vi si reca egualmente anche dopo aver saputo, dal padre, che i compagni di gioco non vi saranno. (p. 101)

Nel suo rapporto con Fadigati si alternano momenti di attrazione a momenti di repulsione: così se andare al tennis rappresenta uno slancio, il racconto da parte di Fadigati dello “scandalo” lo disgusta,

Avevo dinanzi l’immagine del suo dolore di amante vilipeso, un’immagine, devo confessarlo, che più che impietosirmi mi repugnava. (p. 102)

Con il cap. XIII ha inizio una nuova sezione, pesantemente caratterizzata dall’*incubo* della storia esterna: le leggi razziali, l’antisemitismo, il preludio ad una fine che sarà angosciosa per tutti. I personaggi del quadro, del coro, dello sfondo, possono ancora illudersi che nulla mai cambierà, il narratore no, non più, perché lui sta cambiando, e il “terrore [...] [quel] senso sempre crescente di intima lacerazione” (p. 109), è un’angoscia in cui il personale/intimo si mescola con il personale/Storico. Chi può dirci qual’è la linea di demarcazione? L’angoscia del narratore è solo angoscia ‘storica’ o è legata a qualcos’altro? Egli non ricorda la data esatta in cui ha inizio la campagna denigratoria nei confronti degli ebrei, ma può situarla “nemmeno una settimana dopo la partenza di Fadigati” (p. 105). Ha inizio poi anche il processo di estraneamento dall’amico Bottecchiari, piano, piano, delusione (pp. 116-117) dopo delusione (p. 119), il narratore si rende conto che non hanno più nulla in comune. Come Maisie, l’eroina jamesiana, che dopo ogni delusione (capp. XIX, XXI, XXX)<sup>35</sup> si chiude sempre più in se stessa e non lascia che gli altri possano leggere sul suo viso quanto l’hanno ferita, così il narratore de *Gli occhiali d’oro*, tutto chiuso in se stesso, non lascia trapeolare ciò che prova (p. 120) e, come Maisie, che comprende infine “di che cosa avesse paura. Aveva paura di se stessa”<sup>36</sup>, così egli capirà

<sup>35</sup> HENRY JAMES, *Che cosa sapeva Maisie*, (prefazione di Sergio Perosa, trad. it. S. Baldi e A. Celli) (Milano, Bompiani 1981). Titolo originale *What Maisie Knew*. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi.

<sup>36</sup> HENRY JAMES, *Ibidem*, 275.

solo alla fine la ragione della propria angoscia.

Dal momento in cui il narratore rivede Fadigati il loro rapporto diviene centrale nell'economia del racconto. Anche in città, come già al mare, egli passa dall'attrazione al disgusto, e quell'*intima lacerazione*, quel *terrore*, provati al pensiero di rientrare a Ferrara, assumono quasi valore di premonizione (p. 106). L'incontro col dottore potrebbe essere evitato: "la nebbia era così fitta, che udii la voce di Fadigati prima ancora di vedere lui" (p. 123); quasi con fatalismo il narratore aspetta che Fadigati gli si avvicini, ed è il narratore a salutare per primo.

È questo il capitolo dell'avvicinamento, dei paralleli, degli interrogativi (p. 125), il capitolo della resa ad un rapporto di amicizia, dell'esortazione ad accettare "la propria natura" (p. 128) sia che questo implichi l'essere omosessuale, sia che implichi l'essere ebreo. I paralleli sono tanti e imperniati tutti sul paradigma Carnefice/Vittima: Deliliers/Fadigati, Fadigati/cagna, Gentili/Ebrei, Maggioranze/Minoranze; vi è addirittura un'identificazione del narratore con il ruolo della 'vittima'. Nella sua ricerca di identità, quando assume il ruolo di attore, di eroe della storia, lo fa entrando nei panni della vittima, e non solo in senso storico, come ebreo: è ansioso di tornarsene a casa, di varcare il portone, di liberarsi dalla presenza di Fadigati, eppure è lui a chiedere di mantenere i contatti: "Mi telefona?" chiesi leggermente, prima di accostare del tutto i battenti" (p. 130).

Quanto segue è inarrestabile: la telefonata di Fadigati, il "segreto batticuore" (p. 131) del narratore, il non dire "chi fosse all'apparecchio" (p. 132), la proposta del narratore "Vuole che ci vediamo?" (p. 132). Tutto prende una cadenza più veloce, e come in precedenza a momenti di attrazione o avvicinamento succedono momenti di disgusto o insofferenza,

Mi sentivo ormai sulle spine. Preoccupato di non lasciar intendere a mio padre e a mia madre, di certo tutti orecchi, con chi stavo conversando, mi limitavo a rispondere a monosillabi. Speravo anche, in questo modo, di indurlo ad abbreviare. (p.135)

La promessa di Fadigati di incontrarsi ancora è censurata dal narratore e, come tutte le cose censurate, si traduce in qualcos'altro, insofferenza (p. 136), noia, angoscia, senso di colpa. Al cinema chiede un posto di platea, dove è solito andare Fadigati, "non senza però dover vincere un imprevedibile senso di vergogna" (p. 137), e in quell'attimo, nel provare vergogna, gli viene in mente Fadigati. Ed ha inizio la lunga ricerca inquieta:

Una strana inquietudine mi distraeva continuamente dal film. Varie volte, attraverso il fumo, e il buio, credetti a torto di scorgerlo [...] Durante gli intervalli guardavo in giro [...] Ma invano [...] Non c'era, no.  
Quando uscii [...] detti un'occhiata alla sua casa. Tutto chiuso, tutto spento. Provai allora a telefonare [...] ma niente, silenzio, nessuna risposta. Ritentai la sera [...] e il mattino seguente [...] sempre con l'identico risultato. (pp. 137-139)

Incurante della gioia materna, teso solo a sapere se qualcuno lo ha cercato ("Ha telefonato nessuno, per me?", p. 140) non riesce nemmeno a parlare col padre ("Ma io tacevo. C'era qualcosa che mi impediva di intervenire", p. 142). Questa fase di afasia gli consente di interrogarsi, di concludere la propria ricerca interiore:

[Perché] non partecipavo alle speranze dei miei? [...] Ero disperato, assolutamente disperato [...] era proprio questo che non sopportavo? [...] Che lui [il padre] fosse contento? [...] Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi, diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. Ma con questo? Che cosa volevo? Che cosa pretendevo, io? (pp. 145-146)

I gesti di Elisa, la cerimonia del pasto, i piccoli rituali quotidiani contrastano tragicamente con il tumulto interno del narratore:

Tornai a chinare il viso sul giornale. Ed ecco, infondo alla pagina di sinistra [...] gli occhi mi caddero su un titolo di media grandezza [...] Il cuore mi si fermò. Eppure non avevo capito bene [...] Respirai profondamente. E adesso capivo, sì [...] Abbassai le palpebre. Il battito del cuore ridiventava a poco a poco regolare. (pp. 146-147)

Con le parole "È morto il dottor Fadigati" (p. 147) si conclude il racconto, senza altre spiegazioni, così si conclude anche la ricerca di sé del narratore.

Il racconto del narratore di Bassani può inserirsi in una delle categorie del racconto postulate da A.J. Greimas in un saggio pubblicato in Italia nel 1974, *Del Senso*<sup>37</sup>. Individuiamo subito nell'eroe "alienato" il nostro narratore. Come "l'eroe senza paura" di Greimas, anche il nostro eroe è "sprovvisto, all'inizio, di una sua funzione sociale, [e] tenta di sopprimere la propria alienazione e di ritrovare un principio d'ordine in cui poter inserirsi"<sup>38</sup>. Il "principio d'ordine", nel nostro caso, è la dolorosa ricompensa della conoscenza, il/la fine del processo conoscitivo.

All'inizio c'è sincretismo tra la figura del narratore e il coro,

<sup>37</sup> ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Del Senso*, Trad. it. Stefano Agosti (Milano: Bompiani 1974) 245.

<sup>38</sup> A.J. GREIMAS, *Ibidem*, 246.

entrambi distaccati emotivamente dalla vicenda narrata; passiamo successivamente ad un lieve avvicinamento del narratore – che tuttavia è ancora non/soggetto della storia – alla storia stessa. Prende poi corpo la ricerca di sé e il narratore si stacca definitivamente dal coro, facendo nascere un nuovo ruolo: il narratore-eroe è diventato “destinatario di se stesso”<sup>39</sup>. Se nei racconti di “restaurazione dell’ordine sociale [...] il destinatario (autorità sociale che affida all’eroe una certa missione di salvezza) investe l’eroe del ruolo di destinatario, stabilendo così una relazione contrattuale”<sup>40</sup>, ciò non avviene nel nostro racconto in cui il personaggio-eroe ha un contratto solo con se stesso. Si dà quindi un sincretismo attanziale: destinatario=destinatario=oggetto della ricerca. Nello svolgersi del racconto il narratore subisce una metamorfosi e questa metamorfosi descrive il tragitto di costituzione del soggetto.

Se nelle opere di James la costituzione del soggetto ha un andamento catartico generalmente ‘euforico’, per quanto doloroso – i suoi personaggi crescono e maturano nell’acquisire consapevolezza – ne *Gli occhiali d’oro* la ricerca di identità sancisce un senso di più dolorosa sconfitta. La “sanzione” è quella fase del racconto in cui l’eroe è riconosciuto per il suo “fare” ma anche per il suo “essere” e quindi sancisce il compimento dell’impresa<sup>41</sup>. Il nostro racconto termina con la morte di Fadigati e l’attorializzazione del narratore, ma questa ricompensa finale è velata dal rimorso e dall’angoscia. Per questo egli ‘perde’ la voce (“Io tacevo”) e la riacquista solo per terminare il racconto: “Il dottor Fadigati è morto”. Cioè per riconoscere la sua sopravvenuta afasia narrativa, cioè l’irrimediabile – ormai – impossibilità di essere ancora narratore. Ed è da questa impossibilità, da questa altra ‘morte’ che ‘nasce’ la ‘scrittura’ del racconto.

### 2.1.3 *Il giardino dei Finzi-Contini*

La lettura in termini jamesiani ben si adatta anche a *Il giardino dei Finzi-Contini*, ma, mentre con *Gli occhiali d’oro* abbiamo voluto analizzare dettagliatamente ciascuna fase del percorso di costituzione del soggetto, in questa seconda parte preferiremo procedere in base ad un metodo più selettivo, mettendo in luce solo le fasi più rappresentative del processo conoscitivo. Si può affermare che la lettura de

<sup>39</sup> A.J. GREIMAS, *Ibidem*, 246.

<sup>40</sup> A.J. GREIMAS, *Ibidem*, 246.

<sup>41</sup> IVAN DARRAULT, *Seminario di Semiotica Psicomotoria Quaderni di Documentazione*, (7, 1984) 17.

*Il giardino dei Finzi-Contini* riassume, fissandole, le tematiche già esposte, e approfondisce il discorso della ricerca e costituzione del soggetto.

All'interno delle varie parti che compongono il romanzo vi sono infatti motivi e temi ricorrenti che, già analizzati ne *Gli occhiali d'oro* rafforzano il parallelo istituito con James. Basti pensare alla famiglia, ai Finzi-Contini che “avrebbero fatto assai meglio a non dimenticare che erano” (p. 25) e che ben rappresentano la decadenza della ‘buona gente’ jamesiana, una classe cieca nei confronti della Storia, di ciò che sta succedendo; una classe che si rifugia e si rinchiude sempre più all'interno di se stessa, volutamente ignara del domani, fingendo di non vedere, uomini “avvolti nell'aura di statuaria fatalità” (p. 187): la ‘statuaria fatalità che, ancora una volta risulta dall'incontro con Medusa.

Ancor più che ne *Gli occhiali d'oro* lo stile delle descrizioni, con l'elenco dettagliato di oggetti, ricorda lo stile un po' tortuoso, minuzioso di Henry James. La lunga citazione che segue è tratta da *Gli Ambasciatori*; sono le pagine in cui osserviamo, attraverso la percezione di Strether, l'abitazione di Madame de Vionnet:

Il cortile era ampio ed aperto, colmo di rivelazioni per il nostro amico, sulla consuetudine all'isolamento, la pace degli intervalli, la dignità di distanze e vie d'accesso; quella dimora, alla sua percettiva in fermento incessante, apparve ispirata al nobile stile casalingo di giorni lontani, e l'antica Parigi che andava sempre ricercando – ora intensamente sentita, ora più acutamente rimpianta – si rivelò nel lustro secolare dello scalone tenuto a cera e nelle delicate *boiseries*, nei medaglioni, nelle modanature, negli specchi, nei grandi chiari spazi, della sala color grigio perla dove lo si era introdotto [...] vecchie minuscole miniature, medaglioni, quadri, libri; libri dalle rilegature di cuoio rosee e verdoline, con ghirlande dorate sulla costola, allineati, insieme ad altri beni miscellanei, dietro la vetrina di stipi listati d'ottone<sup>42</sup>.

Non può sfuggire nella descrizione del cortile d'accesso, l'insistenza sull'isolamento, sulla distanza, che è simile alla descrizione dell'accesso al Barchetto del duca. Ma, oltre a questo, risalta la stessa cura che anche Bassani pone nella descrizione dei dettagli nelle scene di interni, basti pensare alla camera di Micòl:

Contro la finestra di sinistra uno scrittoio col panno verse e il lume, affiancato dal tavolinetto della macchina da scrivere e da una quinta scansia, quella dei libri di letteratura italiana, classici e contemporanei, e delle traduzioni: dal russo, per lo più, Puskin, Tolstoj, Dostojevski, Cecov. Per terra un grande tappeto persiano, e al centro della camera, che era lunga ma piuttosto strettina, tre poltrone e una Récamier, da sdraiarsi a leggere. [...] una piccola lampada sopra il tavolino a fianco del letto sempre accesa, e il carrello dello *Skiwasser*. (p. 131)

<sup>42</sup> HENRY JAMES, *Gli Ambasciatori*, cit. 229.

Altrettanto minuziosa è la descrizione del tragitto fino alla biblioteca, o di quello che dall'ingresso porta il narratore alla camera di Alberto,

armadi monumentali, pesanti cassapanche secentesche dai piedi a foglia leonina, tavoli tipo refettorio, "savonarole" di cuoio con borchie di bronzo, poltrone *frau*, complicati lampadari di vetro o ferro battuto pendenti dal centro di soffitti a cassettoni, nonché, stesi dappertutto sui *parquets* cupamente lustanti, spessi tappeti color tabacco, carota e sangue di bue. Qui, forse, c'era una quantità maggiore di quadri dell'Ottocento, paesaggi e ritratti, e di libri, in gran parte rilegati, a file dietro i vetri di grandi librerie di mogano scuro. (p. 150)

Altri legami con James troviamo nella tecnica del differimento: il racconto procede a sbalzi, un po' avanti, un po' indietro, con la costante promessa al lettore di una qualche rivelazione, e la narrazione è caratterizzata da frasi di sospensione, dubitative, come ne *Gli occhiali d'oro*. Ancora, qui con maggiore intensità che nel precedente romanzo, vengono ad affastellarsi i riferimenti al 'tempo': ma quale tempo? C'è un continuo gioco ambiguo, un continuo e reciproco slittamento tra il tempo inteso come 'il passare degli anni', il tempo come 'Storia', il tempo come 'stagione', ed il tempo come memoria (Parte I, capp. I, II, VI; Parte II, capp. I, II, IV; Parte III, capp. III, VI; Parte IV, capp. I, III, X).

Se leggiamo il romanzo di Bassani nel suo insieme come 'processo di conoscenza', dobbiamo leggerne le varie parti come processi parziali inseriti nel processo generale; e questo ci riporta ad un'idea del romanzo inteso come forma organica di derivazione jamesiana: per James infatti in ciascuna parte del romanzo deve ritrovarsi qualcosa delle altre<sup>43</sup>.

La prima parte rappresenta il cammino del narratore verso l'acquisizione della conoscenza del desiderio sessuale, e si chiude con la conoscenza che Micòl rappresenta non solo un oggetto di desiderio ma anche un pericolo.

La seconda parte si chiude con la consapevolezza della decadenza e della morte, ed in un certo senso riecheggia la chiusura della prima; dalla scoperta del desiderio sessuale a quella della morte con la costante presenza di Micòl che, adesso più di prima, rappresenta un pericolo: il suono secco "da tagliola" ne è un simbolo.

La terza parte rappresenta il riconoscimento dell'inarrestabilità del tempo, dell'impossibilità di fermarlo, ed è quindi conferma della dolorosa mutabilità degli eventi. La quarta riassume le fila, ed è la parte della rinuncia a Micòl, della fine della ricerca da parte del

<sup>43</sup> HENRY JAMES, *The Art of Fiction*, cit. 34.

narratore; tutti i pezzi del mosaico combaciano, non resta che andare avanti, dare un addio ai sogni e ‘mettersi l’animo in pace’.

Lo schema che segue permette di visualizzare sia l’acquisizione delle parziali conoscenze del personaggio, sia la raggiunta consapevolezza che si evidenzia con la rinuncia finale:



La rinuncia finale, che sancisce la fine del romanzo, la rinuncia del narratore a Micòl, è analoga alla rinuncia di Maisie a Sir Claude. Le ultime pagine de *Il giardino dei Finzi-Contini*, con l’enfasi sul tema dell’addio e della maturazione, riecheggiano inevitabilmente l’ultima pagina di *What Maisie Knew*, in cui la parola ‘addio’, l’unica scambiata tra Maisie e Sir Claude, appare ben cinque volte:

- Addio – disse Maisie a Sir Claude.
- Addio, Maisie – egli rispose [...]
- Addio – gridò ancora Maisie; poi attraversò la stanza e scomparve nella camera accanto [...]. Sulla soglia Maisie si fermò e tese la mano al patrigno [...]
- Addio – egli ripeté
- Addio – E Maisie seguì la signora Wix <sup>44</sup>.

Ancor più che ne *Gli occhiali d’oro* è evidente qui la somiglianza del cammino di Maisie con il cammino del narratore-senza-nome di Bassani.

Il romanzo di James infatti, letto in chiave semiotica di attorializzazione del soggetto può dividersi in tre grandi unità narrative <sup>45</sup>: la prima fase è quella dell’acquisizione della competenza, “e la competenza si analizza in *modalità*. La prima modalità è quella del *voler fare*. Senza il voler fare non c’è soggetto [...] ma per compiere un atto non è sufficiente il volere, bisogna possedere altre modalità della competenza, per esempio il *poter fare* e il *saper fare* [...] il soggetto [...] ha così la competenza per passare alla *performance* [cioè all’esecuzione]. Qui dunque conclude la prima fase del racconto che chiamiamo *manipolazione*, termine che non va inteso nel suo senso peggiorativo ma [che] semplicemente [indica il fatto che] un destinatore [faccia] fare qualcosa al soggetto” <sup>46</sup>, o, come nel caso del narratore

<sup>44</sup> HENRY JAMES, *Che cosa sapeva Maisie*, cit. 296.

<sup>45</sup> I. DARRAULT, *Seminario*, cit. 18.

<sup>46</sup> I. DARRAULT, *Seminario*, cit. 17.

de *Gli occhiali d'oro*, quando un soggetto è destinatario di se stesso, e quindi 'manipola' se stesso. Nel caso di Maisie l'acquisizione della competenza è costituita dall'essere accettata (dal padre, dalla madre, da Sir Claude); che questa accettazione sia illusoria è irrilevante ai fini dell'analisi, in quanto, per Maisie, essa costituisce una realtà. Nell'illusione che si costruisce Maisie non solo c'è la volontà ma anche la possibilità di essere accettata ed i mezzi per ottenerla.

Dopo ogni fase di *manipolazione* abbiamo il passaggio alla *performance*, cioè all'azione che, di solito, riesce. Se per Maisie ciò non sembra corrispondere al vero in quanto il risultato della sua *performance* è sempre un rifiuto, è pur vero che la 'sconfitta' finale è in realtà una vittoria ben più grande: Maisie guadagna la dignità e la consapevolezza. Questa fase finale è la fase della *sanzione*, e, come abbiamo constatato per il narratore de *Gli occhiali d'oro*, è la fase in cui il soggetto della storia ha la sua ricompensa.

Il riconoscimento, nella narrazione de *Il giardino dei Finzi-Contini*, delle tre unità narrative, non segue necessariamente la divisione del romanzo in quattro parti. Coincide tuttavia la fase della *sanzione*: la parte conclusiva conferma e sancisce il riconoscimento di sé come ricompensa finale. Non è difficile all'interno delle varie parti/tappe, riconoscere la fase della *manipolazione*, – il narratore si autoconvince, come Maisie, del suo *voler, poter saper* ottenere ciò che gli preme – e passa al compimento della *performance*, a quella che, secondo lui, è la conquista di Micòl: e, ancora come Maisie, ottiene un rifiuto.

La prima delle sezioni conoscitive è la fase della *acquisizione* del desiderio sessuale e della consapevolezza della minaccia costituita da Micòl. Dopo aver saputo della propria bocciatura il narratore si ritrova, come per caso sotto il muro di cinta del giardino dei Finzi-Contini, e dall'alto di quel muro Micòl gli rivolge la parola ("Era la prima volta [...] che la sentivo parlare", p. 51). Nel loro discorrere, ad un tratto, "la questione della bocciatura era diventata secondaria" (p. 52). Il narratore, che già al tempo era rimasto affascinato da Micòl, sta sperimentando un turbamento più profondo. Viene poi la proposta di nascondere la bicicletta in un buco sulla collinetta per poter poi salire sul muro ed entrare con lei nel giardino. La descrizione del "monticello" è inevitabilmente pregna di richiami sessuali:

Era una sorta di fessura verticale, tagliata al vico nella coltre d'erba che rivestiva il monticello [...] Oltre, non c'erano che tenebre. Come se il cunicolo andasse a finire contro una tenda nera. (p. 59).

L'entrare nella fenditura è un percorso che si configura come reversibile solo a prezzo di un cambiamento. Il groviglio di possibi-

lità (“se io e Micòl fossimo arrivati a baciarsi in quel modo”, p. 61), il sogno ad occhi aperti, il destino da cui si è salvato (“dopo il bacio il tempo sarebbe continuato a scorrere tranquillo, senza che nessun intervento estraneo e provvidenziale potesse aiutarci [...] Oh, ma questo non era accaduto, fortunatamente. Meno male che mi ero salvato”, p. 61) sono per lui più tangibili della realtà stessa e risultano sanciti dallo sguardo con cui si congeda Micòl “prima di scomparire al di là del muro” (p. 64).

La fase della consapevolezza della morte, che rafforza il parallelo Micòl/pericolo e che coincide con la seconda parte del romanzo, è caratterizzata da una certa tensione nel narratore: tensione che è dovuta anche all'introduzione di un elemento nuovo, di disturbo, Giampiero Malnate, ma che cresce soprattutto quando Micòl vuol mostrargli il giardino (“non ho invitato nessun altro ad entrare in giardino”, p. 115) e hanno inizio le loro esplorazioni. L'ultimo giorno, a causa della pioggia, si riparano nella rimessa,

Pioveva a dirotto, a striscie d'acqua oblique e lunghissime, sui prati, sulle grandi masse verdi degli alberi, su tutto. Faceva freddo. Battendo i denti, guardavamo entrambi dinanzi a noi. L'incantesimo a cui fino allora era stata sospesa la stagione si era rotto, irrimediabilmente. (p. 117)

L'interno della rimessa è pieno di cose in disfacimento: il sandolino, la carrozza con la vernice scrostata e i sedili tutti logori, il cavallo mezzo cieco; da tutto emana un senso di decadenza, di cose morte che non si possono riportare in vita. Accompagna questa sensazione la consapevolezza che Micòl può rappresentare una trappola, un pericolo da cui fuggire,

Salii e sedetti a mia volta, alla sua sinistra. E mi ero appena accomodato che, ruotando leggermente sui cardini per pura forza d'inerzia, lo sportello si chiuse solo con uno schiocco secco e preciso *da tagliola*. (p. 119) (corsivo nostro)

La consapevolezza della morte delle cose è una tappa obbligata per poter capire ed accettare la ‘morte’ nel suo senso più ampio. Questa nuova conquista del personaggio-narratore è rafforzata nella terza parte dal riconoscimento dell'ignoranza con cui si va incontro allo scorrere del tempo: sono infatti ricorrenti i riferimenti al tempo,

I lunghi mesi [...] sospesi al di sopra del tempo. (p. 146).  
I luoghi di un passato [...] remoto [...] ma ancora recuperabili. (pp. 146-147)  
come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l'inarrestabile progresso del tempo. (p. 177)  
A volte mi sorprendevo a sperare appunto questo: che neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni. (p. 178)

Il cap. VII, l'ultimo della terza parte, è uno dei più significativi del romanzo: sono pagine di sofferenza, importanti nell'economia dell'opera. È il capitolo del confronto tra il narratore e tutta la famiglia Finzi-Contini riunita: anche se per lui "non c'era *nessuna* speranza" (p. 188), si sente vivo ("Io non ero morto, mi dicevo, io ero ancora ben vivo", p. 187) in contrasto con la misteriosa fatalità statuaria (p. 187) della famiglia che gli sta intorno. E poi, nella "splendida notte di luna, gelida, limpidissima" (p. 189), passa un vento d'uragano,

[che spazza le] voci sottili, gridi sottili, subito sopraffatti. Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli d'una chioma incanutita dagli anni o dal terrore. (p. 188)

Più che di descrizione dobbiamo parlare di premonizione, non saranno poi, tutti, spazzati via dall'uragano del fascismo, "sopraffatti" e portati via? La domanda che si pone il narratore non è che il riconoscimento della nostra impotenza a fermare il tempo: "Ma chi può prevedere? Cosa possiamo sapere di noi, e di ciò a cui andiamo incontro?" (p. 188).

Anche questa parte, come le precedenti, si chiude con la presenza di Micòl: "Avevo previsto tutto con molta esattezza: tutto, tranne che l'avrei baciata" (p. 191), e questo bacio, temuto nella prima parte, non dato "quando tutto era possibile" (p. 199), arriva, adesso, troppo tardi. Il tempo è implacabile: "adesso era tardi, invece, terribilmente tardi" (p. 199). Questa notte che nell'illusione del narratore "non sarebbe finita mai" (p. 199), segna, nonostante tutta la sofferenza, un passo avanti nel processo conoscitivo. Il protagonista si è scontrato con i tre grandi nodi dell'esistenza umana (sesso, morte, tempo), non gli resta che l'ultimo passo, quello per lui più doloroso: rinunciare a Micòl ed acquisire se stesso.

In quest'ultima fase, che appare nella memoria del narratore come "una specie di lenta progressiva discesa nell'imbuto senza fondo" (p. 235), è molto importante lo svolgersi dei suoi rapporti con Malnate. Possono essere amici solo al di fuori di casa Finzi-Contini, quando "ogni ragione di contrasto era destinata a cadere" (p. 246), e a patto di considerare il tema dei Finzi-Contini come tabù. È significativo che, nel momento in cui deciderà di rinunciare a Micòl, il narratore si troverà a sospendere anche i suoi contatti con Malnate, quasi presago del legame tra i due.

È anche la fase in cui il narratore si riconcilia con la figura paterna e riscopre il proprio rapporto col padre in una serie di pagine che lo portano a capire il carattere infantile del suo legame con Micòl. Pagine in cui al padre è affidato il compito di aiutarlo

nella crescita, nella conquista della maturità e nel riconoscimento di sé come uomo.

Questa parte si chiude con la scoperta del rapporto tra Malnate e Micòl e la sensazione che la tragedia dei Finzi-Contini consista proprio nel non voler vedere, nel rifiutare di accettare i cambiamenti che il tempo e la 'Storia' portano. Per il protagonista, invece, è diventato importante accettare i cambiamenti e le evoluzioni, è essenziale capire che, una volta che tutti i frammenti del mosaico siano al loro posto, bisogna andare avanti, bisogna "mettersi l'animo in pace" (p. 287).

La ricompensa finale è quella della consapevolezza e della dignità: ricompensa che coincide, in questo caso come già in *What Maisie Knew* e ne *Gli occhiali d'oro*, con l'attorializzazione del soggetto ed il riconoscimento di sé.

### 3.1 Alberto Moravia: *Agostino* e *La Disubbidienza*

Moravia si trova, in *Agostino* e ne *La Disubbidienza*, a dover affrontare gli stessi problemi che si era posto James nello scrivere *What Maisie Knew*: "quello dell'esito del confronto fra innocenza e corruzione"<sup>47</sup> e quello di riuscire a descrivere "lo sviluppo della coscienza morale di un bambino"<sup>48</sup>. Dei due racconti è in *Agostino* che la tensione è più sentita in quanto, come Maisie, egli diviene, nelle mani degli adulti, "un oggetto di cui si poteva disporre secondo le più capricciose convenienze"<sup>49</sup>.

Per *Agostino* l'impatto con il mondo degli adulti è devastante: essi infatti "dei suoi sentimenti [...] non si curavano più che tanto" (*Agostino*, 153) e, invece di reagire con ritrovata dignità, come farà Maisie alla fine, egli si ritrova invischiato nel 'gioco' degli adulti, quasi a gioire delle proprie umiliazioni e a cercare di autodegradarsi.

In *Agostino* e ne *La Disubbidienza* l'acquisizione della consapevolezza da parte del personaggio centrale ha effetti diversi: *Agostino* non si libera, con la conoscenza, dalle sue angosce, ma anzi, più la consapevolezza si fa strada in lui, più l'angoscia lo invade, non c'è finale liberatorio o catartico, ma accettazione della propria angoscia,

<sup>47</sup> SERGIO PEROSA, *Prefazione, Che cosa sapeva Maisie*, cit., XII.

<sup>48</sup> HENRY JAMES, *The Art of Fiction*, cit. 41.

<sup>49</sup> ALBERTO MORAVIA, *Agostino* (1944) in *Romanzi Brevi* (Milano: Bompiani 1969) 150. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi.

Ma intanto bisognava continuare a vivere nel solito modo; e a questo pensiero sentiva tutto il suo animo ribellarsi, come per il senso amaro di un'impossibilità definitiva. (*Agostino*, 226)

Luca al contrario appare pacificato con se stesso e con l'animo pieno di "esultanza fiduciosa e inebriata"<sup>50</sup>. Entrambi derivano dalla Maisie di James: ciò che è descritto è infatti il processo psicologico, il passaggio da uno stato di innocenza a uno di conoscenza. Maisie, Agostino, Luca, così come il narratore senza nome di Bassani, descrivono, con i loro turbamenti le varie fasi che dall'infanzia portano alla maturità e alla consapevolezza della propria condizione.

Il desiderio di Agostino, dapprima inconscio, poi riconosciuto, è di essere accettato dalla madre "come un uomo e non come un ragazzo di tredici anni" (*Agostino*, 145); il desiderio di Maisie è quello di avere, nel cuore di Sir Claude, il posto che invece è già della signora Beale. Il mondo degli adulti rifiuta sia Maisie che Agostino, li usa entrambi come strumenti per giustificare e dare aspetto di innocenza o legalità ai propri rapporti: così come la presenza di Maisie provoca e sancisce le varie relazioni che si intrecciano tra i genitori e rispettivi partners, così Agostino rende possibili, con la sua sola presenza, le escursioni in barca e fa quindi apparire socialmente rispettabile ed accettabile la relazione della madre.

In *Agostino* c'è un romanzo costruito sul romanzo: ad un primo livello abbiamo il romanzo del malessere di Agostino, ad un secondo livello il romanzo dei fatti che, di questo malessere, danno una spiegazione. I riferimenti minuziosi al sesso sono usati da Moravia per il lettore, non per il suo personaggio: presago, quasi consapevole nel suo malessere, Agostino, come il narratore di Bassani, *sa*. La differenza dal modello jamesiano sta nel diverso rapporto col lettore: mentre in *Agostino* l'autore sente la necessità di visualizzare i "fatti", in *What Maisie Knew* a tali fatti non si accenna nemmeno. Lo sviluppo tematico resta comunque lo stesso: Agostino prova delle sensazioni che poi i fatti confermano, Maisie prova delle sensazioni che poi i vari rifiuti confermano. Il tragitto di Luca è più complesso: mentre Maisie e Agostino vogliono vivere e crescere, e assecondano questo desiderio, prendono delle decisioni e seguono un cammino lineare, Luca, in conflitto con il mondo degli adulti, prende un cammino tortuoso, decide di non crescere, di morire.

La degradazione dei genitori, il desiderio di 'dispiacere' agli adulti sono, sia per Agostino che per Luca, un mezzo per arrivare al

<sup>50</sup> ALBERTO MORAVIA, *La disubbidienza*, (1948) in *Romanzi Brevi*, cit. 346. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi.

riconoscimento di sé. Agostino lo persegue attraverso il contatto, o meglio la contaminazione sociale, Luca con la sua spinta verso la morte, col rifiuto di tutto ciò che fa parte della sua condizione: amore per i genitori, le cose, la vita. Entrambi lo ricercano e lo vivono nello svelamento del crollo della dignità degli adulti.

L'attorializzazione del soggetto attraverso la conoscenza sessuale è comune a tutti i personaggi delle opere in questione; in James parrebbe solo accennata, ma in realtà la conoscenza cui perviene Maisie è ben più profonda: la sua è una conoscenza che spaventa in quanto valica la semplice acquisizione di un comportamento, la sua è una conoscenza totale, completa, che trascende il mero contatto fisico. Luca e Agostino appaiono, nel paragone, meno maturi, forse proprio perché sembrano fermarsi alla 'fisicità' della conoscenza.

Ne *La disubbidienza* e in *Agostino* la degradazione degli adulti ha bisogno di descrizioni fisiche, in *What Maisie Knew* gli adulti svelano la propria degradazione nel rifiuto delle responsabilità e nel delegare a Maisie la scelta finale.

La divisione in tre grandi unità narrative attuata per il lavoro di Bassani, diviene, in Moravia, quasi d'obbligo: è il testo stesso a dichiararsi in trasparenza.

Per Agostino la fase della *manipolazione* si conclude addirittura col primo capitolo: il 'tradimento' della madre e lo schiaffo, l'incontro con Berto all'interno della cabina, l'esibizione dei ragazzi che mimano l'atto sessuale, costituiscono le varie *modalità* attraverso cui Agostino acquisisce la competenza per poter passare all'azione, e cioè "distruggere l'aurea di dignità e di rispetto" (*Agostino*, 177) in cui si era mossa la madre sino ad allora.

Come Maisie, Agostino è conscio che non si debbano mostrare "i sentimenti di disappunto e di delusione che l'amareggiavano" (*Agostino*, 148) e come Maisie si risente dell'essere trattato come un oggetto,

Di lui, poi, tanto la madre quanto il giovane, parevano persino ignorare l'esistenza; come se non ci fosse stato; e la madre spense questa ostentata ignoranza fino al punto da ricordare al giovane che se il giorno avanti era andata sola con lui, questo era stato da parte sua un errore che non si sarebbe più ripetuto. D'ora in poi, sempre il figlio sarebbe stato presente. Discorso questo che Agostino ritenne offensivo, quasi che lui non fosse stato una persona dotata di volontà indipendente, bensì un oggetto di cui si poteva disporre secondo le più capricciose convenienze. (*Agostino*, 150)

La scarsa considerazione in cui è tenuto, il contatto casuale con il ventre della madre "chiuso nel costume fradicio" (*Agostino*, 153), "quelle umiliazioni, e quelle ripugnanze delle vite quotidiane [che] gli erano ormai quasi diventate negli ultimi tempi una ragione di

vita" (*Agostino*, 154), culminano nell'episodio dello schiaffo, che egli accoglie come si accoglie un tesoro,

come chi abbia trovato un tesoro e corra a nascondersi per guardarlo a suo agio, con lo stesso senso pungente di scoperta egli correva a rintanarsi con il suo schiaffo, cosa tanto nuova per lui da parergli incredibile. (*Agostino*, 154-155)

Se Agostino non avesse voluto nascondere il suo 'tesoro', non avrebbe forse incontrato Berto e il suo cammino verso la 'conoscenza' non avrebbe avuto un così subitaneo progresso. Le nuove esperienze si accavallano le une alle altre; è il momento della prima sigaretta (*Agostino* 159), è il momento delle prime sofferenze fisiche, che stupiscono più che spaventare,

era stupefatto dalla straordinaria brutalità del ragazzo. Gli pareva incredibile che a lui, Agostino, cui tutti avevano sempre voluto bene, ora si potesse fare un male così deliberato e spietato. Soprattutto questa spietatezza lo stupiva e lo sgomentava come un tratto nuovo e quasi affascinante a forza di essere mostruoso. (*Agostino*, 160)

La fase della *manipolazione* si conclude e coincide con l'acquisizione della consapevolezza sessuale; certo è ancora un'idea vaga, ma Agostino si rende conto dell'importanza che tale 'scoperta' potrà rivestire nel suo futuro,

non aveva tanto compreso quanto assorbito la nozione come si assorbe un farmaco o un veleno e l'effetto lì per lì non si fa sentire ma si sa che il dolore o il benessere non potrà fare a meno di verificarsi più tardi [...]. Era, la nozione, simile ad un oggetto rutilante e abbagliante [...]. Gli pareva di averla sempre posseduta; ma mai risentita con tutto il suo sangue come in quel momento. (*Agostino*, 168-169)

Anche per Luca la prima fase, della *manipolazione*, avviene in un breve tratto temporale: egli sente subito che il mondo degli adulti "gli era ostile; e che egli era ostile al mondo" (*La Disubbidienza*, 232). In Luca, come in Agostino, il sentirsi 'oggetto' nelle mani degli adulti fa scattare il desiderio di degradarli:

L'offese prima di tutto che nessuno dei due gli chiedesse il suo parere e che lo trattassero come una specie di oggetto, il quale, appunto perché è un oggetto, non ha preferenze né idee, né gusti né volontà. (*La Disubbidienza*, 234)

La rabbia lo porta a guardare il padre e la madre con occhi nuovi, come "cose non soltanto esterne a lui ma anche ostili, con le quali egli non poteva accordarsi in alcun modo" (*La Disubbidienza*, 235).

Per Agostino la degradazione della figura materna, l'*azione*, coincide con la propria degradazione: per poter essere accettato dalla

banda e poter guardare la madre con distacco, con disprezzo, deve spogliarsi della propria identità, staccarsi dal proprio mondo, dai coetanei del proprio gruppo sociale (*Agostino*, 181). Con la mente fissa sul proposito di degradare la madre, Agostino cerca d'istinto "di liberarsi una volta per sempre dall'impaccio e dalla vergogna del vecchio affetto ignaro e tradito" (*Agostino*, 181) e trova il mezzo più idoneo nella compagnia brutale ed insieme umiliante dei ragazzi del bagno Vigevano.

La successiva tappa, sempre inserita nella fase dell'*azione*, della sua 'educazione sentimentale', sarà la scoperta come 'donna' della madre, con il conseguente desiderio di sorprenderne l'intimità:

Precipitando ad un tratto dal rispetto e dalla riverenza nel sentimento contrario, quasi avrebbe voluto che quelle goffaggini [della madre] si sviluppassero sotto i suoi occhi in sguaiataggini, quella nudità in procacità, quell'incoscienza in colpevole nudità. (*Agostino*, 179)

Anche Luca compie il proprio processo conoscitivo attraverso tappe, alcune delle quali di carattere sessuale, e anche nella *Disubbidienza* dunque, Moravia opera una doppia divisione: una divisione in unità narrative e una per tappe che scandiscono il processo conoscitivo del personaggio, l'ultima delle quali coincide con la fase della *sanzione* e del riconoscimento del soggetto. La degradazione dei genitori avviene dapprima attraverso il disfarsi degli oggetti a lui cari e che simboleggiano il suo legame con il mondo degli adulti, e successivamente con il rifiuto dell'età adolescenziale, il rifiuto dell'obbedienza, la corsa verso la forma più grave di disubbidienza: la morte.

Il processo conoscitivo di Agostino continua con la scoperta dell'omosessualità di Saro e del ragazzo negro e con la presa d'atto della fondatezza di ciò che gli altri pensano di lui:

Ciò che soprattutto gli rendeva odioso il Saro era quella reticenza di fronte alle sue proteste; come a lasciare intendere che le cose di cui lo accusavano i ragazzi erano realmente avvenute. [...] Tutto era oscuro in lui e intorno a lui. Come se invece della spiaggia, del cielo e del mare risplendenti di sole non vi fossero state che tenebre, nebbia e forme indistinte e minacciose. (*Agostino*, 191)

Questa tappa verso la conoscenza completa di sé si conclude con il desiderio di essere "in un paese dove sarebbe stato accolto come voleva il suo *cuore*, e dove gli sarebbe stato possibile dimenticare tutto quanto aveva appreso, per poi riapprenderlo senza vergogna né offesa, nella maniera dolce e naturale che pur doveva esserci e che, oscuramente presentiva" (*Agostino*, 195, corsivo nostro), con la consapevolezza "di essere entrato, con quella funesta giornata, in un'età

di difficoltà e di miserie” (*Agostino*, 197) e con l'incertezza su ciò che gli riserba il futuro.

Non è difficile sentire la contiguità col narratore de *Il giardino dei Finzi-Contini* quando, alla fine del proprio travaglio, egli decide che è tempo di andare avanti verso un luogo e un tempo in cui tutto possa trovare una giusta collocazione, e con Maisie che intraprende un viaggio reale.

Se Agostino aveva sperato che i rapporti con la madre potessero chiarirsi, e che il sentimento di ambiguità dovesse sparire in seguito alle rivelazioni di Saro, deve ben presto ricredersi; si rende infatti conto di “aver barattato l'antica innocenza non con la condizione virile e serena che aveva sperato, bensì con uno stato confuso e ibrido in cui, senza contropartite di alcun genere, alle antiche ripugnanze se ne aggiungevano di nuove” (*Agostino*, 201).

Essere figlio di una donna che si vorrebbe vedere appunto solo come tale, è doloroso e inquietante, e ancora più dolorosa è la consapevolezza che per lui “pur essendo diventata donna, ella restava, ai suoi occhi, più che mai madre” (*Agostino*, 200). È questo il capitolo in cui, desideroso d'essere accettato da parte della banda, egli decide di mimetizzarsi, di confondere le proprie origini: si autoaccusa di omosessualità, si fa scambiare per il garzone del bagnino. Ma non basta il desiderio per cambiare un'identità e trovarne un'altra e Agostino infatti si trovava ad aver perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra” (*Agostino*, 207).

Quando poi gli tocca dividere la stanza materna e sente crescere il senso di quella “penosa promiscuità” (*Agostino*, 212) decide che solo l'immagine di un'altra donna può fraporsi tra lui e la madre, e che solo andare al ‘villino’, stare con una di quelle donne di cui gli aveva parlato Tortima, lo potrebbe liberare da tutte le sue ossessioni. Ma il tentativo fallisce, e alla frustrazione per non essere riuscito ad entrare con Tortima nel villino si aggiunge il tradimento di Tortima stesso che, con i soldi di Agostino, può ottenere ciò che ad Agostino è negato: ad Agostino sarà solo dato spiare, da una finestra, per un attimo, e carpire un'immagine che resta comunque “insufficiente e ambigua” (*Agostino*, 226).

La *sanzione* è rappresentata dal riconoscimento della propria “sgraziata età” (*Agostino*, 226), dal sapere che anni di tormento “si frapponavano, vuoti e infelici, tra lui e quell'esperienza liberatrice” (*Agostino*, 226). Intanto dovrà continuare a vivere e lottare e a dibattersi tra l'amore per la madre e l'amore per la ‘donna’: l'aver veduto la donna del villino non ha infatti guarito Agostino dai suoi turbamenti, anzi “non soltanto l'immagine della donna della villa non si

frapponeva come uno schermo tra lui e la madre, come aveva sperato, ma confermava in qualche modo la femminilità di quest'ultima" (*Agostino*, 227).

Il processo conoscitivo di Luca passa dapprima attraverso le fasi secondarie dell'ostilità verso il mondo, della volontà di rinuncia, della ricerca della fuga nel sonno, del crollo dell'amor filiale, della separazione dagli oggetti, per arrivare alla fase della consapevolezza della morte come estremo limite della disubbidienza. Subito dopo però Luca si trova a dover affrontare la 'prova' e ne esce sconfitto: nel suo incontro con la governante dei cugini il desiderio di morte soccomberà miseramente a quello dei sensi.

Il capitolo VII de *La Disubbidienza* è l'equivalente del capitolo III di *Agostino*, il capitolo della perdita dell'innocenza:

Udi dal fondo dell'appartamento la voce squillante del cugino che gridava: "Tu non cerchi ... sei d'accordo con Luca... non vale...; e in questo grido gli parve di riconoscere la voce stessa della propria innocenza nel momento in cui svaniva, bruciata dalla sensualità. (*La Disubbidienza*, 283)

Non muore Luca, ma nel momento in cui, dopo tanti dubbi, cede alla vita si reca a casa della governante, ecco che la morte, non senza ironia, colpisce la donna. Così in Luca si fa sempre più viva la convinzione che l'unica forma di saggezza sia il sacrificio di sé.

Insomma bisogna morire: "Morire è l'unico vero piacere che riserbasse agli uomini la vita" (*La Disubbidienza*, 314).

Per Luca la morte assume l'aspetto catartico che per Agostino avrebbe avuto l'incontro con la donna del villino: entrambi desiderano "liberarsi dal sentimento di odio e di assurdità" che provano l'uno per i genitori, l'altro per la madre che impedisce loro di "amarli come avrebbe[ro] voluto" (*La Disubbidienza*, 317). Lì dove Agostino finisce Luca continua. Dopo il delirio tutto cambia, "tutto ciò che prima l'avrebbe ripugnato ora l'accettava" (*La Disubbidienza*, 328). Ma l'accettazione più importante è quella del proprio corpo, della propria sessualità.

La ricerca della morte era stata anche, contemporaneamente, vergogna, rifiuto della sessualità, di una sessualità torbida e ripugnante, ma attraente proprio perché ripugnante. Ora non c'è più vergogna, o ribrezzo, ma solo un senso quasi cosmico di amore, "questa era la vita; [...] ormai non gli restava che aver pazienza per viverla fino alla fine" (*La Disubbidienza*, 339).

La riconciliazione di Luca con il mondo degli adulti, la *sanzione* della propria storia è nel riconoscimento che la vita è

una misteriosa caverna dedicata ad un rito [...] non il cielo, la terra, il mare, gli uomini e le loro sistemazioni, bensì una caverna buia e stillante di carne materna e amorosa in cui entrava fiducioso, sicuro che vi sarebbe stato protetto come era stato protetto da sua madre finché ella l'aveva portato in seno. (*La Disubbidienza*, 344).

#### 4. Gruppi di famiglia in un interno

Nelle opere di James e poi di Bassani prese in esame il mondo impietrito dal volto di Medusa della Vita, la classe che perde la voce e la 'scrittura' nell'impatto con la Storia, nell'incontro con "all the lives lived", è personaggio a se stante della narrazione, così come lo è negli *Indifferenti* in cui, addirittura, il declino morale coincide con quello di Michele nel momento in cui egli prende maggiormente coscienza di sé e si attorializza come soggetto della storia. In *Agostino* e *La Disubbidienza* il tema della vacuità morale della borghesia è preso in esame come sfondo su cui muovono i personaggi, ma non per questo è meno sentito.

In *Agostino* c'è un'insistenza angosciosa su questo tema: la sua 'educazione sentimentale', la sua 'corruzione', comincia ben prima del suo incontro con i ragazzi della banda, di classe 'inferiore'; comincia all'interno della famiglia, ha il suo fondamento nel rapporto con la madre: nei suoi contatti con i ragazzi del bagno Vigevano, Agostino individua solo la genesi dei suoi turbamenti, ma la causa va ricercata nel suo mondo che, come accade ai personaggi jamesiani, e a quelli di Bassani, si avvia al crollo senza che egli possa fare nulla. La sua impossibilità di fermare questo sfacelo è l'impossibilità dell'adolescente di lottare ad armi pari in una storia guidata da adulti.

Se per il personaggio di Bassani la vittoria finale porta, oltre che sgimento, anche ricompensa, pace, così che il cuore possa riprendere il suo battito, per Agostino, e il Michele degli *Indifferenti*, la conoscenza di sé è un urlo impotente, un orrore senza fine; solo Luca raggiunge la propria meta con interna felicità: l'orrore lo ha toccato, ma egli parte per un viaggio che, come per Maisie, è anche metafora di un viaggio interiore.

Per Agostino la ricompensa finale dovrà farsi attendere.

Tu mi tratti sempre come un bambino, disse ad un tratto Agostino, non sapeva neppur lui perché. La madre rise e gli accarezzò una guancia. "Ebbene, d'ora in poi ti tratterò come un uomo [...]. Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse. (*Agostino*, 227)

La sua è solo una parziale conoscenza di sé, ma in fondo anche il

sapere che prima o poi la consapevolezza completa sarà sua è già segno di conquista.

Per Michele degli *Indifferenti* il raggiungimento della consapevolezza coincide con l'accettazione del vuoto morale in cui si muove il suo mondo, con la resa dolorosa, e ritardata fino all'ultimo, all'orrore delle necessità sociali. Michele non si salva raggiungendo la consapevolezza, anzi, con la sua attorializzazione egli si danneggia, diviene egli stesso parte di quel mondo a cui 'avrebbe voluto' ribellarsi, da cui 'avrebbe voluto' salvarsi.

Anche se il punto di vista è frequentemente spostato, per cui il lettore viene a conoscere cose che, per Michele, sono ancora oscure, l'enfasi rimane sullo sforzo, sui tentativi di Michele per raggiungere la maturità. La sorella Carla, e con lei gli altri personaggi, è parte del mondo corrotto e immobile che Michele ben conosce e a cui cerca, senza alcun successo, di sottrarsi. Michele è l'unico personaggio del romanzo che riesce comunque a 'cambiare'. Non è il caso di pronunciare giudizi morali sui personaggi, e quindi non ha tanto rilevanza il fatto che Michele accetti di prendere parte al crollo, quanto il fatto che i dubbi, le paure, le incertezze, i malesseri di Michele siano il sintomo che la sua coscienza di sé è in movimento.

Dal punto di vista epistemologico *Gli indifferenti* sembrerebbe il meno jamesiano dei romanzi fin qui menzionati, al contrario, invece, per lo studio acuto del vuoto morale, dell'atmosfera satura di degradazione, del crollo di ogni parvenza di dignità e della corruzione nascosta sotto il velo delle buone maniere, la "coterie" di brava gente descritta da Moravia in quest'opera rappresenta forse il più jamesiano dei 'gruppi di famiglia in un interno' della letteratura italiana del Novecento.

Hugh Denman

STORIA DELLA LINGUA YIDDISH.  
PROBLEMI E NUOVE PROSPETTIVE

A confronto con la ricchezza degli innumerevoli studi approfonditi sulla storia delle lingue maggiori d'Europa – studi che sono andati amplificandosi nel corso di ormai quasi due secoli – il lavoro finora dedicato allo sviluppo della lingua yiddish è ancora ben scarso<sup>1</sup>. Certo possediamo già una modesta quantità di contributi pionieristici di alto livello<sup>2</sup>, ma non c'è da meravigliarsi se rimangono ancora molti problemi irrisolti. Persino i fatti più fondamentali che riguardano le origini della lingua sono tuttora contestati. Però questo argomento si raccomanda non soltanto allo studioso di cultura ebraica ma anche al linguista generale.

Poche sono le lingue in cui la fusione di materiali di origine diversa è stata di così ampia portata. Lo yiddish si parlava su un immenso territorio che si estendeva dal Mare del Nord al Mare Nero e dall'Adriatico al Baltico. Per secoli era coestensivo (o 'coterritoriale') col tedesco, col polacco, coll'ucraino e molte altre lingue, e questa circostanza gli ha assicurato un grado di contatto intimo molto più profondo che nei casi di semplice contiguità. Per il linguista comparatista ciò conferisce allo yiddish un interesse speciale che sorpassa forse anche il celebre caso del *balkanischer Sprachbund*.

Non molto tempo fa l'esempio di Ferdinand de Saussure serviva ancora come freno e alla sociolinguistica e in pari tempo alla considerazione di evidenze estranee all'ideale omogeneità della relazione

<sup>1</sup> Vorrei esprimere qui la mia più viva riconoscenza per il gentile aiuto ricevuto durante la stesura di questo articolo dalla prof.ssa Anna Maria Carpi della Sezione di Filologia Germanica del Dipartimento di Letterature e Civiltà anglo-germaniche dell'Ateneo di Venezia, nonché della dott.ssa Clara Wachsberger-Cesana.

<sup>2</sup> Ricordiamo innanzi tutto Max Weinreich, *Geshikhte fun der yidisher shprakh, bagrifn, faktn, metodn*, 4 voll., Nyu-york: YIVO, 1973 (con note), traduzione inglese: *History of the Yiddish Language*, New York: Chicago University Press, 1980 (senza note ma con indice analitico); M.I. Herzog, *The Yiddish Language in Northern Poland, Its Geography and History*, The Hague: Mouton, 1965; S.A. BIRNBAUM, *Yiddish: a Survey and a Grammar*, Toronto University Press, 1979.

'speaker-listener' che auspicava Chomsky ancora nel 1965<sup>3</sup>. Più recentemente però molti studiosi, e specie Labov, hanno dimostrato in modo persuasivo la sterilità di un tale procedimento<sup>5</sup>. Dappertutto invece vediamo che fattori linguistici e sociali sono intimamente connessi fra loro nello sviluppo delle lingue. Ma quando abbiamo a che fare con una comunità come quella degli ebrei ashkenaziti e con la loro ricca e individuale cultura, i dati sociologici non possono essere esclusi dalla nostra indagine.

Lo yiddish è nato, come pure il tedesco moderno, dal medio alto tedesco pressappoco mille anni fa, ma il suo carattere particolare lo deve in gran parte al fatto di godere di una specie di doppia discendenza. Appartiene cioè non soltanto all'albero genealogico germanico, ma in pari tempo a una delle catene di lingue ebraiche che stanno l'una all'altra in relazione di sostrato oppure adstrato. Queste lingue sorte nella diaspora, anche quando non sono reciprocamente imparentate strutturalmente, sono però collegate su un piano sovrastrutturale, nel quale, per mezzo di prestiti, calchi e influssi sintattici, si trasmettono una ricca tradizione culturale linguistica, il cui fascino ha suscitato negli ultimi anni gli inizi di una nuova disciplina che ha preso il nome di 'interlinguistica ebraica'<sup>4</sup>.

La vita culturale degli ebrei è stata contrassegnata da più di venticinque secoli da un bilinguismo o trilinguismo nel quale la loro lingua di uso comune coesisteva sempre, da un lato, con l'ebraico e l'aramaico e, dall'altro, con la lingua della comunità ospite. Il bilinguismo degli ebrei cominciò con l'esilio babilonese nel VI secolo a.C. e fino ai nostri tempi quasi non si è più interrotto. Nell'esilio l'aramaico, che era già divenuto la lingua franca di tutto il Levante, si sostituiva sempre di più all'ebraico anche presso gli ebrei<sup>6</sup>. Da quell'epoca in poi le due lingue hanno avuto una stretta convivenza.

Più tardi, dopo le conquiste di Alessandro il Grande, il greco andava rimpiazzando l'aramaico come lingua franca e molti ebrei divennero trilingui. Però per chi non intendeva né l'ebraico né i

<sup>3</sup> N. CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Mass., 1965.

<sup>4</sup> P. WEXLER, 'Jewish Interlinguistics, Facts and Conceptual Framework', *Language* 57 (1981), Baltimore: Waverly Press, pp. 99-149.

<sup>5</sup> W. LABOV, 'The Social Motivation of a Sound Change', *Word* 19, 1963. Vedi anche J. Foley, 'Rule Precursors and Phonological Change by Meta-Rule', in R.K. Stockwell e R.K.S. Macaulay, *Linguistic Change and Generative Theory*, Indiana University Press, 1972, pp. 96-100.

<sup>6</sup> La complessa relazione fra l'aramaico e l'ebraico nei tempi più antichi è assai contestata. Vedi E.Y. Kutscher, *A History of the Hebrew Language*, Jerusalem: Magnes, 1982, pp. 1-8 e 70-77 e in particolare, per una discussione della teoria di Hans Bauer, si vedano le pagine 23-24.



Ancora recentemente era generalmente accettato che lo yiddish avesse avuto origine verso la metà del decimo secolo come risultato di una migrazione di parlanti giudeo-antico francesi<sup>9</sup> che provenivano dalla Francia settentrionale e che si stabilirono nelle valli del Reno e della Mosella dove entrarono in contatto per la prima volta col medio alto tedesco<sup>10</sup>. Così lo descrisse nel 1940 M. Weinreich, e questa tesi è stata sostanzialmente seguita fino a poco tempo fa da quasi tutti gli studiosi che si sono occupati del problema, come J.A. Joffe, J. Bin-Nun, e S. Birnbaum<sup>11</sup>. Prima di confrontarla con la critica recente vogliamo riassumere questa teoria della culla lotaringia.

Certo le lingue giudeo-romanze non hanno mancato di dare un'impronta importante allo yiddish. Rimangono tutt'ora vocaboli ed espressioni come: *leyənən* 'leggere' e *stirdəs* 'sfida', 'disprezzo' corrispondenti al latino *legere* e *exturditus*. In testi più antichi troviamo *prayən* 'pregare', 'richiedere'; *orn* 'ornare', 'pregare Dio'; *piltsl* 'pulsella' e così via.

Anche dall'Italia settentrionale arrivarono immigranti ebrei che attraversarono le Alpi da sud e portarono con sé vocaboli del loro idioma giudeo-italiano. Alcuni esempi sono: *bentsbn* 'benedire'; *antsbpoyzn* 'fidanzarsi' (con prefisso germanico che rispecchia il pre-

la fa precedere dall'espressione ebraica *belaz* 'nella lingua straniera'. Altri studiosi dell'«interlinguistica ebraica», preferendo evitare designazioni di tipo 'giudeo-x', adoperano per giudeo-ceco, giudeo-greco e giudeo-italiano ecc. '*knanish*', '*yavanish*' e '*italchiano*' per sottolineare lo status indipendente della lingua ebraica, però non sembra che l'uso di 'laaz occidentale' e 'laaz meridionale' porti nessuna ulteriore precisione nel confronto con i termini più consueti, 'giudeo-francese', 'giudeo-italiano' ecc. Vedi D. GOLD, 'The Glottonym *Italkian*', *Italia* 2, 1-2 (1980), pp. 98-102; L. CUOMO 'Italkiano *versus* giudeo-italiano *versus* 0 (zero): una questione metodologica', *Italia* 3, 1982, pp. 7-32; E. TIMM, 'Zur Frage der Echtheit von Raschis jiddischen Glossen', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 107 (1985), pp. 45-81.

<sup>10</sup> È importante precisare che questa migrazione è venuta dalla Francia settentrionale, perché a quell'epoca esistevano due comunità ebraiche nettamente distinte sul territorio che oggi chiamiamo Francia. La prima si situava nel meridione e parlava giudeo-provenzale e aveva stretti legami culturali con le prestigiose comunità ebraiche della Spagna, e attraverso di essa con il mondo arabo. La seconda comunità, con cui abbiamo qui a che fare, era completamente isolata dalla prima e manteneva già contatti coi rabbini di Praga in Boemia. Si trovava sul territorio della *langue l'oïl* dove gli ebrei parlavano una specie di giudeo-antico francese.

<sup>11</sup> J.A. JOFFE, 'Dating the Origin of Yiddish Dialects', in *The Field of Yiddish* [Publications of the Linguistic Circle of New York], New York, 1954, a cura di U. Weinreich; J. BIN-NUN, *Jiddisch und die deutschen Mundarten unter besonderer Berücksichtigung des ostgalizischen Jiddisch*, Tübingen: Niemeyer, 1973; Birnbaum (1979). Il ruolo del retoromanzo nello sviluppo dello yiddish viene esaminato nella mia relazione al VIII convegno della Internationale Vereinigung für germanische

fisso della forma *disposare* che esiste accanto a *sposare* nell'antico italiano). Se una parola yiddish di origine romanza sia di origine francese o italiana si può dedurre assai spesso dalla sua forma fonetica. Come vedremo sotto, questa distinzione gioca un ruolo significativo quando si tratta di evidenziare le diverse tesi sulle origini dello yiddish. Così in questo caso il dittongo rappresenta uno sviluppo interno nello yiddish ma presuppone una *o* originale, mentre l'antico francese aveva già una *u*. Un altro esempio di una parola yiddish di origine giudeo-italiano o giudeo-veneto è: *plankhənən* 'piangere'. La fricativa velare disonorizzata è uno sviluppo interno, ma la conservazione della *l* nel nesso *pl* iniziale se non rappresenta una provenienza veneta antica, come crede G. Rohlfs, potrebbe perfino indicare un'influsso ladino o friulano<sup>12</sup>.

Un caso d'interesse speciale rappresenta il vocabolo *tsbolnt* che significa il piatto principale del pranzo del sabato (una specie di piatto in umido) che si prepara il giorno prima e che si tiene caldo in un forno chiuso ermeticamente, per evitare di lavorare nello *shabat*. Il pasto corrispondente dei sefarditi viene designato con la parola aramaica *hamin* (che si usa pure nel giudeo-italiano)<sup>13</sup>. Nel caso di *tsbolnt* si tratta evidentemente di una forma gerundiva giudeo-romanza derivata dal (giudeo-)latino *calentis*. Il fatto che la forma *tsbolnt* si trovi anche nello yiddish orientale sembra escludere l'origine giudeo-francese proposta da M. Weinreich.

Molti antroponimi yiddish hanno anch'essi una forma romanza, benché siano in alcuni casi ricalcati su nomi giudeo-greci e aramaici molto più antichi. Basti ricordare: *bunəm*, una forma analoga al francese *bonhomme*: *shneyər* analogo al latino *senior*: *toltsə* che equivale a 'dolce', *shprintsə* 'speranza', *yentl* 'gentile' (di cui una retroformazione *yentə*, basata sul fraintendimento della *l* finale come desinenza diminutiva, acquistò il senso di 'chiacchierona')<sup>14</sup>.

Come vedremo sotto, nel tentativo di precisare le origini dello yiddish può essere decisivo stabilire per quale via siano arrivati i giudeo-grecismi nello yiddish, cioè se siano passati, come scrive M. Weinreich, al giudeo-latino che li ha tramandati al giudeo-romanzo, che a sua volta li ha dati allo yiddish, oppure se siano arrivati nello

Sprach- und Literaturwissenschaft (Tokio, 1990 – in stampa).

<sup>12</sup> G. ROHLFS, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern, 1949-1954, traduzione italiana: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino: Einaudi, 1966-1969, vol. 1, pp. 254-255.

<sup>13</sup> U. FORTIS e P. ZOLLI, *La parlata giudeo-veneziana*, Assisi, Roma: Carucci, 1979, pp. 234-235.

<sup>14</sup> processo ancora produttivo che produce forme come *baysik* nello yiddish di New York, per indicare 'bicicletta da adulto, non da bambino'.

yiddish per mezzo del giudeo-slavo e lungo la valle del Danubio. In questo caso si potrebbe ipotizzare che alcuni grecismi siano giunti nel giudeo-francese attraverso lo yiddish<sup>15</sup>.

La parola più consueta per designare la sinagoga è *shul*. Al primo sguardo sembra che si tratti soltanto di un vocabolo della componente germanica. In effetti però il giudeo-greco *σχολή* aveva acquistato come *Lehnbedeutung* il senso dell'ebraico *bet-midrāš* 'casa di studio' (che, nella forma *beys-medresh*, è presente assieme a *shul* nello yiddish). Dal greco dunque viene l'equivalenza 'scuola' = 'sinagoga' (che esiste del resto anche nel (giudeo-)italiano). Nel dialetto 'polacco' dello yiddish si dà il fatto interessante che *shil* 'sinagoga', la realizzazione fonetica corrispondente allo yiddish 'lituano' *shul*, si distingue da *shul* 'scuola statale' derivato più recentemente dal tedesco moderno *Schule* e presente con la stessa forma fonetica in tutti i dialetti. Da *ἐπικυρός* si deriva *apikoyres* che attraverso un sintomatico sviluppo semantico è divenuto quasi l'antonimo di *kosher* 'caser'. È caratteristico dello yiddish che il plurale di *apikoyres* è *apikorsim* con desinenza e metaforia del dittongo di tipo semitico, mentre l'aggettivo che ne deriva *apikorsish* ha desinenza germanica. Questa mescolanza intima dei componenti è tipica del carattere di una lingua di fusione.

Gli immigranti che provenivano dalla Francia settentrionale, dove avevano parlato giudeo-antico francese, si stabilirono anzitutto nelle città di Spira, Vormazia e Magonza, nomi che più tardi a causa dell'importanza che acquistarono come centri di cultura rabbinica si dovevano riassumere con l'acronimo *shum* (cioè con le lettere *shin* per *shpayər*, *vov* per *vermayzə* e *mem* per *ments*). Metz e Colonia furono anch'esse mete di questa immigrazione. Fu a Magonza che visse il rabbino Gershom ben Jehuda *Me'or Ha-golah* ('La luce della diaspora') (c. 960-1028), l'autore del celebre *herem* contro la bigamia che giocò un ruolo notevole nella separazione culturale del mondo ashkenazita da quello sefardita. Raschi nel suo *Sefer ha-pardes* chiamò questa regione il *Loter* e anche M. Weinreich adopera questo termine per designare il territorio che secondo lui sarebbe stato la culla dello yiddish. (Il *Loter* corrisponde pressappoco alla Lotaringia gentile, ma la geografia ebraica dell'Europa ha questo carattere un po' strano per cui i nomi yiddish che corrispondono ai toponimi affini nelle varie lingue europee non sono sempre totalmente coestensivi sulla carta. Questo fatto si spiega fra l'altro perché il concetto

<sup>15</sup> PAUL WEXLER, *Explorations in Judeo-Slavic Linguistics*, Leiden: Brill (1987) p. 80 e *passim*.

ebraico di una regione si identifica in gran parte con l'estensione geografica di determinati costumi (*minbagim*) e una determinata ligurgia (*nosah*), fenomeni che non si arrestano davanti a un confine politico gentile. Così anche la *Lite* è molto più grande della Lituania moderna, ma nondimeno più ristretta del territorio che costituiva il Gran Ducato.

Nel *Loter* gli immigranti cominciarono a parlare il tedesco dei nuovi vicini nel momento in cui l'antico alto tedesco andava trasformandosi nel medio alto tedesco. Si pone il problema se in questi primi anni il parlare degli immigranti fosse già un proto-yiddish o se soltanto più tardi la lingua degli ebrei si distaccasse dall'idioma dei tedeschi gentili. Il fatto che, quando qualche secolo dopo appaiono i documenti, si trovino testi in yiddish accanto a testi in alto tedesco normale scritto nell'alfabeto ebraico non facilita certamente il problema. Però se ci riferiamo alla socio-linguistica comparativa, sembra logico ipotizzare che il 'tedesco' dei nuovi immigranti fosse già dal primo momento diverso da quello della popolazione indigena, perché venne innestato su di un resistente substrato, le cui tracce sarebbero rimaste fino ai nostri giorni, nonché per ragione del forte strato parallelo semitico che accompagnò gli ebrei nella loro migrazione. Dobbiamo anche supporre che gli ebrei avessero una vita comunitaria separata malgrado i molteplici contatti coi vicini gentili e che ciò fosse sufficiente per conservare e anche rafforzare il carattere distintivo della parlata ebraica mentre essa si tramandava alle generazioni seguenti, a differenza cioè di quanto avviene per gruppi di immigranti nell'Europa moderna, dove l'istituzione della scuola statale obbligatoria e soprattutto il contatto quotidiano con 'peer groups' indigeni tende a livellare le diversità linguistiche<sup>16</sup>.

Questo non vuol dire, ben inteso, che dobbiamo sostenere che la differenza fra le due lingue fosse già da principio così grande come quella che doveva esistere più recentemente. Anzi, è chiaro che le due lingue erano ancora assai vicine l'una all'altra, se si può prescindere dai apporti lessicali semitici, romanzi e altri.

Ci si può chiedere peraltro se gli immigranti non arrivassero in un territorio dove si fossero già stabiliti ebrei di altra provenienza che avrebbero preceduto quelli che a quest'epoca stavano arrivando dalla Francia. Infatti, possediamo testimonianze di una presenza ebraica nella Germania meridionale sin dal tempo in cui l'Impero

<sup>16</sup> U. WEINREICH, W. LABOV e M. HERZOG, 'Empirical Foundations for a Theory of Language Change', in *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 1968, a cura di W. Lehman e Y. Malkiel.

Romano si estendeva fino al Reno, al Danubio e al *limes*. Ma dopo il ripiegamento romano avvenuto nel secolo quarto ogni traccia di questi colonizzatori ebrei sembra sparire, e perciò M. Weinreich riteneva che gli immigranti ebrei del secolo X si trovassero in *terra nova*. Però alla luce di nuove ricerche è oggi possibile pensare che gli ebrei siano rimasti in Germania fino al periodo carolingio<sup>17</sup>. In questo caso occorrerà riesaminare i nostri concetti sugli elementi romanzi nello yiddish.

Ma senza riguardo all'esattezza dell'identificazione postulata da M. Weinreich del *Loter* come culla dello yiddish e che esistessero o no piccoli gruppi di ebrei in Germania prima delle ondate migratorie del secolo X, possiamo sostenere che lo yiddish è una nuova lingua germanica che nacque nel momento in cui degli ebrei cominciarono a servirsi di un alto tedesco innestato su di un sostrato o giudeo-romanzo o altro. (Agli altri candidati al ruolo di lingua precedente torneremo più avanti.) Occorre certo aggiungere un terzo elemento, cioè l'elemento semitico che provenne in doppia forma. In doppia forma perchè il giudeo-romanzo, come prima o poi ogni lingua ebraica, comportava già in sè una componente ebraico-aramaica, mentre in pari tempo oltre al lessico semitico sommerso nel parlare odierno esisteva, ben inteso, l'ebraico stesso come lingua dotta e liturgica, pronta in ogni momento a fornire nuovi prestiti.

Dopo un primo arrivo in *Loter* l'emigrazione, secondo M. Weinreich, sarebbe continuata nella direzione del sud-est, verso Augusta (dove per esempio l'insediamento ebraico è attestato dalla metà del Duecento) e Ratisbona (dove però è attestato da almeno l'anno 1020) e poco dopo verso altre città della Baviera e dell'Austria e più tardi ancora verso la Turingia.

Sarebbe stato dopo questa espansione verso il sud-est che lo yiddish avrebbe avuto i suoi primi contatti con le lingue slave, cioè nel momento in cui la migrazione avrebbe raggiunto il confine linguistico tedesco-slavo che a quell'epoca si situava molto più a occidente di oggi e passava proprio davanti alle porte di Ratisbona per attraversare la Sassonia e raggiungere il Mar Baltico nel Meclemburgo<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> S.W. BARON, *A Social and Religious History of the Jews*, vol. 4, 1957; G. RISTOW, 'Zur Frühgeschichte der rheinischen Juden, Von der Spätantike bis zu den Kreuzzügen', *Monumenta Judaica, 2000 Jahre Geschichte der Juden am Rhein, Handbuch*, Köln, 1963; L. FUKS, 'The Romance Elements in Old Yiddish', in *Origins of the Yiddish Language* [Winter Studies in Yiddish 1], pubblicato come supplemento a *Language and Communication*, Oxford: Pergamon, 1987, a cura di D. Katz, pp. 23-25.

<sup>18</sup> come viene testimoniato dalla toponomastica (cf. *Pomern* 'Pomerania' affine al

A Praga esisteva già un'antica comunità ebraica che datava almeno dal secolo X e i cui antenati erano venuti da Bisanzio e forse anche dall'impero già crollato dei Cazari. La comunità di Praga era già stata in contatto coi rabbini di Francia e anche Raschi ricorda qualche parola della loro lingua nei suoi commenti. La lingua di questi ebrei era una specie di giudeo-slavo occidentale attestata soprattutto da glosse scritte dal secolo X al secolo XIII nella letteratura rabbinica di Boemia<sup>19</sup>.

Fra i prestiti che lo yiddish ha preso dal (giudeo-)slavo occidentale durante questo periodo ci sarebbe da citare il caratteristico *nebəkħ* o dall'antico ceco *neboby* 'defunto' o forse dalla forma corrispondente nel sorabo superiore<sup>20</sup>; per esempio: *Bin ikh nebəkħ avék fun gvirs shtub on a nedovə*, 'Sono partito dalla casa del riccone, poveraccio che sono, senza un'elemosina'<sup>21</sup>. Nello yiddish alsaziano troviamo *newich*. La diffusione di questa parola fino all'estremità occidentale del territorio yiddish evidenzia l'antichità del prestito. Un altro esempio di precoce prestito giudeo-slavo occidentale è *treybərñ* (ceco antico *triebiti* [ceco moderno *třibit* 'raffinare, setacciare') che nello yiddish ha acquisito il senso di 'purificare l'animale macellato'. In questo caso possiamo supporre che il prestito venga dallo giudeo-

polacco *po morze* 'sul mare' ecc.).

<sup>19</sup> Si dice 'occidentale' perché corrisponde alle lingue slave occidentali e perché esisteva anche una lingua giudeo-slava orientale nel territorio di Kiev di cui però ci sono soltanto pochissimi esempi. Nello yiddish il giudeo-slavo occidentale è spesso chiamato *knaanish*. Come nel caso delle designazioni *ashkenaz* 'Germania' e *sefarad* 'penisola iberica' si tratta di una riutilizzazione di toponimi biblici. Nel caso di *Knaan* abbiamo a che fare con un gioco di parole dovuto al fatto che nell'ebraico ('*eved*) *kna'an* proprio come 'slavo' nelle lingue europee, aveva acquisito il senso di 'schiavo' (vedi Wexler (1987) p. 5n). Weinreich parla di *mayrəv-knaanish* 'cananaico occidentale', altri si riferiscono a 'giudeo-ceco', ma è più prudente dire 'giudeo-slavo occidentale' perché le nostre conoscenze dei rapporti fra il ceco, il polabiano e il sorabo nel secolo X non sono abbastanza univoche. Wexler (1987) p. 85; R. ЯКОВСОН e M. HALLE, 'The Term Canaan in Medieval Hebrew', in *For Max Weinreich On His Seventieth Birthday*, The Hague-Paris: Mouton, 1964, a cura di L.S. Dawidowicz, pp. 147-172; R. ЯКОВСОН, 'Из разысканий над старочешскими глоссами в средневековых еврейских памятниках', *Selected Writings* 6, 2, Berlin, New York, Amsterdam, 1985, a cura di S. Rudy, pp. 855-857.

<sup>20</sup> Il sorabo viene spesso trascurato nelle considerazioni dei rapporti fra lo yiddish e le lingue slave. Ha giocato però un ruolo non insignificante. Tramite il ceco e il polacco, per esempio, non si può arrivare a una etimologia soddisfacente di *zeydə* 'nonno', ma il problema si risolve attraverso la forma soraba inferiore *žéd*. M. Altbauer, 'Be'ajot haqšurot beheqer hajesodot haslavijim bejidiš', *Mehqarim belašon*, Jeruśalajim: Rubin Mass, 1977, pp. 104-105.

<sup>21</sup> J.A. MATISOFF, *Blessings, Curses, Hopes, and Fears, Psycho-Ostensive Expressions in Yiddish*, Philadelphia: ISHI, 1979, pp. 15-17.

slavo e non dal ceco, perché è inverosimile che uno slavismo abbia sviluppato il significato ebraico speciale fra ebrei ashkenaziti, a cui erano disponibili altri termini<sup>22</sup>. Dalla stessa fonte lo yiddish ha ricevuto parecchie voci che sono ugualmente entrate nel tedesco: *kretsbmø* 'osteria' (ted.: *Kretschem*; ceco: *krčma*), *grenəts* 'frontiera' (ted.: *Grenze*; ceco: *hranice* (antico ceco: *granicie*), *kbren* 'barbaforte, cren' (ted.: *Kren*; sorabo superiore: *chrěn*), *baytsh* 'sferza' (ted. *Peitsche*, ceco *bič*) ecc. Lo sviluppo *i > aj* che lo yiddish e il tedesco hanno in comune (cf. MHD *drī* > NHD *drei*), come pure la presenza di questi prestiti anche nel tedesco, è un'indicazione della loro antichità.

Lo yiddish occidentale (cioè lo yiddish nato e rimasto su territorio germanico a distinzione dello yiddish orientale originatosi più tardi come risultato di migrazioni verso l'Europa dell'est) si caratterizza per la relativa esiguità dei suoi prestiti slavi, che per lo più, sempre secondo M. Weinreich, sarebbero entrati nello yiddish in un'epoca molto precoce, prima che il giudeo-slavo occidentale fosse scomparso a causa dell'assimilazione alle successive ondate di parlanti dello yiddish che si stabilirono in Boemia. I pochi polonismi e prestiti di tipo slavo orientale che si trovano nei dialetti yiddish occidentali come *khotsh* 'almeno' e *kbapn* 'afferrare' sono quasi certamente da attribuirsi all'influsso più recente dello yiddish orientale<sup>23</sup>. Naturalmente la situazione è ben diversa nello stesso yiddish orientale il cui carattere ha ricevuto un'impronta determinante dallo slavo e possiede migliaia di etimi di origine slava.

La questione però è se la tesi della culla lotaringia sia ben fondata e se al momento della nascita dello yiddish le migrazioni ebraiche passavano il confine linguistico germano-slavo verso est o, forse almeno in parte, nella direzione inversa. M. Weinreich stesso aveva i suoi dubbi riguardo alle origini nel *Loter* e in un articolo pubblicato nel 1953 ammise che l'evidenza era ben scarsa e che occorrevo ulteriori ricerche storiche<sup>24</sup>. M. Weinreich raccolse nel suo *magnum opus* e nei suoi altri scritti un eccezionale tesoro di dati linguistici da cui gli studiosi dello yiddish continuano a trarre profitti notevoli, ma sembra che quando scelse il *Loter* come culla dello yiddish lo abbia fatto perché la preminenza culturale delle comunità *Shum* era tale che gli sembrava di dover imporre questa soluzione.

<sup>22</sup> WEXLER (1987) p. 162.

<sup>23</sup> WEXLER (1987) p. 155.

<sup>24</sup> M. WEINREICH, 'Roshe-prokim vegn mayrevdikn yidish', *Yidishe shprakh* 13 (1953), 35-69.

M. Weinreich ha certamente ragione quando scrive che non è possibile far derivare lo yiddish da nessun particolare dialetto tedesco. Però ogni analisi di germanisti competenti (e fra gli ultimi che si sono occupati del problema basti qui ricordare il nome di Robert King) conclude che lo yiddish dimostra affinità cospicue col tedesco medio orientale (Ostmitteldeutsch) ma in maniera ancora più spiccata con il bavarese. Ma mentre si discute se lo yiddish abbia una parentela prevalentemente bavarese oppure se si debba pensare piuttosto a una sistemazione di tedesco medio orientale e bavarese, rimane il fatto che nessuno ha trovato caratteristiche fonologiche o morfologiche di tipo renano nello yiddish. Katz ha anche dimostrato in maniera convincente che la fonologia della componente semitica dello yiddish è incompatibile con l'evidenza per il vocalismo degli autori di manoscritti ebraici provenienti della Renania<sup>25</sup>. Sembra invece che la componente semitica dello yiddish debba essersi sviluppata sulla base di un sistema finora sconosciuto di realizzazione fonica dell'ebraico e dell'aramaico la quale distingueva fra dieci vocali toniche nelle sillabe aperte che si neutralizzavano a cinque nelle sillabe chiuse, mentre i manoscritti renani testimoniano un sistema di cinque vocali in tutte le posizioni. Paul Wexler però ipotizza l'esistenza nella valle del Danubio verso l'anno mille di una comunità giudeo-aramaica che potrebbe spiegare questo fenomeno. Altrimenti questa pronuncia dell'aramaico e dell'ebraico avrebbe potuto essere tramandata tramite il giudeo-greco e il giudeo-slavo<sup>26</sup>. Etimi giudeo-greci come *katovəs* 'beffa', *kilə* 'ernia', *trop*, 'accento' che non si trovano nelle lingue giudeo-romanze o si sono trasmessi direttamente o sono pervenuti nello yiddish attraverso il giudeo-slavo<sup>27</sup>. Perdipiù mentre molti elementi slavi, greci e giudeo-italiani hanno potuto estendersi su tutto il territorio yiddish, quegli elementi che sono prettamente di origine giudeo-francese rimangono confinati nel territorio dell'Alsazia e della Germania sud-ovest<sup>28</sup>. Così mentre da un lato ci sono ragioni fonetiche per derivare *leyənən* e *tsholnt* dal giudeo-italiano piuttosto che dal giudeo-francese, dall'altro la loro presenza nell'uso generale yiddish è già un'indicazione della loro origine o italiana o retoromanza.

<sup>25</sup> D. KATZ, 'Hajesod hašemi bejidiš, jeruša mimei qedem', *Hasifrut* 3-4 (35-36) (1986), pp. 228-251 e 'The Proto Dialectology of Ashkenaz', in Katz (1987) pp. 47-60.

<sup>26</sup> WEXLER (1987) pp. 72-73 e 'Reconceptualising the Genesis of Yiddish in the light of its Non-Native Components' in Katz (1987) = Wexler (1987b) p. 140.

<sup>27</sup> WEXLER (1987) pp. 31-42.

<sup>28</sup> WEXLER (1987b) pp. 137-140.

Se consideriamo tutte insieme queste evidenze, dobbiamo supporre che, oltre agli ebrei che venivano dall'ovest, ci sia stata un'importante immigrazione di ebrei in Baviera provenienti dal sud e dal sud-est e cioè attraverso le Alpi o lungo il Danubio o dalla Boemia. Si ipotizza che portassero con sé un ebraico e un aramaico diversi da quelli degli ebrei del *Loter* e che la parlata giudeo-tedesca di questi immigranti dal sud-est stabilitesi in Baviera sia in seguito divenuta lo yiddish. Questo nuovo yiddish di creazione bavarese si sarebbe poi sparso in tutto l'Ashkenaz incluso lo stesso *Loter*, mentre la parlata giudeo-tedesca del *Loter* si sarebbe estinta lasciando come segno della sua esistenza precedente qualche etimo di origine giudeo-francese nei dialetti sud-ovest dello yiddish, qualche raro prestito o nome proprio nello yiddish e la maniera di vocalizzare testi ebraici a cui accennavo prima.

Lo stesso M. Weinreich ci fornisce prove dell'esistenza precedente di una parlata giudeo-tedesca del *Loter* (che in seguito sarebbe stata sommersa dallo yiddish) quando scrive dei *bney-hes* e dei *bney-khes*<sup>29</sup>, riferendosi al fatto che gli ebrei della Renania scrivevano una volta *itsik* e *simə*, mentre questo fenomeno è scomparso e adesso si trova dappertutto *itskbik* e *simkbə*. Però per spiegare la scomparsa dei *bney-hes* M. Weinreich fa ricorso alla poco convincente teoria di un 'Rinascimento babilonese' che sarebbe consistito in un cambiamento fondamentale nella pronuncia dell'ebraico provocata dall'influsso di un numero ristretto di eruditi pervenuti in Germania delle accademie rabbiniche di Pumbedita e di Baghdad<sup>30</sup>.

Evidentemente è possibile parlare, come fa Wexler, di due lingue yiddish sorte l'una nella Renania e l'altra nella valle del Danubio<sup>31</sup>. Meno ambiguo però è dire semplicemente parlata giudeo-tedesca del *Loter* e riservare il termine "yiddish" per la lingua che poi si diffuse su tutto il territorio ashkenazita da Amsterdam a Odessa. C'è da dire però che Katz stesso ci fornisce evidenze di una sopravvivenza di fenomeni di tipo *bney-hes* almeno fino alla seconda metà del Cinquecento<sup>32</sup>, mentre E. Timm sulla basi delle sue minuziose indagini

<sup>29</sup> Questi nomi (oltre ad essere un riferimento scherzoso alla Genesi [23:3]) servono per distinguere fra chi, d'un lato, osservava la distinzione fra la lettera *he* = /h/ e la lettera *khes* = /χ/ e chi, d'altro lato, le confondeva, cioè producendo una fittizia lettera *hes*.

<sup>30</sup> M. WEINREICH, 'Bney-hes un bney-khes in ashkenaz, di problem un vos zi lozt undz hern', *YIVO-bleter* 41 (1957-1958), pp. 101-123 e (1980) p. 374-385, 511-514. Il 'Rinascimento babilonese' è ugualmente improponibile per spiegare la pronuncia aschenazita dell'ebraico. Si veda sotto.

<sup>31</sup> WEXLER (1987) p. 2 e (1987b) p. 140.

<sup>32</sup> KATZ (1987) pp. 40-41.

su *Beria und Simra* e altri testi yiddish occidentali del Cinquecento e del Seicento nega del tutto l'origine bavarese dello yiddish occidentale a ovest della linea Elba Saale-Foresta Boema, anche con riferimento ai relitti moderni di questi dialetti<sup>33</sup>. È difficile conciliare l'opinione della Timm con le ricerche di Katz dalle quali risulta una congruenza completa fra i sistemi vocalici di tutti i dialetti yiddish occidentali e orientali compreso il dialetto del sud-ovest. La risoluzione di questa contraddizione dovrà attendere ulteriori ricerche ma, nonostante questo, sembra accertato che su tutto il territorio nel quale la lingua si è estesa e in tutti i dialetti si trova una sistematica corrispondenza nei valori delle vocali toniche. Proprio questo fatto, che i fonemi più importanti (siano essi derivati dal germanico o dal semitico) hanno valori che (benché diversi) sono sistematicamente analoghi (ciò che ha addirittura permesso a M. Weinreich di attribuire un sistema di numeri alle vocali toniche) indica che vengono da una radice unica. Il fatto che anche gli stessi casi anomali sono anomali in modo sistematico su tutto il territorio esclude la possibilità di poligenesi, mentre se ci fosse invece un'identità di forme, non potremmo scartare la possibilità di uno sviluppo più recente che si fosse esteso a tutto il territorio<sup>34</sup>.

Per illustrare questa sistematicità così rimarchevole prendiamo l'esempio dell'equivalenza fra la vocale tonica i breve [i] nello yiddish di Varsavia che corrisponde regolarmente a un [u] a Vilnius, un [i] a Kiev e un [u] a Strasburgo. Vediamo nella tavola seguente come questa equivalenza si applichi a due parole tratte da due componenti diverse:

<sup>33</sup> E. TIMM, *Graphische und phonische Struktur des Westjiddischen unter besonderer Berücksichtigung der Zeit um 1600*, Tübingen: Niemeyer, 1987, p. 351.

<sup>34</sup> KATZ (1987) pp. 49-50.

<sup>35</sup> Per lo yiddish dei vari periodi e i suoi dialetti si usano le sigle seguenti: CY (Central Yiddish) lo yiddish "polacco", EY (Eastern Yiddish) lo yiddish dell'Europa orientale, NCY (North Central Yiddish) dialetto di transizione fra CY e NEY intorno a Brześć Litewski, NEY (North Eastern Yiddish) lo yiddish "lituano", PEY (Proto Eastern Yiddish) forma originaria dell'EY, PSY (Proto Southern Yiddish) forma originaria del SY, PWY (Proto Western Yiddish) forma originaria del WY, PY (Proto Yiddish) forma originaria dello yiddish, SEY (South Eastern Yiddish) lo yiddish "ucraino", SWY (South Western Yiddish) lo yiddish "alsaziano" e della regione sud-occidentale della Germania, SY (Southern Yiddish) i dialetti CY e SEY visti insieme, WY (Western Yiddish) lo yiddish occidentale.

LE REALIZZAZIONI FONETICHE DELLE PAROLE *zump* E *shutfəs* NEI DIALETTI

Varsavia 'polacco'	Vilnius/ Wilno 'lituano'	Kiev 'ucraino'	Strasburgo 'svizzero-alsaziano'
CY	NEY	SEY	SWYʔʔ
[i]	[u]	[ɨ]	[u]
<i>zump</i> <i>shutfəs</i>	<i>zump</i> <i>shutfəs</i>	<i>zump</i> <i>shutfəs</i>	<i>zump</i> <i>shutfəs</i>
			'palude' (germanico) 'associazione' (semitico)

In tale maniera si potrebbero addurre migliaia di altre parole che hanno questa stessa corrispondenza vocalica. M. Weinreich stese una classificazione delle sedici vocali toniche dello yiddish secondo uno schema nel quale per ognuna delle cinque vocali AEIOU si distingue: 1. la vocale breve, 2. la vocale lunga, 3. la vocale allungata (cioè la vocale originariamente breve nell'antico alto tedesco, che viene allungata in sillaba aperta secondo lo sviluppo normale del medio alto tedesco)<sup>36</sup>, 4. dittonghi che cominciano con la vocale relativa (che manca nel caso di A) e 5. La *ë* aperta del medio alto tedesco<sup>37</sup>. Questo schema venne poi emendato da Herzog che assegnò alle vocali A-U i numeri 1-5 cosicché A1 divenne 11 e così via<sup>38</sup>. L'insieme delle realizzazioni nei vari dialetti di ognuna delle sedici proto-vocali viene definito come 'diafonema'. Nella tavola qui sopra che indica varie realizzazioni fonetiche di *zump* e *shutfəs* si tratta dunque del diafonema UI (Weinreich) oppure 51 (Herzog). Nella tavola seguente disponiamo di una veduta comprensiva del vocalismo della sillaba tonica in tutti i dialetti principali:

<sup>36</sup> G. DOLFINI, *Grammatica del medio alto-tedesco*, Milano, 1967, pp. 80-81.

<sup>37</sup> Per ulteriori particolari, specialmente lo scambio nei casi di I2/I4 e U2/U4 vedi M. Weinreich (1980) pp. 658-718.

<sup>38</sup> HERZOG (1965) p. 228n.

I DIAFONEMI<sup>39</sup>

	SWY	MWY	NWY	SEY	CY	NEY <sup>39</sup>
11	a	a	a	a	a	a
12	ou	o:/u/	o:	u	u:	o
13	a:	a:	o:	u	u:	o
[14				nanca <sup>40</sup>		]
21	ε	ε	ε	ε	ε	ε
22	εj/e	e:	εj	εj	aj	ej
24	a:	ai/a:	a:	εj	aj	ej
25	εj/e	e:/i:	e:	ɪ/i:/ej	ej	ε
31	ɪ	i	i	ɪ	i	i
32	ɪ/i:	i:	i:	ɪ	i:	i
34	aj	ej	aj	a	a:	aj
41	o	o	o	o	o	o
42	ou	o:	ou	oj	oj	ej
44	a:	au/a:	a:	oj	oj	ej
51	u	u	o	ɪ	i	u
52	y:	u:	u:	ɪ	i:	u
54	ou	ou	oj	ou	ou/o:	oj

Questa sistematicità dei diafonemi viene riflessa in tutti i vecchi *item* della lingua. Talora però troviamo *item* la cui forma non corrisponde a quella che *a priori*, conoscendo la forma ebraica o medio alto tedesca, ci si aspetterebbe. In tali casi troviamo che una certa parola appartiene a un diafonema diverso da quello aspettato, ma che gli appartiene con conseguenza. La vocale tonica di *musər*

<sup>39</sup> Adottato da H. Denman, 'Trumato šel Šlomo Birnbaum lebalšanut jidiš', *Hasifrut* 3-4 (35-36) (1986), p. 254; Timm (1987) *passim* e Katz (1987) pp. 49-50.

<sup>40</sup> Si veda però S. HILEY, 'An Overlooked Feature in Yiddish Phonology: *hajs fleiř mit klajnə bejnə*', in *Dialects of the Yiddish Language*, [Winter Studies in Yiddish 2], pubblicato come supplemento a *Language and Communication*, Oxford: Pergamon, 1988, a cura di D. Katz, pp. 13-19.



*leygn, sbteyn, shvimən: zey zaynen gezesn, gelegn, geshtanən, geshvumən*, dove l'*Ostmitteldeutsch* ha: *sie haben gesessen* e così via<sup>45</sup>; 3. Né lo yiddish né il bavarese abbassano *u* a *o* davanti a nasali come lo fanno l'*Ostmitteldeutsch* e il nuovo alto tedesco. Per esempio il medio alto tedesco *sunne* diviene nello yiddish *zun* ma nel nuovo alto tedesco *Sonne*<sup>46</sup>; 4. Lo yiddish, come risultato dell'apocope che comincia a apparire in Baviera durante il secolo XII, ha perso il preterito, mentre l'*Ostmitteldeutsch* e il nuovo alto tedesco lo hanno tuttora. (È pur vero che i primi testi nello yiddish possiedono ancora un preterito, ma la sua precoce scomparsa sarà dovuta all'influsso bavarese<sup>47</sup>) 5. Come risultato della tendenza dell'apocope a produrre omofonia fra il singolare e il plurale di molti sostantivi lo yiddish sviluppa un processo analogico che forma plurali per mezzo di *Umlaut* come *hunt/hint* 'cane/i', *tog/teg* 'giorno/i', *barg/berg* 'monte/i', *shukh/shikh* 'scarpa/e', ecc.<sup>48</sup>.

Spesso si sostiene che lo yiddish sia (in confronto col medio alto tedesco) più conservatore che non il tedesco. Difatti si trovano aspetti conservatori e innovatori in tutte e due le lingue. Solo che questi aspetti non corrispondono. Per esempio là dove il medio alto tedesco ebbe tre fonemi distinti (la *û* e la *ô* lunghe e il dittongo *ou*) non solo il tedesco (con *au* e *o*) ma anche lo yiddish (con *NEY oy* e *ey*; *CY ou* e *oy*) ne hanno solo due. Così medio alto tedesco *hûs, ouge, tôt* divengono alto tedesco moderno: *Haus, Auge, tot* ma nello yiddish (nella pronuncia 'lituana') abbiamo: *boyz, eyg, teyt* (oppure nella pronuncia 'polacca': *hous, oyk, toyt*.) Si vede che da un lato nello yiddish i suoni medio alto tedeschi *ô* e *ou* si fondono, mentre la distinzione fra questi e medio alto tedesco *û* viene mantenuta.

sarebbe da attribuire in parte all'effetto del polacco stesso dove questo fenomeno si è sviluppato durante il Quattrocento.

<sup>45</sup> Nel *NEY* però l'ausiliare *zayn* è sparito. Vedi HERZOG (1965) pp. 146-147.

<sup>46</sup> BIRNBAUM (1979) pp. 71-75; R.D. King, 'The History of Final Devoicing in Yiddish', in *The Field of Yiddish IV*, Philadelphia: ISHI, 1980, a cura di M. Herzog et al., pp. 371-430.

<sup>47</sup> V.M. SCHIRMUNSKI, *Deutsche Mundartkunde, vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten* [Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 25], Berlin: Akademie-Verlag, 1962, pp. 489-492 e Birnbaum (1979) pp. 146-155.

<sup>48</sup> KING (1987) p. 77. Vedi anche HERZOG (1965), pp. 150-156; e U. WEINREICH, 'Noz nezer, nez: a kapitl gramatische geografie', *Yidishe shprakh*, 20, 1960, pp. 81-90. Diversamente della situazione tedesca la formazione metafonetica di plurali di sostantivi yiddish rimane assai produttiva, fino ad estendersi a prestiti dell'ebraico (*ponem/penemer* 'faccia/facce') e dallo slavo (*sod/seder* 'frutteto/frutteti') e perfino al prestito recente *shap* (dall'inglese nord americano *shop* 'azienda') che ha il plurale *shap*.

Dall'altro lato nel tedesco sono i suoni *û* e *ou* che si fondono, mentre si conserva la distinzione fra questi e *ô*<sup>49</sup>. Lo yiddish conserva anche la distinzione fra i fonemi medio alto tedeschi *ei* e *i* (tedesco: *eins*, *zwei*, *drei*; yiddish: *eyn*, *tsvey*, *dray*, oppure nella pronuncia 'polacca': *ayn*, *tsvay*, *dra:*).

In molti casi lo yiddish ha conservato il senso più antico di un vocabolo; per esempio, come in antico alto tedesco la parola *feter* nello yiddish vuol dire ancora 'zio', mentre il tedesco *Vetter* ha subito una modificazione semantica e indica adesso 'cugino'. In altri casi la forma tedesca corrispondente a una parola yiddish, che adesso è sparita nella lingua standard moderna, o è stata conservata nei dialetti o esisteva ancora nella lingua letteraria del Settecento o dell'Ottocento come *Seiger* 'orologio' (yiddish: *zeyger*), rimpiazzata nella lingua odierna da *Uhr*. Alcuni verbi che nello yiddish conservano ancora la congiunzione forte come *krign/gekrogn* sono divenuti deboli nel tedesco (che ha *kriegen/ kriegte/ gekriegt*. L'ordine delle parole nello yiddish è più simile a quello del medio alto tedesco e del tedesco di Lutero che a quello del tedesco moderno (che almeno nella sua forma letteraria o *Hochsprache*, a differenza dei dialetti, ha subito nel frattempo un'importante influsso sintattico dal latino). D'altra parte il tedesco ha conservato molti vocaboli come *schweifen empfangen*, *Laster*, *fade*, *überall* e *niemand* di cui non esistono forme affini nello yiddish ed ha mantenuto il congiuntivo e, come abbiamo già visto, il preterito che (come per altro nei dialetti *oberdeutsch*) sono scomparsi nello yiddish e così via.

Le prime attestazioni scritte dello yiddish sono glosse in manoscritti ebraici che risalgono al Duecento. Più tardi, fra il Trecento e il Settecento fu scritta nello yiddish occidentale nell'Europa dell'ovest (prevalentemente Germania e Italia) una ricca letteratura devzionale e profana. M. Weinreich definì questa lingua la lingua letteraria 'A', per distinguerla dalla lingua letteraria basata sui dialetti dell'est che ebbe le sue origini nell'Ottocento nell'Europa orientale e che chiamò la lingua letteraria 'B'<sup>50</sup>.

Lo sviluppo delle ortografie delle lingue ebraiche è ancora più indipendente da quello delle lingue coterrieriali di quanto non siano le lingue stesse. Come nel caso delle altre lingue ebraiche non si

<sup>49</sup> Giacché tutti e due i dittonghi yiddish vengono rappresentati con il diagramma che consiste delle lettere *vov* e *yud*, nello yiddish cosiddetto standard dello YIVO, la semplificazione arriva fino alla fusione dei tre fonemi medio alto tedeschi in un dittongo unico *boyz*, *oyg*, *toyt*.

<sup>50</sup> WEINREICH (1980) p. 733 e *passim*.

tratta di una trascrizione della lingua parallela o coetanea in caratteri latini nei caratteri ebraici, anche perché rarissimi erano gli ebrei che sapevano leggere l'alfabeto latino (che chiamavano *galkhəs* oppure 'scrittura dei tonsurati')<sup>51</sup>. Anzi lo sviluppo è verticale. Il giudeo-italiano venne scritto con grafemi tramandati dai più antichi tempi, attraverso l'aramaico, il giudeo-greco e il giudeo-latino. Per esempio, nello yiddish normalmente si scrive la fricativa dento-labiale sonorizzata /v/ con due *vov*, ma non si tratta di una trascrizione della doppiavu del tedesco. S. Birnbaum ha rintracciato la tradizione di questo grafema fino ai rotoli di Qumrân<sup>52</sup>. Il fatto che le due ortografie siano così indipendenti ci serve spesso per riempire le nostre lacune nella conoscenza della loro realizzazione fonetica.

Dopo l'integrazione nello yiddish degli elementi ebraici e aramaici assorbiti dalle lingue giudeo-romanze, giudeo-slave o dal giudeo-greco che erano state parlate prima dell'adozione dello yiddish e gli elementi semitici presi direttamente dalla tradizione dotta, tutti gli elementi seguono lo stesso sviluppo fonetico yiddish. Così l'accento tonico si sposta normalmente sulla penultima sillaba mentre l'/a/ in sillaba aperta, che di solito si scrive in ebraico con il segno vocalico *kamac*, diviene /o/. Le vocali post-toniche vengono ridotte e si mantiene la differenza (ormai sparita fra i sefarditi di Israele ma ancora presente per esempio nel giudeo-italiano) fra la *taf* con e senza *dageš*, realizzandole come *tof* e *sof*. Così ebbe la sua origine la pronuncia ashkenazita degli elementi semitici entrati nello yiddish e (senza le riduzioni post-toniche) dell'ebraico stesso. In questa maniera troviamo *beyš* per la sefardita *bet*; *hagódə* per *hagadá*, *haskólə* per *haskalá*, *misnagdīm* per *mitnagdīm*, *yisrōəl* per *yisra'él*, *tóyrə* per *torá*, *góləs* per *galút*, (giudeo-veneziano: *torá* e *galúd*<sup>53</sup>).

M. Weinreich attribuì l'origine della 'pronuncia ashkenazita' al suo ipotetico 'rinascimento babilonese'. Certo la somiglianza di alcuni particolari dell'ebraismo ashkenazita con la realizzazione della comunità ebraica dello Yemen (la quale sarebbe di origine mesopotamica) è impressionante. È ingiustificato però volerne dedurre qualsiasi legame causale. Dobbiamo invece supporre che l'ebraismo sottostante allo yiddish – come Katz ha dimostrato argutamente – era di un tipo altrimenti sconosciuto a noi, probabilmente di origine balca-

<sup>51</sup> WEINREICH (1980) p. 185.

<sup>52</sup> BIRNBAUM (1979) pp. 112-126.

<sup>53</sup> FORTIS e ZOLLI (1979) pp. 196 e 408. Si può presumere che la realizzazione giudeo-italiano della *sof* (cioè della *tav* senza *dageš*) fosse /s/ prima di divenire /d/. Vedi Elia S. Artom, 'La pronuncia dell'ebraico presso gli ebrei d'Italia', *Rassegna mensile di Israel* 28 (1962), pp. 26-30.

nica, che rassomigliava però al sistema vocalico tiberiense nell'interpretazione dei Kimchi. Avrà avuto un vocalismo tonico composto di dieci fonemi che si riducevano a cinque in sillabe chiuse<sup>54</sup>. Questo sistema avrebbe poi seguito la stessa evoluzione a cui è stato sottoposto il vocalismo della componente germanica, proprio come lo ipotizzò S. Birnbaum già nel 1921<sup>55</sup>. E. Timm loda l'originalità della tesi di Katz ma non trova plausibile l'immigrazione in Germania nel IX e nel X secolo di gruppi notevoli di parlanti aramaico, come a suo parere sarebbe indispensabile all'ipotesi<sup>56</sup>. A questa obiezione si devono contrapporre gli indizi archeologici e linguistici portati da Wexler di una presenza aramaica in Germania e notare, come accennavo sopra, che la tradizione vocalica avrebbe ben potuto essere tramandata da parlanti giudeo-greco e giudeo-slavo<sup>57</sup>. Anche le risultanze di M. Banitt riferite dalla Timm secondo le quali vocalizzazioni giudeo-francesi del Trecento dimostrano caratteristiche simili al sistema ashkenazita non ci debbono sconcertare troppo perché la somiglianza è parziale e dovuta molto probabilmente a influenze ashkenazite<sup>58</sup>. Però allo stato attuale delle nostre conoscenze la Timm ha certo ragione di consigliare cautela.

Non c'è da meravigliarsi se nel campo del culto predomina il vocabolario di origine semitica. Fra le centinaia, se non addirittura migliaia, di termini citiamo solamente: *toyra*, 'Pentateuco', 'Bibbia' oppure 'l'insieme del culto giudaico'; *khuməsh*, 'Pentateuco' più specificamente; *breysbəs*, 'la Genesi'; *shoykbət*, 'macellatore rituale'; *sukəs*, 'festa delle capanne'; *khasənə*, 'nozze'; *moyəl*, 'circoncisore'; *khupə*, 'baldacchino' ecc.

È interessante notare che i prestiti semitici derivano più spesso dall'aramaico del Talmud che dall'ebraico della Bibbia. Wexler ritiene che sia addirittura attraverso il giudeo-aramaico che il nucleo centrale del vocabolario ebraico è pervenuto allo yiddish<sup>59</sup>. Per 'giorno di digiuno', per esempio, lo yiddish si serve della parola talmudica *tonəs*, mentre il vocabolo biblico *šom* non è passato nello yiddish. Quelle parole yiddish che derivano pure dalla Bibbia vengono di solito dal Pentateuco e specialmente dalla Genesi, e sono un riflesso dell'uso quotidiano nelle devozioni personali.

Non soltanto nella sfera del culto troviamo prestiti semitici. Dob-

<sup>54</sup> KATZ (1987) p. 52.

<sup>55</sup> BIRNBAUM (1979) pp. 58-66. Vedi anche J. BIN-NUN (1973) pp. 262-301.

<sup>56</sup> E. TIMM (1987) pp. 349-352.

<sup>57</sup> WEXLER (1987) pp. 72-73.

<sup>58</sup> *Le glossaire de Bâle*, Jérusalem, 1972, a cura di M. Banitt.

<sup>59</sup> WEXLER (1987) pp. 72-73.

biamo ipotizzare che il tedesco che sentirono i nuovi immigranti fosse caratterizzato dalla paratassi, giacché per congiunzioni subordinanti e insomma per gran parte della struttura logica di un argomento un po' sottile lo yiddish ricorre spesso volte alla componente semitica: *kbuts*, 'senonché'; *in shaykhās mit*, 'in rapporto con'; *benegeyā*, 'relativo a'; *bebeskām*, 'in conformità con'; *mikolsbkhn*, 'a fortiori', *afilā*, 'persino' ecc.

Non tutti erano ugualmente esperti nell'ebraico e l'ebraico normalmente non era studiato da donne. Così serviva spesso come fonte lessicale per eufemismi. Mentre per 'cane' si usa il germanico *hant*, per dare del 'cane' ad una persona si dice *kelāv* col vocabolo semitico, o nel femminile con senso ancora più spregiativo *klaftā*. Per 'mangiare' abbiamo il germanico *esn*, ma per 'ingozzarsi, mangiare ingordamente' esiste *akhlān* con la stessa base semitica ('*akal*) su cui è formata la forma giudeo-veneziana *ablār* che assume lo stesso ruolo peggiorativo in confronto con *magnar*<sup>60</sup>. Le mani' si dicono *di hent*, ma per le mani di una persona goffa o grossolana si dice *yadaim*.

Per situazioni in cui si voleva evitare di essere capiti da non-ebrei si è sviluppato uno yiddish artificialmente pieno di semitismi, anche se normalmente rari nella lingua. Se si sospettava che un *goy* capisse lo yiddish, allora invece di dire: *der her farshteyt yedār vort* che correva il rischio di essere inteso da chi sapeva il tedesco, si poteva dire: *der odn iz meyvīn kol dovār*, (dove soltanto l'articolo *der* e il verbo *iz* sono di origine germanica). Questo stile viene designato da Weinreich col termine *yehudi beloy*, che vuol dire 'ebreo stai attento', ed è anch'esso un esempio del fenomeno<sup>61</sup>. La possibilità di questo tipo di variazione stilistica costituisce indizio di ciò che con Weinreich possiamo chiamare 'componentismo', cioè il fatto che non soltanto una piccola classe di persone istruite ma il popolo intero sa abbastanza distinguere se un dato vocabolo appartiene o no alla componente semitica – che chiama *loshn koydāsh*, 'la lingua santa'. D'altra parte, nella *mikvā* oppure bagno rituale si evita la *loshn koydāsh* come troppo elevata per la situazione. Un altro caso in cui la *loshn koydāsh* viene evitata può sembrare paradossale. Nel quadro dell'educazione tradizionale sia da ragazzo nel *khedyār* sia da giovanotto nella *yeshivā* si usa tradurre dall'ebraico evitando parole di origine semitica e perciò esiste un repertorio di vocaboli che servono unicamente per questo esercizio e che si chiamano *taytshvertār* 'parole esplicative' (dove per altro la parola *taytsh*, che rappresenta l'etimo *deutsch* o 'tedesco', ha qui il senso di 'spiegazione'). A questo

<sup>60</sup> FORTIS e ZOLLI (1979) p. 132.

<sup>61</sup> WEINREICH (1980) p. 181.

repertorio appartiene per esempio la parola di origine italiana che abbiamo incontrato poco fa *antshpoyzn*, 'fidanzarsi'. La parola normale è *vern farknast* oppure *vern khosn-kalə*, tutte e due a base semitica. Queste *taytshvertər* sono spesso tratte dalla lingua letteraria 'A' delle prime traduzioni yiddish della Bibbia e costituiscono un registro o livello di lingua a cui si può attingere per creare effetti volutamente arcaizzanti, come fa per esempio virtuosamente Itsik Manger nei suoi *Megile lider*.

È possibile che questo 'componentismo' abbia contribuito alla tendenza diffusa fra i parlanti a ritenere lo yiddish un 'gergo' o lingua mista, a differenza di lingue come il tedesco o l'ebraico alle quali, senza giustificazione, si attribuiva la qualità di essere 'pure', mentre al parlante medio dell'inglese che non sa distinguere fra parole di origine greca, latina, anglo-sassone o magari urdu non viene in mente di pronunciare giudizi spregiativi sulla madrelingua a causa della ricca eterogeneità delle sue origini.

La *loshn koydəsh* gioca un ruolo interessante nella spiegazione di certi costumi. In Germania si usava mangiare cavolo con acqua nel *heshaynə-rabə*, cioè il settimo giorno della festa delle capanne, perché la preghiera del giorno comincia con: *kol mevasər*, 'una voce che chiama', frase che passando dall'ebraico allo yiddish può venire intesa con un gioco di parole come *koul mit vasər*, cioè 'cavolo con acqua'. Il fatto che questo costume non s'incontrasse nell'Europa Orientale è forse dovuto al motivo che per 'cavolo' là non si dice *koul* bensì *kroyt*. Ma in Europa Orientale esisteva invece un altro costume di origine abbastanza simile. La vigilia di *rosheshonə*, 'capodanno ebraico', si mangiavano carote a causa della preghiera del giorno *yehi rotsn sheyirbu zkhuyoyseyynu*, 'che i nostri meriti siano moltiplicati'. Ora moltiplicarsi si dice – con una voce germanica ben inteso – *zikh mern*, ma *mer* come sostantivo vuol dire 'carote'.

Fenomeni di questo tipo non sono che un'aspetto della complessa relazione che esiste fra geografia linguistica ed elementi di cultura non verbali. M. Herzog nel suo sottile studio della dialettologia yiddish della Polonia settentrionale ha dimostrato in maniera impressionante che la presenza o assenza di un costume in un determinato territorio coincide spesso con le isoglosse che separano i dialetti. Per portare un esempio fra moltissimi, il pesce dello *shabəs* si mangiava senza zucchero nel territorio dello yiddish 'lituano' ma invece con lo zucchero dove si parlavano altri dialetti. Anche l'estensione geografica della *hasidut/khsidəs* in confronto con la *mitnagdut/misnagdəs* risulta coestensiva con isoglosse dialettali<sup>62</sup>. Si constata

<sup>62</sup> HERZOG (1965) pp. 17-48 e 273-274.

come gli approcci linguistici e etnografici possono aiutarsi a vicenda nell'indagare l'evoluzione di complessi fenomeni culturali.

Una delle desinenze plurali più comuni nello yiddish è quella in *-s*. Questa forma non è dovuta, come certi sostenevano, a un influsso basso tedesco come quello che si può osservare nell'alto tedesco moderno (*die Jungens, die Mädels, die Schmidts, die Kinos*). Soltanto in un'epoca relativamente recente lo yiddish ebbe contatti significativi coi dialetti bassi tedeschi, e cioè quando alla fine del Seicento e durante il Settecento si stabilirono numerosi ebrei nei grandi centri mercantili del Nord come Amburgo, Amsterdam ed Anversa<sup>63</sup>. Questo plurale in *-s* può essere spiegato invece solo come una generalizzazione della desinenza femminile plurale nelle lettere *vov sof (-əs)* della componente semitica, rafforzata forse, ma solo nel *Loter*, dai plurali in *-s* francesi.

I dialetti occidentali dello yiddish per la maggior parte sparirono sullo scorcio del Settecento e durante il primo Ottocento salvo qualche resto in territori periferici come l'Alsazia, alcune valli svizzere e l'Ungheria occidentale con il Burgenland, come pure – e ciò è molto interessante per i tentativi di ricostruzione – nel lessico familiare di ebrei tedeschi<sup>64</sup>. Sarebbe esagerato voler vedere nella Bibbia tedesca di Moses Mendelssohn la causa principale di questa scomparsa dello yiddish occidentale, ma la pubblicazione di quest'opera (a partire dal 1778) è certamente sintomatica delle tendenze assimilatorie che l'*Aufklärung* ispirò agli ebrei tedeschi di quel periodo.

Ma verso la metà del Duecento cominciò una massiccia migrazione verso la Polonia che ebbe due cause principali. Da un lato, dopo la devastazione delle città polacche da parte dei mongoli nell'anno 1241, i re di Polonia invitarono ebrei e anche tedeschi a collaborare alla ricostruzione. Lo *Statut kaliski* o Privilegio di Kalisz, stilato dal Principe Bolesław il Pio nel 1264, garantì certi diritti e

<sup>63</sup> Vedi anche U. KIEFER, 'Das deutsch-jiddische Sprachkontinuum', *Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur, Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur, die Assimilationskontroverse, Akten des VII. Internationalen Germanisten Kongresses, Göttingen 1985*, vol. 5, Tübingen: Niemeyer, 1986, a cura di Walter Röhl e Hans-Peter Bayerdörfer, pp. 33-34. La Kiefer vuol mettere in dubbio l'opinione accreditata secondo la quale un'influenza significativa basso tedesca sullo yiddish manca fino ai tempi recenti, ma sembra confondere il termine relativo 'nördlich' con il concetto preciso 'Niederdeutsch'. Fra gli esempi che porta come testimonianza d'influenza basso tedesca alcuni sono 'ostmitteldeutsch' mentre si possono trovare forme perfino alemanne che corrispondono allo yiddish *veytik* 'dolore'.

<sup>64</sup> S. LOWENSTEIN, 'Results of Atlas Investigations Among Jews of Germany', *The Field of Yiddish* 3, The Hague: Mouton, 1969, a cura di M. Herzog et al., pp. 16-35.

perfino privilegi agli ebrei e dopo l'unificazione della Polonia i re Casimiro III il Grande (1310-1370) e Casimiro Jagiello IV, Gran Duca di Lituania (1440-1492) e re di Polonia (1446-1492), confermarono ed estesero questi diritti. Dopo la sua cristianizzazione anche la Lituania divenne meta importante di migrazioni ebraiche. Dall'altro lato in Germania, specialmente al tempo della Morte Nera, gli ebrei furono le vittime di persecuzioni, espulsioni e stragi motivate dalle accuse di omicidio rituale, di dissacrazione dell'ostia o d'avvelenamento di pozzi.

Nel secolo XII ebbe inizio una serie di (re)immigrazioni anche verso l'Italia dove soprattutto nelle città padane e venete c'era un'importante presenza yiddish che doveva durare poco più di tre secoli<sup>65</sup>. Sembra che questo periodo relativamente breve non abbia sviluppato un dialetto omogeneo; ma verso la fine produsse una fioritura culturale straordinaria. D'importanza particolare furono le attività editoriali. Nel Cinquecento da Venezia, Verona e altre città dell'Alta Italia si diffusero libri stampati in yiddish su tutto il territorio ashkenazita da Amsterdam a Kiev. In Italia visse anche il Elye Bokher o Elia Levita, autore del celebre *Bove-bukh*<sup>66</sup>.

Nell'Europa Orientale lo yiddish subì nuovi influssi slavi che lo modificarono ancora una volta in maniera notevole. Qui si sviluppò una nuova configurazione di dialetti come risultato di successive ondate migratorie e sotto l'influsso delle lingue coterrioriali, le barriere fisiche e i confini politici.

In quel periodo la Polonia era separata dalla Lituania da una multipla barriera. A nord la Prussia Orientale già conquistata dall'Ordine Teutonico era chiusa agli immigranti. Chiuso egualmente era l'indipendente Ducato di Masovia, dove la nobiltà contadina non volle tollerare concorrenza economica. La Podlasie era ancora abitata da sparse tribù pagane e verso il sud-est si estendevano le vaste paludi del Pripet'<sup>67</sup>.

Così da un comune proto-yiddish orientale si svilupparono due dialetti assai diversi fonologicamente e morfologicamente ai due lati di questa barriera politico-fisica che vengono chiamati *poylish-yidish*, o dialetto 'centrale' (CY)<sup>68</sup> sul territorio del regno di Polonia e

<sup>65</sup> Vedi J.L. BATO, 'L'immigrazione degli ebrei tedeschi in Italia dal Trecento al Cinquecento', *Scritti in memoria di Sally Mayer*, Milano e Gerusalemme: Fondazione Sally Mayer, 1956, pp. 19-34.

<sup>66</sup> TIMM (1987) p. 456. Non mi soffermo qui sul ruolo dello yiddish in Italia perché piuttosto d'interesse letterario e perché costituisce l'argomento di un altro mio articolo ancora in preparazione.

<sup>67</sup> HERZOG (1965) p. 239.

<sup>68</sup> Il termine coniato da Katz 'Mideastern Yiddish' (MEY) è certamente più

*litvish yidish* o dialetto del nord-est (NEY) sul territorio del Gran Ducato di Lituania (a nord del fiume Pripet').

Le differenze fonetiche fra questi due dialetti più significativi sono: 1. lo yiddish 'polacco' possiede l'opposizione fonemica fra vocali lunghe e brevi che manca nello yiddish 'lituano' 2. le differenze nei sistemi vocalici che si vedono sulle tavole 3. lo yiddish 'polacco' ha desonorizzazione finale, mentre lo yiddish 'lituano' non l'ha 4. Mentre lo yiddish 'polacco' possiede gli stessi tre generi grammaticali del medio alto tedesco (e delle lingue slave): maschile, femminile e neutro [*der tish, di hant, dus fert*], lo yiddish 'lituano' ha perso il neutro [*der tish, di hant, der ferd*], ma ha suddiviso il femminile in tre sottoclassi per ciò che riguarda la declinazione [nominativo: *di gelt, di bet, di vayb* ma obliquo dopo preposizione: *mit di gelt, af der bet = afn bet, mit der vayb*] 5. altre differenze nella declinazione dei pronomi e degli aggettivi nonché nella formazione del plurale dei sostantivi 6. lo yiddish 'lituano' forma la prima persona plurale del verbo in maniera assai simile ai dialetti meridionali del medio alto tedesco: *mir geyən*, ma lo yiddish 'polacco' conosce anche forme come *indz gaymər*. 7. Molte differenze di ordine lessicale<sup>69</sup>.

Lo sviluppo delle vocali toniche dal medio alto tedesco attraverso il proto-yiddish (PY) al proto-yiddish orientale (PEY) e da un lato allo yiddish 'lituano' (NEY) e dall'altro lato attraverso il proto-yiddish meridionale (PSY) allo yiddish 'polacco' (CY) è il seguente<sup>43</sup>:

	ae		ä)		ë)		ā)		ou		ū		uo		u)	
MHD	i u	ie ü (ü)	ä (ou)	ø ö (ö)	ā a (a)	ou	ō o (o)	ū	uo	u (u)						
PY	34	32-33	31	25 24	22 23	21	12 13	11	44	42-43	41	54	52-53	51		
	i j	ī	ȳ	ē ej	ē	ē (ē)	ā	ā (ā)	ou	ō	ō	uu	ū	ū		
PEY	a j	ī	ȳ	ē	ej	ē	ō	ō	ā	ou	ō	au	ū	ū		
NEY										ōy						
	i	\	/	i	i	\	/	i	i	i	ou	\	/			
	aj	i	e	ej	e	o	a	ey	o	oj	u					
PEY	aj	ī	ȳ	ē	ej	ē	ō	ō	ā	ou	ō	au	ū	ū		
PSY	ā	ī	ȳ	ē	ej	ē	ū	ā	oj	o	ou	ī	ȳ			
CY	ā	ī	ȳ	ej	aj	ē	ū	ū	ā	oj	o	ō/ou	ī	ȳ		

logico, ma ormai 'Central Yiddish' è conosciuto e adoperato da tutti.

<sup>69</sup> HERZOG (1965) *passim*.

Non possiamo addentrarci troppo nelle complesse e contestate questioni dell'evoluzione dei diversi dialetti ma vale la pena riassumere la tesi più attendibile nella quale King, in accordo sostanziale con Herzog, ipotizza che questi due dialetti si siano sviluppati da una fonte unica, che possiamo chiamare proto-yiddish orientale, la quale ebbe un carattere profondamente condizionato dal medio bavarese. Questo proto-yiddish avrebbe avuto, secondo King, apocope, assenza di desonorizzazione finale e lunghezza fonemica delle vocali toniche <sup>70</sup>.

Laddove la lingua coterritoriale era il polacco (che ha sempre avuto un'influsso importante sullo yiddish orientale e a quell'epoca aveva ancora lunghezza vocalica e stava innovando la desonorizzazione finale) questa lingua dei vicini gentili avrebbe predisposto lo yiddish a mantenere la lunghezza vocalica e a introdurre la desonorizzazione finale. Nel Gran Ducato però sappiamo che il lituano non ebbe pressappoco nessuna influenza sullo yiddish e ci sarebbe da supporre che neanche il bielorusso abbia potuto influenzare molto lo yiddish a quell'epoca. Qui non esisteva nessun motivo per adottare la desonorizzazione, ma la lunghezza vocalica sarebbe invece andata persa come riflesso della perdita di questa desonorizzazione proprio come, per ragioni analoghe, si verificò nello stesso bavarese (almeno come fenomeno fonemico) <sup>71</sup>. Dovremmo inoltre concepire le altre distinzioni fra lo yiddish 'polacco' e lo yiddish 'lituano' principalmente come sviluppi interni, ma non possiamo escludere la presenza di nuovi influssi esterni dovuti a ondate migratorie di ebrei provenienti più tarde da altri territori tedeschi <sup>72</sup>.

Il 'vuoto' che aveva separato da un lato lo slavo orientale dallo slavo occidentale e dall'altro lato lo yiddish 'lituano' dallo yiddish 'polacco' fu riempito per ciò che riguarda le lingue slave già nel Trecento quando il polacco avanzò attraverso la Podlasie e venne in contatto diretto col bielorusso. Due secoli più tardi furono ebrei dalla Lituania che s'insediarono nella Masuria. Questo sviluppo spiega la presenza nello yiddish di moltissimi slavismi di tipo orientale su territorio slavo occidentale, non facilita però la comprensione del problema del così detto *sabesdikər losn*, cioè della fusione delle sibilanti /s/, /c/ e /z/ con le sibilanti palatali /š/, /č/ e /ž/ in parole come *shabəs* e *loshn* presso molti parlanti dello yiddish 'lituano',

<sup>70</sup> Anche l'antico alto tedesco, sia detto per inciso, non aveva la desonorizzazione. Vedi W. KÖNING, *dtv-Atlas zur deutschen Sprache, Tafeln und Texte*, 1978, p. 108.

<sup>71</sup> R. KING, 'Two of Weinreich's Riddles Revisited' in Katz (1988) pp. 85-98.

<sup>72</sup> HERZOG (1965) p. 251.

fenomeno che corrisponde esattamente al *mazurzenie* della Polonia del nord-est. U. Weinreich si contentò di constatare il problema senza tentare di risolverlo<sup>73</sup>. Provvisoriamente si potrebbe forse ipotizzare che i futuri *litvakəs* abbiano assorbito questa pronuncia ad un'epoca molto precoce sulla loro migrazione verso nord-est e che le ondate migratorie che vennero dall'ovest e che si insediarono più tardi sul territorio del *mazurzenie*, fossero in possesso di un consonantismo più resistente a questo fenomeno.

Come risultato delle migrazioni che riempiono il 'vuoto' masuriano si sviluppò un nuovo dialetto intermedio fra i due primi che è stato l'oggetto di uno studio approfondito da M. Herzog ed a cui egli dà il nome 'North Central Yiddish' (NCY)<sup>74</sup>. Come ci si aspetterebbe questo dialetto è caratterizzato di fenomeni di transizione come per esempio in alcune località della fusione totale delle vocali 31, 32, 51, e 52 a una /i/ senza distinzione di lunghezza. Intorno a Brańsk si era mantenuta perfino la realizzazione [y] delle vocali 51 e 52, così evidenziando l'anteriorizzazione e dearrotondamento progressivo /u/ > /y/ > /i/ durante lo sviluppo dal proto-yiddish orientale allo yiddish 'polacco'<sup>75</sup>.

Dopo che nell'anno 1569 l'Unione di Lublino fece dei due paesi uno stato unificato, ci fu una grande espansione verso sud-est nel corso della quale immigranti ebrei seguirono i colonizzatori polacchi e lituani verso l'Ucraina dove si sviluppò un terzo grande dialetto, l'*ukrainish yidish* o yiddish 'ucraino' (SEY) che incorporò molte delle caratteristiche del NCY occupando così anch'esso una posizione intermedia fra lo yiddish 'lituano' e quello 'polacco'<sup>76</sup>. Potrei forse ricordare, che mentre nella maggioranza delle lingue la lingua standard è in pari tempo anche la *Bühnensprache*, è da notare che come risultato dell'influenza del commediografo Avrom Goldfadn (che è nato in Ucraina e di cui gran parte della carriera si è svolta in Romania) è lo yiddish 'ucraino' che è divenuto la lingua del palcoscenico e del cinema yiddish.

Alcune delle differenze fonetiche più caratteristiche fra i tre dialetti principali dello yiddish orientale si vedono nella tavola seguente:

<sup>73</sup> U. WEINREICH, 'Four Riddles in Bilingual Dialectology', *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia 1*, The Hague: Mouton, 1963, pp. 348-349.

<sup>74</sup> HERZOG (1965) pp. 214-233.

<sup>75</sup> HERZOG (1965) pp. 255 e 167.

<sup>76</sup> HERZOG (1965) p. 140. Poco attendibile è la tesi di Jofen che attribuisce l'origine del SEY a una migrazione diretta da Baviera. Si veda J. Jofen, 'The Origin of the *o* vowel in Southeastern Yiddish' in Katz (1987) pp. 39-46.

	'polacco'	'ucraino'	'lituano'
'comprare carne'	koyfn flaysh	koyfn fleysh	keyfn fleysh
'la mia casa'	ma:n hous	man houz	wayn hoyz
'buon'anno'	gi:t yu*r	git yur	gut yor
'un giorno'	ayn tu*k	cyn tug	eyn tog

Nel corso del suo sviluppo lo yiddish orientale ha subito ulteriori profonde trasformazioni sotto l'influenza delle lingue slave per ciò che riguarda la fonetica e il lessico, nonché in larga misura i campi morfologici e sintattici. Come accennavo, è stato il polacco fra queste lingue slave ad influenzare maggiormente lo yiddish. Più tardi l'ucraino e anche il bielorusso, hanno influenzato lo yiddish in misura notevole, più di quanto comunemente non si ritenga, mentre il (grande) russo ha potuto esercitare un influsso ristretto solo dopo le spartizioni della Polonia.

Soprattutto il repertorio fonemico dello yiddish ha subito un influsso importante dalle lingue slave. Suoni che erano o sconosciuti o almeno inconsueti nel tedesco sono entrati a far parte integrante del sistema fonemico dello yiddish: /ž/, /č/ e anche /šč/: *zhaləvən* 'invidiare', *tshad* 'aria viziata dalle esalazioni di stufa' *shtshav* 'acetosa, erba brusca'. Alle consonanti *l*, *n*, *t* e *d* si oppongono le consonanti palatalizzate: *l'*, *n'*, *t'* e *d'*. Così *kl'amkə* 'maniglia della porta' si oppone a *klamər* 'gancio'. In posizione iniziale il tedesco può avere /s/ o /z/ secondo il dialetto, mai ambedue però, mentre nello yiddish si trova l'opposizione /s/≈/z/ (come: *soybl* 'zobellino' e *zoybər* 'pulito'; *sokn* 'calzini' e *zokn* 'vecchio').

Fra gl'influssi morfologici delle lingue slave sullo yiddish orientale possiamo citare il ricchissimo apporto di suffissi di tipo diminutivo, accrescitivo, vezzeggiativo o peggiorativo. È pur vero che anche il tedesco conosce i diminutivi *-lein*, *-l* e *-le*. (Essendo forma settentrionale, *-chen* non può influire.) Sono però relativamente pochi e il loro ruolo è molto ristretto. Lo yiddish orientale, come le lingue slave, possiede invece una gradazione diminutiva doppia. Il primo diminutivo esprime il concetto di piccolezza e il secondo diminutivo indica o affetto del parlante o piccolezza estrema: *kats*, *ketsl*, *ketsələ* 'gatto, gattino, gattino carino' esattamente come il polacco *kot*, *kotek*, *koteczek*. Questo processo è pure applicabile a nomi propri: *Avróm*, *Avreml*, *Avrémələ* (come il polacco *Zofia*, *Zośka*, *Zostenka*). Qui si tratta evidentemente di un tipo di calco, essendo il materiale linguistico di origine tedesca, ma molti suffissi diminutivi e vezzeggiativi sono prestati dallo slavo: yiddish 'polacco' *máməshi* 'mam-

mina' dalla desinenza vocativa polacca *mamusiu*. Pure di origine prettamente slava sono i suffissi peggiorativi: *-ák, -nyák, -atsh, -uk, -uts* come: *frumák* 'santocchio, bigotto', *treyfnyák* 'persona schifosa, in specie uno che non osserva la *kašrut/kashrəs*'. Mentre nel tedesco un suffisso diminutivo può essere aggiunto soltanto a un sostantivo, nello yiddish orientale, come nelle lingue slave, e del resto nell'italiano, una desinenza diminutiva può essere usata con aggettivi e verbi: *Di gútinkə, shéyninkə kindərləkh viln ésinkən* che nel linguaggio infantile equivalerebbe a 'I bimbeti bravini e bellini mangiano la pappa'. Esempio di infisso assai produttivo per la formazione di verbi è *-əv-*. Con *rátəvən* 'salvare' abbiamo a che fare con una parola presa dal polacco *ratować* che deriva a sua volta dal medio alto tedesco *retten*. Però l'infisso può generare verbi nuovi, servendosi di radici tratte da tutte le componenti; per esempio: *zikh-róynəvən* 'narrare reminescenze di poco valore' da *zikhroynəs* 'ricordi, dall'ebraico *zihronot*.

Al riguardo va avvertito che i diminutivi di origine slava sono molto produttivi nello yiddish che li usa in maniera assai indipendente. Queste desinenze si trovano in sensi, combinazioni e località dove sono sconosciute nelle lingue coterrioriali. Wexler vuole persino vedere nell'originalità dell'impiego dei diminutivi e altri suffissi di tipo slavo nello yiddish orientale un vestigio del sostrato giudeo-slavo<sup>77</sup>.

Anche la sintassi dello yiddish orientale ha subito numerosi influssi slavi. Uno dei fenomeni sintattici più interessanti che lo yiddish orientale deve alle lingue slave è quello di dare ai verbi una funzione aspettuale tramite prefissi. Proprio come il polacco distingue fra aspetto imperfettivo: *Pisatem list* 'Stavo scrivendo una lettera' e aspetto perfettivo: *Napisatem list* 'Ho / Avevo scritto una lettera', lo yiddish fa la distinzione fra *Ikh hob geshribn a briv* e *Ikh hob ongeshribn a briv*. Un altro esempio: *Beys ikh hob zikh gelernt poylish* 'mentre imparavo il polacco' ma *Az ikh hob zikh oysgelernt rusish* 'Quando mi ero già impadronito del russo' (cf. pol. *wyuczyć sieczegoś*). Si noti come qui, come nella maggioranza dei casi, lo yiddish ha preso non soltanto il processo. Nei singoli esempi i prefissi corrispondono letteralmente: *on-* nello yiddish equivale a *na-* nel polacco, *oys-* a *wy-* e così via. È pur vero che l'indoeuropeo e l'antico alto tedesco conoscevano l'aspetto (cioè l'opposizione perfettivo ≈ imperfettivo) e che il medio alto tedesco poteva dar forza perfettiva a un verbo col prefisso *ge-*. Possiamo trovare ancora anche

<sup>77</sup> WEXLER (1987) pp. 168-176.

qualche isolato resto nel tedesco odierno (cf. *lernen* ≈ *erlernen*) ma il fatto che questo fenomeno sia così esteso nello yiddish orientale indica che il sistema aspettuale è andato ricostituendosi sotto l'influsso dello slavo<sup>78</sup>.

L'uso del pronome riflessivo in proposizioni intransitive sarà probabilmente un altro riflesso della sintassi slava. Si confronti *Der referát beybt zikh on* ('La conferenza comincia') con il polacco *Wyk-tad się zaczyna* e con il tedesco *Die Vorlesung fängt an*.

Nelle frasi comparative si usa nello yiddish la preposizione *fun* che corrisponde al polacco *od*: *groysser fun mir* = *wiekszy ode mnie* (sviluppo che forse è stato rafforzato dall'ebraico *joter gadol mimeni*) ma non corrisponde al medio alto tedesco *größer danne / als ich*.

Oltre al superlativo con desinenza germanica in *-st* lo yiddish possiede la forma *der samə bestər* 'il migliore' che corrisponde all'uso dell'ucraino *самий (най)ліпший* o del bielorusso *самы найлепшы*.

Si potrebbero citare letteralmente migliaia di parole nello yiddish orientale che sono di origine slava. Studiosi come Joffe, Borokhov<sup>79</sup> e altri hanno ripetutamente fatto notare che gran parte del lessico che proviene dalla componente slava appartiene a campi semantici prevedibili come per esempio la cucina (*prazbən* 'friggere' [*<pol. prażyć*], *latkə* 'frittella' [*<ucr. латка*]), l'agricoltura (*bronə* 'erpice' [*<pol. brona*], *lonkə* 'prato' [*<poln. łąka*]), il vestiario (*yarmlkə* 'zucchetto' [*<pol. jarmulka*], *gatkəs* 'mutande' [*<pol. garki*]), la botanica (*mályənə* 'lampone' [*<pol. malina*]), *verbə* 'salice' [*<ucr. верба*]), la zoologia (*zhabə* 'rana' [*<pol. żaba*], *vorobeytsjik* 'passero' [*<ucr. воробышек*] e la meteorologia (*kbmarə* 'nuvola nera o minacciante' [*<ucr. хмара*], *slyotə* 'neve mista a fango' [*<ucr. сльота*]). Più sorprendente forse è il fatto che un certo numero di congiunzioni, preposizioni e di particelle interrogative è di origine slava, come per esempio *abi* 'purché' [*<bielorus. абы*], *khotsh* 'benché' [*<pol. choć*], *tsi* 'chissà se, mi chiedo se' [(bielorus. *ці*).

I prestiti lessicali non si limitano alle singole parole ma spesso

<sup>78</sup> A. SENN, 'Verbal Aspects in Germanic, Slav and Baltic', *Language* 25 (1949), pp. 402-409; M. SCHAECHTER, *Aktionen im Jiddischen, Ein sprachwissenschaftlicher Beitrag zur Bedeutungslehre des Verbums* (tesi di laurea all'università di Vienna), New York: U.M.I., 1986; V. LOCKWOOD BAVISKAR, *The Position of Aspect in the Verbal System of Yiddish*, Working Papers in Yiddish and East European Jewish Studies 1, New York: YIVO, 1974.

<sup>79</sup> Y.A. YOFE, 'Der slavisher element in yidish', *Pinkes fun amopteyl fun YIVO I-II* (1928-1929), pp. 235-256 e 296-312; B. BOROKHOV, 'Di oyfgabn fun der yidisher filologye', *Der pinkes*, Vilne, 1913, a cura di Sh. Niger, pp. 1-18.

coinvolgono intere locuzioni. I comuni saluti yiddish *Vos hert zikh?* e *Vos hert zikh guts?* ‘Che c’è di nuovo? Cosa c’è di bello a raccontare?’ risalgono al polacco *Co stychać?* e *Co u pana dobrego?* Dallo yiddish, del resto, questa espressione è pervenuta nell’ebraico moderno come *Ma nišma?*

D’interesse storico particolare sono i numerosi casi in cui s’incontra nello yiddish la stessa parola in due varianti fonetiche. Nello yiddish ‘polacco’ per esempio le parole per ‘pavimento’, ‘veste (degli ebrei)’ e ‘pozzanghera’ sono *pódləkə*, *kápətə* e *káləzhə*, tutte con l’accento sdrucciolo, che indica che queste parole entrarono nello yiddish dal polacco prima del Cinquecento, vale a dire prima che l’accento tonico del polacco fosse spostato dalla prima sillaba alla penultima, ciò che produsse nel polacco moderno: *podłoga*, *kapota* e *katuża* (tutti con l’accento piano)<sup>80</sup>. Nello yiddish ‘ucraino’ troviamo: *padlógə*, *kapótə* e *kalúzhə*. Facilmente saremmo tentati di concludere che queste forme siano derivate dall’ucraino coteritoriale. Però i corrispondenti etimi ucraini non possono sostenere una tale tesi (si confronti, per esempio, l’ucraino *pidloha* [pidloha]). Si tratta invece di un secondo più tardivo prestito dello stesso etimo polacco dopo lo spostamento dell’accento. La spiegazione di questo fenomeno è di natura sociolinguistica. Mentre nell’Ucraina rurale si parlava ucraino, la popolazione urbana a quell’epoca era prevalentemente composta di colonizzatori polacchi ed era con questi abitanti delle città che gli ebrei avevano i più importanti contatti.

Oltre ai numerosissimi prestiti diretti dalle lingue slave lo yiddish possiede molto che al primo sguardo sembra germanico, ma che si rivela invece come calco o *Lehnübersetzung* dallo slavo. Prendiamo l’esempio della parola yiddish *únterkumən* ‘avvicinarsi’. Non ha niente a che fare con il tedesco *unterkommen* ‘trovare alloggio’, ma risulta riflesso del polacco *podchodzić* ‘avvicinarsi’ (dove *unter-* corrisponde a *pod-* ‘sotto’ e *kumən* ‘venire’ riflette *chodzić* ‘andare o con altro prefisso ‘venire’). Simile è il caso della parola *lernən* che indica o ‘insegnare’, come nei dialetti tedeschi, o ‘studiare’, ma solo nel senso di ‘studiare Torà o Cabbala’ (che erano praticamente l’unico oggetto di studio quando lo yiddish si parlava solo sul territorio tedesco). Per ‘studiare materie scolastiche profane’ lo yiddish ha

<sup>80</sup> Che le parole sdrucciole siano derivate dal polacco antico e non dal ceco o dallo slavo orientale è confermato da molti toponimi yiddish dello stesso territorio nei quali si è conservata la pronuncia polacca di prima dello spostamento dell’accento tonico avvenuto nel Cinquecento: *bárnəvə* per Baranowa, *pyótnətsə* per Piatnica, *vlódəvə* per Włodawa e *varshə* per Warsawa dove la sillaba divenuta tonica nel polacco è andata persa nello yiddish come risultato di sincope.

*lernən zikh* sotto l'influsso del verbo riflessivo polacco *uczyć się* (il che riflette il fatto che lo studio delle scienze terrene è un fenomeno relativamente recente dell'assimilazione).

Spesso il prestito o calco slavo subisce nello yiddish una modificazione semantica che può essere d'interesse sociologico. L'espressione nel medio alto tedesco *sich (ge)segenen* aveva il significato 'farsi il segno della croce'. Altrettanto il polacco *żegnać się* che si deriva pure dal medio alto tedesco. Ma in Polonia si usava così spesso farsi il segno della croce al momento di prendere congedo che *żegnać się* acquistava il senso supplementare di 'accomiatarsi'. Giacché gli ebrei evidentemente non hanno bisogno del primo significato, *zikh gezégəṇən* è divenuto l'espressione normale nello yiddish orientale per 'congedarsi'.

Vale la pena citare un'altro caso in cui la modificazione semantica è da attribuire alla diversità fra la vita dei contadini cristiani e le attività prevalentemente urbane degli ebrei. La frase ucraina *xodumu nycmonau* indica 'essere senza pastore'. Nella vita dello *shtetl* però, l'espressione corrispondente yiddish *pustepásəvən zikh* assume invece il senso di 'oziare, poltrire'.

Mentre raramente è possibile motivare prestiti con precisione, sembra che spesso la scelta di una determinata forma (rispetto a un'altra potenziale) sia favorita o rafforzata dalla convergenza con una tendenza analoga proveniente da un'altra componente. Un esempio l'abbiamo già visto nel contesto del comparativo. Paragonabile è l'uso nello yiddish dell'infinito pleonastico per dare risalto a un'azione: *Esn hot er yo gegesn (nor gebentsht hot er nit)* 'Certo che ha mangiato (ma non ha mica pronunciato la benedizione dei pasti)' oppure: *Kenen, ken ikh im zeyər gut* 'Sì, lo conosco molto bene, (ma non posso sostenere di comprenderlo, di amarlo ecc.)'. Potrebbe trattarsi di un prestito dal polacco *Znać, ja jego dobrze znam*, ma è probabile che la presenza di un simile fenomeno nell'ebraico biblico abbia favorito questo sviluppo: *šamor tišmeru 'et-mišvotai* 'Veramente voi osserverete i miei comandamenti', oppure: *'akol tokel*. 'Di ogni albero del giardino puoi mangiare liberamente' (Genesi 2:16).

Alla luce di quanto siamo venuti esponendo sembra chiaro che qui non abbiamo a che fare con un gergo composto d'una mescolanza di parole di origine diversa (come fino a un certo punto è il caso con il 'Rotwelsch') ma con una 'lingua di fusione', cioè con elementi di origine varia che si sono fusi intimamente in una lingua unica, con una fonetica che si applica egualmente a tutta la lingua, con una grammatica ben precisa e con un lessico dove il singolo item può avere un senso assai diverso da quello che ha nella lingua da cui è stato preso. Per esempio *sefer* nell'ebraico, *bouch* nel medio

alto tedesco e *книга* nel bielorusso hanno tutti il senso di 'libro', ma le parole yiddish *seyfər*, *bukh* e *knibə* non sono sinonimi. Nello yiddish i significati sono 'libro devozionale', 'libro profano' e 'stomaco terzo di un ruminante'.

Abbiamo già visto altri esempi in precedenza, ma vale forse la pena di citare ancora, come evidenza del grado così intimo di questa fusione, la maniera in cui le componenti s'incontrano nella stessa parola. Molte parole di origine semitica formano il loro plurale nello yiddish con desinenze germaniche: *yam* ≈ *yamən* 'mare ≈ mari', anche con *Umlaut*: *kol* ≈ *kelər* 'voce ≈ voci' (L'*Umlaut* interessa qui solamente la pronuncia, perché – trattandosi di un'item preso dalla *loshn koydəsh*, la lingua sacra – la grafia del morfema radicale rimane costante.) La parola *koyləs* invece, che rispecchia il plurale proveniente dalla *loshn koydəsh*, ha il significato di 'chiasso, baccano'. Un caso interessante è *ponim* ≈ *penəmər* 'faccia ≈ facce' dove il plurale ebraico di *pne* 'faccia' funge da singolare che a sua volta fa formato un nuovo plurale con desinenza germanica.

Esistono pure casi opposti in cui il tema germanico ha la desinenza plurale semitica: *nar* ≈ *naronim* 'matto ≈ matti (sost.)', *doktər* ≈ *doktoyrim* 'medico ≈ medici' e *poyər* ≈ *poyərim* 'contadino ≈ contadini'.

Incontriamo questa fusione delle componenti anche nella morfologia dei verbi. Nell'ebraico della *Mišnah* esiste la costruzione col participio presente *haju 'omrim* (letteralmente 'erano dicenti = hanno detto'), mentre pure nel medio alto tedesco era possibile dire *si wāren sagende*. Lo yiddish ne ha fatto un'incrocio, servendosi del participio presente dei verbi '*pi'el*' per formare costruzioni come *Er hot məkhabəd gəvén dem khavər* 'Ha ospitato l'amico', *Ikh hob məkhadəsh gəvén di levonə* 'Ho benedetto il novilunio'. È interessante notare come lo yiddish coniuga il 'verbi perifrastici', come li chiama Uriel Weinreich, *məkhabəd zayn* e *məkhadəsh zayn* con l'ausiliare *hobn*.

Per lungo tempo le stamperie d'Italia, di Germania e d'Olanda aiutarono a far prevalere la vecchia lingua formatasi sulla base dello yiddish occidentale in tutto il territorio. Ma questa lingua divenne sempre più remota dalla vita degli ebrei specialmente quando lo yiddish cominciò a scomparire nell'Europa occidentale. Nel primo Ottocento una nuova lingua letteraria basata sui dialetti orientali andava sviluppandosi come risultato dei tentativi della stampa nascente e degli scrittori di evitare forme percepite come eccessivamente locali. Molto importante nella normalizzazione dell'ortografia e nello sviluppo di una dizione letteraria unificata era il giornale *Kol mevaser* pubblicato a Odessa da Aleksandr Tsederboym fra il 1862 e

il 1871. Fu sulle pagine di *Kol mevasser* che apparvero a puntate *Dos kleyne mentshele* di Mendele Moykher Sforim (1836-1914) e il romanzo popolarissimo di Yoel Linetski (1839-1915), *Dos poylishe yingl*. Nello sviluppo di questa lingua letteraria 'B' giocarono un ruolo notevole anche le opere di Sholem Aleykhem (1859-1916) e di Yitskhok Leybesh Perets (1852-1915). Moykher Sforim proveniva dal nord-est ma si stabilì in Ucraina e poi a Odessa, Sholem Aleykhem nacque in Ucraina e vi passò la maggior parte della vita e Perets visse prima a Zamość e poi a Varsavia. L'effetto di tutto questo era di favorire una grammatica piuttosto di tipo 'polacco-ucraino', con per esempio i tre generi *der, di, dos*. Nei circoli filo-*maskilish* di Varsavia c'era però una certa tendenza a 'scimmiottare' la pronuncia 'lituana', un fenomeno che viene preso in giro per esempio nel famoso romanzo, *Di brider Ashkenazi* (1936) di Y.Y. Zinger, il fratello di Bashevis.

In questo processo di livellamento il dialetto 'polacco' aveva il vantaggio di avere di gran lunga il più alto numero di parlanti, anche quello 'ucraino' era favorito dal fatto che i primi drammaturghi e attori provenivano dal sud, mentre il dialetto 'lituano' godeva del prestigio culturale dovuto al ruolo giocato da Wilno come centro della *Haskalah*<sup>81</sup>.

Alquanto paradossale può sembrare il fatto che mentre gli illuministi dell'*Aufklärung* contribuirono in grande misura alla scomparsa dello yiddish in Germania, il *pendant* di questo movimento nell'Europa orientale, la *Haskalah*, favorì lo sviluppo della lingua letteraria 'B', anche se con riluttanza, essendo lo yiddish il solo mezzo tramite

<sup>81</sup> A Wilno si trovava anche la sede principale dello YIVO (*Yidisher visnschaftlekher institut* o Istituto Scientifico Yiddish/Ebraico, oggi: YIVO Institute for Jewish Research) che fu fondato nel 1925 per promuovere ricerche scientifiche sulla lingua e letteratura yiddish e le cui numerose e importanti attività culturali rappresentano un argomento che esula alquanto dal nostro tema. In questo quadro ci sarebbe da citare soltanto il tentativo dello YIVO di stabilire un'ortografia standard che però è ancora lungi d'aver ricevuta un consenso universale. La caratteristica più rilevante della pronuncia YIVO è il fatto che ha fuso i dittonghi 42-43, 44 e 52 tutti scritti con il digramma *vov yud* nella realizzazione unica /oy/, portando a termine il processo discusso più sopra così:

MHD	NHD	'polacco'	'lituano'	<i>kʲaʲ</i>
<i>hūs</i>	<i>Haus</i>	<i>hous</i>	<i>hoyz</i>	<i>hoyz</i>
<i>boum</i>	<i>Baum</i>	<i>boym</i>	<i>beym</i>	<i>boym</i>
<i>grōz</i>	<i>groß</i>	<i>groys</i>	<i>greys</i>	<i>groys</i>

il quale i *maskilim* potevano rivolgersi alle masse popolari che miravano a illuminare.

Concludiamo questa considerazione dei problemi e prospettive della storia della lingua yiddish con un breve sguardo verso il futuro. Mentre, a seguito dell'Olocausto e della rinascita dell'ebraico in Israele, è purtroppo vero che fra gli ebrei di cultura laica lo yiddish perde sempre più terreno, nondimeno si può constatare che il numero di parlanti lo yiddish 'polacco' (piuttosto che lo yiddish *klal*) va aumentando fra gli *khsidim* di Crown Heights, Stamford Hill e Me'a Še'arim.

Marco Fazzini

GEOFFREY HILL:  
UN POETA IN MASCHERA CI PARLA D'AMORE

Nell'analisi che Fry fa della poesia del mondo occidentale dal Medioevo ai nostri giorni, nota una ossatura del simbolismo poetico costruita su quattro livelli principali. La visione del Logos, il Paradiso convenzionale della religione, occupa il primo livello e subito a ridosso c'è la visione o illusione dell'esistenza di un paradiso terrestre o Giardino dell'Eden verso il quale l'anima tenta l'ascesa. Ecco come lo stesso Fry descrive questo secondo livello simbolico:

Questa ascesa dell'anima rappresenta un altro campo del simbolismo poetico, che chiamerò visione dell'Eros, perché è quasi invariabilmente provocata da una forma d'amore umano. Il simbolismo dell'Eros di solito inizia con la figura del poeta alienato, che è spinto a scrivere poesie perché è un amante frustrato<sup>1</sup>.

Questa pratica, portata all'eccesso, condusse alle convenzionali schermaglie dell'Amor Cortese e a varie applicazioni mistiche nella Spagna Barocca ed è apparsa in Inghilterra con Milton ("L'Allegro e il Penseroso") e con Yeats nei simboli della "torre" e della "scala a chiocciola".

Una sua applicazione nella poesia inglese contemporanea ad opera di Geoffrey Hill si incentra sulla frustrazione dell'amante deluso e sulla sua conseguente dedizione all'arte come se essa fosse uno sfogo sostitutivo di un'energia che è principalmente erotica. Attraverso l'analisi simbolica e psicologica delle voci di una sua sequenza poetica indagheremo i problemi legati a quella forma d'arte che si fa portavoce dell'umano desiderio di martirio e, a un tempo, del suo anelito liberatorio.

"The Songbook of Sebastian Arrurrus" è, dopo "Funeral Music", l'altra grande sequenza di *King Log* (1968) e si finge la traduzione di

<sup>1</sup> NORTHROP FRY, *L'Ostinata Struttura*, Milano, Rizzoli 1975, p. 247.

un lavoro appartenente ad un poeta spagnolo con quel nome<sup>2</sup>.

L'artificio non è casuale visto che è stato proprio un poeta spagnolo contemporaneo a suggerire a Hill l'idea di comporre poesia sotto la paternità di Sebastian Arrurruz. Ecco come il poeta stesso, in un'intervista, giustifica tale finzione:

There is nothing unique or original in creating the idea of an imaginary poet or writer and in giving him a small body of work. My main inspiration for the idea was in the work of Antonio Machado, who had created an 'apocryphal professor' called Juan de Mareina and an imaginary poet-philosopher called Abel Martín<sup>3</sup>.

Arrurruz si vuole nasca nel 1868 e muoia nel 1922, cosa che gli permette di celebrare il centenario della nascita proprio l'anno di pubblicazione di *King Log* e di non godere del vantaggio di leggere i grandi libri della letteratura moderna, *The Waste Land* e *Ulysses*<sup>4</sup>. Arrurruz è quindi un poeta post-romantico e pre-modernista, stanco di fumose sentimentalità romantiche, di utopie e sogni e precursore ormai delle delusioni del 20° secolo, un uomo scoraggiato attraverso il quale un Hill mascherato tenta di mostrarci quale sia la via dell'arte che, snodandosi attraverso le frustrazioni, ci introduce ad una sorta di sublimazione.

Il suggerimento proposto da John Purkis<sup>5</sup> a proposito del nome del nostro poeta apocrifo richiede una piccola associazione fonetica per accostare 'Arrurruz' [arrurrúθ]<sup>6</sup> a 'Arrowroot' [æ̀rəru:t] o

<sup>2</sup> Le poesie della sequenza, raccolte definitivamente nel 1968 in *King Log*, apparvero a puntate su tre autorevoli periodici letterari inglesi: *The Times Literary Supplement* (no. 3309, 29 July 1965), *Agenda* (vol. 4 nos. 5-6, Autumn 1966) e *Stand* (vol. 9 no. 3, 1968).

<sup>3</sup> JOHN HAFFENDEN, *Viewpoints: Poets in Conversation with J.H.*, London and Boston, Faber and Faber, 1981, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> JOHN PURKIS, "Donald Davie, Charles Tomlinson, Geoffrey Hill", A 306 *Twentieth Century Poetry*, UNIT 31, Milton Keynes, The Open Univ., 1976, p. 55.

<sup>6</sup> La trascrizione fonetica sopra riportata prende in esame la pronunzia che un parlante di lingua spagnola farebbe del nome del nostro poeta, supposto che egli parli la lingua castigliana. Il Prof. Luciano Canepari, da me consultato in merito ad una probabile pronunzia che un inglese farebbe di quello stesso nome, mi ha suggerito che probabilmente il suono della 'a' iniziale subirebbe uno slittamento verso un suono 'æ' e che il suono della due 'u' si trasformerebbe in 'ə'; per quanto riguarda il suono 'θ' esso verrebbe certamente pronunziato come una 'z'. Se poi supponiamo che quel parlante inglese abbia qualche cognizione delle lingue romanze e dello spagnolo in particolare, si potrebbe immaginare che egli si sforzi di pronunziare la seconda 'u' come 'u:' giungendo così ad una quasi perfetta identificazione fonetica tra il nome spagnolo ([æ̀ rəru:z]) ed il suo equivalente inglese mostrato sopra.

[árouru:t]; ma, fatto questo, si scoprono altri, più stretti legami che saldano l'idea delle frecce ("arrows") a quella del martirio di S. Sebastiano tanto più che il nome del nostro poeta è Sebastian. Lui diviene così la radice ("root") delle frecce poiché quel martirio fu patito attraverso le frecce; lui è l'uomo nel quale le frecce rimangono piantate condannandolo ad una lenta sofferenza <sup>7</sup>.

È proprio l'idea di questa pena prolungata che associa il santo al poeta la cui lunga separazione dall'amata gli è causa di una profonda, lacerante solitudine. Poi, quasi a creare un sub-plot all'interno della sequenza, queste poesie divengono una discussione sui problemi poetici suggerendo la (supposta) funzione curativa della scrittura. La reiterazione di queste due preoccupazioni, quella per l'amata perduta e quella per la poesia e la lingua, riescono a creare una doppia caratterizzazione che investe il parlante, o meglio, lo scrittore e colei alla quale la scrittura è indirizzata.

Fin dalla prima poesia si dice che Sebastian è stato deluso ed è rimasto in solitudine; ma c'è da notare principalmente il tono di distacco che il parlante mantiene per tutto il componimento e la sua decisione di trovare un sollievo o una soluzione nel componimento stesso, nella poesia:

Ten years without you. For so it happens.  
Days make their steady progress, a routine  
That is merciful and attracts nobody.

Already, like a disciplined scholar,  
I piece fragments together, past conjecture  
Establishing true sequences of pain;

<sup>7</sup> Robert Morgan, dopo aver notato l'associazione con "arrowroot", osserva: "Playing that game further I could say that 'Arruruz' embodies the hum of the released bow string and the whisper and thud of the arrow going home". Un simile effetto fonetico è riscontrabile nella poesia "The Martyrdom of Saint Sebastian" contenuta in *For the Unfallen* (1959) nei cui versi "Naked, as if for swimming, the/ martyr catches his death in a little flutter/of plain arrows", a parte l'ironia del rinnovato clichè di "catches his death" costruito sull'espressione "to catch a cold", la parola che ci fa avvertire il vibrante suono della freccia in corsa è "flutter". Gabriel Pearson osserva, a proposito di questa poesia, che "Hill's suspicious poetic personality is here lampooned in the Sebastian... whose martyrdom is a metaphor for fine art (that poem is also a homage to Henry James, most intricately crystalline of artists)". Sembra così che in entrambe le occasioni Sebastian rappresenti un espediente per mostrare da una parte la maestria che il poeta sa trovare operando nella ricchezza verbale del linguaggio e dall'altra la volontà di apparire cauto verso una totale e fiduciosa dedizione all'arte. Robert Morgan, "The Reign of King Stork", in *Parnassus: Poetry in Review*, vol. 4 no. 2, Spring/Summer 1976, p. 43. Gabriel Pearson, "King Log revisited", Peter Roninson (ed.), *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, Milton Keynes-Philadelphia, Open Univ. Press, 1985, p. 46.

For so it is proper to find value  
 In a bleak skill, as in the thing restored:  
 The long-lost words of choice and valediction.

(“Arrurruz I”)

Sebastian non sta esprimendo la sua passione; la richiama alla mente, soffermandocisi, studiandola come si addice ad un “disciplined scholar”. Il fulcro tematico sembra essere qui la solitudine e la sofferenza che si dispongono in “fragments” creando delle “true sequences of pain”, momenti vissuti di un’esperienza filtrata da una fantasia che è principalmente facoltà di digerire ogni dato del ricordo. Sebastian usa il suo “bleak skill”, il suo metodico ordinamento di dati per rievocare la vita passata, per raccontare la sua esperienza, “the thing restored”, che trova, attraverso la scrittura, una via di redenzione.

Jon Silkin, un autorevole critico e poeta contemporaneo, vede nella parola Arrurruz un vago suggerimento di questo sollievo che Sebastian sembra trovare nella scrittura, dicendo che “he is also a man, the root of an arrow, himself equipped, organically, and with the incising gift of the poet”<sup>8</sup>.

Si può aggiungere che “arrowroot” indica anche un cibo amidaceo ricavato dalla polverizzazione della radice dei tuberi di Maranta e usato dagli Indiani d’America per far fuoriuscire il veleno dalle ferite delle frecce. Sembra quindi che il nome di Sebastian contenga ad un tempo l’idea della sua natura auto-lesionista ed il rimedio terapeutico per la sua sofferenza.

La mistura di amore sacro e profano presente nelle liriche amoro-se della Spagna del Seicento è reinterpretata qui secondo canoni mistici con i quali Hill crea una fluttuante relazione tra sofferenza e liberazione, come Jones osserva parlando dei “Cancioneros” del Siglo de Oro:

expressive of the tormented obsession of lover, helpless, in the grip of contradictions, willing his own martyrdom but yearning for release, thrown from extreme to extreme of joy and pain, hope and despair<sup>9</sup>.

La novità della sequenza non sta tanto nel desiderio di immortalare la sua sofferenza per la perdita dell’amata ma nell’essere riuscita a creare una dicotomia verbale e simbolica che identifica con acuto

<sup>8</sup> JON SILKIN, “The Poetry of Geoffrey Hill”, Michael Schmidt-Grevell Lindop (eds.), *British Poetry Since 1960*, Oxford, Carcanet Press, 1972, p. 15.

<sup>9</sup> R.O.JONES, *A Literary History of Spain: The Golden Age*, London, Ernst Benn, 1971, p. 30.

rigore Sebastian con la poesia/scrittura e la sua donna con la parola ("speech"). Questa doppia valenza si accompagnerà poi a varie altre dicotomie che ci sveleranno a più riprese i caratteri degli amanti attraverso la loro disposizione nei confronti del linguaggio. Hill stesso definisce Arrurruz uno "shy sensualist with a humor that could be said to balance the sexuality except that the finer nuances have been lost in translation"<sup>10</sup>.

C'è in realtà una buona dose di umorismo nelle poesie di Sebastian, molto più che non la sua sensuosa, inespressa sessualità. Così con la prima poesia si avverte già una chiara differenza di tono all'interno del primo verso le cui due affermazioni ("Ten years without you. For so it happens") contrastano per essere la prima un grido di vera astinenza e la seconda una disciplinata registrazione di fatti. Ed ancora, troviamo un legame discordante tra la I<sup>A</sup> e la 2<sup>A</sup> stanza in considerazione del fatto che l'uso dell'avverbio "Already" ci spinge a pensare che "Ten years" rappresentano un breve lasso di tempo. Ma anche se volessimo trascurare l'errore temporale, percepiremmo l'ironia nella sorpresa che ha lo stesso poeta nel trovarsi già al lavoro, dopo pochissimo dalla separazione con l'amata<sup>11</sup>.

Nella seconda poesia si rinsalda il legame che Hill ha voluto stabilire con le scritture poetiche del Siglo de Oro; qui si serve della "copla" o canzone, poesia popolare di quattro versi ottosillabici assonzati a coppie. Ma come osserva Jon Silkin "Hill's irony here may be obtained by contrasting those simple definitions with the stance of the present Arrurruz's coplas which form neither a serenade, nor are popular, but unlyrical, allusive and complex"<sup>12</sup>. Tale complessità va attribuita alla funzione predominante che in Hill hanno le omissioni poetiche con tutto ciò che esse lasciano di non detto o di immaginabile<sup>13</sup>. Tale osservazione diviene una clausola necessaria per la lettura di Hill ed un elemento da ammirare nella scrittura di altri autori, come Green:

Green's lectures, as we know them in the expressive re-enactments of those who attended them, make their own restricted but valid discovery of the 'formal engagement'. Green was, in a very immediate sense, requiring his audience to become his fellow-labourer<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> JOHN HAFFENDEN, *op. cit.*, p. 95.

<sup>11</sup> Cfr. E. BROWN MERLE, "Poetic Omissions in Hill's Most Recent Sequences", *Double Lyric*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980, pp. 53-54.

<sup>12</sup> JON SILKIN, *op. cit.*, p. 155.

<sup>13</sup> E. BROWN MERLE, *op. cit.*, pp. 20-72.

<sup>14</sup> GEOFFREY HILL, *The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas*, Milton Keynes, Open Univ. Press, 1985, pp. 119.

A parte il ritorno dell'idea della separazione e del desiderio amoroso, si noteranno invece in queste "coplas" i due chiari riferimenti alla dicotomia scrittura/parola che ribadiscono le polarità caratterizzanti i due amanti:

Oh my dear one, I shall grieve for you  
For the rest of my life with a slightly  
Varying cadence, oh my dear one.

("Arrurruz 2:copla ii")

Se il repertorio retorico è ironicamente ridotto (chiaro riferimento alla carenza nella poesia spagnola secentesca che usò prevalentemente l'ossimoro, l'antitesi e il poliptoto) la scrittura sembra qui ricevere una decisiva fiducia.

Sebastian, quel dotto studioso dedito ad una disciplina manierata, quell'ossessionato annotatore di vita e amore che stravolge la sua stessa vita in un'opera d'arte, vede sempre più la sua donna divenire la fonte spontanea della natura umana riconoscendo la distanza incolmabile che esiste tra la freddezza della sua artificialità e quella fertilità prorompente:

It is to him I write, it is to her  
I speak in contained silence. Will they be touched  
By the unfamiliar passion between them?

("Arrurruz 2:copla iv")

Gli si impone così una sorta di ritiro nella zona del non-sociale dove scrittura e parola, con la loro avversa natura maschile e femminile ("It is to him I write, it is to her / I speak..."), si sforzano di trovare un inconcepibile terreno d'incontro<sup>15</sup>; la sua immaginosa vita d'artista contrasta con l'attitudine sociale di lei tanto che anche i più potenti istinti naturali saranno frustrati da una fredda asessualità:

What other men do with other women  
Is for me neither orgy nor sacrament  
Nor a language of foreign candour

But is mere occasion or chance distance  
Out of which you might move and speak my name  
As I speak yours, bargaining with sleep's

<sup>15</sup> L'idea della dicotomia scrittura/parola, che avrà un ruolo determinante nella discussione della sequenza, mi è stata suggerita dalla lettura della tesi "The Poetry of Geoffrey Hill" di Henry Hart discussa il 21 Giugno 1983. Una copia di tale lavoro è reperibile nella Bodleian Library di Oxford.

Miscellaneous gods for as much  
As I can have: an alien landscape,  
The dream where you are always to be found.

(“Arrurruz 3”)

Non si confida né nell'amore profano (“orgy”) né in quello sacro (“sacrament”) poiché l'atto amoroso è solo un fatto casuale che determina la loro separazione.

Ecco quindi introdotta un'altra importante dicotomia caratterizzante: il binomio sonno/veglia ci indica il confine tra una realtà sofferta (veglia) e l'incoscienza parziale, l'“orgy of sleep” dell'undicesima e conclusiva poesia, in cui il poeta è capace di sognare una realizzata unione con la sua donna (sonno)<sup>16</sup>. Ma dal profondo della sua coscienza c'è il riconoscimento che quello è solo un “alien landscape” che finirà in un nonnulla, una vana illusione annientata dalla tangibile, vacua esistenza:

A workable fancy. Old petulant  
Sorrow comes back to us, metamorphosed  
And semi-precious. Fortuitous amber.  
As though this recompensed our deprivation.  
See how each fragment kindles as we turn it,  
At the end, into the light of appraisal.

(“Arrurruz 4”)

Il suo dolore, tramutato in frammenti che ardono nell'atto di rotearli, acquista una eterna, statuaria stabilità e la preziosità della “fortuitous amber”. Inoltre, l'Incipit dei secondi tre versi (“as though”) ci dice dell'irrecuperabile sensualità umana e sociale perduta con la dedizione ad un'arte oziosa.

La doppia caratterizzazione osservata nelle precedenti poesie si estende ora ad un altro binomio che introduce una ormai mitica metafora della poetica del nostro secolo: la rigenerazione della vita da una materia apparentemente morta o condannata alla morte:

Love, oh my love, it will come  
Sure enough! A storm  
Broods over the dry earth all day.  
At night the shutters throb in its downpour.

<sup>16</sup> Una “copla” aggiuntiva, non inclusa in *King Long* e nei *Collected Poems*, confermerebbe la strana natura di questo amore illusorio che ha luogo nel sonno. Prima pubblicata in *Stand* (vol. 14 no. I, 1972, p. 4) e poi apparsa in *Agenda* (vol. 23 nos. 3-4, Autumn/Winter 1985/86, p. 4) dice: “The fox goes hungry to earth. At dawn/the owl, surfeited with fur and love/Sleeps. I rise from your dream, you from mine”.

The metaphor holds; is a snug house.  
 You are outside, lost somewhere. I find myself  
 Devouring verses of stranger passion  
 And exile. The exact words

Are fed into my blank hunger for you.

(“Arrurruz 5”)

La morte, la siccità, l'invernale terra desolata, la calura estiva simboleggiati da Sebastian prigioniero della sua stessa casa, possono essere scongiurati da una rigenerazione portata dalla tempesta che incombe sull'arida terra precludendo la caduta di una pioggia vivificante. La sua amata proviene da quel regno di fertile umore e si attende che entri nella alienata e desolata abitazione per redimerlo e condurlo a nuova vita. Ma l'immagine che Hill ha creato può solo servire alla sua vacua arte; a dispetto della appropriatezza (“propriety”) – e su tale termine ci soffermeremo in seguito – della metafora (sottolineata dalla somiglianza fonetica tra gli aggettivi “snug” e “smug”, quasi a suggerire l'idea di un piacere auto-congratulatorio), essa non riesce a sanare la loro distanza. L'ironia su tale irrealizzata conquista è espressa nella falsa soddisfazione di trovare le mot juste; la metafora è una “snug house”, qualcosa di confortevole solo in senso banale. La donna è distante e la sua benefica influenza rimane a livello di sogno come nella poesia “The Division” di Thomas Hardy<sup>17</sup>. Il poeta sembra essere a proprio agio in quel suo regno conchiuso rinunciando alla assistenza rigeneratrice, all'acquosa sensualità della donna; o è forse solo incapace di afferrarla?

In ogni caso, troviamo, come nella *Waste Land*, una incombente necessità di iniziare un viaggio attraverso il deserto come se si trattasse di un moderno pellegrinaggio alla ricerca del Graal. Ma la devozione di Sebastian per la scrittura si compone di figure poetiche e di silenzi contemplativi che lo alienano dal sociale e dai “refreshed trivia, the occurrences of the day” (“From the Latin”) che potrebbero riempire l'esistenza di ognuno di noi. Se la sua donna fosse stata con lui “there would have been things to say” e sarebbe certamente sgorgata una prorompente sessualità: “And at night my tongue

<sup>17</sup> “Rain on the windows, creaking doors, / with blasts that besom the green, / And I am here, and you are there, / And a hundred miles between! / O were it but the weather, Dear. / O were it but the miles / That summed up all our severance, / There might be room for smiles. / But that thwart-thing betwixt us twain, / which nothing cleaves or clears, / Is more than distance, Dear, or rain, / And longer than years.” THOMAS HARDY, *Hardy's Love Poems* ed. by Carl J. Weber, London, MacMillan, 1963, p. 159.

in your furrow". Si rimane però sempre nel campo delle supposizioni introdotte da "if": anche quella schietta allusione erotica fa parte di una poesia dal titolo "From the Latin", sia perché si finge sia una traduzione da quella lingua sia perché Sebastian non vuole attribuirsi la paternità di quella che è la confessione di un represso.

Ecco allora che in una ideale conversazione si ribadisce cosa Sebastian vorrebbe accettare da lei: la parola come controparte della sua scrittura. In sua assenza lui è invece "mocked by courtesies and chat", da una morta conversazione:

Without you I am mocked by courtesies  
And chat, where satisfied women push  
Dutifully toward some unneeded guest  
Desirable features of conversation.

("Arrurruz 7")

Se il ritorno alla sua donna gli è precluso deve accettare l'astinenza, la sofferenza e la condanna ad una scrittura che gli permette di comporre un'altra delle sue "sequences of pain":

I imagine, as I imagine us  
Each time more stylized more lovingly  
Detailed, that I am not myself  
But someone I might have been: sexless,  
Indulgent about art, relishing  
Let us say the well-schooled  
Postures of St. Anthony or St. Jerome,  
Those peaceful hermaphrodite dreams  
Through which the excess of memory  
Pursues its own abstinence.

("Arrurruz 6:Postures")

Ora che la crisi dei suoi più intimi legami con la natura umana è parzialmente sanata dall'arte, egli sembra accettare quella strana vita asessuata incoraggiando i suoi "hermaphrodite dreams" e man mano che ci si avvicina alla conclusione della sequenza nasce spontanea una domanda: fino a che punto Sebastian è capace di sopravvivere con l'arte?

Lui sembra intraprendere ora un viaggio ben più lungo di quello che eravamo riusciti ad intuire dalle prime poesie. Si va verso le origini della cultura, si cerca uno strano rapporto col regno dei morti, si va alla disamina delle rovine di antiche civiltà e la contemplazione dei disastri altrui lo coinvolge in una tragedia che si fa storica; ecco creato un mondo di morte ed alienazione attorno a se stesso e all'Armenia, la terra dei morti, "the provenance of shards", irrimediabilmente remota e privata di ogni influsso rigenerativo:

So, remotely, in your part of the world:  
the ripe glandular blooms, and cypresses  
shivering with heat (which we have borne  
also, in our proper ways) I turn my mind  
towards delicate pillage, the provenance  
of shards glazed and unglazed, the three  
kinds of surviving grain. I hesitate amid  
circumstantial disasters. I gaze at the  
authentic dead.

(“Arrurruz 8:A Letter from Armenia”)

Non si hanno ormai dubbi circa la natura della terra in cui Sebastian ha scelto di vivere; il sole esiste solo per gettare “foliage of shade” attraverso “roughly-silvered leaves”. L’entrata in un mondo d’ombra e di freddezza in cui ci si ritrova desolatamente soli è accettata con rassegnazione e a nulla vale l’offerta di questo ultimo, inutile appiglio di salvezza:

A drinking-fountain pulses its head  
Two or three inches from the troughed stone.  
An old woman sucks there, gripping the rim.

(“Arrurruz 9:A Song from Armenia”)

Il riferimento alla rapida eruzione intermittente della fontana di Coleridge è chiaro e voluto ma qui, invece di una giovane vergine, c’è una vecchia che si disseta all’acqua della fonte, come se l’Armenia avesse avuto un influsso negativo sul ciclo vitale gettando un’aura di rovinosa decadenza su cose e uomini<sup>18</sup>.

Qui l’ironia di Hill è al suo massimo perché “drinking-fountain”, oltre ad indicare una fonte di acqua potabile, suggerisce col participio presente il conchiuso ciclo dell’acqua all’interno della fontana: essa beve incessantemente la sua acqua richiamando alla mente l’immagine della siccità della terra che non trae beneficio né dai fenomeni naturali (“storm”) né da quelli artificiali (“fountain”).

Estendendo la metafora, la siccità umana non può essere curata né attraverso la fede nella natura umana né attraverso la fiducia in mezzi artificiali quali l’arte. La rigorosa castità linguistica e la scrupolosa precisione della sua scrittura sono ciò che sostituisce il perduto amore di Sebastian ma, come osserva Barthes, la scrittura è anche il segno della presa di coscienza della nostra condizione:

<sup>18</sup> Cfr. S.T. COLERIDGE, *Poems and Prose* selected by K. Raine, Harmondsworth Penguin, 1957, p. 88.

Sapere che non si scrive per l'altro, sapere che le cose che sto per scrivere non mi faranno mai amare da chi io amo, sapere che la scrittura non compensa niente, che è precisamente là dove tu non sei: è l'inizio della scrittura<sup>19</sup>.

L'intimo rapporto con la sua donna è svanito (Hill dice "ventured occasionally" e "another's house" – "Arrurruz 10: To His Wife") tanto da volerla contemplare dalla posizione di chi si è già creato un rapporto alternativo o, come suggerisce E. Brown Merle, lasciando intuire che, data la sua indifferenza anche nell'intensità dell'atto amoroso, lei si manifesta come un'immaginaria presenza partecipe solo a metà della vita di coppia<sup>20</sup>. In entrambi i casi tra di loro si sta aprendo un baratro di distanza insormontabile così da chiudere la sequenza con uno stringato riepilogo delle loro dicotomie caratterizzanti: scrittura/parola, freddezza-arsura/umore, sonno/veglia.

L'astinenza può tramutarsi ora in una sorta di divertimento che riduce la sofferenza ad un "now-almost-meaningless despair"; c'è poco spazio per le parole ("scarcely speaking") e la sessualità è divenuta una "propriety" accarezzata con "odd words":

Scarcely speaking: it becomes as a  
Coolness between neighbours. Often  
There is this orgy of sleep. I wake  
To caress propriety with odd words  
And enjoy abstinence in a vocation  
Of now-almost-meaningless despair.

("Arrurruz 11")

Il solo sfogo della sessualità di Sebastian sembra risiedere nei suoi sogni che lo immergono in una "orgy of sleep" impegnando le sue notti attraverso una estenuante alternanza di sonno e veglia; la sua condanna è svegliarsi per accarezzare la giustizia ("propriety") della sua arte con "odd words", parole che stanno perdendo la loro funzione comunicativa e che lo relegano ormai al culto dell'isolamento e della desolazione. Ciò che ha trovato è solo il candore di una bellezza immaginata e cantata in una poesia di astinenza e distanza con la quale si sente pronto a concedere una completa fiducia alla scrittura, pur accettandone l'ambigua ricchezza verbale<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> ROLAND BARTHES, *Frammenti di un Discorso Amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p. 185.

<sup>20</sup> E. BROWN MERLE, *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>21</sup> Nel saggio "Poetry as 'Menace' and 'Atonement'" Hill, parlando dell'inevitabile imperfezione linguistica che il poeta affronta nell'atto di scrivere, dice: "The poet will occasionally, in the act of writing a poem, experience a sense of pure fulfilment which might too easily be misconstrued as the attainment of objective

Le stesse prerogative di distanza e desiderio sin qui osservate, che dieci anni più tardi, in *Tenebrae* (1978), verranno risolte in chiave mistica in vista di un'unione con il Divino attraverso l'auto-sacrificio praticato ancora nel campo dell'amore profano – ciò con la preghiera, la mortificazione della carne ed il prolungato ricorso del desiderio come prescrive la prassi dell'Amor Cortese – rimangono qui a livello strettamente secolare per indagare quale sia il significato del nostro rapporto con il mondo e l'arte. Ha senso quindi citare l'epigrafe che Hill antepone alla sequenza "The Pentecost Castle" (*Tenebrae*) interpretandola nella sua chiara accezione terrena e non forzandola verso una significazione mistica del desiderio:

What we love in other human  
beings is the hoped-for satisfaction  
of our desire. If what we loved in them  
was their desire, then we should  
love them as ourselves.

Simone Weil<sup>22</sup>.

Siamo di fronte ad un atto amoroso estremamente narcisistico, come narcisistica è pure la scrittura nella accezione Barthiana e nel significato che le ha attribuito Sebastian attraverso i suoi "fragments" di dolore che altro non sono che degli espedienti redentivi o suppli-  
che di assoluzione:

in the constraint of shame the poet is free to discover both the 'menace' and the atoning power of his own art. However much and however rightly we protest against the vanity of supposing it to be merely the 'spontaneous overflow of powerful feelings', poetic utterance is nonetheless an utterance of the self, the self demanding to be loved, demanding love in the form of recognition and 'absolution'<sup>23</sup>.

perfection. It seems less fanciful to maintain that, however much a poem is shaped and finished, it remains to some extent within the 'imprisoning marble' of a quotidian shapelessness and imperfection. At the same time I would claim the utmost significance for matters of technique and I take no cynical view of those rare moments in which the inertia of language, which is also the coercive force of language, seems to have been overcome". GEOFFREY HILL, *op. cit.*, p. 2.

Non a caso il nostro Sebastian è descritto come un attento studioso, un "disciplined scholar" per il quale una oggettiva perfezione esteriore ("propriety") dell'opera d'arte è il fine ultimo della sua esistenza.

<sup>22</sup> GEOFFREY HILL, *Tenebrae*, London, André Deutsch, 1978.

<sup>23</sup> GEOFFREY HILL, *op. cit.*, p. 17.

APPENDICE

APPENDICE

PROPOSTE PER UNA TRADUZIONE DELLE SEQUENZA:  
IL CANZONIERE DI SEBASTIAN ARRURRUZ

I

Dieci anni senza te. È così che accade.  
I giorni procedono risoluti, una routine  
Penosa che non attrae nessuno.

Ormai, come un compito studioso,  
Ne ricompongo i frammenti, oltre ogni congettura  
Costruendo esatte sequenze di sofferenza.

È così che è giusto trovare valore  
In una desolata abilità, come nella cosa rinnovata:  
Le parole di scelta e commiato già da tempo perdute.

COPLAS

i

'Non si può perdere ciò che non si è posseduto'.  
Tutto lì per quella gemma abrasiva.  
Posso perdere ciò che voglio. Voglio te.

ii

Oh mia cara, mi affliggerò per te  
Per il resto della vita con lieve  
Variazione di cadenza, oh mia cara.

iii

Per metà motteggiando la mezza verità, annoto  
'La selvaggia brevità dell'amore sensuale'.  
E sono scosso, persino da questo.

iv

È a lui che scrivo, è a lei che  
Parlo in contenuto silenzio. Saranno toccati  
Dalla estranea passione che scorre tra di loro?

3

Ciò che altri uomini fanno con altre donne  
Non è per me né orgia né sacramento  
Né una lingua di straniero candore

Ma mera occasione o distanza casuale  
Da cui potresti muoverti e pronunciare il mio nome  
Come io pronuncio il tuo, contrattando con gli dei

Miscellanei del sonno per tutto ciò che  
Posso avere: un paesaggio alieno,  
Il sogno dove ti si può sempre trovare.

4

Un capriccio da attuare. Il vecchio  
Irascibile dolore torna ancora a noi, mutato  
E semi prezioso. Ambra fortuita.  
Come se ciò compensasse la nostra privazione.  
Guarda come ciascun frammento arde mentre lo roteiamo,  
Alla fine, nella luce della stima.

5

L'amore, oh amor mio, verrà  
Senza alcun dubbio! Una tormenta  
incombe sulla terra arida l'intero giorno.  
Di notte le imposte fremono per l'acquazzone.

La metafora regge, è una casa accogliente.  
Tu sei fuori, smarrita da qualche parte. Mi scopro  
A divorare versi di esilio e di una passione ancor più  
Strana. Le esatte parole  
Riempiono la vacua fame che ho di te.

#### POSE

Immagino, come ci immagino  
Ogni volta più stilizzati più amorevolmente  
Definiti, che non sono me stesso  
Ma qualcuno che avrei potuto essere: asessuato,  
benevolo con l'arte, che gusta,  
si fa per dire, le ben addestrate  
Pose di S. Antonio o S. Ieronimo,  
Quei pacifici sogni ermafroditi  
Attraverso i quali l'eccesso di memoria  
Persegue la sua propria astinenza.

#### DAL LATINO

Ci sarebbero state cose da dire, quiete  
Che poteva nutrirsi della nostra lussuria, fresche  
Trivialità, episodi di ogni giorno;  
E di notte la mia lingua nel tuo solco.

Senza te sono beffato da cortesie  
E chiacchiere, dove donne soddisfatte forzano

Per dovere verso qualche ospite indesiderato  
Desiderabili lineamenti di conversazione.  
1922

UNA LETTERA DALL'ARMENIA

Così, distante, nella tua parte di mondo:  
maturi glandulari sbocciano, e come i cipressi  
rabbrividiscono per la calura (che anche noi abbiamo  
sopportato nei nostri corretti modi) riflesso  
sul delicato saccheggio, l'origine delle  
terraglie smaltate e non smaltate, le tre  
specie superstiti di grano. Esito tra  
disastri circostanziali. Mi fisso sui  
morti autentici.

UNA CANZONE DALL'ARMENIA

Foglie rozzamente argentate che sono la neve  
Sull'Ararat visto attraverso quelle foglie.  
Il sole depone un fogliame d'ombra.

Una fontana fa palpitare il suo capo a  
Poca distanza dalla pietra scavata.  
Una vecchia ci succhia, afferrandone l'orlo.

Perché devo rivivere, persino ora,  
La tua bocca e la tua mano che si muovono su  
Di me abili come una lucertola, come un nervo d'acqua?

A SUA MOGLIE

Ti sei avventurata di rado –  
Come se questa fosse la casa di qualcun altro –  
Non un intimo ma una conoscenza  
Che ostenta la sua modesta richiesta; come uno  
Commiserato con pigrizia da amanti  
Appena accoppiati rampanti in un corretto diletto  
Quando ogni loro ospite se n'è andato.  
1921

A malapena si parla: diviene come una  
Indifferenza tra vicini. Spesso  
Appare questa orgia di sonno. Mi desto  
Per lambire la correttezza con strane parole  
E per godere dell'astinenza in una vocazione  
Di un tormento ormai quasi insensato.

Sergio Leone

JURIJ OLEŠA TRA SALUMI E SENTIMENTI

Io invidio coloro  
Che la vita han trascorso in battaglia,  
Che una grande idea han difeso.  
Mentr'io, rovinata la mia gioventù,  
Neppure ricordi possiedo.

S.Esenin, *Rus' uchodjaščaja* (*La Rus' che se ne va*),  
1924.

1.

La produzione letteraria di Jurij Oleša non è voluminosa: alcuni racconti, per lo più autobiografici, due opere teatrali, *Zagovor čuvstv* (*La congiura dei sentimenti*) e *Spisok blagodejanij* (*L'elenco delle benemerienze*), il romanzo *Zavist'* (*Invidia*), la fiaba per ragazzi *Tri tolstjaka* (*I tre grassoni*), i frammenti di *Ni dnja bez stročki* (*Nessun giorno senza una riga*), sceneggiature cinematografiche, articoli sparsi. Sarebbe stata sicuramente più ampia, se l'epoca non l'avesse limitata, e se Oleša fosse stato uomo e letterato meno scrupoloso e leale.

Al Primo Congresso degli scrittori sovietici (Mosca, 1934), nel suo intervento non teorico ma "privato", Oleša dichiarò: "Ogni artista può scrivere solo ciò che è in grado di scrivere. Mentre io meditavo..., mentre cercavo la giovinezza, il mio paese costruiva fabbriche. Era il tempo del primo piano quinquennale per la creazione di un'industria socialista. Non era un tema per me. Sarei potuto andare anch'io in un cantiere, a vivere in fabbrica, tra gli operai, a descriverli in un racconto o anche in un romanzo, ma non era soggetto per me, un soggetto che venisse dalle mie vene, dal mio respiro. Di fronte a un tema del genere, non potevo essere un artista autentico. Avrei mentito, avrei inventato; mi sarebbe mancata quella che si suole chiamare ispirazione. Mi è difficile capire il tipo dell'operaio, il tipo dell'eroe rivoluzionario. Io non posso essere loro.

Sarebbe superiore alle mie forze, superiore alla mia comprensione”<sup>1</sup>. Più tardi Oleša dirà, restringendo fino all'estremo i propri temi: “Mi sembra che l'unica opera significativa, necessaria, che io possa scrivere, sia un libro sulla mia vita personale.”<sup>2</sup>. Egli si riferiva alle note autobiografiche e cronachistiche di *Nessun giorno senza una riga*, ma in realtà il libro sulla sua vita personale era stato già scritto e si chiamava *Invidia*.

Pochi mesi dopo la morte dello scrittore, avvenuta a Mosca per infarto il 10 maggio 1960, Emmanuil Kazakevič, nel ricordarlo, sottolineò la scelta del materiale operata da Oleša che ne delimitava automaticamente il diapason: “Jurij Oleša è uno di quegli scrittori che non scrissero una sola parola ipocrita. Ebbe sufficiente forza di carattere per non dire quello che non voleva dire.”<sup>3</sup>.

2.

Jurij Karlovič Oleša nacque il 19 febbraio (3 marzo) 1899 a Elisavetgrad, l'attuale Kirovograd. Il padre, un nobile polacco decaduto, era impiegato delle imposte, “accanito giocatore di carte”, e non godeva di eccessiva stima da parte del figlio, che nei propri racconti, quasi tutti autobiografici, lo rappresenta come un funzionario non esattamente esemplare (“Non so come riuscisse a conservare il posto”), come un padre che non si curava troppo dei problemi dei figli (“Tutto ciò che dicevano i figli era considerato una sciocchezza... I miei li angustava un continuo timore: che si presentassero alla mia coscienza turbamenti di carattere sessuale. Che tenessi le mani sotto le coperte.”<sup>4</sup>). Il suo maggior desiderio era che il figlio diventasse ingegnere come il signor Kovalevskij, “proprietario di case e presidente di qualcosa”: questo “per invidia e per stizza”, perché il figlio vendicasse gli insuccessi del padre. “La sua vita in famiglia era organizzata nel modo seguente: appena sveglia, gli portavano a letto tè e pane col burro, poi si addormentava nuovamente...”<sup>5</sup>.

Nella Russia zarista il 19 febbraio era il giorno in cui cadeva l'anniversario della liberazione dei contadini, dell'abrogazione del servaggio: “Io vidi in questa coincidenza qualcosa di solenne, e in

<sup>1</sup> *Pervyj Vsesojuznyj S'ezd sovetskich pisatelij 1934. Stenografičeskij otčet*, Moskva 1934, p. 236. Trad. it. in *Rivoluzione e letteratura*, Bari 1967, p. 108.

<sup>2</sup> JU. OLEŠA, *Ni dnja bez stročki*, Moskva 1965, p. 10.

<sup>3</sup> Discorso di Emmanuil Kazakevič per Radio Mosca, 12 dicembre 1960.

<sup>4</sup> JU. OLEŠA, *Izbrannye sočinenija*, Moskva 1956, p. 285.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 285.

ogni caso era piacevole pensare che nel giorno della tua nascita sventolavano le bandiere e le strade erano tutte illuminate.”<sup>6</sup>

Era un presagio di gloria. A Vladimir Lidin, letterato suo amico, di ritorno a Mosca da Grodno, dove aveva incontrato i genitori dello scrittore, Oleša disse che non era ancora giunto il tempo di recarsi a trovarli: “Non ora. Vi andrò quando avrò gloria e molto denaro, perché tutta la città dica: ‘È tornato il figlio degli Oleša’”<sup>7</sup>. Nel racconto *Ja smotriju v prošloe* (*Guardo nel passato*) Oleša bambino, rincattucciato in un angolo, s’immedesima nella vita degli eroi dei suoi libri e immagina per sé un destino “degno di nota”, sicuro d’essere “il migliore di tutti”, e sogna ancora di recarsi con loro “in Francia, paese del mio futuro”<sup>8</sup>. Kavalero, il protagonista di *Invidia*, che spesso guarda il mondo con gli occhi del suo creatore, fantastica spesso di gloria: “In Europa per un uomo dotato c’è un grande spazio per ottenere la gloria. Laggiù si ama la gloria altrui. /.../ Da noi non ci sono vie per raggiungere il successo individuale. /.../ Nel nostro paese le vie della gloria sono sbarrate da passaggi a livello. /.../ Ma io non sono nato in Occidente”<sup>9</sup>. Molto più tardi Oleša avrebbe confessato: “Voglio la gloria? No. Vorrei non la gloria ma viaggiare per il mondo”<sup>10</sup>.

Si trattava di un ripiegamento. Il mito della gloria era stato all’origine di molti avvenimenti letterari del tempo, delle lotte tra singoli e tra correnti, del sorgere di gruppi effimeri, prevalentemente in campo poetico: “Dalla trazione, dall’aspirazione, dalla corsa alla fama, al titolo di ‘primo poeta russo’, al ‘raggiungere e superare’, allo scavalcare e sopravanzare, erano presi molti poeti di quel tempo...”<sup>11</sup>. “Si lottava con tutti i personaggi allora famosi per liberarsi la strada”, diceva Anna Achmatova<sup>12</sup>. E la decadenza, l’abbandono delle illusioni furono segnati dal ripiegamento, dalla negazione di quella precedente “gloria”: “Mi sento rassegnato, – scriveva Esenin, – non mi occorre questa stupida fama chiassosa, il successo...”<sup>13</sup>.

Della città natale, Elisavetgrad, a Oleša rimarranno soltanto suoni e colori, “il canto del gallo, i girasoli gialli e bianchi”, perché ben

<sup>6</sup> JU. OLEŠA, *Ni dnja bez stročki*, cit., p. 18.

<sup>7</sup> VL. LIDIN, *Ljudi i vdytrvi*, Moskva 1961, p. 116.

<sup>8</sup> JU. OLEŠA, *Izbrannye sočinenija*, cit., p. 291.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>10</sup> JU. OLEŠA, *Ni dnja bez stročki*, cit., p. 175.

<sup>11</sup> JU. ANNENKOV, *Dnevnik moich vstreč*, New York 1966, vol. I, p. 157.

<sup>12</sup> L. ČUKOVSKAJA, *Zapiski ob Anne Achmatovoj*, Paris 1984, vol. I, p. 193.

<sup>13</sup> S. ESENIN, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 1962, vol. V, p. 190.

presto si trasferisce con i genitori a Odessa, la città dei sogni giovanili, la città che più delle altre in Russia gli rammenta “la Francia, paese del mio futuro”. “Mi sembra che Odessa fosse legata più che il resto della Russia all’Europa. Vedevo il mare, l’onda del mare e m’era facile immaginare che quell’onda proveniva dall’oceano... In Europa cominciarono allora l’aviazione e lo sport. In Europa fioriva la tecnica. Era là che si svolgevano favolose corse d’automobili, in Europa si trovava la torre Eiffel...”<sup>14</sup>.

L’aviazione soprattutto entusiasmava il giovane Oleša: i voli dimostrativi, la traversata della Manica di Blériot, i lanci col paracadute di Ernst Vitello, i fratelli Wright, Framan, i fratelli Voisin ricorrono spesso nelle sue opere, oggetto di particolari descrizioni<sup>15</sup>.

Odessa è anche la città delle prime esperienze letterarie. Versi di intonazione romantica, pubblicati nel 1916 nell’“Odesskij listok” (“Il foglio di Odessa”), dovuti soprattutto all’influenza che su di lui ebbe Eduard Bagrickij, poeta allora esordiente ma già capo riconosciuto dei giovani letterati della città. Oltre a Bagrickij e Oleša, c’erano anche Il’f e Petrov, Valentin Kataev, Isaak Babel’, la poetessa Adalis, più tardi Semën Kirsanov.

Una fioritura tanto vasta e importante da spingere Viktor Šklovskij a vedere in questo raggruppamento di giovani talenti una “scuola letteraria”. Lo stesso Oleša, ricordando il suo primo incontro con Il’f (I.A. Fajnzilberg), scrisse: “Esisteva a Odessa nel 1920 il ‘Collettivo dei poeti’. Si trattava di una specie di club dove, riunendoci ogni giorno, parlavamo di argomenti e temi letterari, leggevamo versi e pagine di prosa, discutevamo, sognavamo Mosca... Ci preparavamo tutti a diventare letterati di professione. Si lavorava seriamente. Era una scuola”<sup>16</sup>. Altri vedono invece in questo gruppo una comunanza meno impegnativa, cameratesca: “Quel che i giovani letterati odessiti avevano in comune stava meno nelle idealità artistiche professate, come del resto i loro diversi destini dimostrano, che in un certo spirito *bohémien* scanzonato e plebeo e nella partecipazione a una cultura non provinciale ma europea”<sup>17</sup>. In effetti la prima raccolta di versi di Eduard Bagrickij si intitolava *Jugo-Zapad (Sud-ovest)* e l’influenza di modelli letterari dell’Europa occidentale si fece

<sup>14</sup> JU. OLEŠA, *Beseda s čitateljami*, “Literaturnyj kritik”, 1935, 12, pp. 152-165.

<sup>15</sup> L’aviazione, al suo sorgere, incontrò in Russia un appassionato interesse. Un esempio: Vasilij Kamenskij, uno dei capi del futurismo russo, si trasferì per un certo periodo di tempo a Parigi, “capitale dell’aviazione”, dove frequentò la scuola di pilotaggio di Blériot e dove conseguì il brevetto di pilota.

<sup>16</sup> JU. OLEŠA, *Izbrannye sočinenija*, cit., pp. 384-5.

<sup>17</sup> V. STRADA, *Prefazione a: E. BAGRICKIJ, L’ultima notte*, Torino 1965, p. 5.

sentire fortemente in Oleša e negli scrittori suoi concittadini.

Nel 1923 Oleša è a Mosca, *caput mundi*, cui tendeva ogni scrittore e poeta esordiente di provincia. A Mosca comincia a scrivere dei *feuilletons* in versi per il giornale, organo dei ferrovieri, “Gudok” (“La sirena”) con lo pseudonimo di Zubilo (Scalpello). Nella redazione di questo giornale lavorano, tra gli altri, Il’f e Petrov, Kataiv, Michail Bulgakov<sup>18</sup>. Lo scrittore si ambienta presto nella capitale. Vive nello stesso appartamento con Il’f; conosce Majakovskij, Esenin, Mejerchol’d, l’Achmatova; partecipa attivamente alla vita scapigliata e agitata della Mosca inizio anni venti. Nel ’27 nella rivista “Krasnaja nov” (“Il novale rosso”) viene pubblicato il romanzo *Invidia*, che provoca vivaci polemiche. Poi, nel giro di cinque, sei anni escono alcuni racconti brevi e commedie e la bellissima fiaba per ragazzi, e non solo per ragazzi. *I tre grassoni*, dove eroi di leggende antiche e una fragile bimba uscita da Andersen uniscono le proprie forze contro il male, i tiranni grassoni, e lo annientano. Dopo il suo intervento al Primo Congresso degli scrittori sovietici del ’34, Oleša quasi scompare dalle scene letterarie, opera soprattutto in campo cinematografico. Lo si ritrova all’inizio della seconda guerra mondiale ad Aščabad, nella Russia asiatica, dove si era trasferito con gli studi cinematografici di Odessa. Traduce poeti e prosatori turcmeni. Nel ’45 è di nuovo a Mosca. Scrive alcune novelle, soggetti e sceneggiature per cartoni animati, più tardi “alla ricerca del tempo perduto” comincia a stendere brevi cronache, note, ricordi, incontri, raccolti poi nel volume *Nessun giorno senza una riga*. Frammenti, spunti, idee: Oleša non scrive più un’opera lunga: “I libri oggi si leggono nei momenti di pausa, in *metro*, addirittura sulle scale mobili, perché dunque un libro dovrebbe essere voluminoso? Non riesco a immaginare un lettore che legga tutta una serata. Innanzitutto vi sono milioni di televisori e poi si devono leggere i giornali. Eccetera”<sup>19</sup>.

3.

*Invidia* uscì nel ’27, ma il suo autore vi aveva lavorato attorno cinque lunghi anni. “Così imparai a scrivere. ‘M’imbestialii per le cancellature’ secondo l’espressione di Boris Pasternak. Vi furono tre-

<sup>18</sup> Su questo periodo dell’attività letteraria di Oleša e sul ruolo, autentico o fittizio, che ebbe “Gudok” su molti letterati del tempo, si veda: A. BELINKOV, *Jurij Oleša*, Madrid 1976, pp. 57-75.

<sup>19</sup> JU. OLEŠA, *Ni dnja bez strički*, cit., p. 11.

cento prime pagine e nessuna di esse fu quella definitiva. La pagina n. 1 fu un'altra..."<sup>20</sup>. Per Jurij Tynjanov "la prima frase è importante perché assegna il tono frasale"<sup>21</sup>, ma più importante è la prima pagina: essa può contrassegnare, marchiare indelebilmente un ruolo. La pagina n. 1 di *Invidia* è nefasta per la percezione del personaggio da parte del lettore: "Alla mattina canta nel cesso. Potete immaginarvi che uomo sano, contento di vivere. Il desiderio di cantare sorge in lui di riflesso. Queste sue canzoni, che non hanno melodia né parole, ma solo un 'ta-ra-ta' berciato in toni diversi, si possono così interpretare: 'Com'è piacevole vivere... ta-ra! ta-ra! ... Elastico è il mio tubo intestinale... ra-ta-ta-ta-ra-ti... I succhi gastrici si muovono in me regolarmente... ra-ta-ta-du-ta-ta... Contraiti, intestino, contraiti... tram-ba-ba-bum!"<sup>22</sup>. Si tratta della descrizione accurata, malevola, irosa e ironica delle abluzioni mattutine di Andrej Babičev, fatta da Nikolaj Kavalerov, "che finge di dormire" e ch'è stato raccolto per pietà del padrone di casa, appunto Andrej Babičev, dopo essere stato cacciato, ubriaco, da una birreria. Ma non è tutto: "Si lava come un bambino, soffia, saltella, stronfia, emette gemiti... Si risciacqua la gola con fragore. Di sotto al balcone la gente s'arresta e guarda in su..." Andrej Babičev irrita Kavalerov non solo per queste sue quotidiane operazioni ma "molto spesso, la notte, mi sveglio a causa del suo russare. Assonnato, non capisco di che si tratta. È come se qualcuno emettesse in tono di minaccia sempre lo stesso suono: 'Kkrakou... Krra...ka...touu...". Dal particolare Kavalerov passa al generale. "È un mangione..." e quando mangia "gli occhi gli si iniettano di sangue, inforca e mette giù il *pince-nez*, grufola, ansima, gli si muovono le orecchie." E ancora: "È un grande salumaio, pasticciere e cuoco". "È avido e goloso." "È pignolo, diffidente e minuzioso come una governante." Per Andrej Babičev risalire al corrente, dopo un simile trattamento verbale, è quasi impossibile.

Ma nessuno, naturalmente, si sarebbe irritato per questa concretissima raffigurazione di un personaggio di romanzo, se Andrej Babičev non fosse stato anche "uno dei più notevoli uomini dello stato", se non avesse occupato "il posto di direttore di un'industria alimentare", se non rappresentasse, in altre parole, l'"uomo nuovo" della "nuova" società sovietica.

<sup>20</sup> JU. OLEŠA, *Beseda s čitateljami*, cit., p. 154.

<sup>21</sup> JU. TYNJANOV, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929, p. 281. Trad. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 308.

<sup>22</sup> JU. OLEŠA, *Zavist'*, in *Izbrannye sočinenija*, cit. Tutti i passi del romanzo citati nel corso del presente articolo sono tratti da tale edizione.

All'irritazione Oleša rispose col sarcasmo: "Mi biasimarono perché avevo fatto di Andrej Babičev un 'salumaio'! Dicono, un comunista, un uomo positivo trasformato in 'salumaio'! Ma io avevo dato a bella posta all'eroe positivo una professione eccentrica. Se egli non fosse stato un 'salumaio', ma, mettiamo, il dirigente di una casa editrice, sarebbe stata una cosa insipida... Un dirigente di una casa editrice è attorniata da carte e cartoni... Ne veniva fuori una cosa non saporita. Mentre i generi alimentari sono una cosa ben più 'pittoresca'... Ai nostri tempi l'atteggiamento verso le professioni è fortemente mutato. Oggi è più facile lavorare, nel senso della scelta della professione dei personaggi"<sup>23</sup>. Ci voleva del coraggio, nell'URSS del 1935, per ironizzare in modo così cinico su "salumai, generi alimentari e uomini positivi", ma si trattava di un'ironia antica dal punto di vista della storia della letteratura. Nel *Kavkazskij plenik* (*Il prigioniero del Caucaso*) e negli *Cigany* (*Gli zingari*) Puškin aveva cambiato il significato dell'eroe lirico, che venne accolto al suo apparire sullo sfondo dell'eroe "alto", con conseguenti accuse di "abbassamento" e "declassamento": "Parlando degli *Zingari* una dama notò che in tutto il poema vi è una sola persona perbene ed è un orso. Il defunto Ryleev si indignò perché Aleko portava in giro l'orso e in più raccoglieva denaro fra i curiosi. Vjazemskij ripeté la stessa osservazione. Ryleev mi chiese di fare di Aleko almeno un fabbro, che sarebbe stato senza confronto più nobile. La cosa migliore sarebbe stata quella di fare di lui un impiegato o un proprietario, non uno zingaro. In tal caso, è vero, non ci sarebbe stato nemmeno il poema: ma tanto meglio"<sup>24</sup>. La polemica intorno al 'salumaio' durò tempi lunghissimi: ancora dieci anni dopo la pubblicazione di *Invidia* ci fu chi scrisse: "È difficile trovare una figura più inadatta a personificare l'edificazione socialista, che ispira l'amore per il prossimo, la sollecitudine per l'uomo, di Andrej Babičev"<sup>25</sup>.

In effetti, il lettore non è mai sollecitato su posizioni favorevoli ad Andrej Babičev, il salumaio, ed il suo giudizio sul personaggio inevitabilmente va a coincidere col giudizio di Nikolaj Kavalerov o con quello di Ivan Babičev, ai cui occhi il fratello Andrej appare volgare, rozzo e grossolano, e nel migliore dei casi ottuso. Andrej non manca di tratti nobili e umani: ha accolto presso di sé Kavale-

<sup>23</sup> JU. OLEŠA, *Beseda s čitateľjami*, cit., p. 161.

<sup>24</sup> A. PUŠKIN, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva 1956, vol. VII, p. 183. La frase puškiniana è citata in: JU. TYNJANOV, *Archaisty i novatory*, cit., pp. 260-261.

<sup>25</sup> V. PERCOV, *O knigach, vyšedšich desjat' let tomu nazad*, "Literaturnaja gazeta", 1937, 26 giugno, n. 34.

rov, educa il figlio di un suo compagno di partito, ama la nipote Valja, ma ciò non è sufficiente: la sua voce comune, piatta, concreta è sopraffatta dalle modulazioni ricche di impotenti passioni dei suoi antagonisti ideologici. Questo sul piano verbale. Sul piano pratico, sul piano della realtà Nikolaj Kavalerov è l'“uomo superfluo”, l'uomo “vecchio” immerso, suo malgrado, nella “nuova” società.

Kavalerov ha ventisette anni, l'età di Oleša quando il romanzo venne terminato e pubblicato. Non è l'unico tratto che accomuna autore e personaggio. Vi sono anche delle caratteristiche fisiche. In *Invidia* Kavalerov racconta: “Nel cambiarmi la camicia, una volta, mi vidi nello specchio, e all'improvviso fu come se intuisi una somiglianza spiccata con mio padre. In realtà questa somiglianza non esiste”. In *Nessun giorno senza una riga* Oleša ricorda: “Da piccolo dicevano che somigliavo a mio padre. Ma quando imparai a capire che lo specchio rifletteva proprio me... vidi una somiglianza con mia madre e non con mio padre”<sup>26</sup>. E anche sogni comuni: Kavalerov rimpiange di non essere nato in Francia; Oleša in gioventù ha spesso sognato la Francia. L'identità autore-personaggio difficilmente poteva sfuggire. *Invidia* è un'opera prima, il risultato, come disse Oleša, di tutta la sua giovinezza cosciente, e le impressioni d'infanzia hanno un'enorme importanza nella formazione di un artista.

“È propria del poeta la facoltà di vedere il mondo come fosse la prima volta. E questo sapere gli proviene dall'infanzia, quando l'uomo effettivamente vede il mondo per la prima volta”<sup>27</sup>. Al Primo Congresso degli scrittori sovietici Oleša riconobbe esplicitamente l'identità tra sé e il personaggio, e le sue parole, adesso, a distanza di più di cinquant'anni, suonano come una risentita risposta all'epoca, un attacco-giustificazione cosciente e nettamente voluto: “Sei anni fa scrissi il romanzo *Invidia*. Il personaggio centrale del racconto era Nikolaj Kavalerov. Mi dissero che in Kavalerov c'era molto di mio, che era un personaggio autobiografico, che ero io stesso. Sì, Kavalerov guardava il mondo con i miei occhi. Le tinte, i colori, i personaggi, le similitudini, le metafore, le conclusioni di Kavalerov mi appartenevano. Ed erano i colori più puri, più luminosi ch'io abbia mai visto... Molti di essi mi sono venuti dall'infanzia, snidati dall'angolino più nascosto, dal cassetto delle osservazioni che non si ripetono. Come artista ho profuso in Kavalerov tutte le mie energie migliori, le energie della prima opera quella in cui si narrano proprio le prime impressioni. A questo punto mi hanno detto che Kavalerov

<sup>26</sup> JU. OLEŠA, *Ni dnja bez stročki*, cit., p. 17.

<sup>27</sup> JU. OLEŠA, *Beseda s čitateljami*, cit., p. 154.

era banale e insignificante. Sapendo che in Kavaleroŭ c'è molto di mio, ho considerato come rivolta a me stesso quest'accusa di banalità, di nullità, e me ne sono sentito offeso. Non ci ho creduto e mi sono chiuso in me stesso. Non ho creduto che un uomo giovane, attento, capace di vedere il mondo in maniera tutta sua, potesse essere banale e insignificante. Mi sono detto: allora, questa tua capacità, queste cose assolutamente tue, tutto ciò che tu stesso consideri come una forza non sarebbe altro che insignificante banalità? Come è possibile? Eppure, volevo credere che i compagni che mi avevano accusato (erano critici comunisti) avessero ragione, e ho creduto. Ho cominciato a pensare che ciò che a me sembrava ricchezza, realmente è solo miseria”<sup>28</sup>. Ma non è tutto: in Kavaleroŭ Oleša dice di aver profuso “le migliori energie”, ma in precedenza aveva esordito con il seguente preambolo: “I rapporti con il bene e con il male, col vizio e con la virtù sono tutt'altro che semplici, per l'artista. Quando crei, quando dai un volto a un eroe *negativo*, diventi *negativo anche tu*, ed estrai dalla tua anima ciò che in essa v'è di *cattivo*, di *sudicio* cioè ti convinci che *questo male e questo sudiciume sono dentro di te*, e di conseguenza sulla tua coscienza viene a gravare un peso psicologico terribile. *Un personaggio può uccidere l'artista*”<sup>29</sup>. (I corsivi sono i miei. S.L.)

Viktor Šklovskij, che aveva anch'egli partecipato a quel primo congresso degli scrittori sovietici, aveva di certo nelle orecchie queste parole di Oleša, quando dedicò al romanzo dello scrittore questa breve annotazione: “Amaro e bellissimo libro *Invidia*: su come sia difficile entrare nella nuova vita e come ciò sia necessario, come sia invidiabile la nuova morale, come siano invidiabili le nuove leggi delle relazioni umane, come difficilmente sparisce il fango del vecchio dall'animo dell'uomo. L'umanità costruisce il comunismo, immersa sino al ginocchio nel fango del passato”<sup>30</sup>.

Al suo apparire il personaggio di Kavaleroŭ non aveva trovato presso la critica alcuna giustificazione. Kavaleroŭ era una nullità, somigliava troppo da vicino all'“uomo del sottosuolo” dostoevskiano, all'Oblomov gončaroviano, al Červjakov čechoviano<sup>31</sup>. Effettivamente la caratteristica fondamentale di Kavaleroŭ è la sua intima passività, la sua debolezza, ch'è anche fisica. Nella vita egli ha scelto la posi-

<sup>28</sup> *Pervyj Vsesojuznyj S'ezd...*, cit., p. 106. Trad. it., p. 135.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 105-6.

<sup>30</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Poiski soveršenstva*, in *Sovetskie pisateli*, vol. III, Moskva 1966, p. 527.

<sup>31</sup> Si veda l'episodio di cui Kavaleroŭ, dopo aver insultato Andrej Babičev all'aerodromo, lo cerca disperatamente per porgergli le scuse.

zione dell'osservatore ("Mi sembra che gli occhi siano l'unica cosa che io abbia. Solo gli occhi e nient'altro"). Kavalero fa le sue osservazioni steso sul letto e, come l'eroe gončaroviano, compie in sogno le sue ribellioni nei confronti della società che lo attornia. La sua tragedia, e insieme il suo massimo peccato è proprio in questo suo contemplare, in questo suo rimuginare, che tuttavia pur negli eccessi di strampalaggini e di deliri, è a volte logico e razionale. Riferendosi alla fortunata carriera di Andrej Babičev egli osserva: "La sorte fece sì che, dietro a me, non avessi né galere né tirocini rivoluzionari." E notando l'entusiasmo che s'impadronisce di Babičev per il successo incontrato da un nuovo salame di sua produzione: "Il dirigente Andrej Babičev considera festa questo suo giorno. Unicamente perché gli hanno mostrato un salame di tipo nuovo... Possibile che sia festa oggi? Possibile che sia gloria codesta?" Possono i salumi incoraggiare i sentimenti? Il personaggio di Kavalero era fortemente radicato in Oleša. Di esso egli aveva già dato un'anticipazione psicologica, o meglio già l'aveva "programmato" nel racconto *Guardo nel passato*, dove possiamo ritrovare le premesse emotive, l'infanzia del personaggio ventisettenne di *Invidia*. È la parabola dell'uomo condannato alla solitudine: "Lo chiamano sognatore, ridono di lui: egli lo ammette e ride anche lui con gli altri, e la gente spiega ciò col fatto ch'egli è una nullità, è servile; se ne va solitario, la testa incassata nelle spalle, e nella testa c'è vanità, presunzione, umiliazione volontaria, disprezzo per il prossimo, alternato a commozione"<sup>32</sup>. Nel racconto si parla anche dei sogni di gloria, dell'ambizioso futuro che il bambino s'è prefisso: "Voglio mostrare la forza della mia personalità. Voglio la gloria personale...", quella gloria ch'è impossibile raggiungere per Kavalero: "Da noi non ci sono vie per raggiungere il successo individuale". È qui, palese e scoperto, l'assunto del romanzo: la difficoltà dell'inserimento nella nuova società socialista di uno spirito individualista, assertore di una libertà totale, quasi utopica, e cresciuto in una tradizione secolare, adesso negata. La questione è esposta da Kavalero in termini paradossali, facilmente spostabili, poi, sul piano dell'ironia dal suo antagonista, Andrej Babičev: "Pigliare e fare così: suicidarsi. Suicidio senza alcun motivo. Per capriccio. Per mostrare che ognuno ha diritto di disporre di se stesso. In questo stesso istante. Impiccarsi all'entrata di casa sua." "S'impicchi piuttosto... in piazza Varvarskaja... C'è un'arcata imponente. L'ha vista? Lì farà più effetto".

Nel dramma *L'elenco delle benemerienze* del 1930, altro scritto di

<sup>32</sup> JU. OLEŠA, *Izbrannye sočinenija*, cit., p. 291.

Oleša che suscitò vivaci polemiche, la protagonista, l'attrice Elena (Lelja) Gončarova, in procinto di partire per un viaggio in Francia ("Andrò a Parigi... La pioggia... lo so: pioverà... La sera sfavillante... aria di pioggia. Come in Maupassant. Brillano i marciapiedi, gli ombrelli, gli impermeabili... Parigi, Parigi! Grande letteratura! E io me ne andrò, sola, sconosciuta a tutti, sotto un muretto, lungo gli steccati, felice, libera...")<sup>33</sup> si confida con una sua collega e riprende le parole di Kavalerov, di cui è un sosia più attivo e "acculturizzato": "Ho visto in una serra delle piante di gelsomino... D'un tratto pensai: un gelsomino che si trova in un'altra dimensione non è una cosa, ma un'idea... Perché questo è un gelsomino del nuovo mondo. Di chi è? Mio? Non lo so. Non esiste proprietà privata. Sì, sì, sì, questa è la causa delle cause. La siepe altrui, dietro la quale il povero sbircia, sognando la ricchezza, non esiste. Ed è tutto collegato: il significato del gelsomino con quello della realtà in cui esso si trova. La sensazione del suo profumo e del suo colore diventa incompleta... Si tramuta in una idea indefinita, perché l'ordine delle associazioni abituali è stato distrutto... Molti concetti diventano vaghi, scivolano sugli occhi e sulle orecchie e non si depositano nella coscienza... Per esempio, fidanzata, fidanzato, ospite, amicizia, ricompensa, verginità, gloria... Raggiungere la gloria vuol dire arrivare più in alto di tutti... Ecco perché piangerò, guardando i film di Chaplin. Penserò al destino del piccolo uomo, alla dolcezza di essere umiliato e di vendicarsi, penserò alla gloria." E ancora: "Che gloria è quella di cui non ti puoi vantare? Io non ho il diritto di sentirmi migliore di tutti. Ecco la più grande colpa che il potere sovietico ha nei miei confronti." Un grande poeta, presto scomparso nei campi di concentramento straliniiani, Osip Mandel'stam, aveva già scritto nel 1928 su una rivista sovietica: "La Rivoluzione d'Ottobre non ha potuto non influire sul mio lavoro perché mi ha tolto la 'biografia', la sensazione dell'importanza personale"<sup>34</sup>. Un tema difficile, penoso e rischioso, che una volta sollevato, era tuttavia necessario, indispensabile svolgere e alla fin fine risolvere. Non vi può essere una via d'uscita o un voltafaccia. Nikolaj Kavalerov ed Elena Gončarova sognano cose passate, prede di sentimenti troppo "privati", possiedono una loro autonomia funzionale, e le potenzialità per svilupparsi ulteriormente. Il personaggio in tal caso avrebbe potuto davvero "uccidere l'artista" e non solo

<sup>33</sup> JU. OLEŠA, *Spisok blagodejanij*, Berlin 1931, p. 11. Tutti i successivi brani del dramma sono tratti da tale edizione.

<sup>34</sup> O. MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, New York 1966, vol. II, p. 159.

metaforicamente. La scelta da parte del loro creatore è obbligata, le alternative possono essere due soltanto: distruggerli o redimerli, magari con un sacrificio. E così avviene, infatti. Nikolaj Kavaleroz resterà coerente fino in fondo alla sua parte di “cavaliere dell'individuale”; potrà anche riconoscere la superiorità del suo avversario Andrej, ma a denti stretti, senza mai accettarla fino in fondo, anzi rifiutandola, e finirà nel letto “orribile” di una grassa vedova, le cui abluzioni mattutine ricordano quelle del salumaio Babičev. Elena Gončarova, invece, è vittima della seconda variante: viene immolata all'altare della redenzione. Naturalmente, trattandosi di una redenzione “guidata”, non può essere che gratuita e convenzionale. La posizione iniziale di Elena è sofferta, ma netta. A Parigi l'attrice riceve la visita del compagno Fedotov, di ritorno dall'America, dove ha combinato un affare di trattori. A lui Elena sfoga i propri sentimenti: “Talvolta mi fermo e guardo; per terra vedo la mia ombra.

La guardo e penso: la mia ombra giace su una pietra dell'Europa. (*Pausa*) Io vivevo nel mondo nuovo. Ora le lacrime mi affiorano agli occhi quando vedo la mia ombra su una pietra di quello vecchio. Mi ricordo in che consisteva la mia vita privata nel mondo che voi chiamate nuovo. Solo in ciò ch'io pensavo. La rivoluzione m'ha privato del passato, e non mi ha mostrato il futuro. E il pensiero è diventato il mio presente. Pensare. Io penso, pensavo soltanto: volevo comprendere col pensiero quello a cui non arrivavo col sentimento. La vita dell'uomo è naturale quando pensiero e sentimento formano un'armonia. Io sono stata privata di quest'armonia, e perciò la mia vita nel mondo nuovo era innaturale. Col pensiero comprendevo pienamente il significato del comunismo. Per un istante credetti che il trionfo del proletariato fosse naturale e obbedisse a leggi naturali. Ma il mio sentimento era contrario. Ero lacerata in due metà. Sono fuggita qui per sfuggire a questa doppia vita, e se non fossi fuggita, sarei uscita di senno. Ora le due metà si sono riunite. Vivo una vita naturale, e ho ritrovato di nuovo i verbi di tempo presente. Mangio, tocco, guardo, cammino... Granello di polvere del vecchio mondo, mi sono posata su una pietra dell'Europa. È una pietra antica e possente. L'hanno posata i Romani. Nessuno la smuoverà”. C'è dell'enfasi istrionessa, del manierismo recitativo in questa effusione verbale, ma anche, parrebbe, un tormentato approdo ad una pace almeno mentale. E tuttavia è sufficiente un'altra visita, quella di un redattore del giornale per emigrati “Russia”, a modificare totalmente l'ideologia di Elena. Il brano che segue, tratto dal dialogo di Elena e Tatarov, il redattore, ne è efficace dimostrazione.

*Tatarov:* ...I bambini sovietici leggono le fiabe?

- Lelja:* Bisogna vedere quali.  
*Tatarov:* Per esempio quella del brutto anatroccolo?  
*Lelja:* Non la leggono.  
*Tatarov:* Perché? È una fiaba bellissima. Ricorda? Lo beccavano, e lui taceva, ricorda? Lo umiliavano e lui sperava. Aveva un segreto. Sapeva di essere il migliore di tutti. Attendeva: arriverà il momento, e io sarò vendicato. E si vide ch'era un cigno, questo orgoglioso anatroccolo solitario. E quando passarono i cigni, volò via con loro, brillando con le sue ali d'argento.
- Lelja:* È il tipico manifestino di propagnada borghese.  
*Tatarov:* Cosa dice?  
*Lelja:* Il borghese Andersen ha incarnato il sogno dei piccoli borghesi. Diventare un cigno significa arricchire. Non è vero? Sollevarsi al di sopra di tutti. Ed è questo il sogno del piccolo borghese: sopportare le privazioni, accumulare denaro, stare nascosto, usare mille astuzie e poi, divenuto ricco, acquistare forza e potere: cioè diventare capitalista. È la fiaba dell'Europa capitalista.
- Tatarov:* In Europa ogni brutto anatroccolo può tramutarsi in cigno. E in Russia che cosa succede ai brutti anatroccoli?  
*Lelja:* In Russia si cerca prima di tutto che non vi siano brutti anatroccoli. Li allevano con grande cura. Non si trasformano in cigni. Al contrario si mutano in bellissime grasse anatre. E allora vengono esportati. E qui comincia una nuova fiaba del mondo capitalista.
- Tatarov:* Quale?  
*Lelja:* La fiaba dell'esportazione sovietica".
- I critici rappoviani a questo punto avrebbero dovuto essere fortemente soddisfatti. L'Elena Gončarova delle prime scene s'è trasformata in una convinta assertrice, esportatrice del potere sovietico.
- La fiaba dell'anatroccolo potrebbe anche essere credibile, accettabile, come reazione verbale autentica e psicologicamente fondata nei confronti del rappresentante degli emigrati, nemico acerrimo e giurato della Russia sovietica, ma è seguita da altre dichiarazioni, infarcite di slogan, non degni certo di un'attrice che recita Shakespeare. È il dialogo di Elena con la sarta Tregubova.
- Tregubova:* Che vestiti si portano adesso in Russia? Corti o lunghi?  
*Lelja:* Credo, di lunghezza media.  
*Tregubova:* E quale materiale è di moda?  
*Lelja:* Dove?  
*Tregubova:* In Russia, *madame*.

*Lelja:* In Russia? È di moda la ghisa.  
 Silenzio.  
*Tregubova:* E che abiti si portano la sera?  
*Lelja:* Quelli del mattino, direi.  
*Tregubova:* E a teatro?  
*Lelja:* A teatro si va in stivali di feltro.  
*Tregubova:* Come? In frac e stivali di feltro?  
*Lelja:* No, solo in stivali di feltro.  
*Tregubova:* Perché non amano il frac?  
*Lelja:* No, perché amano il teatro.”

Questo mutamento verbale di posizioni, però, non è ancora sufficiente. Lelja perirà, colpita da una pistolettata diretta al capo dei rivoluzionari parigini, che alla testa dei suoi marcia contro la polizia.

Nikolaj Kavaleroz resta invece fedele alle proprie convinzioni sino alla fine del romanzo. Fatta comunella con il fratello di Andrej Babičev, Ivan, altro rappresentante del mondo passato e trapassato, che vagheggia una “congiura dei sentimenti”, finisce col rifugiarsi nell’“enorme”, “orribile” letto della vedova Prokopovič, quarantacinque anni, chiamata Anečka. “Tutta la vita avevo sognato un amore straordinario”. Ed eccolo l’amore straordinario: “La vedova Prokopovič è vecchia, grassa e flaccida. La si può spremere come un salsicciotto di fegato. Al mattino lo sorpresi vicino all’acquaio nel corridoio. Era svestita e mi sorrideva con un sorriso femminile. Vicino alla sua porta, su uno sgabello, c’era un catino e dentro vi nuotavano dei capelli caduti dal pettine. La vedova Prokopovič è il simbolo della virilità umiliata.” Se Andrej Babičev, con qualche forzatura, è stato definito il “quarto grassone”<sup>35</sup>, a maggior ragione la vedova Prokopovič dovrebbe essere la quinta. È il destino di Kavaleroz lottare e insieme vivere alle spalle di esseri legati ai salumi: Anečka “la si può spremere come un salsicciotto di fegato”, come uno dei salami prodotti da Andrej Babičev. Contro questa vedova adescatrice e contro il suo “orribile” letto Kavaleroz un tempo era insorto, ma s’era trattato d’una rivolta senza conseguenze: il letto della vedova è il fondo morbido della caduta di Kavaleroz e del suo compagno di sventure Ivan, anch’egli preda della vorace vedova: “Non essere geloso, Kolja, – disse lei, abbracciando Kavaleroz. – Lui è molto solo, come te. Io ho compassione di tutti e due”. Ivan scese già dal letto, tenendosi stretti gli indumenti intimi, e versò del vino a Kavaleroz. “Beviamo, Kavaleroz... Abbiamo parlato molto di sentimenti... E la cosa più importante, amico mio, l’abbiamo dimenticato”.

<sup>35</sup> A. BELINKOV, *Jurij Oleša*, cit., p. 205.

cata... L'indifferenza... Io penso che l'indifferenza sia la migliore condizione dell'intelletto umano. Facciamo gli indifferenti, Kavalerov! Guardi! Abbiamo acquistato la pace, amico mio. Beviamo... All'indifferenza. Urrah! Ad Anečka! E oggi, a proposito... senta: io... le comunico una cosa piacevole... Oggi, Kavalerov, tocca a lei dormire con Anečka. Urrah!"

Il romanzo termina così, con l'elogio dell'indifferenza, l'unico porto cui potessero approdare Kavalerov e il suo sosia Ivan Babičev, gli sconfitti della nuova società. Si richiudono nel loro guscio, e la chiocchia Prokopovič li prende sotto le proprie ali: a turno godranno i piaceri del suo "immenso" e "orribile" letto.

Ivan Babičev è il personaggio centrale della seconda parte del romanzo, quella narrata in terza persona. Si sarebbe supposto che in questa seconda parte il personaggio di Andrej Babičev, descritto con astio e malevolenza da Kavalerov nelle pagine introduttive, quelle dove l'io narrante era appunto Kavalerov, potesse essere almeno parzialmente riabilitato nel suo ruolo di uomo "nuovo". Ma anche Ivan Babičev, come Kavalerov, esce dalla giovinezza di Oleša. "Mio padre, – ricorda Ivan, – era un tipo asciutto, pignolo, ma distratto. Non sapeva che in quel giorno sulla città aveva volato l'aeronautica Ernest Vitollo. Bellissimi manifesti annunciavano quest'avvenimento». E nel racconto *Guardo nel passato* leggiamo: «Blériot ha sorvolato la Manica, – dissi. La mia comunicazione presupponeva un ascoltatore preparato. La zia non sapeva come fosse la Manica. Chi fosse Blériot e perché avesse trasvolato la Manica non interessava nessuno»<sup>36</sup>.

Ivan Babičev (è Oleša a comunicarcelo), esce da pagine di H.G. Wells, scrittore che godette nella Russia sovietica di vasta popolarità. «So che l'aspetto esteriore di Ivan Babičev, quei tratti che io vidi all'improvviso, quando pensavo a questo personaggio, appartenevano a Mister Marvell, che sottrae all'Uomo invisibile i libri magici. Vi è un passo in questo libro dove Mister Marvell fugge all'Uomo invisibile; grassone ansante sulle corte gambette.... L'erba verde, un giorno d'estate e il grassone che corre... Chi ricorda *Invidia* concorda con me nell'affermare che Ivan Babičev somiglia molto a questo grassone...»<sup>37</sup>. Un altro «grassone» quindi, il sesto, ignorato, tuttavia, da Belinkov nel suo saggio<sup>38</sup>: Ivan Babičev, che si definisce «re dei filistei» esordisce a nome della borghesia, pretendente al ruolo di

<sup>36</sup> JU. OLEŠA, *Izbrannye sočinenija*, cit., p. 185.

<sup>37</sup> JU. OLEŠA, *Beseda s čitateljami*, cit., p. 158.

<sup>38</sup> A. BELINKOV, *Jurij Oleša*, cit.

unica conservatrice dei valori della vecchia cultura e ciò male s'inquadra nella teoria belinkoviana dei «grassoni», la cui epa ha una connotazione moralmente e ideologicamente negativa. «Noi siamo l'umanità giunta al limite estremo. Forti personalità, gente che ha deciso di vivere a modo suo, egoisti, testardi, io mi rivolgo a voi, come ai più intelligenti, la mia avanguardia! Ascoltate, voi che siete nelle prime file! Finisce un'epoca. Il flutto si infrange sugli scogli e ribolle scintillante di schiuma. Che cosa volete? Che cosa? Sparire, ridurvi nel nulla di belle goccioline, del minuto bollire dell'acqua? No, amici miei, voi non dovete perire così! No! Venite da me, io v'insegnerò». Il grassoccio predicatore vaga da una birreria all'altra, per arruolare il suo esercito: «Io sono la vostra guida, io sono il re dei filistei... Venite... Tu che ammazzi per gelosia, tu che annodi il cappio per te stesso, io vi chiamo entrambi, figli di un secolo che va in malora: venite plebei e sognatori, padri di famiglia che viziate le vostre figlie, onesti borghesi, uomini ligi alle tradizioni, sottomessi alle norme dell'onore, del dovere, dell'amore, che temete il sangue e il disordine, miei, cari, soldati e generali, in marcia! Per dove? Io vi guiderò.» E ancora: «A me! A me! È grande il mio esercito! Attorcicoli, sognatori di gloria. Amanti infelici! Vecchie zitelle! Contabili! Ambiziosi! Sciocchi! Cavalieri! Vigliacchi! A me! È giunto il vostro re. Ivan Babičev!» Il personaggio di Ivan Babičev era stato tratteggiato, vent'anni prima, da Maksim Go'kij nell'articolo *Razrušenie ličnosti* (*La distruzione della personalità*). Go'kij aveva scritto che il borghese individualista giustifica la sua lotta contro il popolo con il dovere di difendere la cultura, dovere, a quel che sembra, imposto alla borghesia dalla storia del mondo. Smascherando i tentativi dei borghesi di spacciarsi per eredi di tutto ciò che di meglio ha creato l'umanità nel corso dei secoli, egli diceva: «Come si riflette nell'animo di un 'eroe' contemporaneo dei borghesi il lavoro universale dello spirito umano, 'il retaggio dei secoli'? È tempo per la borghesia di riconoscere che questo 'retaggio' è conservato fuori della loro psiche; esso è nei musei, nelle biblioteche, ma non si trova nell'animo del borghese»<sup>39</sup>.

Ivan, come Kavalero, è l'esemplificazione del concetto gorkiano, è il rappresentante della borghesia che rifiuta il nuovo mondo, accusandolo di povertà emotiva e spirituale. Egli ritiene che i costruttori del nuovo mondo, della nuova società, a prima vista prони e succubi dinanzi alla macchina, non siano capaci di grandi, forti passioni, di

<sup>39</sup> M. GOR'KIJ, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva 1949-1956, vol. XXIV, p. 48.

sentimenti poetici. Al fratello Ivan dichiara: «Non osare parlare d'amore. Gli uomini della tua epoca non sanno cosa sia l'amore». E al giudice istruttore, dal quale è stato condotto a causa delle sue eccessive sortite, proclama: «Tutta una serie di sentimenti mi pare destinata a scomparire... I sentimenti di pietà, di tenerezza, di superbia, di gelosia, di amore; insomma quasi tutti i sentimenti di cui era formata l'anima dell'uomo appartenente all'era che sta per finire».

L'utopia di Ivan è quella di raccogliere tutto un campionario, sotto specie umana, dei vari sentimenti e mostrarli in parata alla nuova società, prima ch'essi scompaiono definitivamente. Ma Ivan riuscirà ad accalappiare soltanto Nikolaj Kavaleroŭ, l'invidia. La posizione di Ivan Babičev che nega la possibilità di esistere ai sentimenti tradizionali nel nuovo mondo coincide in questo caso con quella di Kavaleroŭ che nega la possibilità di una espressione poetica di Andrej Babičev. In altre parole, gli eroi "positivi" di *Invidia*, gli uomini "nuovi" possono parlare con entusiasmo delle qualità di un nuovo tipo di salame, ma non trovano delle parole autenticamente poetiche nella conservazione con la fanciulla amata. Il vile Kavaleroŭ parla con sentimento di Valja, la nipote di Andrej e figlia di Ivan: «Lei è passata accanto a me fruscando come un ramo carico di fiori e di foglie». E nella lettera che scrive a Babičev, con le espressioni di tutto il suo disprezzo, vi è, in questo senso, un'accusa senza sfumature, chiara, esplicita. «Ascolti, scemo, lei che ha riso del ramo carico di fiori e di foglie, ascolti... Lei m'ha chiamato alcolizzato solo perché m'ero rivolto alla fanciulla in una lingua immaginosa, incomprendibile a lei. Incomprendibile, ossia buffa; ossia terribile.» Kavaleroŭ enumera quindi alcune espressioni con le quali adornare un discorso per Valja, e le mette a confronto poi con quelle che invece avrebbe di certo adoperato Andrej. «Era più lieve dell'ombra, poteva invidiarla l'ombra più lieve, l'ombra della neve che fiocca. Non con l'orecchio mi ascoltava, bensì con la tempia, tenendo la testa leggermente reclina: sì, a una noce somigliava il suo viso nel colorito, a causa dell'abbronzatura, e nella forma, per gli zigomi ondeggianti e sfuggenti verso il mento. Per la corsa la veste le si scompigliò, s'aprì; e io vidi che l'abbronzatura non l'aveva coperta tutta, e che sul petto era accennata un'azzurra forcilla di vene». Ed ecco la descrizione che presumibilmente, secondo Kavaleroŭ; avrebbe saputo fare Andrej Babičev: «Dinanzi a me stava una ragazza di sedici anni, quasi una bambina, larga di spalle, gli occhi grigi e i capelli corti arruffati... piccola di statura.»

E tuttavia Valja resta dall'altra parte, e la poesia di Kavaleroŭ naufraga nell'amplesso della vedova-salsicciotto.

Antonio Liberi

DALL'UTOPIA DEL MISANTROPO ALLA LEGGE  
FILOSOFICA DEL BELLO  
ETICA ED ESTETICA IN SCHILLER – I

Se lo spirito non diventa immagine, sarà annientato  
insieme col mondo

Simon Mago

In un breve necrologio per l'amico Leo appena spento Lukács scrive che “tutti gli uomini significativi hanno un pensiero solo, e anzi ci chiediamo se il pensiero possa essere plurale”<sup>1</sup>.

Sotto altro cielo, Schiller è di questa razza ebra di *un* pensiero e di *una* volizione. “Ciò che sono, lo sono grazie ad una tensione spesso innaturale delle mie energie”<sup>2</sup>. La metafisica del pensiero ‘singolare’, la perpetua tensione teoretica e morale che è la sua religione è inseparabile dal condore anche fanciullesco<sup>3</sup> versato nella virilità intellettuale del Kulturkritiker ugualmente arreso al daimon della militanza pedagogica e all'ingenua santità dell'orgoglio. Così, a proposito delle “Horen”, all'amico editore Cotta: “Allora staremo a

<sup>1</sup> György Lukács, *Leo Popper. Ein Nachruf*, in “Pester Lloyd”, 1911.

<sup>2</sup> Dalla lettera a CH. G. Körner del 18 gennaio 1788.

<sup>3</sup> In *Schillers Selbstcharakteristik* (1925), prefazione all'omonima antologia di scritti schilleriani riesumata fra “ererbten Büchern”, Hofmannsthal coglie questo tratto: “Nicht aber als ob ich in diesem Leben (...) das Naive verkenne; aber es beglaubigt mir den Heroen”; e ancora: “Naivität war auch in seiner Haltung gegenüber der Mitwelt, wie er sie anredet, sie vereinigt zu einer beratenden Versammlung, sie erweitert zum Senat des Universums” (H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Fischer 1955, Bd. IV, p. 308 sg.) Nello stile della biografia intellettuale ‘ironicamente’ disponibile all'aneddoto, anche Thomas Mann guarda con un goethiano “sorriso della saggezza” al “Kind im Mann”, al “Kind im Künstler” – anche a certa “Diplomatie”, “Zielbewusstheit” che alla “Grösse” e alla “Erhabenheit” dello spirito coniuga una smania “knabenhaft” di riconoscimento (cfr. Th. Mann, *Versuch über Schiller*, in *Gesammelte Werke*, Fischer 1974, Bd. IX, in particolare pp. 876-882).

vedere se sarà il pubblico a piegare noi o noi il pubblico. Pensare è certo un duro lavoro per taluno, ma noi dobbiamo far sì che chi non è in grado di pensare abbia però a vergognarsi di confessarlo, e suo malgrado diventi un nostro elogiato per sembrare quello che non è”<sup>4</sup>. “Non c’è nulla di più rozzo del gusto dell’attuale pubblico tedesco – scrive ancora Schiller in una memorabile lettera a Fichte –, e lavorare a modificare questo miserabile gusto, non già prendere i miei modelli da esso, è il serio *disegno della mia vita*. Certo non sono ancora riuscito a tanto, ma non perché i miei strumenti fossero mal scelti, bensì perché il pubblico è avvezzo a fare della sua lettera una faccenda troppo frivola e sotto il profilo estetico è caduto troppo in basso perché possa essere così facilmente risollevato”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Dalla lettera a Cotta del 2 marzo 1795 (*Schiller Werke*, Nationalausgabe, Bd. XXVII, p. 155; d’ora in poi citata come NA).

<sup>5</sup> Il passo (NA, Bd. XXVIII, p. 359; il corsivo è mio) è tratto dal primo dei tre abbozzi per una tagliente (e pur sempre pedagogica) lettera che Schiller in realtà non spedì, forse su consiglio di Goethe (come presume H. Düntzer in *Schiller und Goethe. Übersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel*, Stuttgart 1815, p. 82). Come è noto, l’occasione della polemica fu il secco rifiuto di Schiller di accogliere nelle “Horen” il saggio fichtiano *Über Geist und Buchstab in der Philosophie in einer Reihe von Briefen*. Ora, i primi due “Entwürfe” recano la data del 3, il “Konzept” del 4 agosto 1795; in una lettera a Körner pure del 3 agosto Schiller comunica all’amico: “Göthen erwarte ich heute noch vom Karlsbad zurück” (NA, Bd. XXVIII, p. 19); in un’altra a W. von Humboldt ancora il 9 agosto scrive: “Göthe ist noch nicht zurück” (*ibidem*, p. 23). In realtà Goethe sarà a Jena da Schiller solo l’11, per ripartirne il giorno stesso per Weimar. Il fitto lavoro al secondo “Entwurf” e al “Konzept” definitivo nel giro di ventiquattr’ore è certamente da mettere in relazione con l’atteso arrivo di Goethe. Se da un lato infatti il mancato invio dell’ultima stesura anche dopo l’11 agosto consente di presumere che sulla decisione di Schiller abbia influito un consiglio di Goethe, dall’altro in confronto fra le tre stesure, ma soprattutto fra la prima e le altre due mostra come l’originario obiettivo di ‘liquidare’ Fichte con una lettera difficilmente presentabile a Goethe stesso, “der in seinen eigenen Mscrpten und Schriften über diesen Punkt [den Geschmack] mich zum Richter anerkennt, und meine Urtheile befolgt” (*ibidem*, p. 360), già nel secondo “Entwurf” e ancor più nettamente nel “Konzept” – sgombri ovviamente di quel vanto – evolve in quello (duplice) di stroncare il concorrente con un occhio insieme ben attento a ‘cappare’ Goethe: attento a tal punto che sarebbe difficile indicare anche un solo passo in cui l’intenzione di colpire il bersaglio ecceda l’obiettivo della *captatio*, tanto goethiano è il punto di vista che sorregge l’argomentazione. Appare allora del tutto plausibile e comprensibile anche perché il “Konzept”, contro ogni consuetudine, sia rimasto sul tavolo di Schiller una buona settimana – in fiduciosa attesa del giudizio e del plauso di Goethe; ma non si può neppure escludere che, raggiunto quello che nel frattempo (forse già proprio il 3 agosto, fra il primo e il secondo “Entwurf”) poteva essere diventato il suo vero scopo, Schiller non avesse più avuto interesse, anche dopo l’11 agosto, ad inviare a Fichte una lettera che aveva lui come oggetto ma non più lui come fine. Non è questa la sede per una comparazione puntuale a sostegno di questa tesi, ma basti constatare il

L'*intentio* 'singolare' che si snoda come un filo rosso nella trama dei grandi scritti filosofici schilleriani, ma circola già più e meno sotterraneo nell'esordio 'virtuoso' delle *Karlsschulreden*, nel *Zusammenhang*, nei *Philosophische Briefe*, nel frammento drammatico *Der versöhnte Menschenfeind* è l'entusiastica volizione del bello come momento pedagogico e insieme epifania della totalità conciliata, l'ideale etico-estetico di un'umanità che – in una "terza età" infinita per la quale la natura e l'armonia greca di interno ed esterno non sono più nostalgia del ritorno e lutto della perdita, ma modello archetipo e fine da realizzare nelle forme necessarie e interminabili della cultura e della storia – consegue il proprio compimento nell'inesausta autocostruzione del soggetto sublime affrancato da ogni eteronomia e da ogni legge positiva.

In una conferenza tenuta il 26 gennaio 1784 presso la Kurfürstliche Deutsche Akademie di Mannheim sul tema *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (Quale efficacia può veramente avere un buon teatro stabile?) Schiller dice che "per quanto mi sovviene il Timone d'Atene di Shakespeare non è ancora apparso su nessuna scena tedesca... È una vera benemeranza nei confronti dell'arte continuare a scavare lungo questo filone d'oro"<sup>6</sup>. Due mesi dopo in una lettera a Carl von Dalberg, il padrino del suo travolgente esordio stürmeriano, l'apprezzamento per le possibilità drammatiche del tema tradizionale della misantropia è già l'intenzione di colmare quella lacuna con una propria rielaborazione del dramma shakespeariano: un cimento a lungo rimeditato, poi, a cui Schiller

singolare capovolgimento che il passo citato (così schilleriano e difficilmente sottoscrivibile dallo stesso Goethe) subisce, con modulazioni diverse, nel secondo "Entwurf" e nel "Konzept": qui Schiller afferma "dass es mir – vielleicht zu verzeihen wäre, wenn ich in einer unglücklichen Stunde mir einfallen liesse, diesem heillosen Geschmack entgegen wirken zu wollen, aber wahrlich nicht, wenn ich ihn zu meinem Führer und Muster machte." L'incombente giudizio di Goethe presiede verosimilmente all'esecuzione retorica di un'affermazione restrittiva che ha tutta l'aria di una negazione freudiana. Un ulteriore (o forse: il solo vero) motivo per cui Schiller si risolve a non inviare la lettera in questione potrebbe essere che la disputa con Fichte intorno allo stile della prosa filosofica riattualizzava il vecchio progetto di una "kleine Schrift, etwa wie Anmuth und Würde (...). Sie handelt vom ästhetischen Umgang. Soviel ich weiss, hat man darüber noch nichts philosophisches" (lettera a Körner del 4 ottobre 1793), che ora proprio la contesa offriva l'occasione di portare a termine e che con il titolo *Von den nothwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten* di lì a poco avrebbe dato a Fichte una risposta ben altrimenti sistematica della lettera non spedita. È significativo che questo scritto riprenda quasi ripetendoli alla lettera proprio alcuni passi del primo "Entwurf".

<sup>6</sup> NA, Bd. XX, p. 93 sg.

pose mano, abbandonata nel frattempo l'idea di ricalcare il modello inglese, solo due anni più tardi, con la speranza di portarlo a compimento nel volgere di pochi mesi e il desiderio che il suo amico Friedrich Ludwig Schröder – il grande interprete di *Re Lear* e di *Amleto* in Germania – contribuisse con la sua arte a conquistargli il successo già assaporato nel trionfo dei *Räuber*. In realtà il *Menschenfeind* non giunse mai sulla scena e il progetto, interrotto più volte e più volte ripreso, fu la lunghissima e tormentata gestazione di un frammento: le otto scene furono pubblicate con il titolo *Der ver söhnte Menschenfeind. Einige Szenen* solo nel 1790, nell'undicesimo numero della rivista "Thalia". Quasi un atto liberatorio, come di chi, imboccato un sentiero verso una meta rivelatasi irraggiungibile lungo quel cammino, scorga un altro promettente traguardo proprio per aver percorso fin lì quel tratto di strada che ora occorre abbandonare per un'altra via e un'altra meta. La critica schilleriana ha rivolto scarsa attenzione sia alla genesi del frammento drammatico – di cui rendono testimonianza, a partire dalla prima menzione del *Menschenfeind* nella lettera del 12 ottobre 1786 a Schröder, soprattutto le lettere scritte a Christian Gottfried Körner nel corso del 1788 e i brevi cenni di costui nelle lettere a Schiller –, sia all'importanza che esso ha in relazione ai posteriori scritti estetici, soprattutto *Über Anmut und Würde*<sup>7</sup>. Il nostro compito non è ripercorrere le fasi della travagliata gestazione del frammento, né è possibile, qui, riprodurlo nei dettagli per documentare la contraddittorietà al suo interno del problema della misantropia che, tematizzata nelle prime quattro scene, indirettamente e solo per accenni, secondo il canone tradizionale dell'infelice isolamento dell'individuo ripudiato dal mondo e colpito da un "terribile destino", si manifesta nelle ultime scene sempre più esplicitamente come misantropia filosofica, fondata cioè aprioristicamente su un'idea sublime di umanità al cui confronto

<sup>7</sup> L'unica cospicua eccezione nel panorama della Schillerforschung è il sempre acutissimo saggio di Käthe Hamburger, *Schiller Fragment 'Der Menschenfeind' und die Idee der Kalokagathie*, in "DVJS" 30, 1956, pp. 367-400). L'ultimo saggio in ordine di tempo (Eike Middell, *Schiller Klassizität*, in "Weimarer Beiträge", 1983, 7) che tocchi l'argomento *Menschenfeind* lo fa dall'angolo visuale della problematica sociale e politica implicita nel rapporto fra Hutten e i suoi sudditi, dove Hutten rappresenta „einen philosophischen ästhetisierten Feudalismus, der seine Rechtfertigung aus der mit Recht kritisierten Unidealität bürgerlicher Verhaltensweisen und Lebensverhältnisse bezieht. Hier haben wir es noch einmal mit der Räuber-Problematik zu tun". (p. 1249). Il saggio – d'altronde non dedicato specificamente al tema *Menschenfeind* – è 'garantito' entro una tradizione critica e storiografica che 'annettendo' celebra in realtà hegelianamente il presente come compimento di 'annunci' e da questa prospettiva fa incursioni a ritroso per ricapitolare la genealogia dell'ovvio'.

ogni perfezione e moralità dell'uomo concreto appare tuttavia come bassezza e irrimediabile insufficienza ad eguagliare la rappresentazione del suo dover-essere ideale<sup>8</sup>. L'intenzione di questo scritto richiede di fare un salto fino alla breve nota che Schiller scrive in appendice alla pubblicazione del 'torso' drammatico: "Le scene qui inserite sono frammenti di una tragedia iniziata anni orsono che però per *vari motivi* resta incompiuta. Forse la storia di questo misantropo e l'intero ritratto di questo carattere potrebbero essere presentati al pubblico in un'*altra forma* più congrua a questo argomento che non sia la forma drammatica"<sup>9</sup>. In una lettera scritta subito dopo a Körner, che poco prima della pubblicazione del frammento lo aveva ancora esortato a portare a compimento il progetto dram-

<sup>8</sup> Stando alla lettera di Schiller del 4 gennaio 1783 a Henriette Wolzogen si deve credere che la misantropia sia stata un sentimento provato in prima persona da Schiller stesso: "Sie glauben nicht, wie nötig es ist, dass ich edle Menschen finde. Diese müssen mich mit dem ganzen Geschlecht versöhnen, mit welchem ich mich beinahe abgeworfen hätte. Es ist ein Unglück, meine Beste, dass gutherzige Menschen so gern in das entgegengesetzte Ende geworfen werden, den Menschenhass, wenn einige unwürdige Charaktere ihre warmen Gefühle betrügen. Gerade so erging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfasst, und am Ende fand ich, dass ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte". (Jonas, Bd. I, p. 89). La citazione non intende neppure implicitamente che la prima origine del progetto del *Menschenfeind* possa essere fatta risalire all'epoca di questa confessione nella quale, proprio come nel frammento posteriore, *Stimmung* pessimistica e slancio idealistico sono realtà psicologiche complementari che si potenziano a vicenda. Si potrebbe dire che il *Menschenhass* come problema psicologico dell'epoca è assai spesso funzione di un'intenzione 'luttuosa' e di una *Einsamkeit* deliberata che producono una sorta di felice infelicità del cuore *empfindsam* per appropriarsene come intensificazione della sensibilità narcisistica che si ritrae e si nobilita nella solitudine per delibare le proprie altezze e la propria elezione: è la sindrome della misantropia idealistica e deliberata di Hutten nel *Menschenfeind* sublimata nella *Schwärmerei* cosmica del platonismo shaftesburiano. Con un po' di azzardo si potrebbe porre in questo tipo di infelicità autoindotta e delibata come potenziamento sentimentale e morale dell'io la prefigurazione o addirittura la matrice in veste *empfindsam* della 'ragione' della posteriore teorizzazione schilleriana del sublime come principio produttivo; l'ethos sublime schilleriano cioè come traduzione e razionalizzazione di un meccanismo psicologico squisitamente *empfindsam*. In questa sede non ci si può che limitare a prospettare un'ipotesi di lavoro. Che poi gli scritti schilleriani contengano rarissimi luoghi esplicitamente *empfindsam* e l'*Empfindsamkeit* sia un'attitudine psicologico-sentimentale già declinante è del tutto ininfluente rispetto all'assunto che la formidabile e vorace rielaborazione schilleriana dei temi della psicologia e della filosofia contemporanee converga nella teoria del sublime come trascrizione *kulturkritisch*, dilatata a teoria del moderno, di uno psichismo sostanzialmente *empfindsam* (in questa prospettiva la rarità di quei luoghi altro che vanificare l'assunto ne costituirebbe piuttosto un argomento, non probante ma certo sostanziale).

<sup>9</sup> NA, Bd. V, p. 255 (miei i corsivi).

matico – “perderai certamente la voglia di tornare a lavorare a quest’opera, come per il *Don Carlos*, appena ne sia stampata una parte – Schiller scrive che “se avessi avuto ancora una qualche idea di condurlo a termine non sarebbe mai stato inserito nella “Thalia”; ma questa idea ho dotuto abbandonarla dopo la più meditata riflessione critica e ripetuti tentativi falliti. Per l’elaborazione tragica questo tipo di misantropia è troppo generale e filosofico. Mi troverei a dover ingaggiare una lotta estremamente faticosa e infruttuosa con il soggetto e malgrado ogni sforzo *non potrei che fallire*”<sup>10</sup>. Imputata di non consentire sviluppo e materia all’“elaborazione tragica”, la problematica della misantropia filosofica come soggetto drammatico non pare tuttavia essere il vero motivo o almeno la causa preponderante dell’impossibilità di svolgere l’azione nella forma compiuta e conclusa del dramma. Ora, la potenzialità drammatica di “questo tipo di misantropia” è, sì, minata da un empito idealistico assai più disponibile al lirismo del vagheggiamento estatico e all’enfasi della declamazione che suscettibile di dare luogo alla dialettica di un’azione autenticamente drammatica in cui realizzare le proprie istanze incondizionate o soccombere; ma, considerato nell’economia del frammento, che giunge appena a delidearne le premesse e a manifestarne il carattere, esso non conduce in se stesso il germe dell’*impasse*, il quale a ben vedere non pare esserne l’esito necessario e ineludibile che si produce dal suo interno, ma piuttosto l’effetto insuperabile di una problematica che eccede il soggetto vero e proprio della misantropia filosofica e che si rivela, essa sì, irrapresentabile e irresolubile entro le categorie e la forma del genere drammatico. Il frammento non si interrompe infatti dopo essere approdato all’immobile “stazione” di un confronto che si riveli improduttivo di sviluppi e di azioni del misantropo idealista Hutten con il suo potenziale deuteragonista Rosenberg o con il proprio mondo che, chiuso entro i confini del feudo patriarcale, è quello del probo e fedele amministratore Abel e dei contadini riconoscenti per l’affrancamento dalla servitù della gleba che Hutten stesso ha loro concesso – un mondo dunque governato dalla magnanimità del padre-sovrano illuminato ripagata dalla gratitudine filiale di sudditi che tuttavia, persuasi di aver attinto la dignità di uomini già solo per la libertà *legale* che hanno semplicemente ricevuto, appaiono al loro benefattore così spregevoli perché così lontani dall’impersonare quell’ideale di umanità bella che è la sostanza della sua sublime e nostalgica filosofia dell’uomo.

Occorre allora prendere brevemente in esame sul piano tematico

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 255 (mio il corsivo).

la scena conclusiva del frammento, per cercare di scoprirvi le ragioni reali di un non-poter-andare-oltre che le considerazioni contenute nella nota allegata alla pubblicazione del *Menschenfeind* e nella lettera appena citata motivano, ci pare, con un argomento se non improprio certo insufficiente. Si tratta cioè di esplicitare alla luce di questa scena la motivazione vera o prevalente del ‘fallimento’, che la giustificazione fornita dallo stesso Schiller dissimula proprio nel ricondurla al problema di una misantropia “troppo generale e filosofica”.

L’ideale sublime della perfetta umanità in nome della quale Hutten nel monologo della settima scena – ricalcando il Palemon Shaftesburiano<sup>11</sup> – aveva lanciato all’uomo la propria accusa e il proprio odio (“Der Mensch wühlt mir Wolken in den silberklaren Strom – wo der Mensch wandelt, verschwindet mir der Schöpfer<sup>12</sup>) per opporgli a modello la misura della bellezza e l’armonia originarie da cui rousoioanamente le passioni e cioè gli egoismi della civiltà lo hanno allontanato (“Mensch! Herrliche, hohe Erscheinung! Schönster von allen Gedanken des Schöpfers! Wie reich, wie vollendet gingst du aus seinen Händen! Welche Wohlhlaute schliefen in deiner Brust, ehe deine Leidenschaft das goldene Spiel zerstörte<sup>13</sup>!) deve ora essere incarnato e ricevere evidenza sensibile per inverarsi nel mondo e manifestarglisi. Tenuta gelosamente lontana dal mondo contaminato e corruttore in nome di un’idea di perfezione etica che può realizzarsi solo nell’invisibile sostanza interiore della persona, Angelika è la creatura destinata dal padre a prestare la propria bellezza al rispecchiamento e all’espressione visibile di questa compiutezza esemplare. La bellezza winckelmannianamente idealizzata di Angelika è così postulata da Hutten come forma sensibile dell’eticità realizzata e insieme come soggetto di un’utopica missione di redenzione, che Hutten invoca nei toni ardenti e ispirati della declamazione – senza peraltro che il dramma giunga a dare figura all’una e luogo all’altra. La scena finale introduce esplicitamente il tema della *schöne Seele*, dell’anima bella e della sua epifania nell’aura sacrale della grazia, e il frammento, lungi dall’interrompersi per aver sviluppato ed esaurito le possibilità dramamtiche di un soggetto pur difficilmente drammatizzabile – la misantropia idealistica di Hutten –, si

<sup>11</sup> È merito della Hamburger aver messo in luce, nel saggio già citato, precisi riscontri fra la *Klage* di Hutten nella scena settima del *Menschenfeind* e quella del misantropo idealista Palemon nei *Moralists* di Shaftesbury.

<sup>12</sup> NA, Bd. V, p. 152.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 150.

chiude invece su una problematica affatto estrinseca ad esso e anche, rispetto ad esso, assai meno o per nulla riconducibile alla forma drammatica. L'entusiasmo shaftesburiano per le "infinite armonie" sopite nell'uomo e ormai dimenticate da un'umanità che, decaduta e guastata dalle passioni, unica fra "tutte le creature della natura" non riesce ad attingere "la bella misura della compiutezza", spinge Hutten novello Prometeo e 'second maker' dell'umanità ideale a imprimere nella bellezza di Angelika il segno dell'esemplare perfezione etica. Per Hutten "Diese schöne Gestalt belebt eine schönere Seele", dove il verbo "belebt" – carico di una tradizione che a Schiller ancor prima che dal platonismo shaftesburiano di Winckelmann giunge con le teorie dell'animista Stahl – enuncia il suo idealismo platonico e insieme dice il telos artistico-pedagogico che ne volge in fare il credo metafisico: è il senso dell'opera plasmatrice dell'artista-Prometeo come metafora del padre-pedagogo. Così, nella "chiusa fucina" artistico-pedagogica di Hutten la statua-Angelika, "still unter dem Meissel des Künstlers", viene modellata secondo quell'ideale classico di perfezione e di armonia che nelle forme del *pulchrum* reclama shaftesburianamente e winckelmannianamente l'espressione dell'*honestum*. Il "bilden" attivo di Hutten, visualizzato nell'immagine dello scalpello dell'artista plasmatore di belle forme, ha una duplice finalità pedagogica: la "Seele" che esso rende "più bella" perché si manifesti quale sua platonica "causa esemplare" nella bellezza "still" della statua-Angelika, per realizzare la "Rache", la vendetta umanistica di Hutten, deve essere innalzata a medium esemplare di una postulata rigenerazione morale del "secolo decaduto" manifestandogliasi nella perfezione estetica della "Gestalt" che la incarna. La consacrazione della bellezza di Angelika alla luce trascendente dell'etico, che come "himmlische Erscheinung" da "vertiginose lontananze" deve mostrare visibilmente al mondo l'idea e la forma stessa di una compiutezza per esso inattingibile, si compie in un'ingiunzione mistica: "und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf", e "so stelle ich dich hinaus in die Menschheit": una consacrazione che accade ad Angelika – volta peraltro al mondo e alla felicità di altri doni e renitente all'ardore della fiamma pedagogico-sacrificale del padre-Battista, sebbene devota alla "bildende Hand" del padre-Prometeo – come le accade il suo stesso nome, segno di una destinazione prescritta e di un'ascensione in-volontaria. La "Glorie" di Angelika, giacché "die vollendete [Bilsäule] muss von einem erhabeneren Gestelle strahlen"<sup>14</sup>, ha luogo allora in un'ascensione all'e-

<sup>14</sup> I passi fin qui citati sono tratti dalla scena ottava: *ibidem*, pp. 155 e 158 sg.

semplarietà della perfezione universale-umana attivata solo postulativamente a funzione catartica e conduce in sé il segno della sua origine eteronoma – l’ascensione di Angelika è in realtà un ‘invio all’alto’. Presentato ora nella versione femminile, passiva dell’‘invio all’alto’, il motivo dell’ascensione, del trascendimento dell’umano è la costante ‘iconografica’ di tutta l’utopia etico-estetica e pedagogica di Schiller, ne attraversa tutta l’opera, dall’enfasi della simbolizzazione eroica della bellezza greca nell’Antikensaal di Mannheim<sup>15</sup> al progetto di una *Idylle* sul sublime “sposalizio di Ercole con Ebe” che avrebbe dovuto raffigurare poeticamente il virile, attivo “Übertritt des Menschen in den Gott”<sup>16</sup>. La “Glorie” accade ad Angelika come

<sup>15</sup> Il riferimento è al *Brief eines reisenden Dänen* (1785). Le statue antiche significano simbolicamente un ideale di umanità che il geofilo “viaggiatore danese” percepisce winckelmannianamente nella forma di un’elevazione all’‘oltreumano’ (“Der Mensch brachte hier etwas zu Stande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas Grösseres erinnert, als seine Gattung (...) Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern. Es waren Kinder einer Familie.”, NA, Bd. XX, p. 105). Egli immette significativamente questa sua rappresentazione di una perfezione umana che si compie come superamento nel torso ancora ‘adempibile’ di Ercole e nella “forza virile”, nella “kolossalische Figur” dell’Ercole Farnese più che constatarla nella “Rundung”, nell’interrezza armoniosa di “tutte le parti” che è il segno del *già* divino Apollo. L’ethos del sublime schilleriano è già tutto implicito nel *Brief*, soprattutto nella sua parte conclusiva. La contemplazione del danese non si chiude nell’inerte nostalgia per la perduta perfezione archetipa dei Greci ma, raccogliendo “la sfida di questo popolo a tutti i popoli della terra”, che è il messaggio umanistico ‘immesso’ nel torso di Ercole, postula una filosofia della “schöne That” (già kantiana *ante litteram*) come interpretazione e adempimento, nei termini e all’altezza del moderno, della bellezza greca shaftesburianamente e winckelmannianamente intesa come *habitus* esterno di una esemplarietà interiore. Con una appena enunciata metabasi platonizzante dall’estetica all’etica, la bellezza mutila di Ercole può così essere compiuta e reintegrata mediante la “schöne That”, l’azione bella perché eticamente esemplare e libera, cioè disinteressata e senza telos fuori di se stessa e della legge interiore che la detta: “ich kann keinen Kopf zu diesem Torso erschaffen, aber vielleicht eine schöne That ohne Zeugen thun!” (*ibidem*, p. 106). Significativamente connessa con la suprema personificazione simbolica del sublime schilleriano, la “schöne That” istituisce la bellezza del puro agire morale, cioè libero, a principio della modernità post-greca come svolgimento e adempimento della sublimità eroica di Ercole.

<sup>16</sup> Schiller ne parla nella (fondamentale) lettera a Wilhelm von Humboldt del 29/30 novembre 1795. In realtà la progettata *Idylle* rimase sintomaticamente un sogno poetico e filosofico irrealizzato. Non da ultimo, certo, perché l’utopia etica del sublime schilleriano postula l’u-topia del compimento, il luogo dell’inveramento dell’ideale umano (moderno) essendo la stessa *progressio ad infinitum* del *Sollen* e la perfezione etica il differimento del volere oltre ogni conciliato avere. La filosofia schilleriana del sublime è irriducibile dunque all’appaesamento nella dimora teocritea della conciliazione e del conseguimento, sia pure – come nel progetto della *Idylle* – come approdo simbolico di Ercole nella trascendenza dell’Olimpo intesa

mero evento, la sua elezione al fine umanistico della redenzione è il frutto della mimesi platonica del suo artista-artefice che in lei anela a dare corpo al proprio 'fantasma', è il frutto dell'Idea che 'adottandone' il semblante pretende di rappresentarvisi compiutamente in forma sensibile e di esibire per suo mezzo l'immagine della perfetta *Humanität* inverata nell'armonia visibile di etico ed estetico. Ma – questo è il punto – come tradurre entro le categorie del genere drammatico l'infigurabile perfezione dell'etico nella perfetta bellezza

quale estremo dispiegamento dell'umano: la sublime "Vermählung des Herkules mit der Hebe" resterà un progetto paradossale e non darà corpo ad alcun Homunculus. "In der sentimentalischen Dichtkunst (und aus dieser heraus kann ich nicht) ist die Idylle das höchste aber auch das schwürieste Problem. Es wird nehmlich aufgegeben, ohne Beihülfe des Pathos einen hohen, ja den höchsten poetischen Effekt hervorzubringen". Scritta appena qualche giorno dopo la pubblicazione sulle "Horen" della teoria dell'idillio, parte centralissima di *Über naive und sentimentalische Dichtung*, la lettera prospetta l'utopia sublime come utopia etica e formale insieme: il segno edenico ("alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen – keinen Schatten, keine Schranke, nicht von dem allen mehr zu sehen") della sublimità dispiegata fino alla trascendenza dell'indiamento e quindi fino al paradossale compimento e venire-a-quiete della progressività interminabile del *Sollen* entro la forma *sentimentalisch* della *Idylle*, che ove fosse realizzato, "aber darstellend und nicht lehrend (...) wenn mein Gemüt nur ganz frey und von allem Unrath der Wirklichkeit recht gewaschen ist" istituirebbe per Schiller la superiorità formale della poesia *sentimentalisch* sulla poesia *naiv*, attingerebbe cioè sul piano etico e poetico la conciliazione del conseguimento e del possesso entro la forma del tendere e della perdita: "Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich sie noch an die Menschheit anknüpfen und eine Bewegung in das Gemälde bringen. Gelänge mir dieses Unternehmen, so hoffe ich dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphiert zu haben". (per i passi fin qui citati cfr. NA, Bd. XXVIII, p. 119 sg.) L'entusiastica autoproiezione schilleriana nello "Übertritt des Menschen in den Gott", nell'ascensione sublime di Ercole alla dimensione della conciliazione e del compimento nella dimora olimpica dell'eticità inverata, che attingerebbe il suo premio e verrebbe a quiete nella vagheggiata apoteosi etico-poetica della *Idylle* trionfante sulla poesia *naiv*, non soltanto mette in comunicazione il sublime con il genere *sentimentalisch*, fa segno cioè verso il fondamento sublime della superiorità etica e formale insieme del *sentimentalisch* sul *naiv* (e dunque anche, antiroussoianamente, dell'Elisio su ogni irrecuperabile Arcadia originaria); ma, alla luce del confronto con Goethe che Schiller ripropone consapevolmente nella polarità *naiv/sentimentalisch* e che circola qua e là negli scritti teorici (è ben nota per es. la stoccata non priva di sarcasmo contro Goethe, pur senza nominarlo, in una lunga nota di *Über Anmut und Würde* sul *Genie* squalificato a "blosses Naturerzeugnis" ed equiparato "überhaupt in seinem Ursprunge, wie in seinen Wirkungen", poiché eticamente inerte, alla "architektonische Schönheit"), in liriche come *Das Glück* e, in toni assai espliciti, nelle confidenze epistolari all'amico Körner (si pensi alla famosa lettera del 2 febbraio 1789), intende molto apertamente la superiorità del sublime come ethos del *Verdienst* e della lotta sulla genialità 'felice' goethiana come 'ingenuo' *Talent* originario e dono "verdienstlos" degli dei.

sensibile di Angelika, sì che in questa quella riceva evidenza fenomenica? La *Schwärmerei* idealistica di Hutten nutre, si è visto, la sua fede platonica nell'effettualità estetica della perfezione morale: ma come palesare, ora, fuori del vagheggiamento lirico-estatico, la postulata sostanzialità etica del bello nella concreta figurazione drammatica? E anche se in questa fosse possibile sublimare il bello in valenza simbolica dell'etico, istituendo una corrispondenza necessaria fra la figura sensibile e l'assoluto del significato sovrasensibile, come dare luogo all'efficacia "energica" del suo contenuto simbolico e investirlo di funzione drammatica, come dare luogo alla sua missione catartica eludendo il mero *Genuss*, la fruizione immanente delle sue forme, cui il significato che ne trascende la presenza sensibile accade dall'altrove assoluto dell'Idea per esse infigurabile? Eletta a significare la compiuta e spontanea eticità dell'anima bella che il sogno platonico di Hutten innalza a ineguagliata perfezione dell'umano, la bellezza del "vollendeter Engel" Angelika che egli vuole ora presentare al mondo perché lo sovrasti come in un'ostensione liturgica dall'alto del suo cielo non può incarnare l'Idea e oggettivarne la rappresentazione, perché nell'immediatezza del dramma – questo dice in realtà l'*impasse* del frammento – l'Idea è improducibile come figurabilità fenomenica, il bello che dovrebbe realizzarla e renderla visibile non potrebbe che esservi sancito nell'immanenza delle sue forme e quindi rimandare tautologicamente a se stesso proprio laddove altro e trascendente il consumo mimetico di mere forme inerti doveva essere il suo messaggio umanistico. Qui è l'ostacolo insuperabile e qui il *Menschenfeind* diventa frammento: proprio quando cioè nella sua intrascendibile immanenza estetica il bello dovrebbe mediare l'ideale etico di Hutten ed esibire quel modello di perfezione etico-estetica che la "bildende Hand" dell'artista-pedagogo ha plasmato in perfette fattezze di statua allevando Angelika alla bellezza 'oltreumana' della virtù.

Alla luce della irrealizzabilità drammatica di questo nuovo assunto in cui il frammento culmina, il ricorso alla motivazione dell'incongruità di "questo tipo di misantropia" per giustificare l'impossibilità del compimento appare dunque come un parlare d'altro e un estendere alla scena conclusiva la problematicità di un soggetto che, pur facendogli da supporto, resta del tutto periferico rispetto al grumo tematico e problematico della sostanzialità etica della bellezza sensibile e dell'inveramento estetico, nella grazia, dell'anima bella che deve "giocare con le virtù". L'intenzione drammatica che si prova all'apriorismo platonico della misantropia di Hutten che si segrega da un'umanità da lui stesso riscattata entro le forme eticamente inerti e indifferenti del 'politico' subisce cioè nell'ottava e ultima scena

l'innesto consapevole del programma di dare luogo la bello come epifania dell'etico e principio pedagogico, prefigurando così l'oggetto della riflessione schilleriana immediatamente posteriore. I fili che entrano in questa scena e ne partono facendo di essa un punto di raccolta e di irraggiamento tematico assai cospicuo, rispetto al quale il tema della misantropia idealistica appare come un passato prossimo azzerato, assegnano al frammento un significato che vorremmo definire inaugurale se si guarda ad esso dalla prospettiva dello Schiller 'filosofo'. Oltre al modesto valore puntuale del frammento è molto probabilmente la motivazione della problematicità della misantropia filosofica come soggetto drammatico addotta dallo stesso autore a non aver favorito, da un lato, una maggiore considerazione del frammento da parte della letteratura critica schilleriana soprattutto in relazione alla vera ragione dell'impossibilità del compimento; e, di conseguenza, a non consentirle di riconoscere che proprio l'indempibilità del nuovo assunto entro la forma drammatica costituisce come crediamo il punto di partenza, il nucleo originario dei successivi scritti estetici schilleriani, soprattutto di *Über Anmut und Würde* ma già anche dei *Kallias-Briefe*.

È ben vero che Schiller riferisce la ragione del 'fallimento' all'impostazione in senso "troppo generale e filosofico" della misantropia di Hutten, ma si deve ritenere assai probabile che egli stesso fra i "vari motivi" (più d'uno, dunque, non solo quello addotto) per cui il *Menschenfeind* è rimasto frammento includesse implicitamente, attribuendole un'importanza decisiva, l'irrappresentabilità in esso dell'assolutezza sovrasensibile dell'etico nella perfezione 'greca', winckelmanniana delle forme sensibili e soprattutto, anche, l'ineseguibilità della missione catartica del bello entro le categorie del genere drammatico. Né a maggior ragione pare illegittimo arguire che collegando al tema della misantropia di Hutten, come via d'uscita dall'*impasse*, l'ipotesi di un'"altra forma più congrua a questo argomento che non sia la forma drammatica", Schiller abbia dilatato per così dire a impossibilità di crescere dell'intera pianta la sterilità insuperabile del ramo che da ultimo si innesta sul suo tronco e intendesse dunque l'irrisolubilità del problema che sopraggiunge intravedendo per esso quell'"altra forma" che di lì a poco più di due anni sarà il procedere serrato dell'argomentazione logico-discorsiva della sua prima opera matura. Il tema della misantropia idealistica, si sa, non verrà più ripreso da Schiller, ma la scena conclusiva del frammento, innestando su quel tema l'invocata e infigurabile "Glorie" di Angelika come apoteosi dell'umanità ideale e il postulato correlativo del bello come forma ed espressione dell'etico, recuperando dunque un assioma classico del platonismo shaftesburiano-winckelmanniano,

non soltanto compendia nei toni del pathos estatico-contemplativo tutto l'idealismo 'scolastico' e sentimentale dello Schiller pre-kantiano; ma contiene anche l'indirizzo e il paradigma di tutto lo Schiller 'kantiano', la cui speculazione intorno allo statuto oggettivo del bello e a quella forma particolare di bellezza che è la grazia sarà in gran parte il tentativo originalissimo di inverare e legittimare quel postulato fornendogli una rigorosa giustificazione concettuale, di conferire dignità filosofica – ed efficacia pedagogica – a una fede etico-estetica che seguita a vivere intatta trapassando nell'accanito rigore del concetto.

Ogni teoria consta di un momento reattivo e di uno propositivo, o risolve quello in questo informando il precetto sull'intenzione di contrastare una negatività che resta implicita e che il precetto dice quindi *e contrario*. Così, in tutta la tradizione della teoria estetica dal primo Rinascimento a metà Settecento, per esempio dall'Alberti a Bellori a Winckelmann, il momento propositivo del precetto estetico, innestandosi su quello reattivo oppure inglobandolo nello spirito della dottrina e della proposta, ha sempre una prevalenza funzionale e un profilo immediatamente percepibili che, dandogli risalto per contrasto, ne illuminano il referente immediato. Non così invece, con una generalizzazione che non rende giustizia dei rispettivi impianti concettuali, nel *Versuch* e in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* di Moritz e tanto meno nei *Kallias-Briefe* di Schiller: il precetto positivo esplicito che getti immediatamente luce *e contrario* sul contesto cui si applica e ne renda, seppure attraverso le sue lenti, trasparente la negatività, non vi risalta infatti in modo diretto e vi appare anzi imploso entro i circuiti assorbenti di una concettualità che si inclinerebbe a definire ipertrofica finché non si riesca a pronunciarne il referente polemico con il ricorso ad un sapere non mediato dalla teoria, esterno ad essa, che essa non fornisce se non come calco di cui occorra ricostruire la matrice, ma che si rivela contenere i dati ai quali la teoria 'risponde' per averli assunti come base reattiva implicita del proprio edificio dialettico. L'intenzione del precetto positivo appare risucchiata entro il momento della speculazione teorica che persegue i propri assunti lungo la via platonizzante dell'apriori e delle essenze trascendentali, che non sembrano intrattenere con la prassi della produzione estetica storicamente determinata e del consumo, contro la quale pure sono lanciati, alcun rapporto di opposizione elettiva. Si vuole dire che il tratto rigorosamente teorico-speculativo che caratterizza le teorie estetico-critiche di Moritz e di Schiller pare a tutta prima allontanarle in una atemporalità senza ponti, irriducibile a ogni tentativo di storicizzarle o tale da attrarre su ogni

sforzo in questa direzione l'obiezione di un sociologismo volgare arbitrariamente desublimante. E tuttavia, evadendo, all'opposto, la circolarità asfittica di quella che Karl Mannheim chiama la "intramural vision" propria del pregiudizio idealistico e della teoria immanente dello spirito, non è possibile penetrare appieno il senso delle accanite e sottili teorizzazioni sul bello, sul suo statuto, sul gusto e sulla stessa facoltà del giudizio, da Moritz a Kant a Schiller, senza chiamare in causa, appunto con un sapere esterno al sistema e alla teoria, il fenomeno dell'incipiente mercato artistico-letterario di massa che in Germania celebra fasti di gran lunga più doviziosi che altrove in Europa, producendo quella "Rapidität der Litteratur"<sup>17</sup> che a causa dell'instabilità onnivora della "Mode" dissipa ogni stabile canone estetico e formale. Né, ovviamente, senza tenere presente le pratiche dell'edonismo rococò, le sue condiscendenti piacevolezze e la sua sensuale letizia, non meno che l'ottimismo sensistico della tradizione estetica recente soprattutto inglese, degli Hume e dei Burke che, sconnettendo i confini del bello shaftesburiano gli annette il piacevole ("not very different from beauty") e non lontano da questo tiene il buono. L'ethos rigorosamente antisensualistico e antiedonistico che ispira, accomunandole, le tre grandi riflessioni sul bello, di Moritz di Kant di Schiller, potrebbe in prima istanza essere esemplato, come indice di una diffusa intenzione reattiva all'affettività sensibile – quale momento privilegiato della fondazione del bello e dell'esercizio del gusto – che le teorie estetiche inglesi ormai largamente diffuse in Germania (soprattutto l'*Enquiry* di Burke) giustificano e teorizzano, non solo sul pregiudizio ancora tutto illuministico di Kant nei confronti della musica, ma anche sulla sua predilezione per il disegno e il tratto lineare rispetto alla piacevolezza del colore, della tonalità e dell'ornamento. Come si sa, oltre ad esserle attribuito "ein gewisser Mangel der Urbanität" la musica è per Kant "freilich mehr Genuss als Kultur"<sup>18</sup>, "più piacere che cultura", e dunque le spetta l'ultimo posto nel sistema delle "arti belle" se queste vengono

<sup>17</sup> L'espressione è dello stesso Schiller: cfr. il primo "Entwurf" della già citata lettera non spedita a Fichte (NA, Bd. XXVIII, p. 360).

<sup>18</sup> KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke* (a cura di W. Weischedel), Suhrkamp 1968, BD. X, risp. pp. 433 e 431. Ma si veda, sulla musica, tutto il fondamentale par. 53: *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander* e il par. 68, B: *Vom Kunstgeschmack* della *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (in particolare la postilla contenuta nel *Rostocker Manuskript* della *Anthropologie* e riprodotta come nota 5 al testo del paragrafo citato). Kant nega alla musica in generale e alla musica strumentale in particolare di essere occasione di *Kultur* e le assegna l'ultimo posto fra le "arti belle" "weil sie bloss mit Empfindungen spielt",

giudicate secondo la scala di valore della *Vernunft* e della *Kultur*, “forse” il primo se il metro per giudicarla è quello della *Annehmlichkeit*, della mera piacevolezza. Quello che qui interessa non è tanto constatare in questa duplicità di giudizio un’antica discriminazione della musica da parte di una cultura illuministica fra Sei e Settecento che, pur rivalutando il filone pitagorico dell’armonia e facendo leva sugli elementi fisico-matematici che la strutturano per emanciparla e riscattarla dal suo stesso interno (si pensi a Rameau), non avrebbe saputo rendere ragione della sua essenza e del suo valore a causa della barriera innalzata fra arte e ragione, piacere dell’udito e imitazione razionale della natura; né interessa qui l’intuizione kantiana che, riferendo polemicamente, e però già quindi virtualmente legittimandolo, il puro *Genuss* della musica alla sua insuperabile-inafferrabile asemanticità (indisponibile quindi per la *Kultur*), apriva ad una trasvalutazione del bello musicale che di lì a poco l’estetica romantica avrebbe elaborato e dispiegato – passando per Wackenroder e Hegel – nelle due opposte direzioni di un’estetica del sentimento o dell’espressione e, poi, di un’estetica della forma come estrema reazione, dal seno stesso di un romanticismo teorico bifronte (peraltro già tutto implicito nella “doppia interiorità” che Hegel attribuisce alla musica), al contenutismo degli Schumann dei Berlioz dei Liszt e, nelle sue estreme propaggini, di Wagner, dal punti di vista del formalismo rigoroso del “bello musicale” ‘kantiano’ di Hanslick. È piuttosto alla sintomatologia reattiva che il nostro discorso rivolge l’attenzione: al rigore ‘luterano’ della *Gesinnung* antiedonistica avversa al *Reiz*, all’attrattività della piacevolezza e all’attitudine del mero *Genuss* promosso dal sensualismo pervasivo del rococò che, socializzando i propri modelli formali, trasvaluta il bello, reificandolo a funzione decorativa, nel ‘valore d’uso’ della piacevolezza e della lusinga strumentale (come al bel dipinto viene aggiunta l’attrattiva della cornice dorata per guadagnargli il plauso di un gusto sensibile

perché si rivolge solo ai sensi senza raggiungere l’intelletto, senza promuovere la consonanza formale del gioco dell’immaginazione con le leggi dell’intelletto; per la sua contiguità con la mera piacevolezza della musica condanna persino la rima: “Ein im Reime gebrachter witziger (auch wohl spitziger) Gedanke ist darum nicht Poesie – fehlt Geist. Die alten Gedichte hatten mehr Geist als Witz. Rauhe Grösse und Einfalt” (*Werke*, cit., Bd. XII, p. 574). Sulla scia della tradizionale concezione razionalistica e illuministica della musica Kant concede all’insignificante universo dei suoni tutt’al più di accompagnarsi all’“arte bella” semantica per eccellenza – la poesia – solo subordinandosi ad essa in funzione accessoria o addirittura servile: “Denn die letztere [die Musik] ist nur dann darum schöne (nicht bloss angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient” (*ibidem*, p. 575).

più all'ornamento che alla “vera bellezza”<sup>19)</sup> che il mercato e la moda estraniavano in ‘valore di scambio’ mediante il consumo che essi stessi inducono con l’universale destinazione di ogni in-sé a un peraltro. Ma è nel primato estetico della *Zeichnung* sulla *Farbe*, del disegno sul colore, che viene a maggiore evidenza il tratto antisensualistico che informa, se fosse possibile dire, il ‘gusto’ stesso di Kant e ne mette in luce l’aspetto per così dire militante, sì che la ‘purezza’ speculativa applicata alla fondazione trascendentale del giudizio pare sempre meno tale da deligittimare ogni interpretazione dell’estetica critica kantiana in chiave storicistica – anche, appunto, come documento di *un* gusto. Ora, questa dislocazione del bello “In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind”<sup>20</sup> negli scarsi confini del disegno e della linea non intende tanto la ripresa consapevole e programmatica di una tradizione estetica che da Alberti a Michelangelo a Lomazzo si prolunga alla hogarthiana *Analysis of Beauty* e alla sua “linea della bellezza”<sup>21</sup>. Piuttosto è il sintomo di un’affinità elettiva’ della concezione kantiana antiedonistica e antisensualistica

<sup>19</sup> La similitudine contenuta in parentesi elabora parafrasticamente un passo della *Kritik der Urteilskraft* (cfr. *Werke*, cit., Bd. X, p. 306).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>21</sup> Già nelle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* Kant accenna in tono elogiativo all’arte del disegno di Hogarth, senza menzionare direttamente la sua “linea della bellezza”. Che doveva peraltro essergli nota da almeno tre fonti: dai *Briefe über die Empfindungen* di Moses Mendelssohn, dalla traduzione di Christlob Mylius della *Analysis of Beauty* (con prefazione di Lessing) e molto probabilmente da stampe dello stesso Hogarth assai diffuse anche in Germania soprattutto a partire dalla metà degli anni cinquanta (il largo successo dell’opera grafica di Hogarth presso il pubblico tedesco è infatti successivo all’interesse suscitato dalla traduzione della *Analysis* e dunque dalla teoria della bidimensionale *waving-line* e della tridimensionale *serpentine-line* illustrate nelle due tavole allegate al trattato – che, quindi, furono tra le prime incisioni hogarthiane ad essere conosciute in Germania). A Kant non poteva interessare la dignità ‘filosofica’ delle due *lines of beauty and grace* come cifre di una pretesa oggettività del bello, ma certo l’intenzione riformatrice (peraltro anche antiaccademica) dello Hogarth moralista affidata a un rigore formale senza compiacenze edonistiche e sensualistiche e ad un minuzioso realismo ironico e polemico puntato contro le storture dei costumi e i tralignamenti del gusto. A questo riguardo è infatti assai sintomatico che Kant menzioni l’inglese proprio tracciando, nelle *Beobachtungen*, “diesen wunderlichen Abriss der menschlichen Schwachheiten” (*Werke*, cit. Bd. II, p. 833) e che ancora nella *Kritik der Urteilskraft* la tesi della preminenza del disegno (cioè della linea) sul colore, carica di implicazioni etiche in senso rigoristico e antisensualistico, coincida con l’assunto hogarthiano che nelle arti figurative (nella pittura e nella scultura per Hogarth, “in allen bildenden Künsten... sofern sie schöne Künste sind”, quindi anche in architettura e nell’arte dei giardini, per Kant) la bellezza risiede nella linea per il piacere che essa procura all’intelletto.

del bello con il secco rigore del mero disegno e della mera linea che, non concedendosi alla presa dei sensi, non li lusingano nel puro *Genuss* e si offrono invece intellettualisticamente come *Vergnügen* formale, occasione di *Kultur* poiché “dispongono lo spirito alle idee”. Se il disegno e la linea per Kant sono “das Wesentliche” e il luogo della bellezza, lo sono anche perché il colore che con il suo *Reiz* “illumina il contorno del disegno possa essere confinato nel dominio del mero *jucundum*, dell’*angenehm* che può, sì, ravvivare la percezione dell’oggetto – a patto tuttavia di non prevaricarne la forma bella –, non però istituirne esso stesso la bellezza<sup>22</sup>: svolge semmai l’ufficio ancillare del *decorum* – del tutto in linea in questo, se si vuole riandare alle innegabili ascendenze del gusto di Kant, con una tradizione platonizzante che da Leon Battista Alberti a Poussin a Ingres risolveva l’antica disputa fra disegno e colore in favore del primo. È così assai verosimile che in questa sua predilezione Kant recepisca la ‘filosofia’ della scarna “linea della bellezza” hogarthiana (per le sue implicazioni teoriche certo più vicina all’estetica di Shaftesbury che assimilabile ai canoni formali del rococò) per la sua implicita contiguità formale con le ascendenze rinascimentali del proprio gusto: in quanto cioè suscettibile di intenzionare anche eticamente una concezione della bellezza formale affatto consonante con il proprio rigore *in aestheticis*, e dunque passibile di essere funzionalizzata polemicamente contro il sensualismo del bello burkiano, che pareva sancito anche in Germania dalle liete mollezze del colorismo rococò<sup>23</sup>. È nel riflesso e sulla scia di un’etica che denega il *Genuss* e aggocia i sensi all’imperio antagonistico della ragione che avviene il passaggio alla castità austera di un’estetica che nulla concede al puro interesse della *Sinnlichkeit* – sia come facoltà appetitiva che come facoltà percettiva –, nell’una e nell’altra sua direzione ugualmente marchiata dalla negatività del *pati* insollevabile alla *Vernunft* e alla *Kultur*: “Il piacere che determina il gusto è indipendente da attrattiva ed emozione<sup>24</sup>. Così nella terza *Critica* Kant – ma già Moritz

<sup>22</sup> Il ruolo subordinato che il colore ha rispetto al disegno in vista del puro giudizio di gusto è così parallelo ed equipollente a quello che Kant consente alla musica (non però alla rima) rispetto al testo poetico. Il colore in sé e la musica in sé parlano solo ai sensi, non sedimentano nulla nell’idea perché, fattori di *Reiz* e *Rührung*, sono oggetti del mero *Genuss*. Disegno e poesia parlano invece “anche all’intelletto” e piacciono per la loro forma.

<sup>23</sup> Si pensi infatti alla tavolozza dei colori che compongono il bello ideale burkiano: “Those wick seem most appropriated to beauty, or the milder of every sort; light greens; soft blues; weak whites; pink reds; and violets” (E. Burke, *Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, in *The Works of E. B.*, Londra 1880, vol. I, p. 135).

<sup>24</sup> Riproduco i titoli risp. dei parr. 2 e 13 della *Kritik der Urteilskraft*.

prima di lui e dopo di lui Schiller – spezza la continuità soggettiva fra il bello e il piacevole – ma anche il buono, il perfetto, l'utile – che l'ottimismo sensistico decreta ed esperisce pervertendo la facoltà del giudizio, la prassi artistica e la sua teoria ad altrettante funzioni dell'etica utilitaristica della felicità e dell'appagamento edonistico. Se il puro giudizio di gusto kantianamente apratico e ateoretico postula la non ingerenza, la non costitutività per esso di ogni interesse all'esistenza dell'oggetto, esso intende e insieme suppone, mediatamente, anche un dover-essere, un'idea regolativa del soggetto posto di fronte al bello della natura e suo creatore nell'arte. Estetica ed etica si intrecciano e si rifrangono reciprocamente proiettando nella lingua dell'una le istanze e le massime dell'altra: l'etica della denegazione del *Genuss* e dell'appagamento sensibile revocati come momenti fondanti del bello diviene implicitamente costitutiva del puro giudizio di gusto in Kant e fattore normativo della contemplazione e produzione del bello autotelico, “in sich selbst vollendet”, di Moritz e, in Schiller, della grazia come rappresentazione fenomenica dell'eticità spontanea dell'anima bella.

Fatte salve le loro diverse angolazioni, il kantiano “piacere disinteressato e libero” (“uninteressiertes und freies Wohlgefallen”) che fonda il puro giudizio di gusto; la definizione moritziana del bello come ciò che è “compiuto in se stesso” e induce nella contemplazione “una piacevole dimenticanza di noi stessi” – ossia dell'inclinazione a riferire a noi stessi l'oggetto assoggettandolo ad una finalità esterna alla compiutezza in sé che gli viene dall'essere “in ragione di se stesso” (“um sein selbst willen”), cioè dall'essere dotato di “finalità interna” (“innere Zweckmässigkeit”) –, come origine dunque di un *Vergnügen* che se può accompagnare anche il processo creativo dell'artista, mai però può essere il fine deliberato dell'opera, giacché se il bello deve essere realizzato può esserlo appunto solo in ragione di se stesso e non di un fine altro che, riducendolo a mezzo, abolirebbe la possibilità del suo darsi<sup>25</sup>; il teorema schilleriano della bellezza come “libertà del fenomeno”, estrema e compiuta deduzione dello statuto oggettivo del bello dall'etica imperativa kantiana dell'autodeterminazione simboleggiata dalla natura come *analogon* della forma della ragione pratica. Tutte e tre queste definizioni, del puro giudizio di gusto e dell'essenza del bello, rivelano la proiezione nella

<sup>25</sup> Per i riferimenti e le citazioni si veda il moritziano *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, in K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (a cura di H.J. Schrimpf), Tübingen 1962, pp. 3-9.

sfera estetica di un apriorismo etico che in varia misura, più o meno implicitamente, informa la facoltà del giudizio, il fare artistico e dunque lo statuto del bello e la sua rappresentazione a un'idea regolativa del soggetto giudicante o produttore che ha la propria norma necessaria nel postulato della libertà dal *Genuss* e dal mondo dei fini. L'esser-compiuto-in-sé del bello teorizzato da Moritz si lascia infatti definire solo apparentemente in positivo e dall'interno dell'oggetto come una modalità sostanziale che inerendogli costitutivamente, prima e cioè indipendentemente dall'esperienza, ne identifichi la fattualità estetica. La compiutezza autotelica dell'oggetto, la sua "innere Zweckmässigkeit" rivendicata come autosufficienza e apaticità del bello contro l'eteronomia funzionalistica della *Wirkungsästhetik* illumistica, non è la traduzione in concetto di una qualità positivamente costitutiva dell'oggetto, presente in esso e dunque percepibile nell'esperienza estetica: è invece, a ben vedere, funzione di una modalità dell'esperienza estetica stessa, significa piuttosto e in primo luogo un'autonomia e un'autosufficienza definibili in negativo come non-uso, non-assoggettamento dell'oggetto né alla finalità esterna della dilettazione edonistica, né al ruolo ancillare e decorativo di veicolare, abbellendole, verità di ragione. Prima ancora che denotare positivamente – *realästhetisch* – la forma immanente dell'oggetto come totalità coerente, la compiutezza in sé è dunque *consentita* al bello, nella contemplazione come nella creazione artistica, dell'attitudine soggettiva della libertà dall'interesse che, eccettuando l'oggetto dalla sfera eteronoma dei fini e del *Nutzen*, lo revoca come mezzo e lo costituisce a fine in sé. Non tanto allora una "innere Zweckmässigkeit" aprioristicamente costitutiva dell'oggetto è in rapporto di causalità necessaria con lo "uneigennütziges Vergnügen" del soggetto che esperisce e crea il bello. Piuttosto il per-sé del bello e la sua "finalità interna" hanno il senso di un riflesso e di un'inferenza sull'oggetto dell'etica della disappropriazione del *Genuss* e del ripudio di ogni illuministico finalismo utilitaristico e morale come momenti fondanti del bello, giacché non si contempla il bello "in quanto ci se ne possa servire, ma ci se ne serve soltanto in quanto lo si può contemplare"<sup>26</sup>.

Prescindendo ora dalla paradossalità di una *Realästhetik* che pretende costitutive dell'oggetto determinazioni assolute, ossia interne all'oggetto stesso, quali l'autonomia e la compiutezza in sé proprie di ciò che è "um sein selbst willen", e però definibili solo a partire dalla postulazione di una soggettività astinente da fini, la nozione in

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 4.

sé della bellezza come autonomia di ciò che possiede in se stesso la propria norma e la propria compiutezza senza ricevere fondamento e giustificazione da altro da sé affonda le proprie radici in una tradizione metafisica che intreccia insieme platonismo e cosmologia stoica, l'“anima del mondo” del *Timeo* platonico e lo *zoon* degli stoici, lungo una linea che attraverso la mediazione plotiniana nutre il platonismo rinascimentale e si prolunga ben riconoscibile nella cosmologia metafisica di Shaftesbury e Leibniz. Il bello moritziano e, in linea con esso, la nozione schilleriana della bellezza come “libertà nel fenomeno” sono un coerente svolgimento in ambito estetico del platonismo shaftesburiano della *inward form* (si pensi all'*endon eidos* di Plotino) quale principio strutturale dell'universo sia materiale che spirituale, tanto dell'unità del soggetto come dell'unità armoniosa del cosmo; ma costituiscono anche, a ben vedere, un'estrema filiazione della metafisica leibniziana – per tanti versi, come Leibniz stesso sapeva, così sorprendentemente consonante con la visione shaftesburiana – (“*harmonia universalis, id est Deus*”), nonché della conseguente teoria delle monadi in reciproca “armonia prestabilita” *ab origine* che concilia entro l'organismo unitario del tutto le sostanze chiuse nell'individualità autonoma e incomunicante della legge che le governa dal loro interno. Opposte a quella versione assai diffusa del deismo sei e settecentesco che, sublimando e legittimando il principio dell'assolutismo monarchico, considera l'ordine vigente nell'universo come l'effetto di cause occasionali che assoggettano la finitezza particolare dell'essere in sé cieco, privo di un principio immanente e dunque eteronomo, alla legge trascendente ed eterna di una causa prima ordinatrice e continuamente operante; convergenti nel celebrare la natura come organismo avente in se stessa un principio vitale e ordinatore, come unità animata da un'intrinseca forza creatrice e da una finalità interna che si manifesta nel reciproco accordo *a priori* delle parti, la cosmologia di Shaftesbury e di Leibniz afferma l'infinita molteplicità dell'essere – l'una con il ricorso alla nozione cudworthiana delle “natura plastica”, l'altra con la teoria dell'“armonia prestabilita” – nell'autonomia e nella compiutezza dell'individualità particolare come riflesso e immagine del tutto. Non c'è bisogno, qui, dell'intervento continuato della provvidenza particolare, della forza divina nel congegno del mondo, giacché proprio la libertà con la quale le sostanze si determinano dal loro interno secondo una propria legge autonoma e immanente eppure concorde con l'ordine del cosmo manifesta la divinità del tutto infinito che le abbraccia secondo il disegno di una provvidenzialità originaria. Ne consegue che tutto fonda in se stesso: la compiutezza in sé di tutte le cose, ai diversi gradi della loro perfezione, è l'immanenza in esse di una

norma che ne determina l'essere dall'interno in armonia con il grande organismo del tutto. Ne deriva allora anche che nessun ente della natura come nessun prodotto dell'arte, che imita la natura in quanto interminabile processualità creatrice, è funzione di una finalità materiale esterna che lo intenzioni a un fuori-di-sé e riducendolo a mezzo lo costituisca a mero essere-per-altro.

Il mondo, concepito in quella visione deistica come un insieme infinito di parti inerti e discordi cui una volontà provvidenziale trascendente o – nella sua forma desublimata – mondana assegna un ruolo costruttivo-strumentale in vista del funzionamento del tutto, sì che la loro essenza è questa eteronomia e questo essere-per-altro e nulla insiste autonomamente in se stesso fuori di questa onnicommissione funzionale, nella visione leibniziana e shaftesburiana ha piuttosto la forma autonoma e autosufficiente del *Kunstwerk*, che vive nell'unità del molteplice in virtù di una forma già immanente nelle sue parti. Là la bellezza del tutto è un'idea regolativa che trae l'essere particolare fuori di sé verso un 'servire', qui è costitutiva della forma delle cose compiute in se stesse perché in se stesse aventi la propria legge e il proprio fine, per modo che compiutizza in sé – cioè autonomia – e bellezza sono termini equivalenti. Il bello autotelico moritziano, compiuto in se stesso perché alieno da fini e soprattutto alla sfera onnivora del *Nutzen*, che nella società economica tutto reifica e aliena da sé distruggendo anche l'interessa dell'io nell'universale assoggettamento alla ragione strumentale e al principio dell'utile (il bello si accorda infatti per Moritz con ciò che è “unnützig”, con l'inutile, senza coincidere con esso, non invece con la categoria del “nützlich”, con ciò che essendo per altro è portatore, per dirla con la posteriore terminologia kantiana, di una finalità oggettiva esterna), vive allora proprio come il cosmo di Leibniz e di Shaftesbury in virtù di una “innere Zweckmässigkeit” che gli conferisce lo statuto della monade: come questa rifrange “tutto il mondo da un determinato punto di vista”<sup>27</sup>, allo stesso modo il bello che esce formato in un “bel tutto” dalle mani dell'artista è, shaftesburianamente, “una copia in piccolo del sommo bello nel grande tutto della natura”<sup>28</sup>. La bellezza dell'opera d'arte identificata con ciò che non essendo per altro da sé non è sussumibile nella categoria reificata dell'utile e della particolarità estraniata da sé ha analogia formale con la totalità orga-

<sup>27</sup> Si veda il par. 57 della *Monadologie*.

<sup>28</sup> K.Ph.Moritz, *op. cit.*, p. 73. Lo stesso concetto, di immediata ascendenza shaftesburiano-leibniziana, è ripresa da Moritz anche nella *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste* (*ibidem*, p. 122).

nica della natura, con l'ordine ontologico fondato sul principio dell'autonomia che gli è immanente. Come già in Shaftesbury – di cui pare sempre più difficile sopravvalutare l'importanza per tutto il pensiero etico-estetico del classicismo tedesco –, il bello moritziano possiede in questa analogia formale con l'organismo autonomo della natura il proprio fondamento oggettivo e il proprio criterio stabile, ha quindi in virtù di essa una esemplarità atemporale che lo pone al di sopra della contingenza mutevole del gusto e delle variazioni della moda. Manifestando l'armonia e la compiutezza di ciò che ha la propria ragione in se stesso perché in se stesso ha il proprio principio e in se stesso realizza il proprio fine, il bello allora palesa all'uomo l'immagine simbolica della sua armoniosa integralità originaria, materializzando *sub specie aethetica* l'alterità assoluta di quell'ideale di totalità rispetto all'attualità della scissione dell'uomo moderno ridotto a infinitesimo ingranaggio dalla macchina dell'organizzazione statale moderna e degradato a mero strumento dell'"idea dominante dell'utile", che "ha a poco a poco soppiantato ciò che è nobile e bello"<sup>29</sup>. Epurato – sulla scia del giovane Goethe e della frattura stürmeriana – da ogni finalismo *wirkungsästhetisch* della dilettazione edonistica e della funzione pedagogica nei confronti di un pubblico che il pensiero estetico dell'*Aufklärung* aveva assunto come fine e giustificazione del fare artistico e che, nella rapidissima proliferazione delle forme, concomitante con l'enorme dilatazione della base sociale del consumo culturale, acquistava sempre più la fisionomia del fruitore passivo blandito dal mercato letterario e ridotto a funzione delle sue leggi, il bello che Moritz teorizza nel corso del suo *Über die bildende Nachahmung des Schönen* non è solo la forma oggettivata dell'opera d'arte autotelica che riflettendo nel suo microcosmo la totalità della natura si dispone al "piacere disinteressato" della contemplazione di un tutto in sé coerente che rinvia soltanto a se stesso. Essendo il fare artistico imitazione della natura, la quale da sé produce se stessa distruggendo incessantemente forme meno perfette e organizzate, il bello da forma stabile dell'oggetto immoto nella sua compiutezza definitiva e irripetibile si derealizza a forma stessa della produzione inesausta, da forma dell'oggetto compiuto in sé diviene forma di un processo perfettivo che si attua, in analogia con la natura, come creazione progressiva e interminabile, per modo che la sfera estetica non è più e non è solo il luogo della *Empfindungsfähigkeit* (del dilettante), cioè del possesso intuitivo e della fruizione immanente delle forme dell'inerzia felice della con-

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 17.

templazione, ma il luogo drammatico della *Tatkraft* (del genio), di una *vis creativa* che, analoga all'energia con la quale la natura produce e realizza ininterrottamente se stessa dal proprio interno, producendo incessantemente le forme progressive dell'arte in vera e significa nel loro divenire l'incessante autoproduzione del sé incondizionato e totale dell'uomo. Il bello è allora sì la forma data di ciò che, già prodotto per sé e compiuto in sé come oggetto finito entro il tutto dinamico e infinito della natura, possiede una propria "finalità interna" che può essere semplicemente sentita come bellezza nel *Vergnügen* disinteressato della contemplazione. Ma è soprattutto postulato, idea regolativa di un soggetto che, assimilando in sé come forma del proprio operare artistico la legge dinamica della natura, ossia imitando l'interminabile dialettica di *Zerstörung* e *Bildung*, di distruzione e creazione, che la governa, nel perpetuo, tragico autosuperamento sublime della creazione interminabile delle forme dell'arte attua se stesso come ente sostanziale. La bellezza così intesa non è più soltanto l'assoluto dell'oggetto-prodotto che permane per così dire presso il soggetto fruitore-dilettante e gli offre l'immagine di una esemplarità inconfondibile se non nel suo non-essere-per-altro, che in tanto è sentito come ideale in quanto assolutamente altro dal soggetto eteronomo e reificato nella società economica. È anche e soprattutto metafora di un dover-essere ideale del soggetto che, producendo incessantemente forme sempre più alte e perfette secondo la legge di "distruzione" e "creazione" propria della natura, negandosi quindi alla sosta della fruizione che lo fissa nel finito-momentaneo e ne perverte in passività ricettiva, in oggetto, l'autonomia creatrice, costituisce se stesso in entelechia, in realizzazione perennemente compientesi della potenza autonoma. Definito come compiutezza in sé in forza del suo non-essere-per-altro, il bello moritziano è così, senza contraddizione, sia la forma dell'oggetto che eludendo la categoria reificata dell'utile e della finalità esterna insiste in sé, sia l'utopia del soggetto sostanziale che in quanto crea con la stessa autonomia e la stessa necessità della natura – fuori cioè di ogni finalismo positivo e al di là di ogni frenante 'passione' per il finito – ne imita il processo perfettivo autotelico significando nella continua tensione sublime della creazione del bello, che è solo nel suo divenire, la propria compiuta integralità di entelechia, che è in quanto autonoma energia creatrice sempre in atto e sempre rinnovantesi in virtù di una forza che trae da se stessa.

Ora, se il bello per definizione non è mediato dai contenuti del fine non essendo indirizzato ad esso, ed è per questo, all'opposto dell'utile, esperito e prodotto in ragione di sé medesimo e costituisce "un tutto compiuto in se stesso" perché per essere ha in se stesso la

propria giustificazione e il proprio fine, l'esperienza estetica e la creazione artistica condividono con l'esperienza morale la categoria della finalità interna, il principio incondizionato dell'"*um sien selbst willen*" in forza del quale il soggetto estetico crea il bello autotelico oggettivando nell'arte la stessa *Tatkraft* vitale con cui la natura realizza se stessa nel proprio dominio, e il soggetto etico agisce secondo una massima che, non commisurata allo scopo, deriva da se stessa la propria legalità e ha in se stessa il proprio fine. Se allora nel processo inesausto della creazione artistica l'individuo (il genio) si eccettua dal mondo della coazione utilitaristica e della felicità immobile del *Genuss*, nel quale tutto è alienato a mezzo per il fine ed è quindi sussunto nella categoria dell'utile, il bello compiuto in se stesso dell'opera d'arte autonoma non soltanto materializza *sub specie aethetica* la totalità armoniosa del soggetto ricostituito nella propria integralità umanistica – ne è per così dire la forma esterna proiettata nella perseguità dell'oggetto –, ma conduce in sé la forma incondizionata dell'etico proprio perché con esso condivide quella finalità interna senza la quale il bello, decadendo a funzione e a essere-per-altro-da-sé, non sarebbe, e l'assolutezza dell'etico non avrebbe fondamento come tale, annullandosi in mera razionalità strumentale.

Laddove Moritz semplicemente constata l'analogia formale fra arte e morale, fra estetica ed etica in virtù della categoria della finalità interna comune ad entrambe, e quest'analogia però non è il presupposto metodico della definizione del bello come autotelico, ma fonda su di essa, è cioè resa possibile dall'eccettuazione del bello da tutto ciò che è per un fine fuori di sé (sì che in forza di questa esclusione il bello per così dire ritaglia l'assolutezza polemica di ciò che ha valore in sé entro il mondo della funzione e della scissione e ad esso esibisce in forma sensibile l'idea umanistica della totalità realizzata); Schiller, diversamente, nei *Kallias Briefe* impegna tutta la sua ricerca di un principio oggettivo del bello, inteso al contempo come criterio oggettivo del gusto, proprio sull'assunto di un'analogia formale fra estetica ed etica, sull'analogia cioè fra la struttura sensibile del bello e la forma della ragione pratica kantiana. Se Moritz inferisce il carattere autotelico del bello dalla negazione – contro l'estetica funzionalistica della tradizione illuministica – del suo essere-per-altro-da-sé, lo definisce dunque soprattutto rispetto al suo contrario, l'utile; Schiller definisce il bello in positivo e dall'interno stesso dell'oggetto in quanto esso sia o appaia determinato da se stesso e manifesti nella sua forma quella stessa autonomia che è la forma del puro volere ovvero della libertà. Il bello moritziano, per essere, suppone e insieme postula un soggetto che, alieno da fini, ne sancisca l'essere per se stesso o lo crei come fine in sé; la sua

compiutezza in se stesso quindi non è un *constituens* della struttura sensibile dell'oggetto, tale che l'esperienza non possa che confermarlo, è *impensabile* cioè fuori e prima del soggetto che essa stessa intenziona. La ricerca di Schiller di un fondamento oggettivo del bello radicalizza la definizione moritziana nel tentativo di superare la ineliminabile paradossalità di un oggettivismo estetico ancora fondato sulla costitutività per esso del soggetto: mirando a individuare quel fondamento nella costituzione stessa dell'oggetto, sì che il soggetto non possa che constatarvelo, Schiller vuole infatti non soltanto revocare il soggetto come legislatore del bello secondo gli arbitrî del consumo e della *Mode*, ma anche e soprattutto definire lo statuto filosofico di un bello non deciso dalla fruizione, dunque esistente come tale fuori e prima dell'esperienza, per modo che a questa non resti che coglierlo e svelarlo, non istituirlo. Procedendo per la via aperta da Moritz, è allora il principio della soggettività del bello sancito da Kant che Schiller intende superare mediante l'individuazione di un criterio oggettivo capace di spiegare il bello a partire dalla costituzione sensibile dell'oggetto.

Contro e oltre Kant dunque, ma con lo stesso strumentario concettuale di Kant. Stimolato da Christian Gottfried Körner ma anche dalla cerchia degli amici jenesi, kantiani convinti, alla lettura delle opere di Kant, Schiller inizia nel 1791 un'intesa riflessione sui problemi dell'estetica e la teoria dell'arte che lo impegnerà per più di tre anni. Nella lettera a Schiller del 13 marzo 1791, in risposta alla lettera in cui Schiller stesso poco prima gli dava notizia di aver iniziato a leggere con grande entusiasmo la *Kritik der Urteilskraft* uscita l'anno prima, Körner formula una sua obiezione all'estetica kantiana e prospetta già l'esigenza di individuare un principio oggettivo del bello: "Kant parla soltanto dell'effetto della bellezza sul soggetto. La diversità fra gli oggetti belli e brutti, che sta negli oggetti stessi e sulla quale fonda questa classificazione, non la prende in esame. Afferma senza addurre prove che un'indagine di questo tipo sarebbe senza frutto, ma resta da vedere se non si possa ancora trovare questa pietra filosofale". È Körner dunque che per primo, in questa critica appena abbozzata, enuncia quello che sarà il programma di un saggio sul bello che Schiller un anno e mezzo più tardi progetterà di scrivere in forma di dialogo filosofico e di pubblicare col titolo *Kallias oder über die Schönheit*. Il progetto in realtà non fu mai realizzato, e quello che avrebbe dovuto essere il primo saggio filosofico sistematico di Schiller rimase allo stadio di un dialogo epistolare frammentario fra i due amici, che Schiller stesso interruppe e che Körner volle fosse pubblicato, sembrandogli di carattere troppo privato, solo dopo la sua morte (1831).

Come si sa, l'estetica di Kant conduce alle estreme conseguenze sistematiche quel processo di soggettivazione del bello che durante il Settecento tende sempre più a ridurre la valutazione della bellezza, e dunque il gusto, alla sensibilità. Kant non fornisce quindi una dottrina del bello né dunque un canone del gusto, indaga piuttosto la forma del giudizio sul bello, il quale esiste secondo il suo insegnamento non di per sé come una qualità riconoscibile, definibile e certa dell'oggetto, ma solo nell'immaginazione del soggetto percipiente. Non dunque l'oggetto esistente fuori del soggetto è il suo interesse e il suo campo d'indagine – proprio al contrario di tutte le estetiche normative volte a fissare impositivamente le prerogative del bello che l'esperienza è poi soltanto chiamata a constatare nutrendo una sensibilità estetica già calibrata sulla norma e sul canone; ma il sentimento di piacere, disgiunto da ogni interesse pratico o conoscitivo, che il soggetto prova laddove nella contemplazione si produce in lui quell'armonia di immaginazione e intelletto che è il solo, decisivo momento fondante del puro giudizio di gusto. L'esteticità dell'oggetto essendo funzione di una modalità dell'esperienza soggettiva, il giudizio di gusto non ha pertanto fondamento oggettivo e quindi non può essere normativamente derivato da nessun criterio comunque determinabile. “Per principio del gusto si intenderebbe un principio alla cui condizione si potesse sussumere il concetto di un oggetto e ricavarne deduttivamente che l'oggetto stesso è bello. Il che è però assolutamente impossibile”: così Kant all'inizio del paragrafo 34 della *Kritik der Urteilskraft*. Malgrado l'affermazione più volte ripresa e variamente argomentata dell'insuperabile carattere soggettivo del bello e quindi del giudizio di gusto<sup>30</sup>, Kant tuttavia, al contrario dei sensualisti, non confina e non esaurisce il giudizio estetico nel mero arbitrio della singolarità del soggetto irrelato. È connaturata infatti all'esperienza estetica – sostiene Kant – la pretesa di universalità del sentimento del bello, e il giudizio di gusto, pur esprimendosi come giudizio particolare e incomunicabile al pari del giudizio empirico, conduce in se stesso il postulato implicito di una validità universale in quanto esige il consenso di ognuno: non in forza, beninteso, di una legge pretesa oggettiva che presieda alla costituzione sensibile dell'oggetto, ma in ragione di un'esigenza soggettiva implicita nel rapporto fra l'oggetto dichiarato bello e il sentimento di piacere del soggetto, che quel piacere è necessariamente indotto a connettere con la rappresentazione dell'oggetto. L'universalità del giudizio di gusto è dunque anch'essa sempre rappresentata

<sup>30</sup> Cfr. in particolare i par. 17 e 57 della *Kritik der Urteilskraft*.

come soggettiva. Ora, al fine di conciliare l'insuperabile soggettività dell'esperienza estetica e la sua pretesa di oggettività, vale a dire di universalità, Kant postula un *Gemeinsinn*, un *sensus communis* estetico che rimette a ognuno e a tutti come dovere l'univocità concorde del giudizio di gusto secondo il principio regolativo di una purezza che conferisca al giudizio stesso il carattere della necessità. Sottraendo l'oggetto alla norma estetico-formale cui corrisponde prescrittivamente e quindi revocandolo come origine e fondamento necessitante del giudizio, Kant disancora così dall'oggetto il postulato illuministico dell'universale sociabilità del bello e dell'esperienza estetica per rimetterlo al soggetto, alla totalità dei soggetti, come compito da adempiere, come ideale culturale da inverare.

Sia Schiller che, come si è visto, Körner, ritengono insoddisfacente questa posizione kantiana che, malgrado il correttivo utopico di un *Gemeinsinn* anch'esso tuttavia destituito di ogni fondamento oggettivo, esclude la possibilità di determinare le modalità sensibili del bello e quindi ogni criterio del gusto fondato sull'oggetto. I *Kallias-Briefe*, che comprendono le lettere di Schiller a Körner del 25 gennaio, dell'8, 18, 19, 23 e 28 febbraio 1793 – certo le più importanti e tematicamente più coerenti di tutto lo scambio epistolare intercorso fra i due amici negli anni compresi fra il 1784 e la morte di Schiller – non rappresentano soltanto un tentativo di superare la *Subjektivitätstheorie* kantiana, ma devono essere intesi come l'abbozzo di una teoria del bello e del gusto pensata per la modernità. Poiché modernità significa produzione anche dell'arte per il mercato e la sfera eteronoma del consumo, assoggettamento delle forme alle leggi di una funzionalità extra-estetica, in una parola quella "Rapidität der Litteratur" che è insieme causa ed effetto della disponibilità informe del gusto, la ricerca schilleriana di un principio oggettivo del bello che sia *eo ipso* un criterio oggettivo del gusto si intende appieno se si considera il suo impegno nelle due intenzioni fra loro complementari che la sottendono: come una forma di *Kulturkritik* militante e come progetto di fondazione sul piano filosofico-speculativo, fuori cioè del richiamo a qualunque autorità formale già codificata dalla tradizione, di una nuova oggettività del bello, di una nuova classicità estetica all'altezza del moderno.

Al di là dei tre diversi fondamenti dati al bello da Burke, da Kant, e da Wolff Baumgarten Mendelssohn, al di là cioè rispettivamente del fondamento soggettivo sensibile, che riduce il bello a funzione della percezione e dell'affettività dei sensi (come in Burke e negli empiristi inglesi); di quello soggettivo-razionale che riduce il bello al giudizio riflettente, ossia al libero gioco dell'immaginazione in rapporto con l'intelletto e la ragione (Kant); di quello oggettivo

razionale che ravvisa il bello nella finalità oggettiva dell'oggetto, dunque più propriamente nella sua perfezione, per modo che è detto bello (dai metafisici come Wolff, Baumgarten e Mendelssohn) ciò che dovrebbe essere dichiarato perfetto; al di là di essi si tratta ora per Schiller di individuare il fondamento oggettivo sensibile. "Il burkiano – scrive Schiller – ha affatto ragione nei confronti del wolfiano, là dove afferma l'immediatezza del bello, la sua autonomia dai concetti; ma ha torto rispetto ai kantiani nel rimetterlo alla mera affettività dei sensi"<sup>31</sup>. Kant – argomenta ancora Schiller – ha avuto il grande merito, rispetto agli empiristi inglesi, di non ridurre il giudizio estetico al mero apprezzamento dei sensi e, d'altro canto, rispetto alla dottrina metafisica di ascendenza baumgarteniana e wolffiana, mostrando la natura non intellettuale del puro giudizio di gusto applicato alla bellezza libera, quella cioè che per darsi non suppone l'adeguatezza dell'oggetto ad alcun concetto determinato, di aver operato una distinzione netta fra il logico e l'estetico. Ora, l'obiettivo di Schiller è dimostrare che la bellezza "in ihrem höchsten Glanze" si dà non per distinzione dalla natura del suo oggetto, ma in quanto essa superi questa stessa natura logica. Se la perfezione è la forma dell'oggetto in quanto in sé adeguato al suo concetto, la bellezza è per Schiller la forma di questa perfezione, è dunque la forma di una forma, la forma dell'adeguatezza della forma di un oggetto al suo concetto. Kant compie il passo decisivo verso la distinzione fra perfezione e bellezza, affermando che non è bellezza pura quella che nella rappresentazione sottostà al concetto di un fine determinato che fonda la possibilità interna dell'oggetto, e già dunque con la nozione di bellezza libera, portatrice di una finalità meramente soggettiva e formale, colloca l'estetico fuori del logico. Per Schiller invece il bello suppone il logico perché ne è il superamento, ne è per così dire l'emancipazione: il bello che egli intende è quindi più prossimo alla nozione kantiana della bellezza aderente in quanto anche questa contiene come proprio elemento costitutivo l'adeguatezza dell'oggetto al suo concetto, include cioè una finalità oggettiva interna, ossia una perfezione, ma trascendendola. Così, in questo in linea con Kant, dal momento che è indipendente dai concetti, e data quindi l'ateoreticità del giudizio di gusto, la bellezza non va ricercata nel dominio della ragione teoretica; ma poiché – contro Kant – essa non può essere cercata che "nella famiglia della ragione" e all'infuori della ragione teoretica non c'è altra ragione che la ragione pratica, è qui che essa deve essere necessariamente trovata: non però, benin-

<sup>31</sup> Cfr. la lettera a Körner del 25 gennaio 1793.

teso, in quanto ne imiti i contenuti, bensì in quanto mostri analogia con la sua forma. La forma della ragione pratica significa esclusione di ogni principio eteronomo di determinazione; imitare la forma della ragione pratica, ovvero mostrare analogia con essa vuol dire allora non essere determinati dall'esterno, ma da se stessi, essere autodeterminati o apparire tali. Laddove un essere razionale agisce, per mostrare pura autodeterminazione deve condursi secondo la forma della ragione pratica, vale a dire secondo il puro volere libero e autonomo; se ad agire è un mero essere naturale, il principio della sua autodeterminazione risiede nella pura natura libera e autonoma anch'essa nel suo dominio: l'io dell'essere razionale è infatti la ragione, l'io dell'essere naturale è la natura. Da un'azione morale, cioè da un'azione volontaria la ragione pratica esige imperativamente che essa sia in virtù della pura forma della ragione, che sia cioè realmente libera, non soltanto un analogo della libertà. Un essere naturale non può mai essere giudicato realmente libero; la ragione pratica non può esigere, bensì solo auspicare che esso sia autodeterminato, che riveli autonomia, e laddove la contemplazione scopre nell'oggetto questa autonomia e questa autodeterminazione è essa stessa ad attribuirgli analogia con la libertà, o *tout court* libertà. In forza di questa attribuzione che la ragione compie nei confronti dell'oggetto, l'oggetto appare libero, non lo è necessariamente in realtà: questa sua analogia con la forma della ragione pratica non è dunque libertà di fatto, bensì soltanto libertà nel fenomeno, autonomia nel fenomeno, la forma dell'oggetto appare, nel giudizio, autonoma e libera di quella stessa libertà che è la forma del puro volere<sup>32</sup>. Ora, per Schiller la conformità di un'azione con la forma del puro volere è, accogliendo in questo il formalismo etico kantiano, eticità; del tutto antikantianamente, invece, l'analogia di un fenomeno con la forma del puro volere, vale a dire con la libertà del mondo intelligibile, è bellezza. Questa analogia vive nel giudizio del soggetto contemplante, e dunque non è possibile fondare su di essa alcun principio oggettivo del bello che consenta di trascendere il soggettivismo estetico kantiano; ma per Schiller si tratta di dimostrare come essa, per essere esperita nella contemplazione, abbia necessariamente un fondamento oggettivo nella costituzione sensibile dell'oggetto. La questione è cioè se l'oggetto è dichiarato bello perché nell'esperienza estetica viene giudicato libero della stessa libertà del mondo intelligibile – nel qual caso la modalità del suo apparire sarebbe pur sempre determinata dal soggetto contemplante; ovvero

<sup>32</sup> Per tutta questa parte si rinvia alla lettera a Körner dell'8 febbraio 1793.

se l'oggetto è bello in se stesso perché in se stesso ha quelle determinazioni che lo fanno necessariamente giudicare come un analogo della libertà del mondo morale che l'esperienza estetica non fa che percepire e svelare – nel qual caso si è posti di fronte all'ineludibile e ineseguibile compito di dimostrare l'indimostrabile efficacia necessitante che un oggetto che conduca in se quelle determinazioni eserciterebbe sul soggetto contemplante, in altre parole si dovrebbe assolvere l'ineseguibile compito di dimostrare come un oggetto siffatto induca immancabilmente nel soggetto contemplante quella particolare emozione in forza della quale quello stesso oggetto è dichiarato bello: una strada troppo impervia anche per Schiller, che immette conclusivamente tutta la sua accanita ricerca di uno statuto oggettivo del bello nel vicolo cieco del circolo logico.

Anche per Schiller, come per Kant, l'esperienza estetica è scevra da ogni interesse pratico e teoretico, giacché la contemplazione non istituisce l'oggetto a oggetto di conoscenza né lo assoggetta ad alcun fine pratico, ma semplicemente lo rappresenta: solo nella contemplazione infatti l'oggetto non è determinato dall'esterno, cioè né è assunto sotto un concetto della ragione né è sottomesso alla facoltà di desiderare, è libero da ogni rapporto che lo vincolerebbe ad altro fuori di sé e quindi nella sua autonomia e indipendenza manifesta analogia con l'essere personale libero e capace di autodeterminarsi. Ora, è nella contemplazione estetica in quanto conserva l'oggetto in se stesso solo rappresentandolo che fonda in realtà la possibilità dell'autonomia dell'oggetto, sì che è pur sempre un'attitudine soggettiva a consentire autonomia e dunque, schillerianamente, bellezza all'oggetto. L'assunto tutto antikantiano dell'oggettività del bello che Schiller persegue partendo da presupposti kantiani si vanifica così necessariamente in un insuperabile circolo logico: la contemplazione estetica rappresenta sì l'oggetto nella sua libertà e autonomia, dunque in quella analogia con la forma della ragione pratica in cui con una *metabasis eis allo genos* Schiller identifica la bellezza, ma – questa è la tesi centrale dei *Briefe* – è l'oggetto stesso che conduce in sé le determinazioni oggettive che fondano la possibilità della contemplazione estetica, la quale peraltro ha già come tale, kantianamente (ma si potrebbe dire anche: moritzianamente), il carattere di un atto liberante in quanto per definizione apratica e ateorica. Tutta l'argomentazione schilleriana tende pertanto all'ineseguibile dimostrazione che l'effettualità estetica dell'oggetto risiede nella sua costituzione oggettiva e che fra questa e l'esperienza estetica del soggetto che giudica bello l'oggetto vi è un rapporto di causalità necessaria: l'esteticità dell'oggetto non ha cioè il proprio fondamento nella soggettività irrelata e arbitraria del giudizio estetico, ma nella

stessa costituzione oggettiva dell'oggetto, che – indimostrabilmente – ha efficacia necessitante sul giudizio. Perché un oggetto venga dichiarato bello occorre che il soggetto contemplante non possa non ravvisarvi l'autonomia propria di ciò che non è determinato dall'esterno, che non patisce eteronomia. L'oggetto tuttavia non può non essere in virtù di un concetto e di una regola che ne determinano la struttura caratteristica, non può non esibire la propria determinazione e regolarità, vale a dire la tecnica che ne informa la costituzione sensibile e fonda la possibilità stessa dell'oggetto; ma per essere bello e quindi per essere giudicato tale occorre per Schiller che esso induca il soggetto a prescindere dal suo concetto, vale a dire dalla conoscenza della regola e della tecnica che ne organizzano la struttura secondo la categoria della causalità, giacché tale conoscenza distruggerebbe ogni apparenza di quella libertà e autonomia che fanno bello l'oggetto in quanto autodeterminantesi al pari di un *Naturding*. La natura – così Schiller fa eco a Kant – è bella laddove ha l'apparenza dell'arte, mostra cioè conformità ad una regola, e l'arte, vale a dire ogni forma organizzata in virtù di una regola, è bella laddove appare come natura. La tecnica – ne deduce Schiller – è così un requisito essenziale del bello naturale, e reciprocamente la libertà una condizione essenziale del bello nell'arte. Il bello artistico come tale include l'idea della tecnica e il bello naturale l'idea della libertà: così – come già per Kant – la bellezza altro non è se non natura nella tecnica, libertà nella conformità all'arte. Il bello oggetto è tale quando alla stregua di un *Naturding* esso è “durch sich selbst”, eppure non può non apparirci come se fosse “durch eine Regel”, poiché, kantinamente, non può non avere l'apparenza dell'arte, ossia di un'organizzazione tecnica. L'apparente contraddizione interna allo stesso oggetto, che per poter essere dichiarato bello deve essere “durch sich selbst”, cioè natura libera e autonoma, ma che al tempo stesso non può darsi se non “durch eine Regel”, quale prodotto cioè di una causalità tecnica che lo determina e lo assimila all'arte, è risolta da Schiller nell'asserto che la bellezza è la forma dell'oggetto determinato da una regola che esso dà a se stesso<sup>33</sup>. La regola, l'organizzazione tecnica che l'oggetto dà a se stesso e a cui si conforma spontaneamente per necessità interna è allora la stessa libera tecnica della natura, sì che al pari della natura la forma dell'oggetto appare autodeterminata e autodeterminante, è cioè autonoma e eautonoma – spontanea. La natura non subisce eteronomia perché dà a sé

<sup>33</sup> Cfr. la lettera a Körner del 23 febbraio 1793, più precisamente il fondamentale trattatello *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit* che vi è accluso.

stessa la propria legge e produce da se stessa e dal proprio interno la propria forma, manifesta quindi autonomia nella tecnica e autonomia nella struttura. Indipendenti e *a priori* rispetto al giudizio estetico perché interne all'oggetto che si determina spontaneamente al pari della natura assunta a felice simbolo della libertà del mondo morale, questa autonomia e questa eautonomia costituiscono ora per Schiller il fondamento oggettivo del bello come *analogon* della forma della ragione pratica.

Partendo dalla proposizione kantiana del bello elevato a simbolo dell'etico<sup>34</sup> grazie ad un'inferenza intuitiva dalla bellezza soggettivamente esperita dell'oggetto all'idea irrapresentabile che la ragione vi associa<sup>35</sup>, Schiller fa dunque di questa stessa idea – la libertà –, che è

<sup>34</sup> Cfr. il par. 59 (*Das Schöne als Symbol der Sittlichkeit*) della *Kritik der Urteilskraft*.

<sup>35</sup> Sempre sulla scorta del par. 59 della kantiana *Kritik der Urteilskraft* Schiller riprenderà l'assunto della necessità dell'inferenza dalla rappresentazione dell'oggetto all'idea che la ragione vi associa ancora in un importante passo di *Über Anmut und Würde*. Riproduciamo per esteso: "Ora, per accidentale che sia – riguardo all'oggetto stesso – il collegamento operato dalla ragione fra la rappresentazione dell'oggetto e una delle sue proprie idee, non può però non accadere che il soggetto rappresentante connetta con una tale rappresentazione una tale idea. Questa idea e il segno sensibile che le corrisponde nell'oggetto stanno dunque necessariamente in un rapporto tale che la ragione è immancabilmente indotta a quest'operazione dalle proprie leggi immutabili. Non può quindi non risiedere nella ragione stessa il motivo per cui essa connette una determinata idea solo ed esclusivamente con una determinata modalità fenomenica delle cose, così come d'altra parte non può stare che nell'oggetto il motivo per cui esso evoca solo quest'idea e nessun'altra". Schiller si riserva conclusivamente di dibattere in una progettata *Analytik des Schönen* "quale sia l'idea che la ragione immette nel bello e in forza di quale proprietà oggettiva il bell'oggetto sia atto a simboleggiare questa idea". Ora, questa annunciata *Analytik des Schönen* rimase una promessa inadempita. Non per caso. È forse opportuno osservare che le considerazioni svolte da Schiller sulla legittimità soggettiva dell'inferenza simbolica dalla bellezza dell'oggetto all'idea che la ragione vi associa, vale a dire l'uso sovrasensibile del sensibile (in questo caso la bellezza kantiana intesa come ipotiposi dell'etico) sono affatto in linea con la dottrina kantiana del giudizio estetico (cfr. KANT, *op. cit.*, par. 59: *Das Schöne als Symbol der Sittlichkeit*). Ma ora il postulato di una "objektive Eigenschaft", di una qualità oggettiva inerente al bell'oggetto e tale da rendere necessario il rapporto fra *quell'oggetto* e *quell'idea* della ragione nella trasposizione simbolica (in questo caso la bellezza come cifra simbolica necessaria della libertà) è tutto antikantiano. Esso intenziona infatti, neppure così nascostamente, un'armonia prestabilita fra il mondo degli oggetti e lo statuto dello spirito (un residuo shafesburiano-leibniziano del giovane Schiller della pre-kantiana *Theosophie des Julius*), e dunque un mondo già 'calibrato' sull'idea, che si offre immediatamente al soggetto come causa necessitante delle sue idee e insieme, quindi, come garanzia e calco di esse. Restando entro l'orizzonte concettuale kantiano, una *Analytik des Schönen* così intensa si configura *a priori* come un compito paradossale – e pertanto inesequibile. Giacché equivar-

solo nel soggetto e all'oggetto può solo essere 'aggiunta' nel pensiero, il *constituens* formale oggettivo del bello – produttivo, a sua volta, di un giudizio estetico necessariamente concorde che, proprio perché necessitato dall'oggetto, nel rappresentarlo mimeticamente afferma antikantianamente la propria immunità da ogni arbitrio soggettivistico. – Il circolo è manifestamente intoglibile: la soggettività del bello ossia del giudizio resta insuperata. I *Kallias-Briefe* non riescono ad essere l'“oltre-Kant”. Cercano, ma non trovano, lo “Stein der Weisen”<sup>36</sup>.

rebbe ad una fondazione oggettiva del bello, manifestamente irrealizzabile entro ogni filosofia trascendentale, e intenzionerebbe in ultima analisi un'ontologia del bello, per definizione irriducibile all'esperienza sensibile e quindi ancora una volta in contrasto con le premesse kantiane di partenza (“riguardo alla bellezza solo i sensi sono un giudice affatto competente”). Garantire poi sul piano logico un'impossibile ontologia del bello fondando la necessità dell'associazione simbolica nell'oggetto supporrebbe il duplice paradosso (nell'ottica della filosofia trascendentale kantiana) dell'esperibilità (sensibile) dell'idea e dell'intelligibilità (sovrasensibile) delle modalità fenomeniche dell'oggetto, nonché una corrispondenza necessaria e univoca, cioè *a priori* (e quindi infondabile), fra quelle modalità fenomeniche e le idee. In realtà a questi irrisolvibili problemi centrali per tutto il suo pensiero estetico Schiller aveva già dedicato i suoi *Kallias-Briefe*, e anche in quella annunciata e mai scritta *Analytik des Schönen* sarebbe stato assai arduo spingersi oltre i risultati (e le aporie) di quel fondamentale trattatello in forma epistolare.

<sup>36</sup> Così Ch.G. Körner – non meno di Schiller conscio della difficoltà di un'impresa disperata – chiama quel principio oggettivo del bello a cui “unser alchimistischer Prozess” dovrebbe pervenire, “Kanten zum Trotz” (lettera a Schiller del 4 febbraio 1793).

Paola Roman

LA LETTERATURA CORTESE-ARTURIANA  
ED EPICO-CAROLINGIA NELLA BIBLIOTHÈQUE  
UNIVERSELLE DES ROMANS (1775-1789)

Senza dubbio notevoli sono, all'interno di quella vasta impresa di divulgazione romanzesca che fu la *Bibliothèque Universelle des Romans*, pubblicata a Parigi dal 1775 al 1789, l'attenzione e lo spazio dedicati alla letteratura medievale nazionale. Più volte menzionata come una delle manifestazioni della rivalutazione del Medioevo espressa dal mondo francese settecentesco<sup>1</sup>, la presenza medievale nella B.U.R. sembra essere il primo tentativo del tempo teso ad un'ampia proposta di opere letterarie antiche, diffuse, secondo un procedere che investe l'intero *corpus* della letteratura ivi considerata, attraverso delle riduzioni testuali, degli *extraits*, volti a dare «l'âme, l'esprit & , pour ainsi dire, la miniature»<sup>2</sup> di ogni singola opera.

Inserita in alcune delle diverse classi nelle quali viene organizzato il materiale (*Romans anciens grecs et latins*, *Romans de chevalerie*, *Romans historiques*, *Romans d'amour*, *Romans de spiritualité, de morale et de politique*, *Romans satiriques, comiques et bourgeois*, *Nouvelles historiques et Contes*, *Romans merveilleux*) la produzione medievale presente nella B.U.R. comprende, in misura e proporzioni diverse, opere varie che vanno dai romanzi di Chrétien de Troyes alle prose arturiane, dall'epica in verso ed in prosa alla novellistica,

<sup>1</sup> Cfr., ad esempio, L.Gossmann, *Medievalism and the Ideologies of the enlightenment. The world of work of Lacurne de Sainte-Palaye*, Baltimore 1968, p.282-284 e passim. Od anche G.Wilson, *A medievalist in the eighteenth century. Legrand d'Aussy and the «Fabliaux ou Contes»*, The Hague 1975, pp.85-87 e passim. In tempi meno recenti gli estratti di letteratura epica medievale della B.U.R. erano stati presi in considerazione da L.Gautier che alla pubblicazione dedicava un capitolo nel suo *Les épopées françaises*, Paris 1878 (vol.I, pp.678-690) e ne citava in più luoghi alcuni passi. L'autore muoveva sempre nei suoi confronti una critica severa e radicale culminante nella speranza «de ne donner à personne l'envie de lire la Bibliothèque des romans» (p.690).

<sup>2</sup> Cfr. B.U.R., luglio 1775, p.5. L'edizione di cui ci serviamo è quella parigina degli anni 1775-1789, riprodotta fototipicamente da Slatkine, Genève 1969, 28 voll.

dal *Roman de la Rose* alle liriche di Thibaut de Champagne o alle produzioni di Christine de Pisan.

Nel presente articolo si esamina il raggruppamento più consistente, quello relativo cioè alla letteratura cortese-arturiana e alla produzione epico-carolingia, che comprende circa una cinquantina di estratti presentati in gran parte nella classe dei *Romans de chevalerie* ma anche in quella dei *Romans historiques*.

### *I. La letteratura medievale nella B.U.R.: una proposta pionieristica.*

Se intento programmatico della *Bibliothèque Universelle des Romans* – che si presenta come una raccolta periodica nella quale:

on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, François, ou traduits dans notre langue; avec des Anecdotes et des Notices historiques et critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages...<sup>3</sup>

è quello di privilegiare le produzioni romanzesche poco note o rare<sup>4</sup>, la presenza nell'opera della letteratura medievale pare senz'altro dovuta al peculiare interesse verso tali produzioni dimostrato dall'appassionato bibliofilo Antoine René d'Argenson, marchese di Paulmy (1722-1787), promotore, con Jean-François de Bastide (1724-1798)

<sup>3</sup> Cfr. B.U.R., luglio 1775, I, p.2.

Punto di riferimento obbligato per quanto riguarda l'intera pubblicazione è il testo di A.Martin, *La Bibliothèque Universelle des Romans (1775-1789)*, Oxford 1985. In questo studio, l'ispezione accurata del contenuto della collezione ha dato luogo ad una fondamentale *Table Analytique* (pp.77-248) che rivela pienamente la struttura composita dell'opera. La parte introduttiva ne costituisce un'esauriente visione d'insieme. Al fine d'integrare le informazioni fornite da Martin relative alla letteratura che qui consideriamo, è data la nostra *Tavola Analitica*.

Sulla B.U.R. cfr. anche J.C.Clapp, *An eighteenth century attempt at a critical view of the novel: the «Bibliothèque Universelle des Romans»* in: «P.M.L.A.» 25 (1910), pp.60-96 – un'analisi quantitativa dell'ingente materiale in essa presentato i cui risultati sono stati rivisti e corretti da Martin, op.cit., pp.52-67 e R.Poirier, *La Bibliothèque Universelle des Romans: rédacteurs, textes, public*, Genève 1977 nel quale l'autore fornisce alcuni importanti elementi che chiariscono la fisionomia dell'opera tendendo però ad una forse prematura visione sintetica. Le sue conclusioni, specialmente per quanto riguarda il pubblico della B.U.R., sono state recentemente messe in discussione da Anne Sauvy-Wilkinson nell'articolo *Lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle: les abonnés de la Bibliothèque Universelle des Romans* in: «Australian Journal of French Studies», XIII (1986), pp.48-60, che ha esposto brevemente i risultati dei suoi studi sulle rinvenute liste di sottoscrizione della B.U.R. annunciando una prossima pubblicazione nella quale i dati presentati verranno meglio organizzati e chiariti.

<sup>4</sup> Cfr.B.U.R., luglio 1775, I, pp.8-9.

dell'iniziativa<sup>5</sup>. Il gran numero di manoscritti medievali da lui raccolti e la ricca collezione di incunaboli e di testi a stampa cinquecenteschi presenti nella sua biblioteca (le cui pagine di guardia sono spesso annotate di suo pugno) ed il suo partecipare, come membro onorario, alle sedute dell'*Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* che dai primi decenni del secolo veniva polarizzando i suoi interessi eruditi verso vari aspetti della cultura medievale, ne danno testimonianza. La stessa proposta di una classe di *Romans de chevalerie* all'interno della B.U.R. non pare priva di un certo legame con l'invito espresso dal più autorevole medievalista del tempo, Lacurne de Sainte-Palaye, ai membri dell'*Académie* a «faire des extraits» dei testi manoscritti del patrimonio letterario epico-cavalleresco nazionale, augurandosi di poter disporre di una «bibliothèque générale et complète de tous nos anciens romans de chevalerie»<sup>6</sup>. Se la natura eminentemente erudita della proposta di Sainte-Palaye non collimava con gli intenti divulgativi della B.U.R. e se, laddove lo studioso si richiamava alla tradizione manoscritta, Paulmy preferirà generalmente le edizioni cinquecentesche in prosa, di più facile e meno problematica fruizione, l'intenzione di presentarne una visione globale davano in realtà forma, per la prima volta, ad alcune indicazioni

<sup>5</sup> A Paulmy comunque sembra da attribuirsi l'ideazione e la strutturazione iniziale dell'opera oltre che una funzione direttiva preminente fino al 1779, anno in cui, per un disaccordo che lo opporrà ad uno dei principali redattori della classe dei *Romans de chevalerie*, Louis-Elisabeth de La Vergne, conte di Tressan (1705-1783), egli abbandonerà l'iniziativa, lasciandone la guida a Bastide, scrittore professionista ed ex-giornalista del *Mercur de France*. La letteratura che qui ci interessa è tutta condensata in questi primi quattro anni di pubblicazione. Per l'organizzazione e le diverse fasi della B.U.R., cfr. A. Martin, op.cit., pp.5-12. Su Paulmy, si veda H. Martin, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1899, vol.VIII: *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, pp.14-46 le cui indagini biografiche sull'antico possessore dell'attuale *Bibliothèque de l'Arsenal* parigina sono state abbondantemente riprese da R.Poirier, op.cit., pp.9-13. Su Jean-François de Bastide, a cui il privilegio di stampa della B.U.R. è effettivamente intitolato (vedi R. Poirier, p.19) cfr. il *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris 1933-1961, vol.V, p.789. Segnaliamo inoltre il più recente intervento di G. Scaraffia che ne analizza un romanzo, «*La Petite-Maison*» di Bastide o *la seduzione del décor* in: «Studi francesi», 88 (1986) pp.72-81. Il maggior riferimento bibliografico per quanto riguarda Tressan rimane il libro di H.Jacoubet, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris 1923. Un'analisi degli estratti dell'autore fornisce inoltre lo stesso Jacoubet in: *Comment le XVIII<sup>e</sup> siècle lisait les romans de chevalerie*, Grenoble 1932.

<sup>6</sup> Cfr. *Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie* in: *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et des Belles-Lettres depuis son établissement* (1643) avec les *Mémoires de Littérature*, Paris 1710-1793, T.XVII, p.798. Sull'attività medievalistica dell'*Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* si confronti, in particolare, L. Gossmann, op.cit., pp.163-168.

di Sainte-Palaye che non disdegnerà di offrire all'opera, nel 1777, alcune sue copie di testi arturiani<sup>7</sup>.

Anche la stessa scelta dell'estratto, della riduzione testuale, trovava conferma nell'opinione di Sainte-Palaye. Egli riassumeva il giudizio di gran parte della contemporaneità chiamata ad esprimersi sul valore estetico-letterario delle opere medievali quando ne dichiarava gli autori:

... souvent fastidieux par leurs fictions, leur composition, le tour de leur esprit et la grossièreté de leur style: c'est peut-être une raison de plus pour désirer qu'on les fit bien connoître par des extraits. Les bons livres perdent toujours à être abrégés... On n'aura pas la même crainte pour les mauvais, où il est aisé de faire choix des choses utiles & curieuses qui s'y trouvent, comme par hasard...<sup>8</sup>.

Improprio al pubblico settecentesco nella loro interezza – il genere epico-cavalleresco medievale appariva agli stessi redattori della B.U.R. come «gigantesque et presque hors de nature»<sup>9</sup> – tali opere, presentate in forma ridotta, potevano comunque suscitare la curiosità. La proposta contava infatti, per un buon esito, sulla relativa rivalutazione dell'*imagination* e della *naïveté* nella letteratura che aveva preceduto la grande stagione del classicismo nazionale<sup>10</sup>. Il successo dei *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*<sup>11</sup> pubblicati da

<sup>7</sup> Cfr. B.U.R. febbraio 1777, p.45. Sono forse da considerare come esempi di *extraits* della prospettata raccolta di Sainte-Palaye le riduzioni testuali – ancora inedite – del *Lancelot*, dell'*Erec et Enide* e dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes da egli fornite alla B.U.R. ( ms. B.N. Moreau 1724, pp.276-343). Pare però più probabile data la loro considerevole estensione e l'ampiezza della narrazione – in più punti quasi traduzione letterale, spesso ricca di particolari, di riporti originari in verso e totalmente priva di annotazioni di carattere erudito – che esse siano da avvicinare piuttosto a testi quali la *Romançe d'Aucassin et Nicolette*, traduzione della celebre opera duecentesca pubblicata da Sainte-Palaye nel 1752 («Mercure de France» febbraio, pp.10-64) e riedita nel 1756. 8. Cfr. M.A.I., t.XVII, pp.797-798.

<sup>9</sup> Cfr. B.U.R., luglio 1775, I, p.15.

<sup>10</sup> I termini ricorrono frequentemente nei periodici che vengono ospitando nelle loro pagine componimenti poetici cinquecenteschi od ancora nelle, seppur rare, riedizioni di opere antiche. Si veda, ad esempio, la presentazione della riedizione, curata dal De Guellente, del *Gérard de Nevers*, (Paris, s.d.) le cui avventure erano «infinement variées & intéressantes & la narration la plus naïve» (p.3) o quella dell'*Amadis de Gaule* ridotto ed adattato da Madame de Lubert (Paris, 1751) in cui il lettore poteva trovare «enchaînemens de faits les plus surprenans les uns que les autres, avantures multipliées, intérêt, grands coups de théâtre, merveilleux de toute espèce» (p.5)

<sup>11</sup> Cfr. i *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire*, Paris 1757: opera descrittiva redatta su continui richiami a fonti letterarie ampiamente commentata da L.Gossmann, op.cit., pp.278-298.

Sainte-Palaye testimoniava inoltre del fascino esercitato dallo specifico motivo epico-cavalleresco presso il sofisticato pubblico cui si rivolgevano, fascino che la produzione teatrale e la letteratura romanzesca del tempo, a vari livelli di mistificazione, contribuivano ad alimentare sfruttandone abbondantemente le possibilità scenografiche od utilizzandone trame ed ambientazioni<sup>12</sup>.

In quest'ambito, la B.U.R. proponeva una visione critica del genere che ne evidenziasse i caratteri distintivi. Al di là di ogni considerazione di natura estetica ciò che si intendeva far emergere era « l'empreinte du siècle dans lequel ces Romans ont été composés », « les moeurs & l'esprit des tems où ils ont été écrits »<sup>13</sup>.

L'iniziativa, lo ripetiamo, era senza precedenti e soggetta, come tale, ad esiti incerti.

## II. I testi e le fonti

Ad aprire la classe dei *Romans de chevalerie* della B.U.R. è la sezione relativa alla letteratura arturiana. Si esordisce dapprima con i capolavori del genere. Al *Roman de Merlin*, presentato nel giugno del 1775, seguono altri due testi del ciclo della vulgata arturiana, *Le Saint-Gréaal* ed il *Lancelot du Lac* accompagnati dal *Perceval-le-Gallois*, versione in prosa del romanzo di Chrétien de Troyes<sup>14</sup>. Nell'anno successivo troviamo presentati gli estratti del trecentesco *Perceforest*, le due parti della compilazione di Rustichello da Pisa, il *Méliadus de Léonois* ed il *Gyron-le-Courtois*<sup>15</sup> inframezzate dal *Tristan de Léonois*, dal quattrocentesco *Isaïe-le-Triste* e da un non ben identificato *Roman du Roi Artus*<sup>16</sup>. Mentre la sezione va ad esaurirsi con l'opera ancora quattrocentesca dell'*Artus de Bretagne*<sup>17</sup>, nel 1777 viene rilanciata con il nuovo materiale offerto da Sainte-Palaye. Darà allora spazio a quattro opere di Chrétien de Troyes: l'*Erec et Enide*, l'*Histoire du Chevalier à la Charette (Lancelot)*, *Le chevalier au Lion (Yvain)* ed il *Cligès*, inserito fra i «Romans d'amour»<sup>18</sup> oltre che a vari testi duecenteschi quali *La mule sans frein*, *Le chevalier à l'épée*,

<sup>12</sup> Per una trattazione diffusa delle rappresentazioni teatrali e della produzione romanzesca d'ambientazione medievale, cfr. H.Jacoubet, op. cit., pp. 84-97.

<sup>13</sup> Cfr. B.U.R., luglio 1775. I. pp. 11 e 16.

<sup>14</sup> Cfr. T.A. nn. 1-4

<sup>15</sup> Cfr. T.A. nn. 5/6/10

<sup>16</sup> Cfr. T.A. nn. 7/8/9

<sup>17</sup> Cfr. T.A. n. 11'

<sup>18</sup> Cfr. T.A. nn. 12/16/17/21

*Le manteau mal taillé*<sup>19</sup>, il *Frégus et Galienne* (il *Fergus*), l'*Atre périlleux*, *Histoire des quatre frères chevaliers de la Table Ronde* – una sezione del *Lancelot du Lac* –<sup>20</sup> ed il *Claris et Laris*, chiudendosi nell'ottobre del 1777 con la cinquecentesca *Histoire de Giglan*<sup>21</sup>.

Inaugurata nel gennaio del 1777 da una brevissima analisi dell'*Histoire du chevalier Beufves de Hantone* e dal *Maugis d'Aigremont* confrontate con due versioni fiamminghe<sup>22</sup>, la letteratura epico-carolingia presente nella B.U.R. si ritrova in un consistente gruppo di estratti pubblicato fra l'aprile e l'ottobre dello stesso anno nella classe dei «Romans historiques»<sup>23</sup>. Secondo una successione che, cominciando nel gennaio 1777 a considerare opere relative alla storia di Francia, era giunta nell'aprile all'epoca carolingia, la B.U.R. presenta una serie di riduzioni da fonti manoscritte: il *Roman de Berthe au grand pied* di Adenès Li Rois, i *Faits de Charles-le-Grand* (*La Chanson des Saisnes*) di Jean Bodel d'Arras<sup>24</sup>, i *Faits & gestes de Charlemagne* (il *Charlemagne*) di Girart d'Amiens, il *Simon de Pouille* presentato come *Les faits & gestes de Charlemagne, & particulièrement les préliminaires de son expédition de la Terre-Sainte* ed il *Roman de Philoména*<sup>25</sup>. Alle fonti manoscritte si aggiungono tre edizioni a stampa: *Histoire des deux nobles & vaillants chevaliers Valen-*

<sup>19</sup> Cfr. T.A. nn. 13-15

<sup>20</sup> Cfr. T.A. nn. 18-20

<sup>21</sup> Cfr. T.A. nn. 22-23. La sequenza nella quale vengono presentati i testi di questa sezione non sempre corrisponde all'unico criterio di presentazione esposto inizialmente che prevedeva una successione basata sull'ordine cronologico dei fatti narrati. Poiché la classe si componeva infatti di «une chaîne de livres qui forment presque une histoire complete de plusieurs siècles» ci si riprometteva di rispettarne la continuità: «Elle ne sera point interrompue dans la Bibliothèque que nous allons offrir au Public.» (Cfr. B.U.R. luglio 1775, I, p.14). Se, per quanto riguarda questa prima sezione della classe dei *Romans de chevalerie* tale ordinamento non sempre viene rispettato, ciò è dovuto alla mancata organizzazione preliminare del materiale, sentita poi come una limitazione dagli stessi redattori, che assicurano di aver letto, «examinés & mis en ordre» la sezione successiva. Cfr. B.U.R. ottobre 1777. I. pp.109-110 dove viene proposto, per la sezione arturiana, un ordine di lettura alternativo rispetto a quello prima pubblicato.

<sup>22</sup> Cfr. T.A. n. 24

<sup>23</sup> Nella presentazione di tale classe si notava infatti come il genere cavalleresco non fosse «même proprement que l'historique différemment traité» ( B.U.R. luglio 1775. I. p.15). La considerazione riprendeva i termini espressi in ambiti medievalistici eruditi che utilizzavano le fonti letterarie antiche quasi esclusivamente in funzione del loro potenziale d'informazione storica. Si veda, per tutti, Lacurne de Sainte-Palaye nel già citato *Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie*, M.A.I., T. XVII, p.787.

<sup>24</sup> Cfr. T.A. nn. 25/28

<sup>25</sup> Cfr. T.A. nn. 30-32

tin & Orson, *La Chronique de Turpin* ed il *Charlemagne*<sup>26</sup>. Apre invece la seconda sezione della classe dei «Romans de chevalerie» l'*Histoire de Roland*<sup>27</sup>, un estratto anomalo, ottenuto estrapolando da fonti varie tutto ciò che riguarda la figura del paladino. Segue, nel 1778, la trilogia della casata di Magonza vale a dire l'*Histoire de Doolin de Mayence*, l'*Ogier-le-danois*, l'*Histoire de Meurvin* accompagnati dall' *Huon de Bordeaux*<sup>28</sup>. L'*Histoire des quatre fils d'Aymon* e le «suites» posteriori dell'*Histoire de Maugis d'Aigremont*, de *La chronique du vaillant et redouté Mabrian* e de *La conquête de Trébissonde* opere incentrate sulla figura di Rinaldo e della sua casata<sup>29</sup> precedono poi l'*Histoire du très-preux et vaillant Guerin de Monglave*, e il *Gallien restauré*<sup>30</sup>. Gli ultimi testi del *Milès & Amis* e del *Jourdain de Blaves*<sup>31</sup> completano infine la sezione.

Le fonti di una buona parte degli estratti (30 su 45) sono testi a stampa quattrocenteschi e cinquecenteschi. È noto che queste opere, quando non composte direttamente per la stampa, abbiano divulgato, uniformando la materia ai gusti del pubblico contemporaneo, produzioni più antiche in verso o già originariamente in prosa<sup>32</sup>.

La consapevolezza di utilizzare degli adattamenti o dei rifacimenti emerge alcune volte nelle presentazioni degli estratti, in particolar modo per ciò che riguarda la produzione epica, laddove infatti l'alterazione della primitiva ispirazione era stata più consistente. Così, per esempio, in testa al *Huon de Bordeaux* il redattore dell'estratto, dopo aver riconosciuto la diversa natura delle «suites» quattrocentesche che seguono, nella stampa, il nucleo originario della canzone di gesta, dichiara:

Lorsque le goût de la nation, dans le quinzième siècle, se ranima pour les Romans, les Auteurs de ce siècle recueillirent précieusement ce qu'ils purent retrouver de

<sup>26</sup> Cfr. T.A. nn. 26/27/29

<sup>27</sup> Cfr. T.A. nn. 33/34

<sup>28</sup> Cfr. T.A. nn. 35-38

<sup>29</sup> Cfr. T.A. nn. 39-42

<sup>30</sup> Cfr. T.A. n.43

<sup>31</sup> Cfr. T.A. nn. 44-45

<sup>32</sup> Per l'analisi del «dérimage» a cui furono sottoposte le produzioni epico-cavalleresche in verso, fondamentale rimane George Doutrepoint, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1969 (riedizione Slatkine). I repertori e le bibliografie utilizzate per l'Appendice sono specialmente: B.Woledge *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève-Lille 1954 (e *Supplement*, 1954-1973); W. De Jongh *A bibliography of the novel and short story in French from the beginning of printing till 1600*, New Mexico 1944; C.Debure *Bibliographie instructive ou traité de la connaissance des livres rares et singuliers avec les suppléments*, Gottingen 1750.

Rusticien de Puise, de Chrétien de Troyes, du Roi d'Armes Adnez, & d'autres anciens Romanciers: ils accommoderent selon le mauvais goût qui regnoit alors, ces fragments au goût de leur temps; & joignant leur peu d'invention à beaucoup d'ignorance, ils ajouterent de nouvelles parties aux Romans dont les débris étoient les plus étendus<sup>33</sup>.

Ciononostante la maggiore leggibilità delle stampe, sia dal punto di vista della chiarezza grafica del carattere che da quello linguistico, rispetto ai testi manoscritti, del resto ancora molto poco noti e per i quali era necessaria una conoscenza medievalistica specifica, ne rendeva preferibile l'utilizzo. Esse stampe erano poi funzionali alla concezione iniziale dell'estratto che, come vedremo, si presentava come un riassunto intercalato da citazioni testuali che, per essere comprensibili, dovevano ridurre al minimo il divario linguistico fra testo antico e pubblico.

Le fonti a stampa, seppur maggioritarie, non sono comunque esclusive. Nel 1777, anno particolarmente ricco di estratti di letteratura antica, su 21 testi pubblicati 15 si rifanno a fonti manoscritte: 5 manoscritti trecenteschi<sup>34</sup>, 8 copie settecentesche di codici del XII e XIII secolo messe a disposizione da Sainte-Palaye<sup>35</sup> che fornisce anche 2 riduzioni testuali<sup>36</sup>.

L'uso di fonti manoscritte, che rimane circoscritto al 1777 e che è da mettere in relazione all'inizio della collaborazione alla B.U.R. del medievalista Legrand d'Aussy, più noto come autore dei *Fabliaux ou Contes*<sup>37</sup>, risulta chiaramente motivato dalla mancanza delle rela-

<sup>33</sup> Cfr. B.U.R. Aprile 1778, I, p.121. Le composizioni di origine quattrocentesca sono particolarmente prese di mira. Si veda, per esempio, il commento all'estratto dell'*Isaïe-le-triste* (maggio 1776.p.59 – T.A. n.8) o all'*Histoire de Meurvin* (febbraio 1778.pp.168-169 – T.A. n.37) od ancora al *Mabrian* (luglio 1778.I.p.159 – T.A. n.41).

<sup>34</sup> Cfr. T.A. nn.25/28/30/31/32.

<sup>35</sup> Cfr. T.A. nn. (12)/13/14 e 18-22. Ma vedi nota successiva.

<sup>36</sup> L'*Histoire du chevalier à la charette* e *Le chevalier au lion* (cfr. T.A. nn.16-17). A questi potremmo forse aggiungere *L'Aventure du chevalier Erec & de la Belle Enide* – cfr. T.A. n.12 – che ridurrebbe a sette le copie settecentesche di romanzi antichi fornite da Sainte-Palaye. Cfr. anche nota 7.

Su Legrand d'Aussy e sui *Fabliaux ou Contes* pubblicati nel 1779 si veda specialmente il già citato testo di G. Wilson (cfr.nota 1). Anche a R.Middleton si devono importanti contributi sull'attività medievalistica dello studioso settecentesco presentati in tre saggi: *Le Grand d'Aussy's Erec et Enide* in: «Nottingham French Studies», ott. 1986, pp.14-41, *Le Grand d'Aussy's unpublished extracts*, ibidem, giugno 1987, pp.19-65 e *Le Grand d'Aussy and the Bibliothèque Universelle des Romans*, ibidem, maggio 1988, pp.1-12, che analizza i suoi rapporti con la B.U.R. mettendo in discussione le opinioni di G. Wilson.

tive fonti a stampa. Quando esse esistono, vengono preferite<sup>38</sup>. Solo eccezionalmente, invece, l'estratto pare nascere da un esame più vasto della tradizione, da una sorta di «collazione» fra i vari testi, come nel caso delle riduzioni delle opere legate alla figura di Rinaldo di cui non a caso la più importante, l'*Histoire des quatre fils Aimon*, era stata inizialmente affidata a Legrand d'Aussy<sup>39</sup>.

### III. Le forme dell'estratto.

Nella presentazione della classe dei *Romans de chevalerie* vengono brevemente delineati i principi che avrebbero dovuto regolare la riduzione delle fonti:

Nous ferons successivement connoître les Romans...mais nous aurons soin de n'offrir que les traits principaux & nous écarterons surtout ces détails de batailles sans nombre qui remplissent tant de volumes<sup>40</sup>.

Considerando l'estensione delle fonti da cui si estrae (ogni volume delle edizioni cinquecentesche, generalmente in-quarto, conta di circa 200-250 pagine di fitta scrittura gotica) e la lunghezza dei primi estratti, quelli presentati, ad esempio, nel 1775, – mediamente di una trentina di facciate del piccolo volume in-ottavo della B.U.R. – si rileva immediatamente come l'ampiezza della narrazione antica venga notevolmente ridotta. L'estratto rinuncia fin da principio a riportare alcuni tratti distintivi della fonte. Non solo, infatti, vengono eliminate le descrizioni diffuse degli scontri cavallereschi per il loro carattere ripetitivo, ma il redattore, tentando di rifarsi ai dettami di composizione letteraria classicistica, evita la narrazione multipla delle composizioni cinquecentesche, non esclusivamente incentrata su di una figura protagonista, eliminando completamente la tecnica compositiva dell'*entrelacement*. Generalmente, egli individua un centro d'interesse legato alla figura del protagonista e tende ad escludere tutto ciò che non vi si attiene direttamente o a ridurlo a poche righe. La prosa è sobria e fedele ed è intercalata dalla citazione testuale più o meno ampia di alcuni passi originari. Solitamente puntuale (a parte qualche lieve modernizzazione) e accompagnata dalla traduzione, fra parentesi, dei termini giudicati di non immediata comprensione, la citazione privilegia specialmente il

<sup>38</sup> Cfr., ad esempio, *Le manteau mal taillé* (T.A. n.15).

<sup>39</sup> Cfr. T.A. n.39.

<sup>40</sup> Cfr. B.U.R., luglio 1775, I, p.109.

motivo sentimentale della narrazione o comunque gli episodi legati all'ispirazione mondana e cortese.

Ai testi veri e propri precedono o seguono, generalmente, delle parti didascaliche. Esse forniscono indicazioni molto sommarie sugli autori delle opere, sulla loro composizione anteriore in verso o in prosa e sulle varie edizioni delle stampe. Alle volte troviamo un commento sulla validità del testo mentre più spesso leggiamo un'analisi intesa a confutare la veridicità storica dei fatti narrati nella finzione antica.

Con l'*Histoire du chevalier Tristan*, pubblicato nell'aprile del 1776, componimento che segna l'ingresso, fra i redattori della B.U.R., del conte di Tressan<sup>41</sup>, il modello di testo proposto precedentemente subisce delle variazioni notevoli. Con tale estratto, che occupa da solo l'intero volume della B.U.R., viene meno l'atteggiamento impersonale nei confronti della fonte che aveva caratterizzato i testi precedenti. Nell'autore è chiara l'intenzione di vivacizzare il racconto antico e di modificare gli episodi più salienti della narrazione dando loro toni e movenze più moderne mentre le citazioni, ancora consistenti, vengono integrate da frasi o parole che imitano il linguaggio cinquecentesco.

Il successo di pubblico del componimento di Tressan<sup>42</sup>, che avrà modo di sviluppare la sua *manière* volta al *rajeunissement* del testo antico in altri sette estratti di *Romans de chevalerie* della letteratura qui considerata, non è privo di conseguenze nell'evoluzione della B.U.R. Se esso non è tale da cambiare radicalmente il primo modello di riduzione – sul quale i commenti positivi non mancano<sup>43</sup> – pro-

<sup>41</sup> Cfr. T.A. n.7.

<sup>42</sup> Si veda, ad esempio, il giudizio datone dal *Journal Encyclopédique*, maggio 1776, p.89: «Quelque mérite qu'on ait pu trouver jusqu'ici dans cette bibliothèque, relativement aux extraits de nos romans de chevalerie, celui-ci nous parôit infiniment supérieur». Per il giornalista il testo rispondeva alle indicazioni di Sainte-Palaye ed anzi: «M. le comte de Tressan va même au delà; attendu que M. de Sainte-Palaye... ne songeoit pas à demander les graces & le goût qu'il auroit mis lui-même dont M. le comte de Tressan a embelli son ouvrage».

<sup>43</sup> Cfr. il commento dell'*Année Littéraire*, periodico di notevole prestigio letterario, che elogia in particolare la presenza dei *Romans de chevalerie* nella pubblicazione: «Vous verrez surtout avec plaisir dans cette collection la suite des romans de chevalerie, ouvrages devenus très rares, très difficile à rassembler et que le style et l'écriture gothique rendent d'une lecture impraticable à ce qui n'ont pas fait une étude particulière...Vous serez étonnés en lisant les analyses très bien faites de ces ouvrages de voir combien les romanciers avoient d'imagination» (nov. 1775, p.241). Al commento fa eco l'*Esprit des Journaux*: «Ces abrégés peuvent tenir lieu des originaux, dont ils donnent la substance et dont ils augmentent le plaisir & l'intérêt...». (agosto 1775, p.399).

voca però negli anni successivi la presenza di un'alternanza fra testi che modificano notevolmente la realtà narrativa della fonte, presentandosi come dei veri «rifacimenti» e testi tendenzialmente riassuntivi.

Paulmy, al quale si deve, con ogni probabilità, la concezione del primo tipo di testo e che non si rivela comunque insensibile al fascino dello stile di Tressan e al successo dei suoi adattamenti<sup>44</sup> viene infatti vieppiù modificando, forse su pressione di Bastide, l'intera concezione della B.U.R. nell'intenzione di soddisfare le diverse esigenze culturali del pubblico che attorno alla pubblicazione sta venendo a formarsi. In realtà solo in qualche caso, dalla metà del 1776 in poi, gli estratti si manterranno davvero aderenti al racconto originario<sup>45</sup>.

Anche in quei testi che non si presentano come una vera e propria «riscrittura» della narrazione antica commenti d'autore, più o meno ampie interpolazioni e variazioni o drastici tagli e censure rivelano l'improponibilità sempre più crescente del primo modello di estratto. Anche la citazione testuale viene progressivamente eliminata.

Si tende a garantire la varietà delle proposte, la compresenza di soluzioni alquanto diversificate. Nel novembre-dicembre 1777 l'*Histoire de Roland*, sorta di «sintesi» romanzesca delle opere dedicate alla figura del paladino, estratto esente dalla tentazione dell'adattamento, termina con un tono più dimesso che apre la strada all'elaborazione fantasiosa. Ricordando infatti che la B.U.R. vuole essere anche «un ouvrage d'amusement & d'agrément, pour lequel nous devons desirer d'avoir au moins autant des lectrices que des lecteurs», viene presentata la *Chanson de Roland*, testo d'invenzione in dodici strofe ottosillabiche. L'introduzione, a cui corrisponde in pieno il componimento poetico, ci dà un'idea di quale trasfigurazione della figura cavalleresca medievale sarà capace la B.U.R. nel

<sup>44</sup> Così commenta infatti i due testi dell'*Histoire amoureuse de Flores et Blanche-Fleur* e dell'*Histoire et chronique du vaillant Chevalier Cléomadès et de la belle Clarémonde* adattati ancora da Tressan e presentati rispettivamente nel febbraio e nell'aprile del 1777, rispondendo ad una lettera di Tressan in cui questi lamentava il silenzio del *Journal Encyclopédique*: «Je trouve Cléomadès charmant et pas inférieur à Blanche-fleur, ni aux autres morceaux que vous avez déjà faits. Il ne faut rien conclure du fait que les deux ouvrages ne sont pas signalés par le Journal Encyclopédique» (cfr. *Oeuvres choisies du comte de Tressan*, Paris-Evreux 1787-1815, T. XI, p.86).

<sup>45</sup> Cfr., ad esempio, il testo del *Valentin & Orson* (T.A. n.26) in cui la forma dell'estratto cambia nuovamente dando luogo ad un dettagliato riassunto.

momento in cui verrà meno il rispetto dei testi nella loro verità storica:

Sans nous amuser à déterrer dans la poussière des Bibliothèques, quelques fragmens imparfaits & barbares de cette Chanson...imaginons plutôt quels pouvoient en être le sens & le goût...il est naturel de croire qu'on présentoit aux soldats le caractère de Roland comme un modèle à imiter, & qu'on leur monroit le Paladin comme un Chevalier brave, intrépide, ardent & zélé pour le service de son Roi & la gloire de sa patrie; qu'on leur ajoutoit qu'il étoit humain après la victoire, ami sincère de ses camarades, doux avec les bourgeois & les paysans; qu'il n'étoit point querelleur & évitoit l'excès du vin, & n'étoit point esclave des femmes<sup>46</sup>.

Nel 1778, anno in cui si pubblicano gli ultimi 12 estratti di materia carolingia, un'alternanza sistematica oppone ai 6 rifacimenti di Tressan altri 6 estratti in cui i testi antichi vengono maggiormente rispettati. Nelle presentazioni degli estratti di Tressan si acuiscono le critiche mosse alle opere letterarie presentate per giustificare e motivare ancor di più le alterazioni apportate ai racconti originari. Notevole è il commento alla trilogia della casata di Magonza:

Personne n'étoit plus capable de démêler à travers les mauvaises rédactions des histoires des Doolin, d'Ogier & de Meurvin, ce qui peut plaire, que M.L.C.D.T. (...) qui a daigné débrouiller ce chaos...<sup>47</sup>.

L'attenzione si è decisamente spostata alla ricerca di ciò che possa attirare il favore del pubblico presupponendo in tal modo un allontanamento netto dalla definizione iniziale della B.U.R. La perplessità e la scarsa convinzione che troviamo espresse nelle osservazioni che accompagnano i due ultimi estratti della sezione carolingia, il *Milès et Amis* ed il *Jourdain de Blaves*:

L'extrait que nous venons de donner de deux Romans peu intéressans en totalité, mais dont nous avons saisi quelques circonstances agréables, prouve du moins que nous remplissons de notre mieux l'obligation que nous avons contractée de parler de tous les Romans de Chevalerie de chaque classe<sup>48</sup>.

estratti più vicini, rispetto a quelli di Tressan, al primo modello di testo, anticipano e preparano la scelta quasi esclusiva dell'estratto-rifacimento o del testo d'invenzione caratteristica della gestione di

<sup>46</sup> Cfr. B.U.R. dicembre 1777, pp.210-211.

<sup>47</sup> Cfr. B.U.R. febbraio 1778, p.9.

<sup>48</sup> Cfr. B.U.R. dicembre 1778, p.91.

Bastide, che di lì a poco assumerà il ruolo direttivo della pubblicazione e lo manterrà otto anni.

Paulmy, lasciando la B.U.R., comincia a pubblicare nel 1779 i *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* (1779-1787) con i quali vorrà diffondere le ricchezze della sua biblioteca e concorrere in qualche modo con la B.U.R. ritornando a serie intenzioni divulgative. Con Paulmy lascia l'opera Legrand d'Aussy che, a sua volta, avvia la pubblicazione dei *Fabliaux ou Contes* in cui non risparmia giudizi critici sugli adattamenti operati dai redattori della B.U.R.<sup>49</sup>. Tressan vi collabora ancora fino al 1782, anno in cui pubblica il *Corps d'extraits de romans de chevalerie* in cui raccoglie tutti gli estratti già editi dalla B.U.R., opera considerata dalla *Correspondence littéraire* di Grimm come « le recueil de tout ce que la volumineuse Bibliothèque des Romans contient de plus agréable et de plus intéressant »<sup>50</sup>. Durante gli anni in cui Bastide occuperà il ruolo direttivo, la classe dei *Romans de chevalerie* sarà mantenuta ma acquisterà un'impronta molto eterogenea, mentre scrittori quali Joseph de Mayer o Madame Riccoboni sfrutteranno il genere creato da Tressan fornendo in abbondanza, in special modo nella classe dei *Romans historiques*, loro componimenti ricchi di ambientazioni medievali, motivi cavallereschi, *sensiblerie* e galanteria<sup>51</sup>.

Considerate le intenzioni ed i presupposti iniziali e vista nella sua globalità, la proposta di diffondere le opere della letteratura antica, attraverso una restituzione fedele seppur mediata, intrapresa dalla B.U.R. si può leggere come la storia di un fallimento o perlomeno di una proposta alquanto anacronistica. L'estratto, la riduzione testuale, con il quale si intendevano risolvere in qualche modo le grandi differenze strutturali che opponevano i romanzi antichi alle produzioni contemporanee, non si è infatti rivelato sufficiente a superare diffidenze ancora molto radicate. Certo, la B.U.R. non avrebbe probabilmente raggiunto la davvero considerevole cifra di

<sup>49</sup> Legrand d'Aussy pubblicherà nuovamente nei suoi *Fabliaux ou Contes* tre riduzioni già presentate nella B.U.R.: *La mule sans frein*, *Le chevalier à l'épée* e *Le manteau mal taillé* (T.A. nn.14-15-16). Nell'introduzione al primo ricorderà la loro pubblicazione nella B.U.R. in termini alquanto critici: «Ce conte, ainsi que les deux suivants, à déjà paru...dans la «Bibliothèque des romans», mais imité plutôt que traduits... Ce n'est pas d'après ces extraits infidèles et défigurés qu'on peut prendre une idée de notre poésie ancienne 2 (T.I, p.13).

<sup>50</sup> Cfr. «Correspondence littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot etc.», Paris 1754-1793, T.XIII, p.118.

<sup>51</sup> Cfr. A.Martin, op.cit., *Romans historiques*.

<sup>52</sup> La cifra esatta è di 2919, ed è relativa ai primi quattro anni circa di pubblicazione, giusto il periodo che ci interessa.

circa 3000 abbonati non ricercando continuamente soluzioni di compromesso nell'intento di corrispondere ai gusti di un pubblico eterogeneo e per la maggior parte privo di una precisa cultura storica<sup>52</sup>. Essa tuttavia gioca un ruolo non secondario nell'ambito della medievalistica settecentesca. Indubbiamente è con la B.U.R. che molte opere letterarie medievali vengono nuovamente sottoposte – e la forma ora non interessa – all'attenzione del pubblico dopo una dimenticanza plurisecolare stimolando, magari per reazione, pubblicazioni posteriori<sup>53</sup>. Al suo interno inoltre, con lo spazio dato alla sperimentazione, si forma quel «genre troubadour» diffuso negli ultimi anni del '700 e nei primi dell'800 che avrà come maestro Tressan e che costituirà un'altra tappa del faticoso processo di rivalutazione del Medioevo anticipando e contribuendo a preparare la grande esplosione romantica.

Vorremmo anche aggiungere che l'analisi, ancora molto generica degli estratti di letteratura cortese-arturiana presenti nella B.U.R. ci ha permesso ancora di ridimensionare l'opinione di chi vedeva una contrapposizione netta fra gli anni di direzione di Paulmy (1775-1779, periodo qui considerato) e quella di Bastide (1779-1787) attribuendo solo a quest'ultimo la tendenza alla variazione e al rifacimento delle fonti<sup>54</sup>. La realtà dei testi, anche dei primi anni, sta a ricordare come la vicenda della B.U.R. risulti invece più complessa. Nuove e più specifiche analisi concernenti gli estratti nella loro individualità o una maggiore caratterizzazione di questi ultimi «rifacimenti» contribuirebbero a chiarirla.

<sup>53</sup> Indicativo è il commento del «Journal Encyclopédique» ai *Fabliaux ou Contes* di Legrand d'Aussy: «Il me semble que le succès de la «Bibliothèque des romans ait inspiré à plusieurs gens de lettres le désir et le courage de revenir à notre ancienne littérature...» (1780, II, p.73).

<sup>54</sup> Cfr., ad esempio, R.Poirier, op.cit., pp.78-80 e passim o G.Wilson, op.cit., pp.85-87. Ma l'opinione è diffusa.

TAVOLA ANALITICA DEGLI ESTRATTI DI OPERE DI LETTERATURA  
CORTESE-ARTURIANA ED EPICO-CAROLINGIA PRESENTI NELLA  
*BIBLIOTHEQUE UNIVERSELLE DES ROMANS* (1775-1789)

Ci proponiamo qui di estendere le informazioni relative alle riduzioni delle opere di letteratura cortese-arturiana ed epico-carolingia della B.U.R. già fornite da A.Martin nella *Table analytique* dell'intera *Bibliothèque Universelle des Romans* (op.cit.pp.77-248). (Doppio asterisco per le nuove categorie di analisi introdotte, un solo asterisco per l'aggiunta di nuove indicazioni).

Di ogni testo verranno dati:

- 1) numero progressivo, classe di appartenenza e titolo dell' estratto, mese, anno e tomo (in caso di doppio volume mensile) di pubblicazione, paginazione relativa;
- \* 2) citazione degli elementi essenziali della presentazione (menzione dell'autore, giudizio sul testo ect.) quando vi sia;
- \* 3) indicazione della fonte, con la relativa collocazione quando si tratti di testi presenti alla *Bibliothèque de l'Arsenal* o alla *Bibliothèque Nationale* di Parigi. (In caso di testi a stampa, per non appesantire lo schema, abbiamo evitato la menzione delle varie altre edizioni della fonte, già segnalate da A.Martin, rimandando invece ai repertori bibliografici relativi);
- \* \* 4) analisi sintetica del contenuto dell'estratto e del suo grado di corrispondenza alla fonte, che si traduce in una sorta di «indice di fedeltà» nei confronti della narrazione originaria. (A tale «indice» Martin, pur auspicandolo, si vedeva costretto a rinunciare data la molteplicità dei metodi di riduzione difficilmente descrivibile entro i limiti dell'impostazione schematica della sua *Table analytique*. Se l'ambito più ristretto della presente indagine ci pareva rendere più agevole tale analisi, essa risente comunque dell'effettiva eterogeneità del sistema di riduzione. Così, se più precisa, anche se necessariamente sintetica, si presenta la descrizione di quegli estratti che si limitano ad operare dei tagli alla narrazione antica, non intaccandone la trama, più vaga rimane l'analisi dei testi in cui il racconto di base subisce alterazioni più o meno profonde per i quali una caratterizzazione molto più generica risulta, in questa sede, inevitabile.
- \* 5) autore dell'estratto, quando segnalato. Abbiamo qui riportato gli autori a cui il lavoro di riduzione veniva inizialmente affidato. Ma è da segnalare che ciò che leggiamo nella B.U.R. risente delle correzioni e variazioni apportate a tali testi dai direttori.
- \* 6) rinvii ad altri estratti, menzioni o nuove versioni del testo presenti all'interno dell'opera;
- 7) eventuali riedizioni;
- \* \* 8) eventuali riduzioni, studi o menzioni della fonte antica rintracciabili nella documentazione settecentesca a noi nota.

*Letteratura cortese-arturiana*

1. Seconde classe. Romans de chevalerie.

LE ROMAN DE MERLIN (luglio 1775.I.pp.109-133)

«C'est ici le premier Roman de Chevalerie, puisqu'il est la source de ceux de la Table Ronde, qui sont les premiers de tous les Ouvrages de ce genre.» (p.109)

«Le style est simple & naïf; la narration n'a rien d'embrouillé, & ne manque point d'un certain merveilleux, inséparable des histoires de magie & des exploits des anciens Chevaliers. L'amour s'y présente même quelquefois avec tous les charmes de la plus heureuse fiction...» (p.138).

LES PROPHEITIES DE MERLIN (luglio 1775.I.pp.134-137)

«Nous osons assurer que dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, le Lecteur ne pourroit soutenir ni le précis, ni la plus courte analyse de ce grimoire fastidieux, & moins encore aucun commentaire tendant à expliquer ces rêveries absurdes & controuvées» (p.134). «Le Roman & les Prophéties ont été rédigés par Robert de Borton.» (p.139)

FONTE: *Histoire de la vie, miracles, enchantemens et prophécies de Merlin*, Paris 1498 (Rés. 4° B.L. 4244 1/3)

Cfr. WOLEDGE n.103

CONTENUTO: Riassunto preciso delle iniziali 77 pagine su 211 del I volume della stampa, corrispondenti al *Merlin* vero e proprio (redazione in prosa del poema duecentesco di Robert de Boron). Citazione testuale degli episodi relativi alla passione amorosa del re Uterpendragon per Yguerne, duchessa di Tintaiel, futura madre di Artù (pp.122-127 corrispondenti alle pagine LIIIr-LIVr della fonte).

Poche righe presentano il resto del primo volume ed il secondo che contengono la *Suite de Merlin*, terza sezione della vulgata arturiana. Per quanto riguarda il terzo volume, *Les Prophecies de Merlin* (opera di composizione tardo-duecentesca), nonostante il giudizio sfavorevole, si riprendono testualmente due profezie: *De l'Oiseau qui naîtra d'un arbre, & de la Bête qui naîtra aux deserts de Babylone* (pp.135-136) e *Du Poisson qui naîtra au fleuve Jourdain* (pp.136-137) (p.XXXIV r/v) seguite dalla menzione di alcuni altri titoli.

AUTORE: Martin (p.79) riporta l'opinione di Wilson (p.297) secondo il quale l'estratto è stato composto da Legrand d'Aussy e corretto da Paulmy. L'attribuzione è improbabile. Essa si fonda sulla testimonianza del ms.ARSENAL 6608 (ff.1r-2v e 8r-9v) nel quale Legrand d'Aussy dà solo una rapida sintesi del *Merlin* e della *Suite-Merlin* contenuti nel trecentesco ms.ARSENAL 3482 (ff.1-345) comparandoli poi con l'edizione qui considerata. Di quest'ultima analizza più partitamente *Les Prophecies de Merlin* fornendo un testo che non corrisponde in nulla all'estratto della B.U.R. Inoltre, le note manoscritte di Legrand d'Aussy sono state composte, verosimilmente, nei primi mesi del 1777 e risultano quindi posteriori alla pubblicazione dell'estratto.

(Cfr. Middleton, 1988,pp.6-7). Sull'estratto del *Roman de Merlin* si veda anche R.Poirier

(pp.42-43) che ne ricava però osservazioni affrettate e poco attendibili.

2. Seconde classe.Romans de Chevalerie.

LE SAINT-GREAAL (agosto 1775.pp.88-103)

LE SECONDE LIVRE DU SAINT-GREAAL (pp.103-110)

«...l'Auteur se nomme Defrain au feuillet 36» (p.88 nota)

«Ce fameux Roman fut écrit en vers dans le douzième siècle, par Chrétien de Troyes, Auteur de plusieurs autres Ouvrages;...Il fut écrit en prose latine dans le treizième ou quatorzième siècle...Il fut traduit en François, dans le quatorzième siècle, par Gauthier Map...»(pp.89-90)

FONTE: *Hystoire du Sainct Greaal, qui est le premier Livre de la Table Ronde, lequel traicte de plusieurs matieres recreatives; ensemble la Queste du dict Sainct Greaal, faicte par Lancelot, Galaard, Boors & Perceval qui est le dernier Livre de la Table Ronde* Paris, 1523 (Rés. 4° B.L. 4241 1/2) Cfr. WOLEDGE n.181

CONTENUTO: Il testo segue dettagliatamente, introducendo comunque alcune variazioni rispetto alla trama originaria, le iniziali 20 pagine (su 121) del I libro della narrazione antica, incentrate sulla figura di Giuseppe d'Arimatea e sull'origine della vicenda del Graal. Sono presenti brevi citazioni testuali. La più consistente è quella relativa all'episodio dell'ingresso di Giuseppe di Arimatea nella città di Sarras, alla

corte del re Enelach (pp.96-97 corrispondenti alla p.IX r/v della fonte). Il resto del I libro viene riassunto in poche frasi. Altrettanto condensato è il contenuto del II libro (contenente il *Perlesvaus*), dal quale si estrapola, citando testualmente, l'episodio dell'*Aventure du Nain mal-faisant* (pp.104-107) (p.CXXXVIII r/v) seguito da altri due episodi brevemente abbozzati. L'indicazione dell'autore della prosa cinquecentesca, che rimane ignoto, risulta da un'errata interpretazione del passo. Volontaria?

AUTORE: Martin (p.81) riporta l'opinione di Wilson (p.297) secondo il quale l'estratto è stato composto da Legrand d'Aussy e rivisto e corretto da Paulmy. L'attribuzione è errata. Essa si fonda sulla testimonianza del ms.ARSENAL 6608 (ff.15r/v e 22r) nel quale Legrand d'Aussy analizza brevemente il contenuto del duecentesco ms.ARSENAL 2996 contenente *Estoire dou Graal* (ff.1v-15v) comparandolo con la fonte a stampa. Egli critica poi alcuni errori compiuti dal redattore dell'estratto della B.U.R. menzionando quest'ultimo espressamente. (Su ciò si veda anche Middleton, 1988, pp.6-7).

EXTRA: Un estratto del *Saint-Graal* in prosa, redatto a partire da una fonte manoscritta, alquanto esteso e con lunghe citazioni testuali, si trova fra i manoscritti appartenuti a Lacurne de Sainte-Palaye (B.N. ms. Moreau 1724, pp.209-275). Secondo Gossmann (p.328, n.1) tale testo settecentesco avrebbe costituito la fonte dell'estratto della B.U.R. composto, a suo parere, da Legrand d'Aussy. Su ciò, vedi supra AUTORE.

### 3. Seconde classe.Romans de chevalerie.

LANCELOT- DU-LAC, chevalier de la Table Ronde. (ottobre 1775.I.pp.62-117)

«Ce Roman fut d'abord écrit en vers, sous le titre de *La Charette*, par Chrétien de Troyes, qui ne l'acheva point; après sa mort il fut continué par Godefroy de Ligny ou Lagny, Disciple de Chrétien de Troyes» (p.62).

FONTE: La presentazione cita come fonte un testo manoscritto («Le Manuscrit sur lequel nous avons travaillé, est on ne peut pas plus beau» p.63). Dalla descrizione del frontespizio («Les armes qui sont au bas de la première page sont celles des Maisons de Neuville, de Renty & de Croy, illustres en Flandres, en Hainaut & en Brahant» p.63) si risale al quattrocentesco ms.ARSENAL 3479 firmato Gautier Moab che, con il successivo ms.3480 raccoglie il ciclo completo della vulgata arturiana. Dal linguaggio delle citazioni appare comunque più credibile pensare ad un utilizzo di una fonte a stampa. L'ARSENAL possiede due edizioni del *Lancelot du Lac*: il *Roman fait et compose a la perpetuation des vertueux et glorieux faits du noble et puissant chevalier Lancelot du Lac et des compagnons de la Table Ronde*. Rouen-Paris 1488 (Rés. Fol. B.L. 924-925) e l'*Histoire de la Table ronde faisant mention des faits et prouesses de Lancelot du Lac et d'autres plusieurs nobles et vaillans hommes ses compagnons* Paris, 1494 (Rés.Fol. B.L. 923 1/3) entrambe possibili fonti della riduzione.

Cfr. WOLEDGE n.96

CONTENUTO: L'estratto inizia citando ampie parti dei primi episodi del testo antico. Segue poi d'avvicino, con una prosa riassuntiva intercalata da riporti testuali, gli avvenimenti descritti nella prima parte dell'edizione, corrispondenti al cosiddetto *Lancelot propre* incentrandosi comunque sulle vicende amorose di Lancillotto e Ginevra. Minimi, seppur presenti, i commenti al testo del redattore. La *Queste du Saint Graal* e *La mort Artus* che completano l'opera sono sintetizzati brevemente (pp.113-117).

AUTORE: Martin (p.83) riporta l'opinione di Wilson (p.297) per il quale l'estratto è stato redatto da Legrand d'Aussy e corretto da Paulmy.L'attribuzione è improbabile.Essa si fonda sulla testimonianza del ms.ARSENAL 6608 (f.21 r/v) dove

Legrand d'Aussy fornisce solo un breve confronto tra la versione del romanzo contenuta nei mss.ARSENAL 3479-3480 e quella del trecentesco ms.ARSENAL 3482, rinviando, per un'analisi dell'edizione del 1494, alle osservazioni apposte in testa al ms.3479. Le note di Legrand d'Aussy, inoltre, sono state composte, verosimilmente, nei primi mesi del 1777 e sono dunque posteriori all'estratto qui considerato (Cfr.Middleton, 1988, pp.6-7).

Per una riduzione più particolareggiata di una parte del *Lancelot propre*, denominata l'*Agravin*, si veda infra n.20.

EXTRA: Lacurne de Sainte-Palaye analizza l'edizione del *Lancelot-du-Lac* del 1533 dal punto di vista linguistico in: *Extrait d'antiquités et mots du Roman de Lancelot-du-lac* (B.N. ms.Moreau 1694 ff.1-118).

#### 4. Seconde classe. Romans de chevalerie.

PERCEVAL-LE-GALLOIS (novembre 1775.pp.37-83)

(Le chevalier à l'épée) (pp.84-85)

«Roman en prose du quinzième siècle, tel qu'on l'analyse ici, mais beaucoup plus ancien dans l'original, qui est en vers.Ce dernier fut composé par Raoul de Beauvais. On croit même qu'il y en avait un plus ancien.Celui que nous analysons, fut écrit d'après le Poème, par Menessier...(p.36) Fauchet, à l'occasion du Graal de Chrétien de Troyes...dit que Philippe, comte de Flandres, comanda à l'auteur de rédiger les faits de Perceval, suivant les anciennes Chroniques» (p.37).

FONTE: *La très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevalier Perceval le Gallois* Paris 1530 (Rés. 4° B.L. 4248)

Cfr. DEJONGH n.100

CONTENUTO: L'estratto segue dettagliatamente, inserendo vaste citazioni testuali gli avvenimenti relativi alla figura di Perceval.La gran parte occupata nel romanzo dalle avventure di Gauvain, simbolo della perfetta cavalleria per il cavaliere *in fieri* qual'è Perceval,viene tagliata come *bors-d'oeuvre* rispetto al racconto principale. L'incontro con l'eremita che segna l'avvicinamento di Perceval alla religione e gli sviluppi della successiva ricerca del Graal, che imprimeranno il carattere mistico al personaggio, dovuto ai continuatori del romanzo di Chrétien de Troyes, sono rapidamente tratteggiati nelle ultime 4 pagine dell'estratto.

Segue, in caratteri più piccoli, un breve rimaneggiamento in prosa di «un Conte intitulé *Le Chevalier à l'Epée*, que nous avons lu dans le Roman en vers de Perceval» (p.84). Si tratta, in realtà, di un episodio del duecentesco romanzo omonimo, di cui è protagonista Gauvain (vv.860-1063) e al quale verrà successivamente dedicato un estratto (cfr. infra n.13).

AUTORE: Martin, (p.85) riporta l'opinione di Wilson (p.297) secondo il quale il testo è stato redatto da Legrand d'Aussy e corretto da Paulmy.L'attribuzione è da rifiutare in quanto lo stesso Legrand d'Aussy (in ms.ARSENAL 6608, p.22r) fornisce una nota critica dell'estratto. (Su ciò si veda anche Middleton, 1988, pp.6-7).

Il *Perceval-le-Gallois* verrà riproposto nel novembre 1783 (pp. 52-102). Tale testo è molto meno aderente alla fonte del precedente seppur conservi alcune citazioni testuali della narrazione originaria.Per un breve confronto fra i due estratti si veda Poirier, pp. 78-80.

#### 5. Seconde classe. Romans de chevalerie.

PERCEFOREST, ROI DE LA GRANDE-BRETAGNE

(gennaio 1776.I. pp. 23-71)

«On lit, au second Chapitre, que le Perceforest fut d'abord écrit en Grec, puis traduit en Latin, à la demande de Guillaume, Comte de Haynaut, sous le regne de Philippe-le-Bel, par un Moine de l'Abbaye de Saint-Alain...» (p. 24)

FONTE: *La très elegante, delicieuse, melliflue et plaisante histoire du très noble, victorieux, et excellentissime Roi de la Grant-Bretagne Perceforest...* Paris, 1531-1533 (Rés. Fol. 926 1/3)

Cfr. WOLEDGE n.112

CONTENUTO: Gran parte del prologo dell'edizione viene riedito (pp.26-30).Segue un riassunto preciso delle prime 60 pagine (ca.) del testo, relative alle imprese di Perceforest, del fratello Gadiffer e di Alessandro Magno intercalato da ampie citazioni testuali e da qualche commento d'autore. Il resto dell'opera viene rapidamente abbozzato nelle ultime 4 pagine dell'estratto. In caratteri più piccoli si riportano i voti espressi da 12 cavalieri davanti all'eremita Pergamon in onore delle sue 12 nipoti (pp.68-69) più estesamente descritti alle pp. CXXVIr-CXXIXr del I volume della fonte dal quale viene ripreso anche il *Lay de complainte* (pp.71-74) ( *II libro, p.LXXXv*). *La prima strofa è citata testualmente, il seguito viene riadattato.*

AUTORE: *Martin* (p. 87) riporta l'opinione di *Wilson* (p. 297) secondo il quale testo è stato composto da *Legrand d'Aussy* seppur rivisto e corretto da *Paulmy*. L'attribuzione è errata. Essa si fonda sulla testimonianza del ms.ARSENAL 6608 (p.12r/v) nel quale *Legrand d'Aussy* analizza brevemente la versione quattrocentesca del *Perceforest* contenuta nei mss.ARSENAL 3483-3494 confrontandola con la fonte a stampa. Alla fine troviamo una specifica menzione dell'estratto della B.U.R. evidentemente già pubblicato al tempo della stesura di tali note. (Su ciò si veda anche *Middleton*, 1988, pp. 6-7).

Di un'edizione parziale del *Perceforest*, la *Plaisante et amoureu.se histoire du chevalier dore et de la pucelle surnommee cueur d'acier* verrà pubblicato un estratto nel settembre 1785 (pp. 3-26).

EXTRA: Una riduzione molto più estesa del romanzo sarà edita da *Paulmy* in: *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*,T.XII, pp. 3-379.

A sua volta *Sainte-Palaye* aveva fornito un'analisi dell'edizione nel: *Extrait d'antiquité et de Geographie du Roman de Perceforest* (B.N. ms.Moreau 1694, pp. 118-305).

#### 6. Seconde classe. Romans de chevalerie

MELIADUS DE LEONNOIS (febbraio 1776,pp.34-71)

“Le premier Auteur de ce Roman, s'appelloit Rusticien de Pise ou de Puise. Il le composa par ordre de Henri, Roi d'Angleterre, (vraisemblablement Henri II, ou Henri III, qui vivoient dans les douzième & treizième siècles). L'Ouvrage a été corrigé par un Auteur plus moderne, mais dans un siècle néanmoins reculé. Nous avons lieu de croire que ce Rédacteur est le Chevalier du Clergé; c'est lui qui nous apprend le nom du premier Auteur. Il dit avoir travaillé aussi par ordre du Roi d'Angleterre, Edouard.II y a apparence que c'est Edouard III, ou Edouard IV, qui ont vécu dans les quatorzième & quinzième siècles.” (p. 35)

FONTE: *Meliadus de Leonnoyse* Paris 1532 (Rés. Fol. B.L. 928)

Cfr. WOLEDGE n. 152

CONTENUTO: Il testo è un riassunto preciso delle prime 40 pagine (ca.della fonte che ne conta 232. Il resto del racconto antico viene descritto molto sommariamente (pp. 67-71). Numerosi ed ampi i passi riprodotti. Vengono inoltre riportati alcuni versi originali (p. 63) (p. XXXIr) mentre altri vengono adattati (p. 68) (p. LXVIv-LXVIIr).

Per la prima parte della compilazione di Rustichello da Pisa, il *Gyron-le-Courtois* cfr.infra n.10.

#### 7. Seconde classe. Romans de chevalerie

HISTOIRE DU CHEVALIER TRISTAN, FILS DU ROI MELIADUS DE LEONNOIS (aprile.I. pp. 53-238)

«On prétend que ce Roman est le plus ancien de ceux qui ont été écrits en prose, les autres ayant été écrits originaires en vers, & réduits en prose, postérieurement à la composition de celui-ci, qui parut, dit-on, sous le règne de Philippe-Auguste l'an 1190.(...) On lit dans le *Prologue* du premier volume de celui-ci, qu'il fut composé par Luce du Gua, Chevalier, *qui se dit Anglois, & voisin de Salisbury.*» (p. 54)

«...le Roman de Tristan est du meilleur ton, du meilleur tems, & de la touche la plus forte. Le Héros en est aussi brave que galant; l'Héroïne est aussi tendre qu'aimable: l'un & l'autre ne sont capables que des plus beaux procédés; & s'ils ont le malheur de manquer aux loix sacrées du mariage, l'Auteur a eu l'adresse & le goût de les justifier, en quelque façon, par le *boire amoureux*, philtre terrible, bien capable de les excuser.» (p. 56)

FONTE/AUTORE: Del *Roman de Tristan chevalier de la Table Ronde, fils du Roy Meliadus de Leonnoys, compilé par Luce, seigneur du Chateau de Gast*, l'ARSENAL possiede una copia dell'edizione di Parigi (1499) (Rés. Fol. B.L. 929 1/2) e due copie dell'edizione, sempre parigina, del 1520 (Rés. Fol. B.L. 930-931).

Jacoubet (1932) che analizza l'estratto compilato da Tressan, ritiene che egli si sia servito di un'edizione pubblicata a Rouen nel 1589 (p. 5).

Cfr. WOLEDGE n.170

CONTENUTO: Il testo segue da vicino la trama della fonte. Si tende comunque alla modernizzazione delle parti maggiormente salienti, dei dialoghi e dei caratteri. Le citazioni testuali vengono ampliate con un linguaggio imitativo e le liriche sono adattate.

Per un'analisi più dettagliata dell'estratto si veda H.Jacoubet (1932) pp. 5-26.

EXTRA: *L'Histoire de Tristan de Léonois* viene riedita nel 1780. E' ripresa ancora da Tressan nel suo *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, 1782, I, pp. 1-183.

#### 8. Seconde classe. Romans de chevalerie

ISAÏE-LE- TRISTE (maggio 1776.pp.58-89)

«Après avoir extrait l'histoire du brave Tristan & de la belle Yseult, nous ne pouvons nous dispenser de faire connoître Isaïe-le-Triste, qu'on nous donne pour leur fils. Nous sommes obligés d'avouer que le fils n'a qu'une partie du mérite du père & que si l'histoire de celui-ci est le plus beau de tous les Romans de la Table Ronde, celle d'Isaïe n'en est que la plus rare. (...) nous n'en connoissons aucun manuscrit, & il n'y en a jamais eu qu'une seule édition. (...) Nous avons dit que nous croyons Tristan de Léonois écrit dans le douzième siècle; Isaïe nous paroît ne l'avoir été qu'à la fin du quatorzième, ou au commencement du quinzième» (p. 58).

FONTE: L'ARSENAL possiede una copia, ora mancante, dell'*Histoire de Ysaïe le triste filz de Tristan de leonnois iadis chevalier de la table ronde et de la royne Izeut de Cornouaille. Ensemble les nobles prouesses de chevalerie faictes par Marc l'exille filz du dit Isaïe* Paris 1522.

La B.N. conserva un'edizione, sempre parigina, del 1528 (Rés. p.Y.2. 2872) sulla quale è stato condotto il nostro confronto.

Cfr.WOLEDGE n. 82

CONTENUTO: La prosa settecentesca si mantiene tendenzialmente aderente alla fonte. Vengono quasi del tutto eliminate le citazioni testuali, presenti più o meno ampiamente negli estratti precedenti. I dialoghi sono generalmente modernizzati.

#### 9. Seconde classe. Romans de chevalerie

LE ROMAN DU ROI ARTUS, & DES COMPAGNONS DE LA TABLE RONDE. PARIS, 1488, TROIS VOLUMES IN-FOLIO. (luglio 1776.I. pp. 90-118)

«Le Livre du Roi Artus ne contient guères que les mêmes faits dont nous avons déjà

rendu compte, en extrayant les autres Romans de Chevalerie de la Table Ronde, & de la conquête du Saint-Gréal; mais ils y sont en meilleurs ordre. (...) L'on y trouve les hauts faits d'arme, & les grandes actions des Chevaliers, dont les autres Romans ne parlent pas, ou sur lesquels ils ne sont pas aussi étendus que les Chroniqueurs que nous allons extraire. Selon toute apparence, ces Chroniqueurs sont les *Sires Clercs*, ou Officiers Historiens & Annalistes de cette première Chevalerie du monde. (...) Nous savons même leurs noms, & l'on peut conjecturer que c'est ici l'Ouvrage du premier d'entre eux, nommé *Arrodian de Cologne*." (pp. 90-91)

FONTE/AUTORE: Non è stato possibile ritrovare la fonte citata né all'ARSENAL né alla B.N. di Parigi né in alcun repertorio biblio-

grafico consultato. Giustamente Martin (p.95) respinge l'ipotesi, avanzata indirettamente da Poirier (pp. 42-43) che vi sia un qualche legame tra l'*Extrait du roman d'Artus ms.*, compilato da Legrand d'Aussy (ora conservato nel ms. ARSENAL 6608, pp.1r-2v e 10r-11v) e l'estratto qui considerato. Lo scritto, infatti, che è solo un rapido *excursus* del trecentesco ms. ARSENAL 3482 contenente quattro delle cinque sezioni della Vulgata arturiana, e non una riduzione, è stato composto attorno ai primi mesi del 1777 ed è posteriore, dunque, all'estratto della B.U.R. Per quanto riguarda quest'ultimo, Martin non giunge a mettere in dubbio la sua attribuzione a Legrand d'Aussy, avanzata da Wilson (p.297), attribuzione che, basandosi esclusivamente sulla testimonianza delle note del ms ARSENAL 6608, è da respingere per le ragioni suddette. (Cfr. anche Middleton, 1988, pp.6-7).

Ritornando all'individuazione della fonte dell'estratto, dall'analisi del suo contenuto, riteniamo che esso nasca dall'unione di due testi-base: il *Roman de Merlin* (in particolar modo il secondo volume che contiene la cosiddetta *suite de Merlin*) e il *Roman fait et compose a la perpetuation des vertueux et glorieux faits et gestes du noble et puissant chevalier Lancelot du Lac et des compagnons de la Table Ronde Rouen-Paris 1488 (2 voll)* (Rés. Fol. B.L. 924-925). Il titolo dell'estratto, il luogo di edizione ed il numero dei volumi possono essere stati suggeriti dalla *Bibliographie Ins.tructive* di Debure, spesso utilizzata dai redattori della B.U.R. In essa, infatti, i volumi del *Lancelot* vengono così descritti: "Le roman du Roy Artus & des compagnons de la Table Ronde; Lance.lot du lac &c.Rouen, Jean le Bourgeois 1488 pour les deux pre.mieres parties & Paris, Jean Dupré 1488 pour la troisième – 2 vol. folio" (n. 3786, T.II, p. 134).

CONTENUTO:L'estratto, molto sintetico, è un compendio dell'intero ciclo della Vulgata con brevi citazioni testuali. Frequenti sono i rimandi agli estratti del *Roman de Merlin* del quale si riportano qui gli episodi solo menzionati nella riduzione precedente, al *Saint-Gréal* al *Lancelot du lac* e al *Perceval-le-Gallois* (cfr. supra nn. 1-4). Segue il riporto (pp. 109-114) delle divise dei cavalieri della Tavola Rotonda desunte dal *Gyron-le-Courtois* (AIIr-AIIIv) fonte dell'estratto successivo (cfr.infra n.10).

#### 10. Seconde classe. Romans de chevalerie

GYRON-LE-COURTOIS (ottobre 1776.I.pp.48-96)

FONTE: *Histoire et chronique du preux chevalier Gyron-le-Courtois avec la devise des armes de tous les chevaliers de la table ronde* Paris 1501 (Rés. Fol. 922)

Cfr. WOLEDGE n. 152

CONTENUTO: Il testo riduce fedelmente in particolare le prime 80 pagine (ca.) della fonte procedendo poi molto più sinteticamente. Ampie le citazioni testuali, a volte lievemente modernizzate. La narrazione è interrotta da commenti personali del redattore.

AUTORE: Martin (p. 98) riporta l'opinione di Wilson (p. 297) secondo il quale l'estratto è stato redatto da Legrand d'Aussy e rivisto da Paulmy. L'attribuzione è

improbabile. Essa si fonda sulla testimonianza del ms. ARSENAL 6608 (p. 13r-14r) nel quale Legrand d'Aussy fornisce solo un breve confronto tra la versione quattrocentesca del romanzo, contenuta nei mss. ARSENAL 3477-3478, e l'edizione a stampa. Le note manoscritte dell'autore, inoltre, sono state composte verosimilmente nei primi mesi del 1777 e sono dunque posteriori all'estratto qui considerato (cfr. anche Middleton, 1988, pp. 6-7).

#### 11. Seconde classe. Romans de chevalerie

HISTOIRE DES MERVEILLEUX FAITS DU PREUX & VAILLANT CHEVALIER ARTUS DE BRETAGNE. (Novembre 1776. pp. 27-60)

«Ce Roman peut être regardé comme une suite des Romans de la Table Ronde, ainsi que celui de Clériadus, dont nous parlerons incessamment [gennaio 1777. I. pp. 26-68]. Ces deux Romans ne nous paroissent point être de la même antiquité que ceux de Lancelot & de Tristan. Nous sommes porté à croire qu'ils sont du règne de Charles VI...» (p. 28).

FONTE: *Histoire des merveilleux faits du preux et vaillant chevalier Artus de Bretagne et des grandes aventures ou il s'eust treuve en son temps* Paris 1584 (Rés. 4° B.L. 4242).

Cfr. WOLEEDGE n. 116

CONTENUTO/AUTORE: L'estratto adatta, nelle prime 23 pagine, gli iniziali 14 capitoli della fonte. Le citazioni testuali inserite nel racconto vengono amplificate servendosi di un linguaggio che imita lo stile cinquecentesco. Gli altri 74 capitoli vengono ridotti all'estremo ed ancora modificati nelle ultime 7 pagine del testo.

Un'ampia analisi dell'estratto, redatto dal conte di Tressan, fornisce H. Jacobet (1929) pp. 234-239 e (1932) pp. 27-31.

Tressan riprenderà il testo nel suo *Corps d'extraits de romans de chevalerie* 1782, I, pp. 184-217.

#### 12. Seconde classe. Romans de chevalerie

AVENTURES DU CHEVALIER EREC & DE LA BELLE ENIDE, Roman en vers, composé par Chrétien de Troyes, au douzième siècle, conservé en manuscrit dans le cabinet de M. de Sainte-Palaye. (febbraio 1777. pp. 49-86)

«Ce Poème, ou Roman en vers, est fort long, & est divisé en plusieurs Livres ou Chants, que nous allons tous réunir en un seul Extrait, en élaguant un grand nombre de faits & de détails peu intéressans, & supprimant des répétitions d'exploits & de combats, qui nous ont paru fort inutiles» (p. 49)

FONTE: Ms. ARSENAL 3319 (ff. 1-123v) già appartenuto a Lacurne de Sainte-Palaye nel quale si trova una copia del componimento antico contenuto nel ms. B.N. fr. 1420 (ff. 1r-28v), a cui si può affiancare una riduzione dell'*Erec et Enide* (ms. B.N. Moreau 1724 ff. 302-320), sempre composta ad uso di Lacurne de Sainte-Palaye e redatta probabilmente a partire dal testo conservato nel ms. B.N. 1376, riduzione che alla fonte si attiene scrupolosamente, intercalando alla prosa la citazione di alcuni versi.

CONTENUTO: L'estratto segue in particolare gli episodi narrati nei primi 2000 versi (ca.) del racconto antico. Numerose sono le variazioni e le interpolazioni rispetto alla trama originaria. Più sintetica la resa degli altri 5000 versi. Introduzione finale di un *Lay d'armes et d'amour composé en l'honneur du prince Erec et de la belle Enide* (pp. 84-86) componimento d'invenzione che riassume l'intera vicenda.

AUTORE: Gossman (nota 2, p. 328) ritiene che l'autore dell'estratto sia Legrand d'Aussy e che questo sia stato redatto sulla base della accurata riduzione in prosa presente nella collezione di Sainte-Palaye, e così Wilson (p. 297) di cui Martin (p. 105) riporta l'opinione. Se non è da escludere l'uso dell'estratto di Sainte-Palaye

piuttosto che la copia in verso del romanzo antico (in caso di fonti multiple spesso i redattori della B.U.R. scelgono quelle di più facile approccio) l'attribuzione a Legrand d'Aussy è stata respinta recentemente da Middleton (1986, p. 15 note 7-8) che pubblica la versione dell'*Erec et Enide* dell'autore presente nel ms. B.N. Nouv.Acq.Fr.6226 pp. 217r-221v.

13. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

LE CHEVALIER A L'EPEE (febbraio 1777.pp.87-98)

FONTE: Ms B.N. Moreau 1720 (ff.26r-47r) già appartenuto a Sainte-Palaye e contenente la copia del componimento antico quale si trova nel manoscritto trecentesco 354 di Berna (ff.16r-26v). Il nostro confronto è stato condotto sull'edizione del componimento a cura di E.C.Armstrong, *Le chevalier à l'épée, an old french poem* Baltimora 1900.

CONTENUTO:La riduzione riporta in particolare la trama dei primi 850 versi (ca.) sui 1200 del racconto, ma in più punti si allontana notevolmente dall'originale deformandone, con interpolazioni e modernizzazioni, la trama ed i caratteri. Una breve sintesi di uno degli episodi finali del romanzo era stata pubblicata a seguito dell'estratto del *Perceval* (cfr. supra n.4).

EXTRA: Una riduzione più fedele del componimento antico verrà invece pubblicata da Legrand d'Aussy nei *Fabliaux ou Contes* Paris 1779,I,pp. 34-59.

14. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

LA MULE SANS FREIN (febbraio 1777, pp.98-112)

FONTE: Ms B.N. Moreau 1720 (ff. 48v-67v) già appartenuto a Lacurne de Sainte-Palaye copia del componimento antico quale si trova nel manoscritto trecentesco 354 di Berna (ff.26v-36r).

Il nostro confronto è stato condotto sull'edizione dell'opera a cura di B.Orlowski, *La damoisele à la mule: conte en vers du cycle arthurien par Paien de Maisières* Paris 1911.

CONTENUTO: L'estratto altera notevolmente la fonte con interpolazioni e modernizzazioni del racconto originario particolarmente nella resa degli episodi finali.

EXTRA: Una riduzione del testo più fedele alla fonte troviamo in Legrand d'Aussy: *Fabliaux ou Contes*, Paris 1779,I, pp. 13-33.

15. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

LE MANTEAU MAL TAILLE (LE COURT MANTEAU) (febbraio 1777.pp.112-114)

"Le... fabliau... est intitulé, dans le Recueil des manuscrits de la Bibliothèque du Roi: *Le Court Mantel*. Il en existe un petit Imprimé, qui doit être du commencement du seizième siècle, & qui est intitulé: *Le Manteau mal taillé*. ...une pareil pièce nous a paru meilleure à supprimer, qu'à publier: l'on n'en peut conclure autre chose, sinon que les femmes qui n'ont rien à se reprocher, sont en bien petit nombre. Triste conclusion, & qui ne sert qu'à troubler le repos des familles. Nous ne dirons donc que deux mots d'un Conte sur lequel on ne pourroit faire que des réflexions peu satisfaisantes & nullement utiles" (p. 112-113).

FONTE: L'edizione del *fabliau* non è reperibile all'ARSENAL; si trova invece alla B.N. parigina (s.l.s.d. - Y2 50450)

CONTENUTO: Il testo si risolve in un rapidissimo tratteggio del racconto antico.

EXTRA: Una riduzione più completa della fonte manoscritta verrà composta da Legrand d'Aussy per la sua raccolta di *Fabliaux ou Contes*, Paris 1779, I, pp. 60-82.

## 16. Seconde classe. Romans de chevalerie

## HISTOIRE DU CHEVALIER A LA CHARRETTE (aprile 1777.I,pp.67-94)

“Il fut commencé en vers par *Chrétien de Troies*, vers l’an 1190, & continué quelques années après par *Géoffroy de Ligny*, ami du premier. C’est un des plus estimés de tous les Romans en vers de ces temps- là; on en trouve l’éloge dans *Fauchet*, & dans tous les Historiens de notre ancienne Poésie; ...On dit communément que le Roman de la Charrette est l’Histoire de *Lancelot du Lac*; cela est vrai en partie, puisque Lancelot en est un des principaux héros; mais ce Roman-ci contient des faits très curieux & très-singuliers, dont il n’est nullement fait mention dans le Roman en prose de Lancelot...Ce sont ces faits que nous allons rassembler & arranger, sans nous écarter de l’idée de l’Auteur ancien, dont nous avons un extrait exact & fidele qui nous servira de guide” (pp. 67-68)

FONTE: *Le Roman de la Charrette. Extrait* (B.N. Moreau 1724, pp. 276v-298v), estesa e fedele riduzione settecentesca del romanzo antico, composta ad uso di Lacurne de Sainte-Palaye probabilmente sulla base del testo contenuto nel ms. di Guiot, B.N. fr. 794 (ff. 27-54).

CONTENUTO: Si tratta di una riduzione che altera in più parti, attraverso interpolazioni, trasposizioni e contaminazioni di episodi, il racconto originario.

AUTORE: Gossmann (p.328 nota 2) ritiene che a redarre l’estratto del *Lancelot*, partendo dalla riduzione fornita da Sainte-Palaye, sia stato Legrand d’Aussy, e così Martin (p.108). Tale attribuzione, che rimane comunque non documentata, non è da escludersi. Pare da far risalire a questo periodo infatti (e più precisamente dai primi mesi del 1777 alla fine del 1778) un qualche coinvolgimento nella B.U.R. di Legrand d’Aussy anche se pare più probabile che Paulmy si sia valso dell’esperienza del medievalista per comporre quegli estratti, numerosi specialmente nel corso del 1777, la cui fonte era rappresentata da componimenti in francese antico e non, come in questo caso, quando egli disponeva già di una loro riduzione settecentesca, a trattare la quale non era necessaria alcuna particolare competenza.

## 17. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

## CHEVALIER AU LION (aprile 1777.I,pp.95-120)

“Après le Roman en vers du Chevalier à la Charrette, le plus beau des Poèmes romanesques de *Chrétien de Troyes*, est celui du *Chevalier au Lion*” (...). Nous en abrègerons infiniment les détails, & l’on n’en doutera pas, puisque nous pouvons assurer que le Poème est de 7784 vers.” (pp. 94-95).

FONTE: La fonte non è citata ma è probabile che si tratti del *Le Chevalier au Lyon. Extrait* (ms.B.N. Moreau 1724, ff.322-343) estesa e puntuale riduzione settecentesca del romanzo antico composta ad uso di Lacurne de Sainte-Palaye sulla base del testo contenuto nel ms. di Guiot (B.N. fr.794 ff.79 -105).

CONTENUTO: L’estratto procede in modo sostanzialmente riassuntivo non evitando però leggere variazioni ed interpolazioni rispetto alla trama originaria.

AUTORE: Sull’attribuzione dell’estratto a Legrand d’Aussy proposta da Gossmann (p.328 nota 2) e riportata da Martin (p.108) si vedano le osservazioni fatte per l’estratto precedente (AUTORE).

## 18. Seconde classe. Romans de chevalerie

(Continuation des Contes & Fabiliaux tirés des Manuscrits de M. de Sainte-Palaye, & qui sont relatifs à la Chevalerie de la Table Ronde)

## HISTOIRE DU BRAVE FREGUS &amp; DE LA BELLE GALIENNE (maggio 1777.I,pp.36-59)

FONTE: Ms.B.N. fr. 9218 , già appartenuto a Lacurne de Sainte-Palaye, che conserva l’unica copia del componimento duecentesco di Guillaume Le Clerc contenuto

nel ms. B.N. fr.1553 (ff.437-480). Non è stato possibile vedere direttamente la copia settecentesca essendo il manoscritto attualmente alla rilegatura. Il nostro confronto è stato condotto sull'edizione dell'opera fornita da E.Martin, *Férgus. Roman von Guillaume Le Clerc*, Halle 1872.

CONTENUTO: La riduzione proposta dalla B.U.R. adatta in più luoghi, attraverso consistenti alterazioni della trama, dei dialoghi e dei caratteri, la fonte originaria.

19. Seconde classe. Romans de chevalerie

(Suite des Histoires, Fabliaux, ou Contes tirés des Manuscrits de M.de Sainte-Palaye, & relatifs à la Chevalerie de la Table Ronde)

FABLIAU,OU CONTE DE L'ATRE PERILLEUX, C'EST-A-DIRE, DU MANOIR PERILLEUX. (luglio 1777.I.pp.70-86)

FONTE: Non ci è stato possibile ritrovare tra i manoscritti di Sainte-Palaye la copia del testo in questione. Nell'estratto sono citati tre versi (1608-1610 a p.80), che ci permettono però di stabilire quale fonte della narrazione della B.U.R. il testo del *fabliau* contenuta nel ms.B.N. fr. 2168 (ff.1-44) (Cfr. B.Woledge, *L'Atre périlleux. Etudes sur les manuscrits...* (1930) pp. 19-20).

Il manoscritto sopra citato era noto a Sainte-Palaye che ne dava notizia nel ms.B.N. Moreau 1655 f.428r in cui riporta anche l'*incipit* dell'*Atre périlleux*.

Il nostro confronto è stato condotto sull'edizione dell'opera curata da B.Woledge, *L'Atre périlleux, roman de la Table Ronde*, Paris 1936.

CONTENUTO: Riduzione alquanto sintetica ma sostanzialmente fedele della narrazione antica.

20. HISTOIRE DES QUATRE FRERES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE (AGRAVAIN)

(luglio 1777.I.pp.87-122)

FONTE/AUTORE: Non ci è stato possibile ritrovare tra i manoscritti già appartenuti a Sainte-Palaye la copia del testo in questione. Si tratta comunque della terza parte del *Lancelot* in prosa, denominata *Agravain* dal nome del maggior protagonista. Si può dunque pensare ai manoscritti contenenti il *Lancelot du lac* (ARSENAL 3479-3480 sec.XV) analizzati da Legrand d'Aussy. In questo caso l'opinione di Wilson (p.297) riportata da Martin (p. 113) secondo il quale l'estratto è stato composto da Legrand d'Aussy, risulta, sebbene in alcun modo documentata, probabile.

CONTENUTO: L'estratto procede in modo tendenzialmente riassuntivo introducendo comunque alcune variazioni rispetto alla trama originaria.

21. Quatrième classe. Romans d'amour

Extrait du Roman du Prince Alexandre, fils d'Alexandre, Empereur de Constantinople, de la belle Sordamours, & de CLYGES leur fils, écrit en vers au douzième siècle par Chrétien de Troyes, qui dit avoir tiré cette histoire d'un manuscrit de la bibliothèque de S.Pierre de Beauvais.

(luglio 1777.I.pp.183-216)

FONTE: La fonte non è menzionata ma si tratta probabilmente del ms. ARSENAL 3319 (ff.126-248) già appartenuto a Lacurne de Sainte-Palaye, nel quale si trova una copia settecentesca del *Cligès* di Chrétien de Troyes contenuto nel manoscritto B.N. fr. 1420 (ff.30r-57v).

CONTENUTO: L'estratto non è esente da alcune modificazioni della opera originaria non tali però da trasfigurarne completamente la narrazione.

22. Seconde classe. Romans de chevalerie

Suite des histoires, Fabliaux, ou Contes tirés des Manuscrits de M. de sainte-

Palaye, & relatifs à la Chevalerie de la table Ronde.

HISTOIRE DE CLARIS & DE LARIS, Roman de Chevalerie, de Féerie & d'Amour. (agosto 1777. pp. 62-115)

“Rien ne nous indique quel est l'Auteur de cet ancien Roman, dont les Manuscrits sont sûrement très-rares (...). Tout ce que nous pouvons deviner, c'est que cet ouvrage est postérieur au Roman du Chevalier au Lion & à Chrétien de Troyes, puisque ce Roman & son Auteur sont cités dans celui-ci.” (p. 62)

FONTE: Non ci è stato possibile ritrovare tra i manoscritti già appartenuti a Sainte-Palaye la copia del testo in questione. La narrazione antica è ora conservata in un unico manoscritto trecentesco (B.N.fr. 1447 ff.67 sgg.).

### 23. Seconde classe. Romans de chevalerie

Extrait de l'HISTOIRE DE GIGLAN, fils de Messire Gauvain, qui fut Roi de Galles: & de GEOFFROY DE MAYENCE, son compagnon, tous deux Chevaliers de la Table Ronde; nouvellement translattée du language Espagnol en François. Lyon, chez Claude Nouri, dit le Prince, in-quarto, Gothique, sans date (Debure prétend qu'il a été imprimé en 1530) (ottobre 1777. I. pp. 59-108)

GIGLAN (pp.60-91)

GEOFFROY DE MAYENCE (pp.91-108)

“L'on voit que ce Roman a été traduit de l'Espagnol en François; mais il y a apparence qu'il a été composé en François avant d'être mis en Espagnol (...). Le Traducteur de l'imprimé dont nous parlons, s'appelloit *Claude Platin*, Religieux Antonin (...)” (p. 59)

FONTE: L'ARSENAL non possiede attualmente alcuna edizione del testo di Claude Platin in questione che troviamo invece alla B.N. parigina in due esemplari: Lyon s.d. (Y2 Rés.568) e Lyon 1539 (Y2 Rés.569).

Cfr. WOLEDGE p. 71.

CONTENUTO: I racconti relativi a Giglan e a Geoffroy de Mayence che si presentano uniti dalla tecnica dell'*entrelacement* nella fonte vengono qui scissi in due estratti autonomi dedicati ciascuno ad una delle due figure. In entrambi, sebbene la prosa settecentesca si mantenga sostanzialmente aderente alla trama originaria degli episodi riportati, non vi mancano variazioni modernizzanti.

## LETTERATURA EPICO – CAROLINGIA

### 24. Première classe. Romans grecs, latins, espagnoles, italiens, anglois, allemands, flamands, &tc.

(HISTOIRE INTERESSANTE DE BEUVIN, fils du comte de HAUSTEN, en Angleterre et de Susianne, fille du Roi d'Arménie) (gennaio 1777. I. pp.7-19)

(MALEGUS, le NEGROMANCIEN) (pp. 19-21)

“Comme depuis long-temps on imprime beaucoup en Hollande, on trouve un grand nombre de livres, & particulièrement de Romans, imprimés en Flamand ou Hollandois; mais après en avoir parcouru bien de volumes (...) nous avons trouvé que pres.que tous ces prétendus ouvrages Flamands n'étoient que des tra.ductions de nos Romans François, sur-tout les modernes. (...) Deux anciens seulement (...) nous ont paru contenir des aventures différentes de celles exposées dans nos Romans de Chevalerie, quoique les Héros en soient à peu-près les mêmes.” (pp. 6-7)

FONTE: Come già osservato da Martin (p.102) le fonti degli estratti paiono essere i due volumi dell'*Een schoone hystorie van Buenijn des Graven sone van Austoen*, s.l. 1552 e del *Die Schoone Hystorie von Malegus* Anvers 1556. Ma oltre alle due versioni fiamminghe il redattore si serve anche delle stampe francesi dell'*Histoire du chevalier Beufves de Hantone & de sa belle Josienne*, Lyon 1502 e dell'*Histoire de Maugis d'Aigremont*, Lyon 1538, Paris 1584. A quest'ultima opera verrà dedicato un estratto successivamente (cfr.infra n.39)

CONTENUTO: Si tratta di un brevissimo riassunto del contenuto delle due opere fiamminghe confrontate con le rispettive fonti francesi. La romanza presentata alle pp.12-16, che riassume l'intera vicenda del primo romanzo, pare componimento d'invenzione. Nel giugno 1784 (pp. 3-172) verrà presentato fra i *Romans de chevalerie* l'estratto dell'*Histoire et chronique de Gui d'Hantone, chevalier du sacre et de l'herbolotte, nouvellement refaite de rimes en prose françoise; par Pierre Desrey, Champenois*. Lyon 1579, in-8 (Cfr. Martin, p. 201). Tale fonte, che non è reperibile nei repertori bibliografici consultati (De Jongh la cita – n. 250- basandosi però sulla sola testimonianza della B.U.R.), è probabilmente inesistente.

L'estratto pare invece adattare abbondantemente, trasfigurandola, la narrazione contenuta nella sopramenzionata *Histoire du chevalier Beufves de Hantone & de sa belle Josienne*.

EXTRA: Legrand d'Aussy (nel ms.B.N.Nouv.Acq.6226 ff.53-63) fornisce un estratto del *Beufves de Hanstone* intitolato *Roman de Gui, duc de Hantone et de Beuves son fils* redatto sulla base di una fonte manoscritta duecen.tesca (B.N. fr.25516 ff.1-76).

#### 25. Troisième classe. Romans historiques

Extrait du ROMAN DE BERTHE AU GRAND PIED, écrit en vers, au treizieme siecle, par Adenès, surnommé le Roi. (aprile 1777.I. pp. 142-167)

FONTE: Ms. ARSENAL 3142 (fine XIII sec.) che contiene nei fogli 120v-140v *Li Roumans de Berte as grans piés* di Adenès Li Rois. Il nostro confronto è stato condotto sull'edizione del componimento curata da H.Henry, *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*, T.IV: *Berthe aus grans piés*. Bruxelles, 1963.

CONTENUTO: L'estratto riassume la trama del racconto antico modificando certi particolari e variandone più notevolmente gli episodi finali. La prosa è intercalata dalla citazione di alcuni versi della fonte, generalmente adattati (p.144 vv.139-140; p.145 vv.207-208 e 218-220; pp.146-147 vv.255-270; p.151 vv.910-911; p.153 vv.1431-1432; p.155 v.1822; p.156 vv.1839-1840; p.157 vv.1962-1974; p.165 vv.3174-3181).

#### 26. Troisième classe. Romans historiques

Histoire des deux nobles & vaillans Chevaliers, VALENTIN & ORSON, fils de l'Empereur de Grèce, & neveux au très-Chrétien Roi de France, Pépin, contenant 74 Chapitres, lesquels parlent de plusieurs & diverses matieres très-plaisantes & récréatives. Lyon, 1495, in-folio; & 1590, in 8° & depuis à Troyes, chez Oudot, in-4°. ( maggio 1777,pp.60-215)

"Rien ne nous prouve que ce Roman soit fort ancien. Nous n'en connoissons aucuns Manuscrits..." (pp. 61-62).

"...quoique les commencemens de l'Histoire de Charlemagne, que l'on trouve dans ce Roman-ci, soient éloignés de la vérité ...tout cela, cependant, se fait lire avec plaisir; & nous croyons que nos Lecteurs ne trouveront point trop long l'extrait très-détaillé que nous allons en faire, Chapitre par Chapitre, sans rien changer à sa marche & respectant presque également le style...en suppliant nos Lecteurs d'avoir de l'indulgence pour la simplicité & la bonhomie avec lesquelles cet Ouvrage a été composé" (p. 61).

FONTE: *L'Histoire des deux nobles et vaillants Chevalier Valentin et Orson...* Rouen s.d. ( Rés. 4° B.L. 4274 ).

L'ARSENAL possiede anche un'edizione della *Bibliothèque Bleue, Troyes 1723* ( Rés. 4° B.L. 4275 ).

Cfr. WOLEDGE n.188

CONTENUTO: *L'estratto, suddiviso in vari capitoli, riassume fedelmente tutti gli episodi della narrazione antica. Non sempre viene rispettato il contenuto specifico dei capitoli originari.*

27. *Troisième classe. Romans Historiques*

*Extrait de LA CHRONIQUE DES PROUESSES & FAITS D'ARMES DE CHARLEMAGNE, ATTRIBUEE A L'ARCHEVESQUE TURPIN; imprimée à Paris, 1505 & 1527, in-4° & 1583 in-8°.*

(luglio 1777. I. pp.133-163)

"Il est évident que c'est l'ouvrage des siècles de la plus profonde ignorance; que c'est celui d'un Moine mal instruit & superstitieux, & qu'on ne peut croire qu'elle soit de Tilpin ou Turpin, qui fut véritablement Archevêque de Reims..." (p.132)

FONTE: *Chronique et histoire faite et composée par le reverend pere en Dieu Turpin, archevesque de Reims, l'ung des pairs de France* nell'edizione parigina del 1527 (Rés. 4° B.L. 4250) od in quella lionese del 1583 (Rés. 8° B.L. 17993)

Cfr. WOLEDGE n.126

CONTENUTO: L'estratto riassume alquanto sinteticamente ma con aderenza alla fonte, tutti i capitoli nei quali è suddivisa la narrazione antica sebbene non sempre ne rispetti il loro contenuto specifico.

EXTRA: L'abate Lebeuf prendeva in considerazione l'opera nell'*Examen critique de trois histoires fabuleuses dont Charlemagne est le sujet* (Mém.Acad.Inscr., T.XXI, pp. 136-139); la tradizione manoscritta latina e francese di questa stessa viene esaminata dal conte di Caylus in: *Sur l'origine de l'ancienne chevalerie et des anciens romans* (Mém.Acad.Inscr. T.XXIII pp.236-243).

28. (Troisième classe. Romans historiques)

(FAITS DE CHARLES-LE-GRAND) [CHANSON DES SAISNES]

(luglio 1777. I. pp. 163-182 )

"Le manuscrit en existe dans la Bibliothèque qui nous fournit nos principales ressources, se trouve dans le même volume dont nous avons déjà tiré *Berthe au grand pied* [Cfr.supra n.25]. Ces deux morceaux paroissent être de la même ancienneté, c'est-à-dire, l'un comme l'autre du temps de S.Louis; & l'Auteur, que nous ne connoissons pas, est peut-être *Adenès le Roi*, ou *Chrétien de Troyes ...*" (p. 164).

FONTE: Il tardo duecentesco ms.ARSENAL 3142 che contiene nei fogli 229r-253v *La Chanson de geste de Guiteclin de Sassoigne* di Jean Bodel d'Arras.

CONTENUTO: Breve sintesi tendenzialmente riassuntiva, anche se non priva di alcune alterazioni rispetto al racconto originario e di toni e movenze moderne. Numerose citazioni testuali, non sempre precise.

"(Expédition en Saxe) [CHANSON DES SAISNES contin...]

(agosto 1777.pp.122-128)

"Nous avons, dans notre Volume précédent, un extrait du Roman de Charlemagne, contenant son expédition en Saxe contre *Guitechin*, ou plutôt *Wittikind*. Le manuscrit d'après lequel nous avons travaillé, nous paroissoit complet... Mais M.de Sainte-Palaye nous a communiqué un manuscrit plus ample, & qui contient une seconde partie que nous ne connoissons pas..." (p. 122-123).

FONTE: Ms.B.N.Moreau 1682 (pp.179-253) nel quale Sainte-Palaye completava la copia della *Chanson des Saisnes* contenuta nel ms. ARSENAL 3142 con la continuazione dell'opera che si trova nel ms.B.N. fr. 368 (ff.133-139).

CONTENUTO: Rapida sintesi del racconto che viene però alterato in alcuni luoghi. Citazione di qualche verso.

Gli estratti sono stati confrontati con l'edizione del componimento offerta da F.Michel, *La Chanson des Saxons* (1832-1848) riedita da Slatkine, Genève 1969.

29. Toisième classe. Romans historiques

(ROMAN DE CHARLEMAGNE) (agosto 1777.pp.116-122)

FONTE: *La Conquête que fist le grant roy Charlemagne es Espaignes avec les nobles prouesses des douze pers de France. Et aussi celles de Fierabras*, Lyon 1505 (Rés. 4° B.L. 4251)

CONTENUTO: Brevissima sintesi della prima parte dell'edizione, che comprende la storia di Clodoveo, una descrizione di Carlomagno ed una versione in prosa del *Voyage de Charlemagne en Orient*.

Per quanto riguarda la seconda parte dell'edizione, che contiene il Roman de Fierabras si rinvia ad un prossimo estratto (cfr.infra n.33). Per la terza parte, che contiene *La Chronique de Turpin*, si rinvia nuovamente all'estratto ad essa espressamente dedicato (cfr.supra n.27)

30. Troisième classe. Romans historiques

Fin des Romans en vers & en prose, relatifs à l'Histoire de Charlemagne.

Extrait d'un Manuscrit contenant les faits & gestes de CHARLEMAGNE, en vers Alexandrins, par Girard d'Amiens. (ottobre 1777.I.pp.119-134)

FONTE: All'ARSENAL non vi sono manoscritti contenenti il *Charlemagne* di Girard d'Amiens. Attualmente il componimento è conservato nel manoscritto trecentesco B.N. fr. 778 (ff.22v-169r), probabile fonte dell'estratto, e in una versione incompleta nel ms.B.N. Nouv.Acq.Fr. 6234, sempre trecentesco (ff.18-154). Il nostro confronto è stato condotto servendoci del puntuale riassunto del componimento offerto da G.Paris nell'*Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1905 2a ed. (pp.471-482).

CONTENUTO: Riduzione notevolmente variata del primo libro della fonte. Il secondo libro è rapidamente tratteggiato ed il terzo appena menzionato.

31. (Troisième classe. Romans historiques)

Extrait d'un second manuscrit, contenant les faits & gestes de Charlemagne, & particulièrement les préliminaires de son expédition de la Terre-Sainte. [SIMON DE POUILLE] (ottobre 1777.I.pp.134-156)

“Ce Roman est en vers Alexandrins...il étoit difficile à déchiffrer. Ainsi nous sommes forcé d'avouer qu'il contient peut-être des choses bien singulières, que nous ne pouvons rapporter, ne les ayant pu lire.” (p.134)

FONTE: Martin (p.117) riporta come fonte dell'estratto il *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, menzionando in secondo luogo il *Simon de Pouille*. Solo quest'ultimo, tuttavia, pare essere servito da base per l'estratto. Dell'opera possediamo attualmente tre manoscritti di cui due a Parigi: B.N.fr.368 (ff.140r-160v), usato probabilmente dalla B.U.R. (vedi supra n.28), B.N.Nouv.Acq. Fr.4780 (ff.1-34v) ed uno a Londra, Royal British Museum 15 E VI (ff. 25r-42r). Il nostro confronto è stato condotto sulla base dell'edizione del primo manoscritto cita.to, curata da J.Baroin,*Simon de Pouille*, Paris 1978.

CONTENUTO: L'estratto è una sintetica riduzione che altera pesantemente ed in più luoghi gli episodi originari riportati.

32. Troisième classe. Romans historiques.)

Extrait du Roman intitulé PHILOMENA, écrit en language du bas Langue-

doc;& depuis traduit en latin, par un Moine de l'Abbaye de la Grasse, située à cinq lieues de Carcassonne, & à six & demie de Narbonne. (ottobre.L.pp.156-170)

Récit d'un miracle arrivé dans l'Église de l'Abbaye de Notre-Dame de la Grasse, peu après sa fondation. (pp.170-172)

"Le Manuscrit précieux d'après lequel nous avons travaillé, n'est pas tout-à-fait complet; ...cependant, à la faveur des faits qui y sont décrits, on peut suppléer à ceux qui sont omis..." (p.156)

FONTE: B.N. ms.fr.2232 (sec.XIV) acefalo ed incompleto della fine.

CONTENUTO/AUTORE: Legrand d'Aussy traccia, nel manoscritto B.N.Nouv.Acq.Fr.6227 (ff.127-130), un breve profilo della narrazione antica utilizzato dal redattore dell'estratto della B.U.R. che lo amplifica servendosi, in particolare per i primi episodi, del testo di G.Besse: *Histoire des contes de Carcassonne*, Béziers 1643 (p. 58 sgg.) segnalato da Legrand d'Aussy (f.130).

Segue il riporto di un episodio del manoscritto (f.VI<sup>r</sup>/v) affiancato da una traduzione in lingua moderna, testo redatto da Legrand d'Aussy con correzioni di Paulmy. (Per il *brouillon* cfr. B.N.Nouv.Acq.Fr.6227 ff.129-130).

EXTRA: La versione latina del testo era stata presa in considerazione dall'abate Lebeuf nell'*Examen critique de trois histoires fabuleuses dont Charlemagne est le sujet* (cfr.Mém.Ac.Inscr.,T.XXI pp.136-139).

### 33. Seconde classe. Romans de chevalerie.

HISTOIRE DE ROLAND, neveu de Charlemagne, composée d'après les Poètes & les Romanciers François, Espagnols & Italiens.

Tra le varie fonti di questo estratto «a mosaico» volto a formare "une Vie complete de ce Héros, toute fabuleuse, à la vérité, mais toute composée d'après des Auteurs estimés & recherchés" (p.10) vengono descritte o solo rapidamente menzionate alcune opere di letteratura epica carolingia quali:

LE ROMAN DES QUATRE FILS AYMON (novembre 1777.pp.29-35)

CONTENUTO: Preciso riassunto dei capitoli originari che vedono come protagonista Rolando.

Un estratto più esteso di tale opera verrà presentato successivamente (Cfr.infra n.40).

LA CONQUESTE DU TRES PUISSANT EMPIRE DE TRÈBISONDE (p.36)

CONTENUTO: Breve accenno all'opera che sarà oggetto di una riduzione posteriore (Cfr.infra n.42).

HISTOIRE DU TRES-PREUX & TRES-VAILLANT GUÈRIN DE MONTGLAVE (pp.37-39)

CONTENUTO: Vengono ripresi alcuni episodi relativi alla figura di Rolando. Per una riduzione più completa cfr.infra n.43.

GALIEN RESTAURE,FILS D'OLIVIER (p.39)

CONTENUTO: Breve menzione dell'opera, che sarà oggetto di una riduzione posteriore (Cfr.infra n.43)

FIERABRAS (pp.39-67)

FONTE: Seconda parte de *La conquête que fist le grant roy Charlemagne es Espaignes avec les nobles prouesses des douze pers de France.Et aussi celle de Fierabras*. Lyon 1505 (Rés. 4° B.L.4251) Pr un estratto della prima parte e della terza parte dell'edizione cfr.supra nn. 27 e 29.

CONTENUTO: Riassunto preciso e fedele della narrazione originaria.

AUTORE: Martin (p.118) attribuisce, con ogni probabilità giustamente, l'intera composizione dell'*Histoire de Roland* a Paulmy, basandosi su di un commento elogiativo all'autore del testo pubblicato da Tressan in testa alla sua traduzione dell'*Orlando Furioso*. Sebbene Paulmy non venga espressamente nominato i termini usati da Tressan possono facilmente a lui ricondurre.

(Cfr. Tressan, *Oeuvres*, IV, 1788, pp. 10-11). L'attribuzione dell'estratto a Tressan, data da Poirier (p.80-81) e 2 comunque errata

34. Seconde classe. Romans de chevalerie.

Fin de l'Histoire de Roland, tirée des Poètes & Romanciers François, Espagnols, Italiens, &c.

CHANSON DE ROLAND (dicembre 1777. pp.209-215)

“Sans nous amuser à déterrer dans la poussière des Bibliothèques, quelques fragmens imparfaits & barbares de cette Chanson; sans recourir à la supposition d'un Manuscrit, dans lequel cette Chanson se trouveroit transcrite dans son langage original, imaginons plutôt quels pouvoient en être le sens & le goût» (p.211).

CONTENUTO: Testo d'invenzione in dodici strofe ottosillabiche

AUTORE: Martin (p.120) attribuisce il testo a Paulmy richiamando al giudizio negativo datone da Gautier (II. pp.682-684). L'attribuzione non è, seppur probabile, minimamente documentata.

L'opinione di Poirier, che ascrive il componimento a Tressan (pp.80-81) pare negata sia dal fatto che Tressan viene sempre menzionato nei testi di sua composizione sia dal fatto che egli tenterà, a sua volta, la «ricostruzione» (altrettanto fantasiosa) di una strofa della *Chanson de Roland* nell'ambito del suo estratto del *Roman de la Rose* (cfr. B.U.R. marzo 1779. p.199).

35. Seconde classe. Romans de chevalerie.

Histoire de la fleur des batailles, DOOLIN DE MAYENCE, imprimé à Paris, par Antoine Vérard, 1501, in-folio gothique, encore à Paris, 1549, in-quarto; Lyon 1604, in-quarto; & en plusieurs autres endroits, in-quarto, sans date. (febbraio 1778. pp.12-70).

FONTE: La fonte precisa non è menzionata. L'ARSENAL possiede due edizioni dell'opera: l'una pubblicata a Rouen s.d. (Rés. 4° B.L. 4272) e l'altra, sempre non datata, pubblicata a Parigi (Rés. 4° B.L. 4273).

Cfr. DeJongh n.49.

CONTENUTO/AUTORE: Adattamento dell'opera originaria composto inizialmente da Tressan il quale però pubblicando nuovamente il testo nel suo *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782. II. pp.1-54) lamenta le variazioni apportate alla sua versione nell'estratto della B.U.R.

Per un'analisi più particolareggiata di quest'ultimo cfr. Jacoubet (1932) pp.51-58.

36. (Seconde classe. Romans de chevalerie).

Roman du preux et vaillant Chevalier OGIER-LE-DANOIS, Duc de Danemarck, l'un des douze Pairs de France, lequel, avec l'aide du Roi Charlemagne, chassa les Payens hors de Rome, & remit le Pape en son siège, &c... fut couronné Roi d'Angleterre, & conquiert Jérusalem, &c... imprimé à Paris, chez Vérard, in-folio, sans date; Lyon, 1525, in-quarto; & en plusieurs autres endroits, in-quarto, de différentes dates, ou sans dates. [Così il titolo riportato a p.7].

OGIER-LE-DANOIS (febbraio 1778. pp.71-167)

“Il faut avouer...qu'il n'y a aucune comparaison à faire, pour le mérite, entre le Roman d'*Ogier-le-Danois* & ceux de son grand-père *Doolin*, & de son fils *Meurvin* [Cfr. nn.35-37]. L'on trouvera dans celui d'*Ogier*, des faits bien plus singuliers & bien plus intéressans, & nous sommes sûrs qu'ils ont été imaginés dans le bon siècle des Romans, car nous avons de celui d'*Ogier* plusieurs manuscrits en vers, constamment écrits du temps de *Philippe-le-Hardi*, ou de *Philippe-le-Bel*, par le Roi d'armes *Adenès...*” (p.8).

FONTE: La fonte precisa non è menzionata. Le tre edizioni dell'opera presenti

all'ARSENAL ( Paris, s.d./ Rés. 4° B.L. 4268; Lyon 1525 / Rés. 4° B.L. 4267; Paris 1583 / Rés. 4° B.L. 4269) non si differenziano comunque nel contenuto.

Cfr. Woledge n.109.

CONTENUTO/AUTORE: La composizione dell'estratto era stata affidata a Tressan. Egli però pubblicando nuovamente il testo nel suo *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782.II.pp.54-170) lamenta le notevoli variazioni apportate alla sua versione nell'estratto della B.U.R. Entrambi i testi sono comunque degli adattamenti dell'opera originaria.

Per un'analisi dell'estratto della B.U.R. cfr. Jacoubet (1932) pp.58-62.

37. (Seconde classe. Romans de chevalerie).

Histoire du preux MEURVIN, fils d'Ogier-le-Danois, lequel, par ses prouesses, conquist Jérusalem, Babylone & plusieurs autres Royaumes sur les Infidèles, imprimée à Paris, chez Bonfons, in-quarto, sans date; aussi à Paris, 1539, in-quarto, & 1540, in-octavo. [Così il titolo riportato a p.7]

HISTOIRE DE MEURVIN (febbraio 1778.pp.168-179)

“Si *Meurvin* fut un digne fils d'*Ogier-le-Danois* [Cfr.n.36] le Roman de l'un n'est sûrement pas une digne suite du Roman de l'autre; il est bien moins agréable, bien moins ingénieux, & ces deux Ouvrages n'ont de ressemblance qu'autant qu'ils sont également pleins d'anachronismes & de fautes de Géographie...” (p. 168)

Nous allons mettre nos Lecteurs en état de juger ce monstre romanesque...» (p.169)

FONTE: La fonte precisa non è menzionata. Le due edizioni dell'opera che si trovano all'ARSENAL (Paris s.d. / Rés. 4° B.L. 4271 e Paris 1540 / Rés. 4° B.L. 4270) non presentano alcuna variazione.

Cfr. DeJongh n.123.

CONTENUTO/AUTORE: Si tratta di una forte riduzione ed adattamento della narrazione originaria, affidata inizialmente a Tressan il quale però pubblicando il suo testo nel *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782.II.pp.140-160) lamenta le variazioni introdotte dal redattore della B.U.R.

Per un'analisi dell'estratto della B.U.R. cfr. Jacoubet (1932) pp.62-64.

38. Seconde classe. Romans de chevalerie.

HISTOIRE DE HUON DE BORDEAUX (aprile 1778.II.pp.7-163)

“Quoique la *Bibliothèque Bleue* se soit emparée de *Huon de Bordeaux*, ce Roman...mérite mieux que plusieurs autres ouvrages très-agréables que M.ou Madame *Oudot* ont habillés en papier bleu, d'être connu de nos Lecteurs...Nous ne connoissons aucun Manuscrit de *Huon de Bordeaux*, ce qui nous persuade que sa composition n'est pas antérieure à l'invention de l'Imprimerie.” (pp.7-8).

FONTE: La fonte precisa non è menzionata. L'ARSENAL conserva due edizioni cinquecentesche del *Les gestes et faits merveilleux de Huon de Bordeaux, pair de France, duc de Guienne* (Paris s.d. / Rés.4° B.L. 4261 e Lyon 1586 / Rés. 4° B.L. 4263) oltre a due edizioni della *Bibliothèque Bleue* (Troyes 1634 / 4° B.L. 4262 e Troyes 1724 / 4° B.L. 4264).

Cfr. WOLEDGE n.80.

CONTENUTO/AUTORE: Tressan, autore dell'estratto che si presenta come un'adattamento della narrazione antica, dichiara comunque di essersi servito di un'edizione del 1612 di sua proprietà. Cfr. Jacoubet (1929) pp.244-245. Per un'analisi più dettagliata del testo cfr. Jacoubet (1932) pp.76-81.

L'estratto verrà pubblicato nuovamente nel *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782.II.pp.161-314).

## 39. Seconde classe. Romans de chevalerie.

Histoire de Maugis d'Aigremont & de Vivian son frere, fils de Beuves, fils de Doolin de Mayence; des quatre fils du Duc Aymon de Dordogne, également fils de Doolin de Mayence; & particulièrement de Renaud de Montauban, l'aîné & le plus illustre de ces quatre freres, avec les prouesses & vaillances du redouté Mabrian, Roi de Jérusalem, fils du roi Yvon, lequel était fils de Renaud de Montauban; le tout tiré de plusieurs anciens & précieux Manuscrits, tant en vers qu'en prose, & de Romans imprimés en prose, de Maugis, des quatre fils Aymon & de Mabrian (luglio 1778. I. pp.7-161 )

“Il y a des différences considérables entre les anciens Manuscrits, soit en prose, qui contiennent l'Histoire des *quatre fils Aimon*, de leurs cousins *Maugis & Vivian*, & de leur petit-fils & neveu *Mabrian*, les anciennes éditions de ces mêmes Romans en prose...& les modernes, dites de la Bibliothèque Bleue. Quoiqu'en général ces Livres contiennent les mêmes faits, nous avons cru devoir faire une espece de concordance de la manière dont ces faits sont racontés, pour rendre cette Histoire également suivie & complete...» (p.6).

(MAUGIS D'AIGREMONT) (pp.7-59)

Per una prima menzione del testo cfr. supra n. 24.

FONTE: Il redattore dell'estratto dichiara di servirsi di fonti multiple come risulta dal passo sopracitato. L'ARSENAL conserva una versione manoscritta in prosa del *Maugis d'Aigremont*: la compilazione quattrocentesca contenuta nel manoscritto 5072 che è però incompleta rispetto alle fonti a stampa. Di quest'ultime l'ARSENAL possiede tre esemplari: Lyon 1538 (Rés. 8° B.L. 17258) e Paris 1584 (Rés. 4° B.L. 4276 e Rés. 4° B.L. 4277).

Cfr. WOLEDGE n.142

Data l'incompletezza del testo manoscritto siamo portati a credere che il testo della B.U.R., che riporta tutti gli episodi del racconto antico contenuti nelle stampe, si basi per l'appunto su una di esse.

CONTENUTO: La riduzione segue la trama della narrazione originaria, modificando leggermente qualche particolare di alcuni episodi, specialmente quelli iniziali.

## 40. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

HISTOIRE DES QUATRE FILS AYMON ( luglio.1778.I.pp.60-102)

“Le Roman que nous allons extraire, & dont le Héros principal est *Renaud de Montauban*, a été connu & admiré de nos pères, & est tombé ensuite dans le décri (...). Ceux qui ont le plus approfondi cette histoire, savent que la vie de *Renaud* est aussi belle, à beaucoup d'égards, que celle de *Roland*, & que le Héros en est même plus intéressant, parce qu'on nous le représente comme bien plus aimable.» (p.60)

Per una prima menzione del romanzo cfr. supra n.33

FONTE: Il redattore dell'estratto dichiara di essersi servito di fonti multiple (cfr. il *Maugis d'Aigremont*, n. 40).

L'ARSENAL possiede tre fonti manoscritte del *Regnault de Montauban* tutte quattrocentesche: l'una in verso (ms.2990) e le altre in prosa (ms.3151 e mss. 5073-5075 f.258r). Vi troviamo inoltre due edizioni cinquecentesche (Paris s.d./ Rés. 4° B.L. 4255 ; Lyon 1583 / Rés. 4° B.L. 4256 , un'edizione della *Bibliothèque Bleue* di Troyes s.d. (Rés. 4° B.L. 4257), ed una versione settecentesca posteriore all'estratto della B.U.R di Jean Castilhon, *Le quatre fils d'Aymon, histoire héroïque*, Paris 1783 (8° B.L. 17255).

Le stampe cinquecentesche si legano più direttamente al ms. 3151, che a sua volta si basa su alcuni testi in verso tra cui il ms. ARSENAL 2990 e che rappresenta la famiglia A nella suddivisione della tradizione in prosa del romanzo proposta da Doutrepoint (pp.208-219), mentre si discostano notevolmente dalla versione conte-

nuta nei mss. 5073-5075 (famiglia B).

Cfr. WOLEDGE nn.139-141

L'edizione della *Bibliothèque Bleue* riprende le edizioni precedenti abbreviando il racconto e modernizzandone il linguaggio. Il testo di J. Castilhon è un rifacimento. Più che il risultato di un'analisi comparativa fra le varie fonti citate l'estratto pare basarsi sulla versione contenuta nei mss. 5073-5075.

CONTENUTO: Il testo riporta con sostanziale aderenza la narrazione antica, pur variandone qualche episodio. Il componimento poetico che troviamo a p.82 è frutto d'invenzione.

Vorremo ancora notare che il rifacimento settecentesco del romanzo descritto da F. Castets nel *Les quatre fils Aymon*, Genève 1974 (ristampa ed. 1909) p.252, viene erroneamente attribuito alla B.U.R. dall'autore.

AUTORE: Il testo era stato composto originariamente da Legrand d'Aussy come egli stesso dichiara (nel ms.ARSENAL 6588 p.86r). La sua versione è stata però sicuramente rivista e modificata, probabilmente da Paulmy, per la pubblicazione nella B.U.R.

41. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

Chronique du vaillant & redouté MABRIAN, fils d'Yvon, Roi de Jerusalem, lequel étoit fils de Renaud de Montauban.

(luglio 1778.I.pp.102-161)

“Dans les premiers Editions imprimées du Roman de *Mabrian* l'Auteur est nommé *Gui Bounay* (...). Dans celle de 1581, il est dit que cet ouvrage fut achevé par *Jean-le-Coeur*...” (p.160)

FONTE: Il redattore dell'estratto sostiene di aver utilizzato sia fonti manoscritte che a stampa (cfr. supra n.39).

L'ARSENAL possiede un'unica versione manoscritta dell'opera contenuta nel ms.5075 (ff.258 e sgg.), che è comunque incompleta (la continuazione del romanzo è ora conservata a Monaco). Su tale base sono state composte le stampe cinquecentesche di cui l'ARSENAL conserva una copia edita a Parigi nel 1530 (Rés. 4° B.L. 4258), una lionese del 1581 (Rés. 8° B.L. 17994) e due copie dell'edizione di Troyes del 1625 (Rés.4° B.L. 4259 e Rés. 4° B.L. 4260). I vari testi non presentano alcuna variazione notevole.

Cfr.WOLEDGE n.143

Poiché i vari testi non presentano alcuna variazione notevole e data l'incompletezza della versione manoscritta (sempre presupponendola tale anche al tempo della B.U.R.), è da ritenere che base dell'estratto sia un'edizione a stampa.

CONTENUTO: L'estratto segue fedelmente la fonte modificando solo lievemente qualche episodio.

42. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

LA CONQUETE DU TRES-PUISSANT EMPIRE DE TREBISONDE & DE LA SPACIEUSE ASIE, en laquelle sont comprises plusieurs batailles, tant par mer que par terre, ensemble maintes triomphantes entrées de villes & Princes d'icelles, décorées d'utiles & poétiques descriptions de pays, avec plusieurs Contes d'Amour jusqu'ici non vus, & Harangues très éloquentes. Paris, Jean Treperel, sans date, petit in-4°. (luglio 1778.I.pp.161-171) “C'est un ouvrage très-rare, & dont l'Auteur nous est absolument inconnu.” (p.161)

Per una prima menzione del testo cfr. supra n. 33.

FONTE: L'edizione del racconto citata nel titolo non è reperibile all'ARSENAL, che invece ne conserva una datata 1520 edita a Parigi da J.Trepperel (Rés. 4° B.L. 4327) ed una seconda edita a Lione nel 1583 che comprende anche la *Chronique de*

*Turpin* (Rès. 8° B.L. 17993).

Cfr. WOLEDGE n.144

CONTENUTO: Rapido e fedele tratteggio del contenuto della fonte. Ci si ferma in particolare su due episodi mentre alcune liriche originarie (pp.XXIV-XXVIIv) offrono lo spunto a dei rifacimenti poetici (pp.167-169).

43. Deuxième classe. Romans de chevalerie.

Extrait de la présente [sic] Histoire du très-preux & vaillant GUERIN DE MONGLAVE, lequel fit en son temps plusieurs nobles & illustres faits en armes, & aussi parle des terribles & merveilleux faits de Roboastre & Perdrigon, pour secourir le dit Guerin & ses enfants.

Avec un bref Sommaire des nobles prouesses & vaillances de GALLIEN RESTAURÉ, fils du noble Olivier le Marquis, & de la belle Jacqueline, fille du Roi Hugon, qui fut Empereur de Constantinople, par M.L.C.D.T. (ottobre 1778.I.pp.3-114) (GUERIN DE MONGLAVE) (pp.4-89)

FONTE: La fonte menzionata "in-4° ou petit in-folio gothique, imprimé à Paris, sans date" (p.4) è l'unica edizione del testo presente all'ARSENAL (Rès. 4° B.L. 4246).

Cfr. WOLEDGE n.64-65

CONTENUTO/AUTORE: Il testo, redatto inizialmente da Tressan, è un adattamento della fonte. Per un'analisi più particolareggiata dell'estratto cfr. Jacoubet (1932) pp.65-72.

(GALLIEN) (pp.90-114)

FONTE: La fonte menzionata "petit in-folio gothique. Paris 1500" non è attualmente reperibile all'ARSENAL che conserva due diverse edizioni: Lyon 1526 (Rès. 4° B.L. 4265) e Troyes 1622 (Rès. 4° B.L. 4266).

Cfr. WOLEDGE n. 63

CONTENUTO/AUTORE: Il testo, redatto inizialmente da Tressan, è un breve adattamento dell'opera originaria. Per una sua analisi più estesa cfr. Jacoubet (1932) pp.72-75.

EXTRA: Entrambi gli estratti sono stati riediti da Tressan nel suo *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782.II.pp.315-453).

44. Seconde classe. Romans de chevalerie.

Suite de ceux du temps de Charlemagne.

"La SUITE des Romans de Chevalerie du temps de *Charlemagne*, nous conduit à parler de ceux de *Milès & Amys*, de *Girard de Blaves*, fils d'*Amys*, & de *Jourdain de Blaves*, fils de *Girard* [cfr.infra n.47]. La vérité nous force d'avouer que ces trois Romans, qui sont suite l'un à l'autre, quoique chargés d'une multitude énorme de faits & d'événemens, ne sont point intéressans, & que l'on peut en saisir tout ou plus trois ou quatre situations capables d'amuser & attacher les Lecteurs..." (p.3) (MILES & AMYS) (dicembre 1778,pp.4-50)

"On lit dans le Prologue de *Milès & Amys* que ce Roman est tiré d'un vieux Livre en vers Picards. Cependant la Chronique d'*Alberic de Troisfontaines*, Ecrivain du treizieme siecle, parle de la mort & de la sépulture de *Milès & Amis*; mais passons sur la discussion de l'ancienneté de cette Histoire qui ennuiroit nos Lecteurs.» (p.4)

FONTE: La fonte precisa non è menzionata. L'ARSENAL conserva due edizioni dell'*Histoire des nobles et vaillans chevaliers nommez Milles et Amis lesquels en leur vivant furent plains de grandes prouesses* l'una pubblicata a Rouen s.d. (Rès. 4° B.L. 4297) e l'altra a Troyes nel 1631 (Rès. 4° B.L. 4296) edizioni fra di loro conformi. Cfr. WOLEDGE nn.10-14.

CONTENUTO: L'estratto mantiene un tono riassuntivo anche se la narrazione antica viene in alcuni punti leggermente variata.

45. (Seconde classe. Romans de chevalerie)

Les faits & prouesses du noble & vaillant Chevalier JOURDAIN DE BLAVES, fils de Girard de Blaves, lequel conquèta plusieurs Royaumes barbares; les peines qu'il eut à obtenir l'amour de la belle Driabelle, fille au fort Roi Richard de Gardes. Paris, in-4° sans date & petit in-fol. 1520. (dicembre 1778, pp.51-91) Per un commento vedi l'estratto precedente.

FONTE: L'edizione dell'opera conservata all'ARSENAL è quella di Parigi non datata (Rés. 4° B.L. 4294)

Cfr. WOLEDGE n. 94.

CONTENUTO: *Résumé* sostanzialmente fedele della narrazione antica non esente però da lievi variazioni rispetto alla trama originaria. Il testo è incentrato sulle vicende legate al protagonista *Jourdain* (pp.51-84) mentre molto più sintetica è la resa degli episodi relativi alle imprese dei suoi discedenti (pp.84-91).

Laura Rossi

VITA E OPERA DI APOLLON GRIGOR'EV ALLA LUCE  
DELLA TEORIA ORGANICA: IPOTESI DI LETTURA.

Fra gli intellettuali russi che operarono nei decenni centrali del secolo scorso una delle figure più interessanti e complesse è quella di Apollon Grigor'ev (1822-1864). Ad un primo livello egli colpisce come personaggio pittoresco e tragico insieme, i cui atteggiamenti scapigliati e gli eccessi tipici della "larga natura russa" ispirarono nella loro creazione Ostrovskij<sup>1</sup> Dostoevskij<sup>2</sup> e Tolstoj<sup>3</sup>. In secondo luogo stupiscono e fanno riflettere la varietà e la vastità degli interessi da lui coltivati, ed il fatto che egli abbia ottenuto risultati originali e durevoli nella poesia, nella critica letteraria e teatrale, nella meditazione filosofica e storica...

"Uomo dell'epoca puškiniana" e "ultimo romantico", come egli stesso si definiva, egli seppe indicare e in parte già percorrere una via che sarebbe stata quella delle generazioni decadente e simbolista. Pensiamo ad alcune sue illuminazioni poetiche, di cui fu continuatore soprattutto Blok, ed anche alla linea politico-ideologica nazionale e cristiana, ma aperta ai migliori contributi del pensiero europeo e profondamente democratica, che trovò la sua espressione più evidente nella teoria del *počvenničestvo*.

<sup>1</sup> Allo stesso Grigor'ev appartiene l'indicazione che *otčasti s nego risovan byl Petr Il'ič novoj dramy Ostrovskogo* (cioè *Ne tak živi, kak chočetsja* – L.R.) lettera a M.P. Pogodin, estate 1855, in *Pis'ma Ap. Grigor'eva M.P. Pogodinu 1855-1857 gg.* a cura di B.F. Egorov, "Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii" XXI, fasc. 306, 1973, p. 362.

<sup>2</sup> L'accostamento, suggerito da A. Blok ("*junoša s dušoju Dmitrija Karamazova*", *Sud'ba Apollona Grigor'eva*, in A. BLOK, *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, Moskva-Leningrad 1962, p. 496) è stato sviluppato nell'articolo di A.L. SELITRENNIKOVA – I.A. JAKUŠKIN, *Apollon Grigor'ev i Mitja Karamazov*, "Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki", n. 1, 1969, pp. 13-24.

<sup>3</sup> La parentela con Fedja Protasov di *Živoj trup* è ricordata anche da B.F. EGOROV, *Poezija Apollona Grigor'eva*, in A.A. GRIGOR'EV, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva 1978, pp. 5-30.

Soltanto molto tempo dopo la morte del critico fu compresa ed apprezzata anche quella che avrebbe potuto costituire forse l'apporto fondamentale di Grigor'ev all'evoluzione del pensiero russo, e cioè la "critica organica", feconda sintesi di una consolidata tradizione pubblicistica russa con elementi del pensiero filosofico preromantico e romantico europeo, dall'"organicismo" inglese all'Idealismo tedesco. Durante la sua vita egli solo con difficoltà aveva potuto trovare un proprio spazio fra gli opposti schieramenti della "critica reale" dei democratici rivoluzionari, di quella altrettanto normativa dei partiti slavofilo e ufficiale, e di quella "artistica", praticata dagli occidentalisti liberali moderati.

In realtà, sebbene anche in essa fossero presenti precise implicazioni ideologiche, la critica organica si collocava in una sfera completamente diversa da quella degli oppositori qui ricordati. Più che di un sistema critico in senso stretto si trattava di una visione filosofica ed estetica che si concretizzava in una libera analisi letteraria.

L'uso del termine "organica" era determinato dalla concezione della "vita" come unità organica animata da un unico principio, pur nell'infinita varietà dei fenomeni materiali e spirituali. Nell'arte, e nella letteratura in particolare, Grigor'ev vedeva il "prodotto organico" della vita, spontaneamente e imperscrutabilmente generato da questa, sintesi di quanto di vero ed eterno i suoi fenomeni sottendevano, e nello stesso tempo il suo più potente fattore di rinnovamento e crescita, dal momento che presentiva e introduceva essa stessa tutti i sostanziali elementi di novità. In tal modo il critico poneva in pratica un segno di identità tra arte e vita, anche se l'arte era una forma di vita superiore (secondo la sintetica formulazione di Victor Terras *art = life*)<sup>4</sup>.

Contemporaneamente Grigor'ev proclamava la strettissima parentela fra letteratura e critica, anch'essa *odna iz žiznennyh sil*, in quanto soggetta al medesimo criterio<sup>5</sup>. Alla critica veniva assegnata una funzione propulsiva dei fenomeni vitali analoga a quella dell'arte, vista la capacità di sentire, chiarire, illustrare e diffondere ciò che la prima aveva espresso in modo sintetico e intuitivo.

I più recenti studiosi di Apollon Grigor'ev che hanno approfondito la sua visione specificamente filosofico-estetica, più che alla seconda equazione, critica = arte, si sono interessati alla prima, arte = vita. È stato posto e risolto il problema di rintracciare le fonti della

<sup>4</sup> V. TERRAS, *Apollon Grigor'ev's Organic Criticism and Its Western Sources*, in *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, University of Southern California Press, Los Angeles California, 1979, p. 73.

<sup>5</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Literaturnaja kritika*, Moskva 1967, p. 129, p. 156.

teoria grigor'eviana, o, meglio, di inserire il pensiero del critico russo all'interno di una precedente tradizione europea<sup>6</sup>. Sono stati anche sottolineati il parallelismo formale, e la profonda differenza sostanziale con la definizione del rapporto arte-vita data da Černyševskij, basata su una concezione materialistica, anziché mistico-estetica<sup>6</sup>.

Sembrerebbe invece ozioso, e forse anche di cattivo gusto al momento attuale, porre il problema di quanto fondamento abbiano le costruzioni teoriche grigor'eviane, cioè, in definitiva, di quanto vere siano le equazioni da lui poste.

Non è certamente il caso, in effetti, di aprire un discorso sconfinato, che investe le ragioni della filosofia idealistica. Ma se alla Vita con la maiuscola, "l'abisso che inghiotte ogni intelletto finito", secondo una prediletta citazione del critico, sostituiamo, come la teoria organica consente, la "vita" come concreta esistenza dell'individuo, ci rendiamo conto che nella vicenda del letterato Grigor'ev si trovava già un esempio di quella compenetrazione tra realtà, creazione artistica e riflessione su di essa, che egli stesso considerava un ideale non facilmente raggiungibile.

Mostrare come ciò avvenisse e quali ne fossero le implicazioni costituisce lo scopo di quest'articolo. In tale contesto, in cui il percorso esistenziale e creativo del critico assume di per sé un significato che travalica quello biografico, ripercorrerne, sia pure in modo sommario, le tappe salienti<sup>8</sup>, appare particolarmente opportuno.

<sup>6</sup> Particolare interesse per questo problema è stato mostrato dagli studiosi occidentali. Si vedano per esempio: R. WHITTAKER, *Apollon Aleksandrovič Grigor'ev and the Evolution of 'Organic Criticism'*, Indiana University, Ph. D., 1970.

J. LEHMANN, *Der Einfluss der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts*, Heilderberg 1975.

W. DOWLER, *Dostoevsky, Grigor'ev, and Native Soil Conservatism*, University of Toronto press, 1982.

<sup>7</sup> Di questo hanno scritto R. WHITTAKER, *op. cit.*, p. 235-236, e A.I. ŽURAVLEVA, *Organičeskaja kritika Apollona Grigor'eva*, in A.A. GRIGOR'EV, *Estetika i kritika*, Moskva 1980, p. 20.

<sup>8</sup> Per una solida e documentata ricostruzione del percorso esistenziale e creativo di Apollon Grigor'ev si vedano fra gli studi del periodo più recente soprattutto: P.P. GROMOV, *Apollon Grigor'ev*, in A.A. GRIGOR'EV, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad 1959, pp. 5-78 (nello stesso volume si vedano anche le note di V.O. Kosteljanec, pp. 519-589); B.F. EGOROV, *Apollon Grigor'ev – kritik. Stat'ja pervaja*, "Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii", III, fasc. 98, 1960, pp. 194-246; *Stat'ja vtoraja*, "Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii", IV, fasc. 104, 1961, pp. 58-83; R. WHITTAKER, *op. cit.*, (ricostruzione molto accurata ma solo fino al periodo del "Moskvitjanin").

La carriera artistica e critica di Apollon Grigor'ev iniziò nel 1843 con la pubblicazione delle prime poesie sulle pagine del "Moskvitjanin", rivista su cui egli si preparava a intervenire anche come critico. Tuttavia, come suggerisce egli stesso nelle proprie memorie letterarie, agli anni giovanili e addirittura infantili risalgono le impressioni fondamentali su cui si basava la caratteristica posizione grigor'eviana di mediazione tra valori della *narodnost'* (conosciuta direttamente in tutti i suoi contraddittori aspetti vivendo nel popolare quartiere del Zamoskvorec'e), e raffinata cultura europea (quella delle precoci disordinate letture e degli avidi studi filosofici).

Sebbene egli fosse iscritto alla facoltà di giurisprudenza, gli anni dell'università videro Grigor'ev applicarsi soprattutto agli studi letterari, storici e filosofici. Egli era attratto non soltanto dall'Idealismo tedesco che faceva "girare la testa" ai giovani studenti, ma anche dalle svariate correnti mistiche, che prepararono l'accostamento alla massoneria. Al termine degli studi un episodio a suo modo decisivo fu rappresentato dall'ingresso nel circolo della famiglia Korš, appartenente all'intellettualità di orientamento occidentalista. L'amore per una delle sorelle Korš, Antonina, gli dettò molte poesie anche significative, e George Sand, di cui le signore della famiglia avevano un vero e proprio culto, con la sua propaganda di un socialismo utopico con forti venature mistiche divenne a lungo un punto di riferimento anche per Grigor'ev. In sostanza tuttavia egli si sentiva a disagio nell'ambiente altolocato e, respinto da Antonina, nel 1844 improvvisamente fuggì a Pietroburgo. Qui, mentre continuavano probabilmente i rapporti con la massoneria, Grigor'ev visse la vita della bohème teatrale e giornalistica, collaborando a diverse riviste.

Il primo periodo (1843-1847) dell'attività letteraria grigor'eviana può essere definito "sperimentale": egli provò la sua penna nei più svariati generi, e sembrò sottoporre a verifica, facendole cozzare fra loro, anche le diverse proposte filosofiche e ideologiche dell'epoca. La raccolta di poesie<sup>9</sup> pubblicata nel 1846 affiancava componimenti di intonazione protestataria a traduzioni di inni massonici e accorate confessioni romantiche. Il dramma in versi *Dva egoizma*<sup>10</sup>, che avrebbe dovuto far parte dello stesso volume, e due trilogie di racconti pubblicate tra il 1845 e il 1846 – una prima, formata dai racconti *Čelovek buduščego*, *Moe znakomstvo s Vitalinym* e *Ofelija*<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Stichotvorenija Apollona Grigor'eva*, Sankt Peterburg 1846.

<sup>10</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Dva egoizma: Drama v četyrech dejstvijach v stichach*, "Repertuar i Panteon", n. 12, 1845, pp. 661-743.

<sup>11</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Čelovek buduščego. Rasskaz bez načala i bez konca, a v osobennosti bez "moralj"*, "Repertuar i Panteon", n. 6, 1845, pp. 550-590; *Moe*

incentrata sul personaggio di Arsenij Vitalin, e una seconda intitolata *Odin iz mnogich*<sup>12</sup> – eleggevano a protagonista una personalità esclusiva e solitaria che si contrapponeva ai meschini rappresentanti di ogni contemporanea corrente di pensiero, dallo slavofilismo al fourierismo, all'hegelismo. Idee simili erano espresse in forma programmatica negli articoli teorici<sup>13</sup> e nei *fel'eton*<sup>14</sup> pubblicati sulla rivista “Repertuar i Panteon”, mentre una serie di recensioni apparse nello stesso tempo sul “Finskij vestnik” presentavano un Grigor'ev avversario del Romanticismo in uno spirito *pravoslavnyj i slavjanskij*<sup>15</sup>.

Il critico credette di trovare una risposta al crescente disagio spirituale e puramente esistenziale nell'utopia estetico-religiosa dei gogoliani *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*. Ritornato a Mosca fu tra i pochi a darle una valutazione sostanzialmente positiva e piena di simpatia in un articolo<sup>16</sup> uscito sul “Moskovskij gorodskoj

*znakomstvo s Vitalinym. Prodolženie rasskaza bez načala, bez konca i bez morali*, “Repertuar i Panteon”, n. 8, 1845, pp. 493-515; *Ofelija. Odno iz vospominanij Vitalina (Prodolženie rasskaza bez načala, bez konca i v osobennosti bez morali)*, “Repertuar i Panteon”, n. 1, 1846, pp. 5-35.

<sup>12</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Odin iz mnogich. Rasskaz v trech epizodach. Epizod pervyj. Ljubov' ženščiny*. “Repertuar i Panteon” n. 6, 1846, pp. 497-527; *Epizod vtoroj. Antoša*, “Repertuar i Panteon”, n. 7, 1846, pp. 84-101; *Epizod tretij. Sozdanie ženščiny. Povest'*, “Repertuar i Panteon”, n. 10, 1846, pp. 18-42.

<sup>13</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Russkaja drama i russkaja scena. I Vstuplenie*, “Repertuar i Panteon”, n. 9, 1846, pp. 427-430; *Russkaja drama i russkaja scena. Elementy sovremennoj russkoj dramy*, “Repertuar i Panteon”, n. 10, 1846, pp. 8-10; *Russkaja drama i russkaja scena. Značenie strastej voobščee i ljubov', kak odin iz dramatičeskich elementov*, “Repertuar i Panteon”, n. 11, 1846, pp. 236-241; *Russkaja drama i russkaja scena. Poslednij fazis ljubvi – ljubov' v XIX veke*, “Repertuar i Panteon”, n. 12, 1846, pp. 404-409.

<sup>14</sup> A.A. GRIGOR'EV, “*Gamlet*” *na odnom provincial'nom teatre (Iz putevych zapisok diletanta)*, “Repertuar i Panteon”, n. 1, 1846, pp. 37-48; “*Robert-d'javo!*” (*Iz zapisok diletanta*), “Repertuar i Panteon”, n. 2, 1846, pp. 244-256; “*Ljučija*” (*Iz vospominanij diletanta*), “Repertuar i Panteon”, n. 9, 1846, pp. 458-464.

<sup>15</sup> A.A. GRIGOR'EV, “*Novyj Emelja, ili prevraščenijsja. Roman A.F. Vel'tmana*”, “Finskij vestnik”, vol. 8, 1846, pp. 1-21; “*Slova i reči sinodal'nogo člana Filareta, mitropolita moskovskogo*”, *ibid.*, pp. 55-67; “*Rukovodstvo k posnaniju zakonov. Sočinenie grafa Speranskogo*”, “Finskij vestnik”, vol. 9, 1846, pp. 1-12; si veda la lettera a S.M. Solov'ev, febbraio 1846, in A.A. GRIGOR'EV, *Materialy dlja biografii*, a cura di V. Knjažnin, Petrograd 1917, p. 105. Completano il quadro di questo primo periodo due recensioni al *Peterburgskij sbornik* pubblicato da Nekrasov, uscite rispettivamente sul “*Vestnik Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii*”, n. 33, 1846, p. 1, e sul “*Finskij vestnik*”, n. 9, 1846, pp. 21-34, dove Grigor'ev, fra i primi a notare il talento dostoevskiano, esprimeva tuttavia delle riserve sull'atteggiamento sentimentale e apparentemente fatalistico nei confronti della meschina umanità schiacciata dall'“ambiente”.

<sup>16</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Gogol' i ego poslednjaja kniga*, “Moskovskij gorodskoj listok”, nn. 56, 62, 63, 64, 1847.

listok". In realtà la crisi ideologica non si era risolta, e dopo la pubblicazione di un racconto lungo <sup>17</sup> dalle tinte accesamente romantiche e di recensioni problematiche sulla produzione della "scuola naturale", per un paio d'anni Grigor'ev abbandonò ogni attività creativa, dedicandosi all'insegnamento. Sposò Lidija Korš, sorella di Antonina, ma non si trattò di un matrimonio felice. Egli si innamorò poi appassionatamente, ma senza alcuna fortuna, della giovane Leonida Vizard, figlia di un collega.

La seconda fase della carriera creativa grigor'eviana (1850-1856) si identifica con l'attività della "giovane redazione" del "Moskvitjanin", un gruppo di letterati giovani e scapigliati, amici del commediografo Ostrovskij, cui il direttore Pogodin aveva affidato le sorti dell'antiquata rivista. Grigor'ev entrò a farne parte alla fine del 1850 e ben presto, dopo l'allontanamento di Ostrovskij dall'attività giornalistica, ne divenne la vera anima, impegnandosi con tutto se stesso nella propaganda della sua nuova "fede".

Condannando le personalità "morbose", portato della cultura europea occidentale, egli propugnava il ritorno ai valori della comunità nazionale russa, che anni di influenza straniera avevano solo sopito, non spento. In questo momento, nel periodo di immobilismo e oppressione detto "il cupo settennio", il critico si trovava molto vicino agli slavofili, dai quali lo distingueva tuttavia la volontà di mantenersi fedele ai valori di *demokratizm*, *neposredstvennost'* e *iskusstvo* <sup>18</sup>. Tali ideali si ritrovavano tutti nella produzione drammatica di Ostrovskij, che divenne la "bandiera" del gruppo. Nella poesia-manifesto *Iskusstvo i pravda* <sup>19</sup>, provocatoriamente Grigor'ev contrapponeva un suo personaggio, l'ubriaccone Ljubim Torcov, campione delle virtù popolari di mitezza, umiltà, amore, sia ai "morti" eroi della tragedia classicista francese portati sulle scene dall'attrice Rachel, sia all'Amleto močaloviano, simbolo di una temperie romantica ormai superata.

In conformità con la nuova visione antiromantica e antipersonalistica il criterio assegnò anche alla propria produzione lirica un ruolo del tutto marginale e privato, e non pubblicò che nel 1857 le poesie

<sup>17</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Drugoj iz mnogich*, "Moskovskij gorodskoj listok", nn. 244, 247, 248, 249, 250, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 268, 269, 271, 272, 277, 278, 279, 280, 1847.

<sup>18</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a E.N. Edel'son, 13 novembre 1857, in *Materialy dlja biografii*, cit., pp. 184-185.

<sup>19</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Iskusstvo i pravda. Elegija-oda-satira*, "Moskvitjanin", n. 2, 1854, pp. 76-82. (In origine il titolo era *Rachel i pravda*, con riferimento all'attrice francese Rachel, allora in tournée a Mosca).

dedicate all'amore per la Vizard (ciclo *Bor'ba*)<sup>20</sup>.

Nei fondamentali articoli-rassegna sulla letteratura degli 1851 e 1852<sup>21</sup> dal punto di vista della teoria critica Grigor'ev si presentava come un continuatore dello storicismo e dell'“impegno” belinskiani, che egli integrava con una teoria dell'Ideale e della sua funzione purificatrice che risaliva a Gogol'. In questo periodo comunque in primo piano si trovava l'unitario gruppo redazionale, per cui gli articoli erano scritti in prima persona *plurale*, e caratterizzati da una semplice sigla (G)<sup>22</sup>.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta l'inizio di un'ulteriore evoluzione e maturazione della teoria estetica grigor'eviana<sup>23</sup>, cui non era estraneo il riaccostamento allo Schelling dell'ultimo periodo, coincise con la definitiva crisi del gruppo della giovane redazione e della vita familiare del critico. Per sfuggirvi, egli accettò il posto di insegnante del giovane principe Trubeckoj e con la sua famiglia si diresse in Italia.

Rimasto solo e privo di un proprio organo nel momento in cui, nell'impaziente attesa delle annunciate riforme, si intensificava la lotta fra le correnti, Grigor'ev fu portato a riconsiderare la propria posizione ideologica alla luce delle passate esperienze e delle nuove impressioni suscitate dal vecchio mondo e dall'arte eterna. Come scrisse egli stesso nel proprio curriculum vitae<sup>24</sup>, i fondamentali arti-

<sup>20</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Bor'ba*. XVIII stichotvorenija Apollona Grigor'eva, “Syn otečestva”, nn. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 1857, rispettivamente pp. 1065, 1089, 1117, 1145, 1181, 1206-1207.

<sup>21</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Russkaja literatura v 1851. Stat'ja pervaja. O značenii istoričeskoj kritiki, i o različnyh zloupotreblenijach, k kotorym onaja, byvši soveršenno nevinnoju, podala v russkoj leterature povod*, “Moskvitjanin”, n. 1, 1852, pp. 1-9; *Stat'ja vtoraja. Obščij vzgljad na sovremennuju, izjaščnuju slovesnost', i ee ischodnaja istoričeskaja točka*, “Moskvitjanin”, n. 2, 1852, pp. 103-116; *Stat'ja tret'ja. Sovremennaja slovesnost' v otnošenii k svoej ischodnoj istoričeskoj točke*, “Moskvitjanin”, n. 3, pp. 53-66; *Stat'ja četvertaja i poslednjaja. Literaturnye javlenija prošedšego goda*, “Moskvitjanin”, n. 4, 1852, pp. 95-108; *Russkaja izjaščnaja literatura v 1852 godu*, “Moskvitjanin”, n. 1, 1853, pp. 1-64.

<sup>22</sup> Cfr. le osservazioni di B.F. EGOROV, *Apollon Grigor'ev – kritik. Stat'ja vtoraja*, cit., p. 67.

<sup>23</sup> Si vedano i tre fondamentali articoli scritti negli anni 1855-57: A.A. GRIGOR'EV, *Obozrenie naličnyh literaturnych dejatelej*, “Moskvitjanin”, n. 15-16, 1855, pp. 173-309; *O pravde i iskerennosti v iskusstve, po povodu odnogo estetičeskogo voprosa. Pis'mo k A.S. Ch-vu*, “Russkaja beseda”, n. 3, 1856, pp. 1-77; *Kritičeskij vzgljad na osnovy, značenie i priemy sovremennoj kritiki iskusstva (Posvjaščeno A.N. Majkovu)*, “Biblioteka dlja čtenija”, n. 1, 1858, pp. 112-56.

<sup>24</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Kratkij poslužnoj spisok na pamjat' moim starym i novym druž'jam*, in *Vospominanija*, a cura di B.F. Egorov, Moskva 1980, p. 310.

coli<sup>25</sup> pubblicati al ritorno, nel 1859, su “Russkoe slovo”, con i quali ebbe inizio la terza e più matura stagione critica grigor’eviana, furono frutto diretto delle meditazioni fatte durante il soggiorno fiorentino (1857-58).

Grigor’ev giunse alla conclusione che la Russia fosse parte integrante dell’Europa, e che la nazione russa fosse altrettanto ricca di “forze”, di potenzialità, di quelle occidentali, ma che si differenziasse da ciascuna di esse e non potesse conformarsi a nessun modello. Ciò rendeva inaccettabili tanto l’utopia slavofila, ancorata ad una visione limitata e superata dell’anima nazionale, quanto i progetti di riforma in senso socialista o liberale “all’inglese”. Ciò implicava, inoltre, non soltanto la rivalutazione della funzione storica del Romanticismo, grazie al quale forze a lungo sopite e incoscienti si erano in qualche modo ridestate, ma anche la rivendicazione del “fermento” romantico della vita della nazione.

Da questo momento in poi Ljubim Torcov fu il simbolo della presenza di elementi “inquieti” anche nelle classi popolari non europeizzate. Grigor’ev non si vergognò egli stesso di pubblicare poesie e poemetti come *Venezia la bella*<sup>26</sup> e *Vverch po Volge*<sup>27</sup> (riuniti nel ciclo *Odisseja o poslednem romantike*) ove l’io lirico si dibatteva tra le istanze della realtà più prosaica e di ideali irrinunciabili. Egli diede una forma sempre più personale e soggettiva ai propri articoli nei quali esponeva i principi della critica organica<sup>28</sup>, giunti ormai a sufficiente perspicuità, o i fondamenti della propria visione storica.

<sup>25</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Vzglyad na “Istoriju Rossii”, soč. S. Solov’eva*, “Russkoe slovo”, n. 1, 1859, pp. 1-48; *Vzglyad na russkuju literaturu so smerti Puškina. Stat’ja pervaja. – Puškin, Griboedov, Gogol’, Lermontov*, “Russkoe slovo”, n. 2, 1859, pp. 1-63; – *Romantizm – Otnošenje kritičeskogo soznanija k romantizmu – Gegelizm – (1834-1840). (Stat’ja vtoraja)*, “Russkoe slovo”, n. 3, 1859, pp. 1-39; *I.S. Turgenev i ego dejatel’nost’, po povodu romana “Dvorjanskoe gnezdo”. Pis’mo k G.G.A.K.B.*, “Russkoe slovo”, nn. 4, 5, 6, 7, 1859, rispettivamente pp. 1-34, 20-41, 1-52, 1-40.

<sup>26</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Venezia la bella. Dnevnik stranstvujuščego romantika (Otryvok iz knigi: “Odisseja o poslednem romantike”)*, “Sovremennik”, n. 12, 1858, pp. 377-96.

*Improvizacii stranstvujuščego romantika* era intitolato invece un breve ciclo di cinque poesie, anche queste composte in Italia e pubblicate nel 1860 su “Russkij mir”.

<sup>27</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Vverch po Volge. Dnevnik bez načala i bez konca (Iz “Odisseji o poslednem romantike”)*, “Russkij mir”, nn. 41, 42, 1862, rispettivamente pp. 750-754 e 767-770.

<sup>28</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Neskol’ko slov o zakonach i terminach organičeskoj kritiki*, “Russkoe slovo”, n. 5, 1859, pp. 1-19; *Paradoksy organičeskoj kritiki. (Pis’mo k F.M. Dostoevskomu). I Organičeskij vzglyad i ego osnovnoj princip*, “Epocha”, n. 5, 1864, pp. 255-273; *Pis’mo vtoroe*, “Epocha”, n. 6, 1864, pp. 264-267.

Gli anni della più piena maturità critica, teorica e artistica furono tuttavia per Grigor'ev anni difficili, dominati da un senso di sempre crescente solitudine. Dopo le speranze riposte nel "Russkoe slovo", dal quale dovette allontanarsi, negli anni 1860-61 egli peregrinò fra ben sette riviste. Più durevole risultò il sodalizio con i fratelli Michail e Fedor Dostoevskij e Nikolaj Strachov di "Vremja" ed "Epocha", in quello che fu chiamato il gruppo dei *počvenniki*. Ma, benché Grigor'ev ne fosse l'indiscussa guida ideologica, si trattò di un rapporto non facile, tanto che il critico nel 1861 fuggì a Orenburg, sperando di rifarsi una vita con la sua ultima donna, e nel 1863 si mise a capo di una propria rivista, "Jakor". Furono entrambi dei fallimenti, che acuirono il suo senso di sconforto e l'impressione di essere ormai un *nenužnyj čelovek*, come firmava gli amari *fel'eton* di "Vremja" e "Jakor"<sup>29</sup>. Le memorie e testamento spirituale *Moi literaturnye i nraštvennye skital'čestva*<sup>30</sup> rimasero incompiute, stroncato dall'alcol e dalle continue detenzioni per debiti Grigor'ev morì il 25 settembre 1864.

Fin dall'adolescenza, se non dall'infanzia, la vita di Apollon Grigor'ev fu fortemente condizionata dalle letture fatte. Esse modellavano le sue fantasticherie e davano il tono alle sue vicende, soprattutto amorose, e non soltanto per il modo in cui venivano espressi sentimenti ed emozioni. In effetti ciò che avveniva era un'autentica sostituzione del personaggio letterario alla persona in carne ed ossa. L'amata Antonina era la Nina della lermontoviana *Skazka dlja detej* ("ja (...) skazal ej, čto ona – Nina Lermontova"<sup>31</sup>, ricordava Grigor'ev pensando agli inizi del suo amore), oppure la Consuèlo dell'omonimo romanzo di George Sand. "Ecoutez moi, vous êtes le comte Albert... Et Consuèlo..."<sup>32</sup>, gli si rivolgeva maliziosamente la sorella di Antonina, Lidija. Grigor'ev stesso era il conte Albert, marito della donna, e non soltanto nei rapporti con l'amata ed i suoi fami-

<sup>29</sup> A.A. GRIGOR'EV, *O postepennoe no bystrom i pousemestnom rasprostranienii nevezestva i bezgramotnosti v rossijskoj slovesnosti. (Iz zametok nenužnogo čeloveka)*, firmato *Odin iz mnogich nenužnyh ljudej*, "Vremja", n. 3, 1861, pp. 39-53; *Bezvyčhodnoe položenie*, firmato *Nenužnyj čelovek*, "Jakor", 9 marzo, 1863, pp. 2-6; *Plačevye razmyšlenija o despotizme i vol'nom rabstve mysli. Iz zapisok nenužnogo čeloveka*, firmato *Nenužnyj čelovek*, "Jakor", 23 marzo, 1863, pp. 41-47.

<sup>30</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Moi literaturnye i nraštvennye skital'čestva (Posvjaščajetca M.M. Dostoevskomu)*, "Vremja", nn. 11, 12, 1862, rispettivamente pp. 5-11, 378-391; "Epocha", nn. 3, 5, 1864, rispettivamente pp. 120-159, 144-168.

<sup>31</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Vospominanija*, cit., p. 87.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 92.

liari, ma anche nella vita professionale e letteraria. Egli firmò A. Trismegistov, (derivato dal nome assunto dal conte dopo la “resurrezione” nel romanzo *La comtesse de Rudolstadt*), poesie, lettere di lavoro a Michail Pogodin, *fel'eton* e articoli critici. Anche la sua adesione alla massoneria è stata posta in rapporto con la lettura di questo romanzo.

La propensione ad identificarsi con personaggi letterari, dal gogoliano Chlobuev al turgeneviano Rudin, a don Chisciotte<sup>33</sup> continuò fino alla morte del critico, e difficilmente può essere esagerato il peso che ebbero nella sua vita libri come i *Vibrannye mesta* di Gogol' o, in anni più maturi, le commedie di Ostrovskij.

D'altra parte, accanto a questa penetrazione della letteratura nella vita privata di Grigor'ev, avveniva anche il fenomeno inverso, ossia il pressoché immediato e continuo riversarsi dell'esperienza vissuta nelle forme della letteratura. Non ci sono pervenuti diari “puri” di Apollon Grigor'ev, ma dalle *Raznye stichotvorenija* del volume pubblicato nel 1846 ai racconti ed ai *fel'eton* degli anni 1845-47, dal ciclo *Bor'ba* agli altri poemi dell'*Odisseja o poslednem romantike* ed alle liriche dello stesso periodo, dai *fel'eton* “di Ivan Ivanovič”<sup>34</sup> e del *nenužnyj čelovek* a molte pagine della critica organica matura, tutta l'opera grigor'eviana rappresenta anche un particolareggiato diario delle sue vicende di uomo e d'intellettuale.

Ma si trattava sempre di “letteratura”, non di sfoghi immediati. Persino una serie di appunti dalle lezioni universitarie e riflessioni su di esse assurse alla dignità di *Letopis' duča*<sup>35</sup> ed il diario degli ultimi tempi dell'amore per Antonina venne elaborato e ricevette il titolo di *Listki iz rukopisi skitajuščegosja sofista*<sup>36</sup>. Come quella di Trismegistov, anche questa seconda maschera letteraria oscillava tra la pagina scritta e la vita più autentica. Nel 1847 in una lettera a Pogodin nella quale rinnegava gli errori, le false credenze e la malafede degli ultimi anni Grigor'ev aggiunse la frase “*pozorno stalo mne zvanie sofista*”<sup>37</sup>.

Può sembrare un paradosso affermare che il ricorso alla forma

<sup>33</sup> I riferimenti a questi personaggi sono frequentissimi in tutto l'epistolario.

<sup>34</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Besedy s Ivanom Ivanovičem o sovremennoj našej slovesnosti i o mnogich drugih vyzvajuščich na razmyšlenie predmetach*, I, “Syn otečestva”, n. 6, 1860, pp. 165-168; II, “Syn otečestva”, n. 7, 1869, pp. 189-191.

<sup>35</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Otryvki iz letopisi duča*, pubblicato per la prima volta in *Materialy dlja biografii*, cit., pp. 311-312.

<sup>36</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Listki iz rukopisi skitajuščegosja sofista*, pubblicato per la prima volta in *Materialy dlja biografii*, cit., pp. 01-016.

<sup>37</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a M.P. Pogodin, 7 giugno 1847, *Materialy dlja biografii*, cit., p. 105.

letteraria per fissare ogni emozione, la letterarizzazione di ogni esperienza personale e privata si spiegano col fatto che alla scrittura fin dai primi anni l'autore attribuiva una funzione molto più vasta che quella di puro veicolo di espressione soggettiva come è stato detto.

Innanzitutto essa permetteva di conferire alla vicenda del singolo un valore universale o quanto meno tipico. Sintomatici sono titoli come *Sovremennyj rok* (prima variante di *Dva egoizma*), *Pamjati odnogo iz mnogich*<sup>38</sup>, *Odin iz mnogich*, *Drugoj iz mnogich*, soprattutto se teniamo conto che in versi e in prosa questi testi elaboravano motivi sostanzialmente personali ed autobiografici. Grazie alla mediazione letteraria veniva legittimato e reso possibile, allora, l'accostamento dell'esperienza individuale a quella, sentita affine, di altri poeti in altri paesi. Nel primo ciclo di poesie come in quello più tardo, *Bor'ba*, Grigor'ev alternava componimenti propri a traduzioni da Goethe, Byron, Heine, Mickiewicz, Hugo, all'interno di uno stesso complesso tematico-narrativo.

Non si trattava di una ipertrofizzazione dell'io, che tendeva a inglobare e ridurre a sé ogni altra esistenza, ma di una forma di "autotipizzazione", in un certo senso di obiettivizzazione, in funzione conoscitiva e critica. Ciò è confermato da una singolarità della produzione letteraria grigor'eviana che non è stata sufficientemente approfondita fino a questo momento.

La creazione di Apollon Grigor'ev testimonia una complessa evoluzione ideologica e comprende scritti di generi molto diversi. Pur contrastando fra loro, essi trovano naturalmente un elemento unificante nel solo fatto di appartenere al percorso intellettuale della stessa persona. Se tuttavia risulta che opere di filoni differenti della sua ricerca rimandano l'una all'altra mediante elementi esterni (pseudonimi, titoli e sottotitoli) o interni (autocitazioni, personaggi migranti), si è obbligati a ricercare un legame *sostanziale* fra di loro.

Come si è già notato, lo pseudonimo di A. Trismegistov si trovava in calce alle prime liriche dedicate all'amore per Antonina<sup>39</sup>, e a lettere<sup>40</sup> indirizzate a Pogodin in cui si discuteva anche di altre poesie di ispirazione più universale (*Kometa*, *Molitva*) e del conte-

<sup>38</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Pamjati odnogo iz mnogich*, in *Stichotvorenija Apollona Grigor'eva*, cit., pp. 74-76.

<sup>39</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Dobroj noči!*, "Moskvitjanin", n. 11, 1843, p. 5; *Volšebnyj krug*, ibid., p. 6; *O, sžal'sja nado mnoj!... Značenija slov moich...*, ibid.

<sup>40</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a M.P. Pogodin, giugno-agosto 1843 (?); lettera a M.P. Pogodin, giugno-febbraio (1843-44) (?), in *Neopublikovannye pis'ma Apollona Grigor'eva*, a cura di R. Whittaker, "Vestnik Moskovskogo Universiteta", serie 10, Filologija, n. 2, 1971, rispettivamente p. 69, 70.

nuto filosofico del dramma *Sovremennyj rok*. Nel 1845-46 Grigor'ev si valse di esso per firmare l'articolo di teoria teatrale *O tak nazivaemoj klassičeskoj tragedii*<sup>41</sup>, e tre *fel'eton* pure di argomento teatrale; lo riprese ancora nel 1847 in quello pubblicato sul "Moskovskij gorodskoj listok" *Moskva i Peterburg. Zametki zevaki. Večer i noč' kočujuščego varjaga v Moskve i Peterburge*<sup>42</sup>.

I primi *fel'eton* ("*Gamlet*" *na odnom provincial'nom teatre*, "*Robert-d'javol*", "*Ljučija*") portavano tutti un sottotitolo che li designava come tratti *iz putevyx zapisok* o *iz vospominanij* di un certo *diletant*, ed erano presentati come episodi della vita del narratore. Ma in "*Ljučija*" questi accennava alla propria ormai biennale presenza sulla rivista "Repertuar i Panteon" come narratore di *povesti bez načala, bez konca i bez morali*<sup>43</sup>, citando così il sottotitolo della trilogia su Arsenij Vitalin, firmata A. Grigor'ev, con cui si poteva ragionevolmente identificare il personaggio-narratore.

In "*Robert-d'javol*", accanto al "dilettante" appariva la curiosa figura di Aleksandr Ivanovič Braga, che in *Moe znakomstvo s Vitalinym* risultava amico sia del personaggio-narratore che del protagonista, e che sarebbe stato una delle figure di contorno anche della seconda trilogia grigor'eviana, che doveva essere solo una narrazione obiettiva, senza coinvolgimenti dell'autore-narratore.

Appare evidente la volontà di sottolineare il legame tra scritti che (apparentemente) volevano eternare solo l'emozione soggettiva e l'esperienza personale ed altri dedicati invece all'analisi o alla polemica letteraria. Essa non caratterizzò soltanto il periodo giovanile, il più irrequieto e contraddittorio, dell'attività grigor'eviana.

Al momento di pubblicare il poemetto *Venezia la bella*, bilancio di un periodo della propria vita e di un amore che si erano conclusi con un fallimento, Grigor'ev lo presentò all'amico Apollon Majkov come *otryvok iz bol'sogo romana*<sup>44</sup>, scritto in prosa, di cui un altro "frammento" era stato il diario lirico *Bor'ba*. Anche il sottotitolo, cui l'autore attribuiva una notevole importanza, avrebbe recitato: *Dnevnik stranstvujščego romantika (otryvok iz knigi: "Odisseja o poslednem romantike")*. L'ultimo capitolo di questa tragica odissea sarebbe stato

<sup>41</sup> A.A. GRIGOR'EV, *O tak nazivaemoj klassičeskoj tragedii*, "Repertuar i Panteon", n. 6, 1846, pp. 678-681.

<sup>42</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Moskva i Peterburg. Zametki zevaki. Večer i noč' kočujuščego varjaga v Moskve i Peterburge*, "Moskovskij gorodskoj listok", n. 88, 1847, pp. 352-354.

<sup>43</sup> A.A. GRIGOR'EV, "*Ljučija*", cit., p. 458.

<sup>44</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a A.N. Majkov, 24 ottobre 1857, cito da *Izbrannye proizvedenija*, cit., p. 566.

poi il poema *Vverch po Volge, Dnevnik bez načala i bez konca*, frutto del soggiorno a Orenburg con la compagna Marija Dubrovskaja, ma quello intermedio uno scritto molto diverso, *Velikij tragik, Rasskaz iz knigi: Odisseja o poslednem romantike*<sup>45</sup>, un *fel'eton* teatrale in cui si commentava l'interpretazione dell'*Otello* dell'attore italiano Tommaso Salvini.

Questi accostamenti, certamente inaspettati, certamente voluti, dimostrano la parentela fra le due forme di espressione scelte da Grigor'ev, e fra la sua anima " lirica " e quella critico-analitica. Le diaristiche confessioni e le fantasticherie su base autobiografica delle poesie e dei racconti infatti, al di là del significato soggettivo, presentavano una tematica che egli riteneva importante ed attuale nella società contemporanea. Il tema delle passioni e dei conflitti delle moderne personalità esclusive ed egoiste o, in seguito, quello del ruolo del Romanticismo e dell'Idealismo nella vita russa contemporanea venivano ripresi, variati, ampliati mediante l'accostamento di situazioni letterarie simili discusse nei *fel'eton*, ed acquistavano pertanto respiro più obiettivo.

All'interno dell'*Odisseja* il racconto *Velikij tragik* svolgeva poi un ruolo chiave in forza di un'altra singolarità dell'opera letteraria grigor'eviana. A differenza dei " frammenti " in versi, dove la distanza tra il poeta Grigor'ev e l'eroe lirico (l'ultimo romantico) era veramente ridotta al minimo, qui avveniva uno sdoppiamento. Nel racconto, infatti, l'ultimo romantico era un certo Ivan Ivanovič, che del narratore e protagonista Apollon Grigor'ev era soltanto un buon amico. In realtà entrambi i personaggi conservavano uno strettissimo rapporto con le idee e la realtà biografica dell'autore, ma il narratore aveva nei confronti dell'amico un atteggiamento misto di comprensione, affettuosa ironia (rivolta questa peraltro anche verso se stesso) e compatimento<sup>46</sup>.

Come abbiamo visto, l'*Odisseja o poslednem romantike* rappresentò per Grigor'ev il ritorno all'effusione lirica su temi intensamente autobiografici, consentito dalla rivalutazione del principio della " personalità ", del ruolo storico degli idealisti degli anni Quaranta e del significato assoluto del Romanticismo. Tuttavia la presenza al suo interno di uno scritto come *Velikij tragik*, ove, attraverso la tecnica dello sdoppiamento, la figura e le idee dell'ultimo romantico veni-

<sup>45</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Velikij tragik. Rasskaz iz knigi: 'Odisseja o poslednem romantike'*, "Russkoe slovo", n. 1, 1859, pp. 1-42.

<sup>46</sup> La stessa situazione si ripete nei due *fel'etony* non inclusi nell'*Odisseja* in cui è presente Ivan Ivanovič (v. nota 34).

vano presentate “dal di fuori”, consentiva di ritrattare le posizioni del tempo del “Moskvitjanin” – il racconto è un’esplicita palinodia di *Rachel i pravda*, con l’esaltazione in altro tempo e in altro luogo di un “doppio” di Močalov, e l’allusione vergognosa a questo “peccato di gioventù”<sup>47</sup> –, non in forma monologica, ma *dialogica*. Ciò rispondeva alla consapevolezza dei profondi mutamenti in corso nella nazione, che rendevano difficile proporre ideali apparentemente anacronistici, e, in definitiva, obbediva all’istanza critica presente anche nella creazione letteraria di Apollon Grigor’ev.

I racconti degli anni 1845-47, nei quali per la prima volta l’autore aveva fatto uso della tecnica dello sdoppiamento mostrano ancor meglio che la “distanza” creata in tal modo lasciava lo spazio per un processo dinamico di verifica che poteva indurre a modificare progressivamente, e infine ad abbandonare determinate posizioni.

Come abbiamo accennato, durante il periodo giovanile al centro degli interessi di Grigor’ev era la problematica, tipicamente romantica, della singola personalità, del suo valore autonomo, del suo ruolo nella vita della società. Ad essa si connetteva il tema dell’“egoismo”. Il culto dell’io era l’unica fede possibile dopo che tutte le altre, religiose o mondane, si erano rivelate inconsistenti e inadeguate alla contraddittoria complessità della vita. Esso era l’unica garanzia di un atteggiamento veramente umano e magnanimo in un mondo di larve meschine, lontanissime nel comportamento dagli altisonanti ideali proclamati a parole, e veniva proposto pertanto come la sola base di una convivenza civile che vedesse rispettata la dignità di ogni singola personalità.

Questa tematica tornava in articoli critici come quelli del ciclo *Russkaja drama i russkaja scena*, in lettere private, nel dramma *Dva egoizma*, in varie poesie e nella trilogia “di Vitalin”. Quest’ultima, pensata come una vera e propria esaltazione del tipo dell’“egoista” nobile e magnanimo, era interamente basata su materiali autobiografici. In tutti e tre i racconti si leggono brani sul passato di Vitalin che corrispondono perfettamente a poesie grigor’eviane del periodo 1843-44. In *Moe znakomstvo s Vitalinym* era inserito un diario del protagonista (*Zapiski Vitalina*) che riprendeva il diario di Grigor’ev *Listki iz rukopisi skitajuščegosja sofista* in situazioni e particolari psicologici.

Se in quest’ultimo scritto il tema dell’egoismo era trattato ancora in forma convenzionale, e il giovane poteva esclamare “*Ja egoist – da! No ja sam mučus’ svoim egoizmom, ja by tak ne chotel byt’*”

<sup>47</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Vospominanija*, cit., p. 272.

*egoistom*"<sup>48</sup>, in un altro diario di Vitalin, intitolato *Zapiski sofista* e incluso in *Čelovek buduščego*, la stessa frase veniva variata assumendo il tono di una dichiarazione programmatica: "Ja egoist – eto govoriš mne s detstva, i eto ja sam davno znaju... Uveren tol'ko, čto mne samomu bylo by očen' chorošo, kogda by drugie v otnošenii ko mne byli takimi že, kak ja, egoistami"<sup>49</sup>. Affermazioni come "Kak ne ljubit' egoizma? Egoizm – načalo žizni, ibo egoizm est' ljubov"<sup>50</sup> si ritrovano anche nell'ultimo racconto, *Ofelija*. Tuttavia qui erano messe in bocca al narratore-autore, presente nella vicenda come amico e confidente del protagonista, in grado quindi di spiegarne le scelte. I due apparivano come amici fraterni, e solo una punta di reciproca benevola ironia separava le due voci. È chiaro comunque che facendo uso di tale procedimento, sdoppiandosi, Grigor'ev acquistava diritto di critica e giudizio su quella parte di sé in cui aveva ravvisato un significato generale e tipico della generazione contemporanea.

È sintomatico che nei successivi racconti in cui venne sviluppato il tipo dell'egoista esso andò man mano assumendo tratti negativi di aridità e dissolutezza, e contemporaneamente perdendo la connotazione autobiografica. In *Odin iz mnogich* Grigor'ev prestò invece alcuni dei suoi tratti al debole Sevskij ed al parassita Antoša, la cui vita veniva condizionata e distrutta dall'egoista Zvanincev. In *Drugoj iz mnogich* vi era un'identificazione abbastanza accentuata con il personaggio del giovane Čabrin. Ma questi, dopo aver subito a lungo il fascino del perverso "egoista" Imeretinov, si ribellava e finiva per ucciderlo in duello. Con l'approfondirsi della meditazione, nel ritratto dell'"egoista" al volto dello stesso Grigor'ev andò sovrapponendosi quello dei suoi cattivi maestri. L'autore riteneva importante individuarne la genealogia culturale, e le pagine dedicate all'infanzia di Zvanincev e Imeretinov sono ricche di indicazioni penetranti e preziose, ma ciò non gli impedì di condannarne la posizione morale e di constatarne il fallimento in sede storica (cui corrisponde la sconfitta di Imeretinov nella fabula di *Drugoj iz mnogich*).

La crisi degli anni 1847-49 ed il conseguente nuovo atteggiamento critico nei confronti della predominante letteratura basata sulla poetica della personalità vennero connessi dallo stesso Grigor'ev con l'impressione prodotta dalla lettura dei gogoliani *Vybrannye*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 149.

*mesta*<sup>51</sup>. Possiamo affermare tuttavia che il modo stesso in cui il libro fu da lui recepito e le conseguenze che egli ne trasse erano condizionati dai risultati di un processo di verifica critica svolto in precedenza attraverso i racconti.

Se la componente "critica" dell'opera letteraria grigor'eviana non è subito evidente, molto più facile è notare l'elemento poetico presente nella critica organica. Oltre al suo intuitivismo, Robert Whittaker, che in tempi relativamente recenti ne ha approfondito quest'aspetto, ha notato un uso della parola che sottintende una fede mistica nel suo potere e la libertà e immediatezza del dettato<sup>52</sup>. Sempre lo studioso americano ha sviluppato più di ogni altro<sup>53</sup> l'analisi del significato del soggettivismo e dell'autobiografismo della critica organica<sup>54</sup>. Motivi presenti nella lirica aiutavano Grigor'ev a spiegare fenomeni della letteratura russa o mondiale. Anche per questo la sua prosa critica era caratterizzata da accenti di profonda consapevolezza autobiografica, e da frequenti accenni più o meno diretti al proprio coinvolgimento personale ed emotivo nel fenomeno generale esaminato.

È possibile mostrare anche, però, che non soltanto la conoscenza e partecipazione diretta del critico al processo letterario conferivano alla sua opera un inimitabile profumo di autenticità ed arricchivano la sua percezione della letteratura contemporanea, ma che la stessa vita di Apollon Grigor'ev (una vita-arte, come abbiamo visto), svolse un ruolo *strutturale* nell'elaborazione di capitoli fondamentali della sua teoria.

Accanto alla definizione dei principi estetici e metodologici della critica organica, frutto della maturità grigor'eviana fu l'elaborazione di un articolato modello di sviluppo storico e storico-letterario della Russia e, in prospettiva, dell'Europa, che presenta notevoli motivi di interesse.

La concezione dell'arte come prodotto organico di una vita interpretata anche concretamente, come quella di un determinato popolo in un determinato momento della sua storia, e la volontà di indagare i rapporti esistenti tra le varie manifestazioni del pensiero, connetten-

<sup>51</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a Pogodin, 7 giugno 1847, in *Materialy dlja biografii*, cit., p. 166.

<sup>52</sup> R. WHITTAKER, *op. cit.*, pp. 331-335, 196.

<sup>53</sup> Si vedano anche B.F. EGOROV, *Kompozicija i stil' statej Ap. Grigor'eva*, V.P. Botkina, P.V. Annenkova, in *O masterstve literaturnoj kritiki. Žanry, kompozicija, stil'*, Leningrad 1980, pp. 238-269; e A.I. Žuravleva, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>54</sup> R. WHITTAKER, *op. cit.*, pp. 98-103.

dole in un disegno unitario, che non sacrificasse però il significato individuale di ciascuna, in una parola, lo “storicismo”, rappresentava un principio fondamentale del pensiero del critico. Un impulso decisivo alla sistemazione della propria visione storica venne tuttavia quando Grigor'ev si trovò a ridefinire la propria posizione ideologica dopo il fallimento dell'esperienza del “Moskvitjanin”.

Le numerose lettere scritte agli amici durante il soggiorno italiano consentono di seguire momento per momento l'intessissima riflessione durante la quale Grigor'ev pose in discussione tutta la propria concezione della nazionalità russa, del suo significato e dei suoi destini. Particolarmente interessante è notare qui l'intreccio delle motivazioni private, strettamente autobiografiche, con quelle di portata nazionale e persino universale. Dello stesso libretto, *K druž'jam izdaleka*, nel quale pensava inizialmente di far confluire i propri pensieri, Grigor'ev parlava indifferentemente come di un'opera di *anatomija nad soboju i nad drugimi*<sup>55</sup>, gli riflessioni filosofiche o *russkom načale*<sup>56</sup>, oppure o *neposredstvennom romantizme*<sup>57</sup>, che aveva come punti di partenza e d'arrivo *more i Puškin*<sup>58</sup>. Realmente, la critica della visione unilaterale dell'anima russa come portatrice del solo principio comunitario e di virtù passive, così come l'appassionata difesa della sua originalità, si legavano all'esperienza di vita scapigliata condotta in comunione con il “popolo” dal gruppo dei giovani redattori, e finivano per placare ogni perplessità sulla sua legittimità. Lo stesso carattere disordinato di tale vita veniva interpretato schellinghianamente come frenesia bacchica, presagio della nascita di un nuovo Iddio, di una nuova era della storia<sup>59</sup>.

Da questa serie di pensieri paradossali, ora profeticamente ispirati, ora intrisi di disperazione cosmica, emerse tuttavia negli articoli degli anni 1859-60 uno schema abbastanza preciso e dotato di una propria logica persuasiva della vicenda spirituale della Russia moderna. A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, quando il legame con l'Europa si era stabilito ormai saldamente, la penetrazione nel profondo di nuovi modelli culturali aveva posto seriamente il problema dell'identità nazionale russa, dando inizio ad un processo

<sup>55</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a E.S. Protopopova, 1 settembre 1857, in *Materialy dlja biografii*, cit., p. 170.

<sup>56</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a M.P. Pogodin, 26 gennaio 1858, *ibid.*, p. 221.

<sup>57</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a E.N. Edel'son, 11 settembre 1857, *ibid.*, p. 171.

<sup>58</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a A.S. Majkov, 9-12 gennaio 1858, *ibid.*, p. 216.

<sup>59</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a M.P. Pogodin, 8 novembre 1857, *ibid.*, pp. 183-184; lettera a E.N. Edel'son, 5 dicembre 1857, *ibid.*, p. 197.

di autocoscienza e individualizzazione. Notiamo che, per la particolare situazione di immobilismo sociale e fermento intellettuale del paese, esso si era in sostanza – non soltanto nell'interpretazione di Grigor'ev – realizzato prevalentemente all'interno del movimento letterario.

In un primo momento, corrispondente al Romanticismo, la nazionalità russa aveva misurato le proprie forze con quelle degli altri popoli e aveva cercato di conoscersi riconoscendosi negli ideali degli altri. Erano così apparse, nella vita e nella letteratura, personalità morbide e sradicate che, tuttavia, lo erano più nella forma che nella sostanza, in quanto esprimevano potenzialità reali dell'anima nazionale. In seguito ad un deciso movimento di critica di queste false forme, manifestatasi nel modo più alto nella creazione di Gogol', negli anni Cinquanta si era avuta la reazione contraria, indispensabile, ma di segno puramente negativo. C'erano stati il rifiuto della "personalità" europea e dei suoi valori, compresi quelli positivi e progressivi, ed il ripiegamento in se stessi, nei limitati ideali che la comunità nazionale aveva espresso, attribuendo loro un significato assoluto, quasi che essi soli rappresentassero l'anima della Russia. Finalmente, alla vigilia degli anni Sessanta, nell'opera di scrittori come Turgenev, Dostoevskij e in parte Ostrovskij andava concretizzandosi la concezione che essa potesse coniugare la forza progressiva di una ricca personalità, consapevole anche dei valori espressi meglio, o prima, dalle altre nazioni, con la certezza delle antiche virtù popolari, in un senso veramente democratico di fratellanza.

Naturalmente un momento essenziale di questo percorso era rappresentato dall'opera di Puškin, ma interessante e caratteristico è soprattutto il fatto che Grigor'ev in essa vedesse anche il geniale compendio di tutte le fasi, anche di quelle a venire, e nella personalità puškiniana l'ideale cui la *narodnost'* russa doveva tendere come fine ultimo.

Ricordiamo che la critica organica riusciva a far coesistere e a combinare in modo che si potenziassero a vicenda due concezioni apparentemente opposte della storia e della letteratura, da un lato quella secondo cui la storia dell'umanità era determinata dall'intervento e dall'azione di forze spirituali (i cosiddetti "*vejanija*"<sup>60</sup>, che si incarnavano in *tipy*<sup>61</sup>), dall'altro quella che attribuiva alla personalità dell'autore un significato centrale nello sviluppo letterario. Grigor'ev

<sup>60</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Vospominanija*, cit., p. 46.

<sup>61</sup> Sul significato del "tipo" nella critica organica si veda R. WHITTAKER, *op. cit.*, p. 362.

aveva introdotto il concetto di “personalità artistica”, che egli considerava assai più ampia dell’individualità psicologico-biografica dello scrittore, in quanto rappresentava anche il punto focale e di conciliazione di uno o diversi *tipy* in cui si esprimeva l’ideale nazionale. La personalità dell’artista era dunque una “personalità tipica”, ed i mutamenti e le svolte della sua coscienza e della sua opera avevano pure significato “tipico”.

Così il processo di individualizzazione si era realizzato in Puškin mediante la creazione di personaggi letterari tipici o, per conservare l’immagine grigor’eviana, attraverso la successiva scoperta in sé dei fondamentali *tipy* della sostanza nazionale russa, e, prima di tutto, quello *chiščnyj*, predatore (definito anche “brillante”), e quello *smi-rennyj*, mite o umile. *Chiščniki* sradicati erano stati gli eroi dei poemi byroniani fino ad Onegin, ma poi Puškin aveva compreso che questi tipi non erano sufficienti ad esprimere l’anima nazionale, e che insopprimibile era il richiamo della più umile realtà russa. Ciò lo aveva portato a creare quello che Grigor’ev considerava il prototipo di tutti i successivi “tipi miti” della letteratura, Ivan Petrovič Belkin, e ad adottare con lui anche un nuovo modello di prosa realistica, che trattava dei fatti di povera gente. Puškin, non aveva smesso tuttavia di misurarsi con i più colossali miti culturali europei, e aveva saputo rappresentare, per esempio, un tipo “predatore” come don Giovanni in modo profondamente originale e nazionale<sup>62</sup>. Ciò faceva della natura artistica puškiniana la più completa manifestazione della nazionalità russa – pienamente europea e dotata di una propria fisionomia del tutto originale – e del suo momento di piena armonia e coscienza di sé, forse preannuncio di una nuova fase della civiltà mondiale dopo il tramonto del vecchio mondo<sup>63</sup>.

Ma, come si è accennato, altrettanto grande importanza Grigor’ev attribuiva al processo ora delineato *in quanto tale*, poiché era persuaso che esso avesse indicato la traccia su cui si era mossa poi l’intera letteratura nel periodo seguito alla morte del grande scrittore. Non solo: esso si era in realtà ripetuto nell’animo di ciascun Russo vissuto in quell’epoca cruciale<sup>64</sup>. Qui il discorso del critico aveva accenti di profonda partecipazione autobiografica.

È facile constatare il parallelismo esistente tra l’andamento della

<sup>62</sup> A.A. GRIGOR’EV, *Literaturnaja kritika*, cit., pp. 166-185, 517-537.

<sup>63</sup> A.A. GRIGOR’EV, lettera a A.S. Majkov, 9-12 gennaio 1858, in *Materialy dlja biografii*, cit., p. 217.

<sup>64</sup> A.A. GRIGOR’EV, lettera a A.S. Majkov, 9-21 gennaio 1858, *ibid.*, p. 215 e *Literaturnaja kritika*, cit., p. 175.

carriera del letterato e pensatore Grigor'ev ed il processo da lui descritto. Anche l'evoluzione dell'opera grigor'eviana può essere descritta come l'alternanza di *tipy* secondo lo stesso schema ternario. Gli pseudonimi, le maschere letterarie da lui adottati, rimandano in effetti a *tipy* ben precisi, gli stessi individuati nell'opera di Puškin. A. Trismegistov ed il suo "doppio" Vitalin incarnavano la personalità brillante, modellata su esempi europei, proprio come Aleko od Onegin. Il laconico "G." che appariva invece in calce agli articoli corali del "Moskvitjanin" ed il nuovo ideale nazionale (e "doppio" dell'autore) di Ljubim Torcov corrispondevano alla maschera di Belkin che Puškin aveva adottato per la propria prosa. Nell'articolo *I.S. Turgenev i ego dejatel'nost'* il critico analizzava con penetrazione e partecipazione autobiografica il fenomeno per cui la personalità, nel timore di pose false, a lei estranee, ricorre a forme estreme di autodifesa (negativa), a dolorose amputazioni, fino a *dovesti sebja do sostojanija nulja, čistoj tabula rasa, stuševat'sja*<sup>65</sup>. È evidente come tale immagine descriva perfettamente tanto il caso di Puškin quanto quello di Grigor'ev stesso. Ivan Ivanovič, l'ultimo romantico, infine, come il Don-Žuan puškiniano era la (problematica) legittimazione della complessa personalità moderna, fatta da chi aveva saputo valutare il significato, ma anche i limiti, dell'eredità della primitiva comunità originaria.

Sappiamo che per Grigor'ev, ben più che per Puškin, non si era trattato di fasi puramente letterarie, ma che esse avevano realmente coinvolto tutta la sua vita, che egli era stato davvero prima Trismegistov, poi ubriacone "*no lučše vas vsech*"<sup>66</sup> come Ljubim Torcov, e infine Ivan Ivanovič. Dunque la sua vicenda privata alimentava non soltanto la sua produzione artistica, ma anche quella critica, e non in modo marginale o casuale. Essa forniva infatti la base per costruzioni storiche complesse dalle ben evidenti implicazioni ideologiche e pratiche. Ciò non va interpretato negativamente, come incapacità di uscire dal proprio soggettivismo. Secondo Grigor'ev *tutti i pensieri vivi, nati organicamente, altro non erano che plot' i krov' naša, (...) naši čuvstva, vymučivšiesja do formul i opredelenija*<sup>67</sup>. Possiamo affermare che proprio in forza di tale origine così profondamente personale la sua ricostruzione dell'evoluzione culturale della società russa dal Romanticismo alla prima fioritura del romanzo realista e la sua

<sup>65</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1915-16, fasc. 10, p. 44.

<sup>66</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a E.N. Edel'son, 16 novembre 1857, in *Materialy dlja biografii*, cit., p. 189.

<sup>67</sup> A.A. GRIGOR'EV, lettera a E.S. Protopopova, 6 gennaio 1858, *ibid.*, p. 208.

analisi dell'opera dei diversi scrittori che vi parteciparono sono *obiettivamente* ricche e feconde.

È vero d'altra parte che il "doloroso travaglio" attraverso cui la vita ed il sentimento dell'uomo si trasformavano in "formula" di valore generale rappresentava un processo di autoanalisi e autocoscienza. Soltanto iscrivendo la propria esperienza nel quadro molto più vasto della storia del paese, infatti, Grigor'ev poteva sperare di chiarirla e, almeno in parte, di conciliarne le antinomie. In tal modo la critica grigor'eviana era nella stessa misura e nello stesso tempo scavo nella coscienza di un popolo ed in quella di una singola, irripetibile, personalità.

Dalla giovinezza all'età matura Apollon Grigor'ev ci presenta una "vita reale" permeata di letterarietà, non soltanto perché condizionata da modelli letterari, ma in quanto si faceva ed era letteratura nel suo stesso svolgersi. Per contro, l'opera letteraria, lirica e profondamente soggettiva, non nascondeva anche una propria intenzione, e reale funzione, critica. La produzione critica, infine, obiettivamente ricca di osservazioni preziose dal respiro assai ampio, non soltanto traeva alimento dall'esperienza dell'artista, ma si trasformava in strumento di autocoscienza dell'uomo Grigor'ev. In un certo senso, il cerchio si chiude.

È significativo che l'ultima grande opera grigor'eviana siano state le memorie intitolate *Moi literaturnye i nraivstvennye skital'čestva*, ove la congiunzione "i" poneva un segno di identità più che di somma, e che possono essere lette tanto come un altro capitolo dell'*Odiseja o poslednem romantike*, con cui condividevano il protagonista, la problematica e l'impostazione (e un chiaro segnale è rappresentato dal tema del "vagabondaggio", presente in entrambi i titoli)<sup>68</sup>, quanto come un brillante saggio di critica organica, di cui impiegavano metodi e concetti chiave.

Al di là di una valutazione generale dei meriti dell'opera letteraria o critica di Apollon Grigor'ev, qui fuori luogo, si pone ora il problema della logica e delle implicazioni della presenza al loro interno di un così complesso intreccio di motivi privati, artistici e critico-analitici.

<sup>68</sup> Il tema del viaggio-vagabondaggio-pellegrinaggio è presente in generale in quasi tutti i titoli delle opere letterarie giovanili e mature di Apollon Grigor'ev, come notato anche da V.V. KUDASOVA, *Proza Ap. Grigor'eva 40-ch godov XIX veka*, XIX Gercenovskie čtenija, 15, Literaturovedenie, Doklady, Leningrad 1977, pp. 32-33.

Come abbiamo visto, dalla vicenda umana e creativa di Apollon Grigor'ev trassero alimento e nel contempo vennero sostanziate idee importanti e feconde nel successivo, anche se non immediato, sviluppo del pensiero russo. Egli rivalutò il Romanticismo, sottolineando come questa fase non fosse stata consumata appieno nella storia del paese, per cui determinate esigenze da esso espresse avrebbero dovuto comunque essere soddisfatte<sup>69</sup>. Altrettanto significativo fu l'aver posto l'accento sul ruolo della singola personalità nel processo storico: tutto ciò spiega anche l'interesse mostrato per il critico dalle correnti neoromantiche a cavallo fra i due secoli.

Sarebbe erroneo tuttavia considerare la critica organica soltanto come un tardivo fiore della cultura romantica europea in terra di Russia. In realtà al suo interno erano presenti istanze diverse, fra le più forti quella di colmare il solco tra realtà e speculazione che il prevalere della filosofia idealistica aveva accentuato<sup>70</sup>. La somiglianza formale tra le "formule" grigor'eviana e černyševskiana non è in fondo casuale, perché entrambe si sforzavano di rispondere ad un'esigenza profonda dell'epoca, di riavvicinamento alla vita. L'estremo paradosso dell'esperienza di Apollon Grigor'ev fu che di tale esigenza egli, l'"idealista degli anni Quaranta" e "ultimo romantico", dovesse non soltanto farsi interprete attraverso la riflessione critica e filosofica, ma divenire in un certo senso incarnazione nella propria vita, provandone tutte le contraddizioni sulla propria pelle.

Ne sono testimonianza gli scritti autobiografici e le lettere. Qui Grigor'ev rifletteva su quanti tormenti morali e delusioni gli sarebbero stati risparmiati se avesse saputo avere un rapporto più immediato con la realtà e non ne avesse costantemente visto i fenomeni attraverso il filtro della letteratura<sup>71</sup>. Ma si lamentava anche di non poter essere d'altra parte soltanto artista, e individuava due nemici della propria creazione: la disposizione alla riflessione ed all'autoanalisi (pure tipica di una certa generazione romantica)<sup>72</sup> da un lato, ma, soprattutto, il desiderio di vivere la vita non *tol'ko vnutri sebja*, ma *kak možno bolee v dejstvitel'nosti*, dall'altro<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 49.

<sup>70</sup> Si vedano su questo R. WHITTAKER, *op. cit.*, p. 235, e A.I. ŽURAVLEVA, *op. cit.*, p. 15.

<sup>71</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Vospominanija*, cit., p. 66, ma si pensi in generale all'impostazione dei due ultimi poemi.

<sup>72</sup> Come notato da B.F. EGOROV, *Chudožestvennaja proza Ap. Grigor'eva*, in A.A. GRIGOR'EV, *Vospominanija*, cit., p. 340-341, richiamandosi ad un'osservazione di Gercen.

<sup>73</sup> A.A. GRIGOR'EV, *Bezvyhodnoe položenie*, in *Vospominanija*, Moskva-Leningrad 1930, p. 321.

Volgendo in positivo questi comprensibili lamenti di un uomo che conosceva comunque la voluttà della sofferenza, si può dire che tutta l'inesausta ricerca grigor'eviana, esistenziale e creativa, fu animata da un ideale di integra e armoniosa (ma non totalizzante) fusione di principi naturali, estetici, razionali e spirituali che merita attenzione anche oggi.

Wanda Rupolo

LA DIMENSIONE DRAMMATICA DELL'OPERA NARRATIVA  
DI PIERRE JEAN JOUVE

*Le roman moderne retrouve un accent perdu depuis  
la tragédie grecque.*

Malraux

Il problema dei rapporti di Pierre Jean Jouve con l'arte drammatica, ricco di prospettive, è tutt'altro che marginale; queste note intendono essere una ricognizione, sia pure limitata, della materia <sup>1</sup>.

Per una corretta impostazione del discorso premettiamo una precisazione: il termine 'drammatico' viene da noi qui assunto secondo una duplice accezione, riferito cioè alla conflittualità spirituale che, presente nell'animo di Jouve, emerge nei suoi personaggi, e in un significato più ristretto e specifico che, in qualche modo, si richiama alla definizione aristotelica della tragedia <sup>2</sup>.

Una certa vocazione di drammaturgo, manifestatasi agli inizi della sua carriera letteraria <sup>3</sup> e che non trovò uno sbocco negli anni dell'adolescenza, spinse lo scrittore a ricercare nuovi canali espressivi. Il teatro restò tuttavia tentazione permanente, anche se sempre repressa, sogno recondito. L'autore stesso ha rivelato le circostanze che hanno presieduto a questa genesi. "Le Théâtre fut certainement ma tentation. Dans les temps de mon adolescence je présentai plu-

<sup>1</sup> Per una penetrazione nella spiritualità drammatica dell'opera jouviana si consulti il brillante saggio di J. STAROBINSKI, *La dramaturgie, l'interprétation, la poésie*, in *Pierre Jean Jouve*, "Cahier de l'Herne", n. 19, pp. 21-37. Illuminanti anche le confessioni di Jouve raccolte da H. Bauchau sui motivi che lo hanno allontanato dal teatro. *Ibid.* p. 157.

<sup>2</sup> Aristotele, *Arte poetica*, 6,2, include nella definizione della tragedia: "condotta da personaggi in azione e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura...".

<sup>3</sup> Per una rassegna completa delle opere teatrali cfr. D. LEUWERS, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète 1906-1928*, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 86-95.

sieurs manuscrits de pièces à Jacques Copeau. S'il avait voulu comprendre (...). On a remarqué le caractère de tension dramatique dans mes romans. Il faut donc que j'avoue avoir subi un refoulement théâtral (...)"<sup>4</sup>. E "tragédie passionnelle" egli definirà, ripensadoci a distanza<sup>5</sup>, il primo romanzo da lui pubblicato dopo il periodo della crisi, *Paulina 1880*, opera che conobbe un qualche successo fin dal suo apparire.

Il resoconto che Jouve scrisse nel 1935, dopo la prima rappresentazione di *Les Cenci* di Antonin Artaud, precisa l'importanza da lui attribuita alla forma teatrale: questo testo è qualcosa più di un'interpretazione personale di quel singolo spettacolo, è l'enunciazione, in qualche modo, di una poetica, e una spia delle intenzioni dello scrittore. In altre parole Jouve pone i termini precisi di un problema: ciò che determina il suo interesse per l'arte teatrale è il fatto che essa si avvicini, meglio di altri generi letterari, alla vita, ponga le sue basi in una conoscenza profonda del cuore e della condizione umana, renda percepibile la "necessità" esteriore ed interiore. "Il est inconcevable que le Théâtre meure, si perdu qu'il apparaisse. Car le Théâtre représente *notre vie intérieure*"<sup>7</sup>, egli dichiara. E ancora, a conferma di questo enunciato, egli indica nel sogno una forma di rap-

<sup>4</sup> JOUVE, *Lulu et la Censure*, *Mercure de France*, T. 346, Sett.-Dic. 1962, p. 321.

<sup>5</sup> Cfr. *Pierre Jean Jouve par lui-même... et par Jean Chalon*, "Figaro Littéraire", n. 973, dic. 1964, p. 30.

<sup>6</sup> JOUVE, *Les Cenci d'Antonin Artaud*, "Nouvelle Revue Française", n. 261, 1° giugno 1935, pp. 910-915, ora in JOUVE, *Sacrifices*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, pp. 17-24.

Il dramma di Antonin Artaud, *Les Cenci*, fu rappresentato per la prima volta il 6 maggio 1935 al Théâtre des Folies-Wagram, teatro che ospitava abitualmente spettacoli di varietà. La scenografia fu curata da Balthus mentre Artaud curò la regia ed interpretò il ruolo del padre. L'unico serio intervento critico sullo spettacolo fu quello di Jouve.

Sui giudizi espressi dalla critica in quell'occasione cfr. R. BONACINA, *Artaud, il pubblico e la critica*, Firenze, la Nuova Italia editrice, 1984, p. 69.

Quella di Artaud fu per Jouve una conoscenza occasionale; Artaud aveva avuto infatti bisogno delle cure di Blanche Reverchon, la seconda moglie di Jouve, nella sua qualità di psichiatra.

<sup>7</sup> JOUVE, *Les Cenci d'Antonin Artaud*, in *Sacrifices*, cit. p. 18.

Con altri intenti, ma con qualche analogia, H.U. von Balthasar stabiliva una sorta di correlazione tra messa in scena teatrale e rivelazione profonda del dualismo che ogni uomo sperimenta e della sua situazione metafisica. Il paragone con il teatro è un punto di partenza favorevole "giacché chi sa qualcosa di teatro lo intende come la proiezione dell'esistenza umana sulla scena, che interpreta per se stessa l'esistenza aldilà di se stessa". Cfr. *Introduzione al dramma*, vol. I, *Teodrammatica*, tr. di G. Somlavilla, Milano, Jaca Book, 1980, p. 24.

presentazione, di teatro interno, con veri e propri personaggi, in relazione e in conflitto tra loro. “Les manifestations ordinaires du rêve le prouvent: s’il veut nous faire connaître les principaux événements, les plus durs conflits, le déroulement de notre âme, le rêve représente volontiers les choses sur un théâtre. Le théâtre, lieu où l’on montre et où l’on voit, c’est notre propre déroulement, notre durée en pleine bataille”<sup>8</sup>.

Importa subito sottolineare che è su questo rapporto tra scrittura teatrale e vita onirica che Jouve fa leva: egli sfrutta quelle possibilità espressive che l’elemento onirico gli offre e ne fa una componente essenziale dei suoi romanzi, dove il sogno rappresenta, nell’interno della trama, un discorso emblematico con una sua struttura.

Dell’attrazione che Jouve sente per il teatro sono testimonianza le numerose traduzioni<sup>9</sup> e gli adattamenti di opere teatrali<sup>10</sup> di autori che egli sente particolarmente vicini.

L’interesse che egli prova nello stesso tempo per la letteratura dei mistici e per il teatro di Artaud come per la pittura di Delacroix, in cui la tragedia “rôde pour ainsi dire autour des formes”<sup>11</sup>, o per la letteratura di Poe, suggerisce l’esistenza di una simultanea doppia postulazione: ricerca della purezza e della spiritualità e in qualche misura accettazione di ciò che è inconsueto e malsano. Questo suo particolare atteggiamento si riflette nella struttura interna dell’opera, la quale, chiaramente “problematica”, vive nella simbiosi di elementi antitetici.

Per riprendere una nota distinzione di Henry James, esistono essenzialmente due angolazioni da cui considerare le modalità compositive di una narrazione: “scenica” e “panoramica”<sup>12</sup>. Nel primo

<sup>8</sup> JOUVE, *Les Cenci d’Antonin Artaud*, cit. p. 18.

<sup>9</sup> *Roméo et Juliette*, di Shakespeare (in collaborazione con G. Pitoëff), Paris, Gallimard, 1937; *Macbeth* di Shakespeare, Paris, Club Français du Livre, 1959; *Othello* di Shakespeare, Paris, Mercure de France, 1961. Cfr. Pichois, *Pierre Jean Jouve e Shakespeare*, “Mercure de France”, n. 1183, marzo 1962, p. 754. Nel corso dell’intervista Jouve espone il criterio che l’ha guidato nel tradurre Shakespeare: valorizzare gli aspetti drammatici del testo, pur nel rispetto di quell’indefinibile qualcosa che è la poesia.

<sup>10</sup> *Wozzeck* d’Alban Berg, Monaco et Paris, Editions du Rocher “Domaine musical”, 1964; *Lulu* di F. Wedekind, Lausanne, ed. L’Age d’Homme, 1969. Come Alban Berg Jouve ha fuso in *Lulu* i due drammi di Wedekind: *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora*. “Je pris un plaisir singulièrement aigu”, egli spiega, “à la réalité cruelle, sensuelle et mortelle, discordante, de ce texte”. Cfr. JOUVE, *Lulu et la Censure*, cit. p. 322.

<sup>11</sup> JOUVE, *Delacroix*, in *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958, p. 76.

<sup>12</sup> Nelle prefazioni ai suoi romanzi, scritte per l’edizione di New York e raccolte in volume da R.P. Blanckmur: *The art of the Novel* nel 1934, H. James ha espresso

caso si ha insieme rappresentazione e visione, un modello prossimo a quello del testo teatrale<sup>13</sup>. Vi è una presa diretta da parte del lettore sulla materia narrata; il narratore si accontenta di rappresentare la storia senza inserirvisi. Nel secondo caso il punto di vista dell'autore è determinante sull'andamento della storia. Se adottiamo queste categorie di definizione, dovremo iscrivere la tecnica di cui si serve Jouve in quella che James definiva come rappresentazione scenica.

Alcuni elementi caratteristici contraddistinguono, secondo Joseph Warren Beach, la tecnica dei romanzi a tendenza drammatica: concentrazione dell'intreccio nel tempo e nello spazio intorno a un ristretto numero di personaggi; preminenza dell'analisi dei movimenti interiori e delle molle segrete delle passioni; concezione pessimistica della natura<sup>14</sup>. Nei romanzi di Jouve, scanditi entro tempi chiusi, quasi tempi teatrali, è possibile individuare questi caratteri.

Jouve costruisce la narrazione secondo una serie successiva di sequenze, in cui si inseriscono, obbedendo alle stesse esigenze del dramma, i momenti di punta dell'azione, i nodi del racconto, e opera rapidi passaggi tra una sequenza e l'altra. La narrazione procede attraverso una serie di scansioni – di brevi capitoli – che sviluppano scenicamente la situazione emotiva del personaggio, sottolineando il ritmo di una passione tormentata. Esse si ordinano, all'interno della narrazione, per mezzo di legami tematici che alla fine restituiscono il significato di un destino. Il carattere della narrazione deriva dall'intensità del rapporto che si stabilisce tra la sua qualità mimetica e le sue valenze mitiche.

Da un punto di vista stilistico e formale la materia linguistica punta a concentrarsi sempre sull'essenza, tende a raggrumarsi nell'allegoria. La tensione tragica, implicita in ogni romanzo, è attivata da un sistema di segni che consente di suggerire sentimenti violenti, spesso complessi.

Nella narrativa di Jouve il testo si presenta come luogo di incontro fra i due tipi di narrazione: racconto in terza persona e monologo interiore che, riflettendo il dinamismo dei processi psicologici, consente una visione in profondità.

l'essenza del suo pensiero intorno all'arte del romanzo. Cfr. in particolare le prefazioni a *The Wings of the Dove* e a *The Ambassadors*.

<sup>13</sup> Verso la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale alcuni romanzieri sono ricorsi a procedimenti caratteristici dello stile del teatro. Cfr. W. RUPOLO – *Le roman français à la croisée de deux siècles (fin XIX – début XX siècle)*, Paris – Genève, Champion-Slatkine, 1989, rispettivamente alle pp. 91-92 e p. 100, n. 75.

<sup>14</sup> J.W. BEACH, *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 131-132.

Suggestivo per la sua visuale, frammentario nel suo rapporto con la realtà e con il linguaggio, il monologo interiore è teso a rivelare una seconda verità nascosta e più vera. Esso esprime quelle fasi del processo psicologico nelle quali il personaggio entra in relazione drammatica con il suo io, e che illuminano la parte più oscura dell'essere, considerato nelle sue aspirazioni metafisiche. È dalla coscienza dell'interna scissione che nell'universo tragico nasce il soliloquio, o meglio il dialogo del personaggio con se stesso o con un doppio fittizio: l'interiorità soggettiva sostituisce a questo punto l'intersoggettività. Il centro di gravità del conflitto tragico si cala, attraverso una serie di tagli verticali, verso l'intimità, spesso contraddittoria, dell'essere.

L'uso che Jouve fa di questo elemento di composizione ci riporta a sottolineare la coesistenza di una vocazione narrativa e insieme drammatica. Come a teatro, conosciamo solo ciò che il personaggio afferma attraverso il linguaggio immediato dell'io. L'azione drammatica si svolge sempre al presente, un presente nel suo divenire, dove al passato semplicemente si allude. Come nei monologhi dei dramaturghi del Novecento – da Adamov a Ionesco – il monologo risponde ad una particolare funzione. Se nel teatro classico esso aveva luogo quando l'eroe si trovava a confrontarsi con una difficoltà – è nota l'importanza che esso aveva nel teatro shakespeariano –, nel teatro moderno e nella narrativa di Jouve, esso rivela l'impossibilità del personaggio di cogliersi nella sua realtà interiore e di comunicare con il proprio simile. Il monologo è il luogo dove si rivela l'estrema solitudine dell'essere.

Esaminata nelle sue grandi articolazioni l'opera narrativa di Jouve si presenta come un vero e proprio ciclo; nel suo insieme può essere considerata una confessione: espressione maturata all'interno di una esperienza. Vi è nell'opera una concezione organica dell'esistenza, in cui l'amore e la morte appaiono come gli elementi di una eterna metamorfosi. Entro questa tematica, che gli proviene da una personale visione del destino umano, Jouve include quasi una terza dimensione. "Tout grand dramaturge cherche à poser quelque part un ordre de transcendance qui donne un sens au malheur et au courage"<sup>15</sup>.

Ogni romanzo rappresenta un itinerario, un cammino evolutivo: ogni personaggio è "en route". Il viaggio iniziatico lo conduce verso un "ailleurs".

Il romanzo si sviluppa intorno al conflitto dell'uomo con il suo

<sup>15</sup> P.H. SIMON, *Le jardin et la ville*, Paris Seuil, 1962, p. 164.

destino. Il senso della fatalità domina il mondo interiore di Jouve e si riflette nella sua opera. Il fato delle antiche tragedie – potenza misteriosa che guidava l'uomo dall'esterno – diviene forza interiore dell'individuo, forza della sua psiche inconscia. È in questa prospettiva di tensione dinamica, di incertezze e di contraddizioni, che il personaggio va considerato. “Lire Jouve”, scrive opportunamente Jean Starobinski, “c'est donc vivre la longue traversée du désir, dans la succession infiniment variée des assouvissements amers, des punitions, des combats, des épreuves, à travers lesquels la puissance aimante se reconnaît, se dépasse, se transmue”<sup>16</sup>. La ripresa di temi, di personaggi, la continuità di un'opera nella seguente, stanno a indicare la continuità di un interiore lavoro creativo.

Tema privilegiato dell'azione tragica è la donna, che polarizza il desiderio – il desiderio è sinonimo di possesso, di dominazione – e fatalmente conduce alla morte: la passione, il sesso sono vissuti come schiavitù colpevole. Jouve inserisce la sua visione nel campo aperto da questa fatale dialettica, inerente al mondo quasi come una legge, che gli deriva da una coscienza puritana. Con Denis de Rougemont egli potrebbe affermare: “Eros qui était un dieu pour les anciens est un problème pour les modernes”<sup>17</sup>. La passione è descritta come forza alienante, passione che non trova mai uno sbocco, senza un domani, che porta in sé i germi della rottura e della distruzione e non ha un compimento che nella morte. Sotto questo profilo le scene finali di ogni romanzo proiettano una luce che trasfigura l'intera narrazione.

Nelle pagine raccolte sotto il titolo *La Faute*, di un gusto kafkiano, non senza un'eco freudiana, egli riprende la stessa tematica, ricorrendo però a una particolare forma drammatica: quella dell'autoaccusa.

“Je suis coupable et accusé. De quoi suis-je coupable et devant qui suis-je accusé. Là où je suis accusé, n'est-ce pas le plus particulier de moi-même (avec ma naissance, mon nom, toute mon origine, toute mon histoire) et n'est-ce pas aussi le plus éloigné de moi en particulier? Est-il même question de moi? Par exemple, il est question de mon plaisir. Mais ce plaisir que je recherche et que j'obtiens, que je suis comme condamné à obtenir, ce plaisir que mon amour fait, ce plaisir qui fait mon amour, est-il en vérité mon oeuvre, ma propriété, est-il formé avec ces choses que j'appelle “moi”, ou au

<sup>16</sup> J. STAROBINSKI, *La traversée du désir*, prefazione a *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

<sup>17</sup> D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

contraire ne vient-il pas d'ailleurs, contre moi, comme les choses qui ont le caractère de l'univers? Si je regarde assez profondément dans ce qui est en dessous de moi, (...) je vois se détacher sur un fond sanglant mes deux grands besoins: c'est aimer et mourir. Ils me submergent, ils me recouvrent, ils débordent entièrement sur moi: je ne peux pas ne pas vouloir aimer, je ne peux pas ne pas vouloir mourir. Je les retrouve à maint indice, je les soupçonne en mainte souffrance, je les vois, dans un acte d'unification charnelle, supprimer presque ma conscience par un feu d'artifice de joie noire: mais ces forces sacrées, les plus belles et les plus réelles que j'aie, par conséquent celles qui devraient me rapprocher de Dieu, je ne les connais que comme un coupable, coupable de les avoir, et leur céder c'est d'abord m'éloigner de Dieu”<sup>18</sup>. Tutta la tematica jouviana è presente in questo passo.

La tragicità del teatro classico francese traeva il suo peculiare carattere dal conflitto tra la passione e il dovere. Nell'opera di Jouve il conflitto si stabilisce piuttosto tra “frères ennemis”: il sesso e la volontà di morte, che nasce dal senso della colpevolezza. Il senso del dovere si origina “après coup”. “A' la prison on fait ce que l'on doit”<sup>19</sup>, è ciò che afferma Paulina. La prima censura interna è data dal senso con cui è avvertito il peccato. Dal punto di vista di una sensibilità cristiana molto esigente, Bernanos afferma: “L'analyse profonde des passions suppose la notion du péché. Sans elle l'homme moral reste un monstre au sens exact”<sup>20</sup>.

Per la teologia cristiana la sensualità può rappresentare un elemento di trasgressione e lo stato che consegue al peccato venir assimilato alla morte; la presa di coscienza del peccato è invece l'atto che riapre la via al sacro. Jouve, come Baudelaire, traspone nella sua narrativa questa concezione derivata dal Cristianesimo e l'arricchisce degli arcani della psicanalisi<sup>21</sup>.

Osservando come le scoperte della psicanalisi abbiano aperto un

<sup>18</sup> JOUVE, *La Faute*, prefazione al “*Paradis Perdu*”, nell'edizione del 1938, Paris, G.L.M.; ora in *Commentaires*, Neuchâtel, à la Baconnière 1950, pp. 39-41. L'espressione “un feu d'artifice de joie noire” ricorda da vicino un passaggio del *Projet d'épilogue pour la seconde édition des Fleurs du mal* di Baudelaire: “Et tes feux d'artifice, éruption de joie / Qui font rire le Ciel, muet et ténébreux”.

<sup>19</sup> Per le citazioni delle opere di Jouve faremo riferimento all'edizione dell'*Oeuvre*, a cura di J. Strabinski, Paris, Mercure de France, ricorrendo alle sigle OE I e OE II. JOUVE, *Paulina 1880*, in OE II, p. 220.

<sup>20</sup> G. BERNANOS, *Le crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956, p. 69.

<sup>21</sup> Sull'influsso che la psicanalisi ha avuto sull'opera di Jouve, cfr. D. LEUWERS, *Jouve, Breton et la psychanalyse*, “La Nouvelle Revue Française”, n. 323, 1° dicembre 1979, pp. 100-105.

mondo nuovo anche all'opera letteraria, nella prefazione a *Sueur de sang* egli sottolinea "l'incalculable accroissement du tragique que nous donne la métapsychologie, et d'abord la connaissance d'un oeil qui est dirigé vers notre secret, de notre oeil même"<sup>22</sup>. L'occhio che scruta è quello di un giudice all'interno del Sé.

Nella rappresentazione tragica la passione suppone sempre un ostacolo tra il soggetto e l'oggetto; tale ostacolo ha, nell'opera narrativa di Jouve, un carattere metafisico. "Quand le désir veut s'exprimer, il est toujours, dans l'oeuvre de Jouve, l'objet d'une dénégation farouche, foncièrement puritaine, secrètement tourmentée"<sup>23</sup>.

L'infrazione alla legge è insieme condizione primaria dell'esaltazione amorosa e causa di un epilogo tragico.

Partito solo, il personaggio si trova nuovamente solo dopo il peccato. La conclusione del romanzo è univoca: l'epilogo restituisce il personaggio alla sua primaria condizione, lo confina in un'ampia solitudine.

Il tragico postula essenzialmente un'unità infranta, una tensione tra due forze inconciliabili: materia e spirito, tenebre e luce, male e bene. L'avvicinarsi o il respingersi dei due principi, nei quali è racchiusa l'intera storia dell'esistenza umana, e l'esigenza di ricostituire l'unità, generano un'intensità altamente drammatica. Il personaggio non sfugge ai pericoli del dualismo finché rimane legato ad una certa concezione di desiderio e si sente colpevole. Il tema del "double", sempre presente nella letteratura romantica, assume in questo contesto un significato doloroso, come proiezione di un'esperienza di natura soggettiva, di avventura di carattere spirituale.

Se nella struttura ideologica del romanzo jouviano ricerchiamo il punto focale, vediamo apparire in filigrana l'immagine ritualistica del sacrificio, uno degli archetipi fondamentali della tragedia, secondo Northrop Frye<sup>24</sup>: ogni romanzo comporta la figura di una vittima.

È possibile individuare questo paradigma mitico – la morte sacrificale – in romanzi come *Paulina 1880*, *Le Monde désert*, *Hécate*, *Vagadu*, *La Scène Capitale* e in alcune delle *Histoires Sanglantes*.

Il sacrificio costituisce, nella configurazione della storia, il nodo dell'azione, rappresenta una necessità, sorta di mediazione tra una realtà concreta e una metafisica o tentativo di soluzione di un conflitto interiore: esso fa delle singole opere altrettanti misteri tragici.

<sup>22</sup> JOUVE, *Inconscient, spiritualité et catastrophe*, avant-propos a *Sueur de sang*, Paris, Editions de Cahiers Libres, 1933, ora in *OE I* p. 196.

<sup>23</sup> D. LEUWERS, *Le désir et la rupture*, in *Pierre Jean Jouve 2, Poète de la rupture*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1985, p. 8.

<sup>24</sup> N. FRYE, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1957, p. 261.

“La *dramaturgie* pour Jouve semble liée à cette mise en scène du meurtre: moment sado-masochiste où ce qui tue est un acte qui n'est pas hors-scène, qu'on s'identifie à la victime ou au meurtrier. Par rapport à ce meurtre actif, le roman lui-même marque déjà une timidité, puisque la plupart des personnages tuent sans intervenir”<sup>25</sup>.

I personaggi che Jouve mette in scena hanno un rilievo drammatico, sono individui carichi di peso umano, di carne, di sangue e di passione e di una esasperata tensione emotiva e sentimentale. Ciò che vi è di estremo in essi diventa per Jouve punto privilegiato per la loro analisi: la loro condizione di sofferenza, di dubbio, di continuo desiderio e di rimorso.

Un caso a parte è rappresentato da *La Fiancée* e da *La Victime*, dove la disposizione allegorizzante informa totalmente la struttura narrativa.

Prigioniero di un desiderio distruttore e mortale, il personaggio vive il dramma dell'incompatibilità tra le strutture morali da un lato e la vita interiore dall'altro. La “spaccatura” che lo attraversa minaccia di lacerarlo se non trova in sé la capacità di superare tale divisione.

Il protagonista viene rappresentato ad una svolta della sua esistenza, in un momento di crisi: Paulina come Baladine o Catherine, Jacques<sup>26</sup> come Pierre rifiutano ogni illusione, ogni alibi. Divisi tra opposte tendenze, accentuate contraddizioni spirituali, sotto il peso di sofferenze che talune scelte comportano, sono alla ricerca perenne della loro vera identità. Ogni partenza, ogni separazione, sono sintomi di una reazione di difesa o di un bisogno di evasione da una tensione interiore, ma non risolvono la questione dell'interno dissidio.

Chiuso nel suo mondo, questo personaggio si distacca, nella sua solitaria grandezza, dalle figure minori. “Il y a sans doute un personnage principal ou plutôt magnétique, formant centre et appel pour

<sup>25</sup> M. BRODA, *La scène capitale: la Victime*, in *Jouve*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981 (coll. “Cistre essais”, 11), p. 27.

<sup>26</sup> L'omosessualità, presente, in modo più o meno esplicito, nelle figure di Jacques de Todi, di Taddeo, di Elisabeth, di Felicitas e, in qualche modo, anche di Catherine, si collega, secondo noi, alla tematica dell'ambivalenza, presente, ad ogni livello, nell'opera.

Il mondo di Jouve è il mondo della sessualità ambigua, dell'instabilità, dell'incertezza. Basti pensare a come in *Paulina 1880* il puro e l'impuro si contaminino o a come in *La Victime* vita e morte vengano a confondersi o all'opposizione padre/figlia, *ego/alter ego* in *Vagadu*.

<sup>27</sup> R. MICHA, *Pierre Jean Jouve*, Paris, Seghers, 1971, coll. “Poètes d'aujourd'hui”, p. 39.

les autres. C'est presque toujours la femme"<sup>27</sup>, nota René Micha.

Da una perenne condizione di contraddittorietà nascono figure intensamente espressive, ritratti di donne "senza pudore, ma misteriose, sterili, notturne, votate alla morte o vive nel segno della morte"<sup>28</sup>, come Paulina, una donna di fuoco, Baladine, una figura assorta, enigmatica, o degradate ad oggetto erotico come Catherine o Dorothee, donna fantasma. E tuttavia, pur così diverse, queste figure, avvolte quasi in un'aura intangibile, hanno qualcosa che le accomuna: la stessa coscienza oscura, la stessa disperata lucidità, la stessa impossibilità di padroneggiare le forze irrazionali, lo stesso rifiuto di qualsiasi compromesso.

È interessante osservare come le figure mitiche femminili, che Jouve evoca nell'opera, introducano tutte il concetto dell'amore legato a quello della morte: Ariane come Ophélie, Eurydice come Hécate, Psyché, Isis.

Il riferimento ai miti greci<sup>29</sup>, che si mescola a riferimenti biblici, e la sensibilità erotica con cui tali temi sono trattati, creano un nuovo tipo di poetica, che si nutre, come quella di Baudelaire, di "malheur".

C'è una perfetta connessione tra tutti gli aspetti dell'opera e la complessa figura dello scrittore. Giova rammentare come i suoi gusti artistici e le sue predilezioni culturali nei vari campi dell'arte – letteraria, pittorica o musicale – vadano agli artisti che privilegiano una bellezza cupa e tragica, autori con i quali egli si è identificato, perché gli rivelavano una parte di sé: la natura della sua sensibilità.

"Ces figures, qui appartiennent à ses préoccupations fondamentales, sont à ses yeux de vivants symboles. Mieux: des révélateurs, au sens fort, de son drame personnel, de conflit permanent entre les exigences profondes, aussi fortes qu'obscures, de sa psyché et l'intelligence lucide qui cherche à les maîtriser, à les servir, – conflit d'où est née l'oeuvre de Jouve, dans un cri de douleur et de victoire"<sup>30</sup>.

È forse questo senso di conflittualità, che egli avverte in Baude-

<sup>28</sup> JOUVE, *Poesie*, tr. it. di N. Risi, Roma, Carucci, 1957, XVIII.

<sup>29</sup> Il ricorso a riferimenti mitologici, applicati al personaggio, potrebbe essere ricollegato all'attrazione che Jouve prova per la figura del "double"; l'identificazione è un modo di vivere su un altro piano, simile a quello dell'attore che rappresenta un altro da sé. L'idea di sdoppiamento è evidente in questi esempi: Paulina "devenait dryade, et croyait même intriguer avec un faune" (*OE* II, p. 20). "A côté de cette femme-là Catherine se sentit 'la fille de Zeus'" (*OE* II, p. 682).

<sup>30</sup> PICHOS, *Le Tombeau de Baudelaire élevé par Pierre Jean Jouve*, "Mercure de France", n. 1144, dic. 1938, p. 665.

laire – “un grand acteur sur le théâtre de l'angoisse”<sup>31</sup> – a fare del poeta di *Les Fleurs du mal* una delle ascendenze letterarie più importanti per lui.

In ogni romanzo è possibile individuare un personaggio in rapporto tragico con la morte: morte data, subita o cercata. “Tutto sembra accadere per una sorta di coazione tragica, che spinge i personaggi a distruggere e a distruggersi”<sup>32</sup>, in un bisogno di rigenerazione.

Lo spazio nel quale il personaggio si muove attesta l'esistenza di una costante corrispondenza tra l'anima e il mondo, “théâtre fabuleux où le décor lui-même est phénomène de l'âme développée en figure cosmique”<sup>33</sup>. Non esistono frontiere, tutto comunica: una realtà è nell'altra in un rapporto fisico e d'anima. “Univers: l'extérieur comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini”<sup>34</sup>.

Come in un'opera teatrale, le indicazioni d'ambiente sono scarse, i luoghi sono spesso descritti con la schematica laconicità delle didascalie teatrali.

“Vue de Torano: les quais avec les arcades, les maison roses, les toits couverts de colombes, les rides de l'eau, les barques avec leurs bâches posées sur des arceaux ronds et les deux rameurs debout...”<sup>35</sup>.

La rappresentazione, ferma e sospesa in questo passo, suggerisce l'immagine di uno scenario momentaneo, di un fondale, leggermente oleografico, ridotto a pura atmosfera: armonia di riflessi, di calma.

Lo scenario naturale si identifica spesso con una foresta: con la sua oscurità, essa è immagine allegorica dell'anima con i suoi segreti, ma richiama anche, con i suoi sentori, immagini di sesso e di morte. Sotto questo aspetto assumono un significato assai indicativo tre descrizioni, che si incontrano in *Hécate*, in *Vagadu* e ne *La Fiancée*: associata a un sinistro destino la foresta è immagine significativa, elemento ostile e negativo.

Questa connotazione si coglie chiaramente in una descrizione che traiamo da *Hécate*.

“La forêt était de terreau plus que noir et descendait. Un mince

<sup>31</sup> JOUVE, *Le réconfort Baudelaire*, in *Proses*, OE II, p. 1247.

<sup>32</sup> M. BALATTI, *Les Paysages de l'âme*, “Saggi e ricerche di letteratura francese”, nuova serie, Roma, Bulzoni, 1980, p. 14.

<sup>33</sup> J. STAROBINSKI, *La Mélancolie d'une belle journée*, “Nouvelle Revue Française”, n. 183, marzo 1968, p. 394.

<sup>34</sup> JOUVE, *En Miroir*, in OE II.

<sup>35</sup> JOUVE, *Paulina 1880*, in OE II, p. 37.

croissant de lune se voyait dans la hauteur entouré par les picots chevelus des sapins. La nuit était faite. Des bruits d'animaux s'entendaient partout. Cela passait sur vous, leurs ailes. Les choses tremblaient, l'ombre marchait avec vous"<sup>36</sup>.

Lo scrittore mette in evidenza lo smarrimento del soggetto: le ombre riportano impressioni ancestrali, di cui l'uomo moderno non si è interamente sbarazzato. È in questa foresta profonda, foresta senza più sentieri, palpitante di vita, attraversata da bisbigli, – che richiama l'immagine del labirinto – che si suicida Fanny Felicitas.

Questo della foresta è un simbolo essenziale, immagine che non si congeda, che si ritrova, nella descrizione di un sogno, in *Vagadu*.

Ne *La Fiancée* si ripete il rapporto tragico tra l'uomo e il buio della foresta. Gli alberi fitti di sorbi e di abeti stringono ad anello le acque livide, immobili, del lago, nel quale trova morte Joseph. Il nero allude, ancora una volta, a una profonda solitudine, alla morte.

Creati in funzione del personaggio, gli scorci degli interni ne rivelano il mondo interiore e spesso con un certo gusto della scenografia. La "chambre bleue" in *Paulina 1880*, come la camera di Hélène in *Dans les années profondes*, sono un vero "décor de théâtre", dove si consuma un rito per iniziati: l'esperienza dell'erotismo. "La description du lieu instaure et organise dans ce lieu même la tragédie obscure qui, dès lors, s'y emprisonne", commenta in una analisi molto fine, Christiane Blot-Labarrère<sup>37</sup>.

Tutto l'insieme della descrizione della "chambre bleue" rappresentata nei suoi aspetti più particolari, tende ad assumere i contorni di una scena teatrale. Lo stesso presente indicativo della descrizione risponde a questo effetto.

"La pierre est couverte de dessins réguliers dont le motif est un feuillage gros bleu peint sur fond couleur de ciel. Le plâtre est également orné. On y a représenté un énorme rideau jaune d'or. D'un côté ce rideau fictif retombe, par une habile illusion d'optique, plongeant on dirait dans la chambre même"<sup>38</sup>.

Il lettore si sente quasi invitato, in qualità di spettatore, alla rappresentazione di un dramma.

La stessa impressione la si riceve alla descrizione dell'interno del

<sup>36</sup> JOUVE, *Hécate*, in *OE II*, p. 589.

<sup>37</sup> CH. BLOT-LABARRERE, *Jouve architecte d'intérieur*, in *Pierre Jean Jouve 3, Jouve et ses curiosités esthétiques*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1988, p. 213.

<sup>38</sup> JOUVE, *Paulina 1880*, in *OE II*, p. 7.

L'immagine del sipario si riaffaccia nel momento culminante della tragedia: "Elle se signa, s'agenouilla et commença les prières. Mais dès les premiers mots l'effroyable rideau était déchiré en deux" (*OE II*, p. 205).

castello di Ponte, in *Dans les années profondes*. “Un rideau rouge de théâtre, étranglé au milieu par un énorme cordon, troublait là l'esprit: on ne pouvait savoir s'il n'était pas un trompe-l'oeil”<sup>39</sup>.

Nel racconto *Le Château*<sup>40</sup>, narrazione di un sogno, la presenza di un “mystérieux rideau”, che difende “la chambre de la mort” dal mondo esteriore, risponde allo stesso scopo: la realizzazione di una finzione scenica.

Le pagine in cui la dimensione drammatica dell'opera di Jouve è più avvertibile sono quelle in cui la morte sovrasta il corso degli avvenimenti. Si prenda ad esempio la scena del delitto – “meurtre sur scène” – in *Paulina 1880*. Basti una breve esemplificazione, anche se varrebbe la pena di proseguire la lettura per individuare meglio le modalità significative per il nostro assunto. Nella scena la tensione è tale che il discorso si frange in brevi enunciati, i quali mettono in evidenza gli stati d'animo complessi e contraddettori della protagonista.

“Il est temps. Elle arme sous l'oreiller. C'est dur. Pause. De nouveau la question: est-ce que je le hais? Le revolver armé est proche de son sein.

Le dormeur remue.

Elle écarte son bras, elle attend le bras levé, elle a toute la patience nécessaire. Michele se retourne. A présent il offre son dos très large et Paulina peut distinguer ses cheveux; en dessous, cette partie plus claire c'est la nuque.

Oui je le hais.

Eh bien soit, j'aurais préféré dans son coeur, mais je ne vais pas refaire le tour du lit.

Elle met doucement le canon très près de la nuque, maintenant l'arme avec une main; et avec trois doigts de l'autre main elle prend la gâchette.

Elle appuie. Elle tire.

La détonation l'effraie.

Le dormeur n'a pas fait un mouvement. Elle entend encore sa respiration. Rraâh – Rrauh...

Une minute.

Deux minutes.

Moins fort.

<sup>39</sup> JOUVE, *Dans les années profondes*, in *OE II*, p. 1207.

<sup>40</sup> Il racconto, presente nelle edizioni del 1932 e del 1948 delle *Histoires sanglantes*, è stato espunto dalle edizioni successive. Cfr. *Le Château* in *Textes retranchés*, *OE II*, pp. 1292-1296.

Le souffle est arrêté. Non, il reprend? Qu'est-ce que ça veut dire?

On ne sait plus. Est-il mort? N'est-il pas mort?

Savoir, il faut savoir! Elle hurle, elle se jette hors du lit”<sup>41</sup>.

Ed ecco evidente una considerazione: se osserviamo bene la struttura di questo passo subito si fa chiaro, con il suo carattere d'esemplarità, l'intento che la regge. Esso risponde ai canoni di un'attenta regia. Tutta l'articolazione interna del passo è conferma di un istinto drammaturgico dello scrittore: la messa in scena, la meticolosa scelta dei particolari, registrati in modo da rendere l'effetto fisico dell'ambiente, le scrupolose sottolineature dei gesti e dei movimenti della protagonista.

Creatura dalla morbosa spiritualità, Paulina ricorda per qualche tratto la complessa figura di Marina in *Malombra* del Fogazzaro<sup>42</sup>. A lei potrebbero applicarsi le espressioni che Leone Piccioni riferisce a Marina: “sfuggente di continuo, drammatica e pura, con fughe e ritorni, delicatezze ed asprezze tipicamente femminili, di quel più d'ogni altro attraente tipo di fascino e di bellezza, che è duplice e contrastante, bambina e donna, corrotta e pura, saggia e folle insieme”<sup>43</sup>. E tuttavia va osservato che se per talune caratteristiche Paulina risponde ai canoni di un certo decadentismo, per altre in realtà se ne distacca. A riprova di ciò accostiamola a una figura altrettanto emblematica dell'ultimo Ottocento: la Salomè wildiana<sup>44</sup>. Sono ambedue creature passionali e “meurtrières”, ma un abisso le separa: esse rispondono infatti a due visioni perfettamente antitetiche

<sup>41</sup> JOUVE, *Paulina 1880*, in *OE II*, p. 203.

<sup>42</sup> *Malombra*, pubblicato in Italia nel 1881, era apparso in Francia nel 1899 nella tr. di M.me C. Laurent per le ed. Olendorff. “*Paulina 1880* rappelle un peu les romans de Fogazzaro”, osservava, all'epoca della pubblicazione, P. Dominique, “*Le Soir*”, 8 gennaio 1926.

Jouve aveva conosciuto Fogazzaro. Un'inquietudine in comune aveva legato per un certo tempo i due scrittori: una stessa attrazione per l'inconscio e per l'approfondimento dei sogni.

<sup>43</sup> L. PICCIONI, prefazione al romanzo di Fogazzaro, *Malombra*, Roma, New Compton Italiana, 1973, p. 18.

<sup>44</sup> La figura di Salomè ha ispirato numerosi scrittori, pittori, musicisti, che ne hanno dato interpretazioni diverse. La più nota fra quelle letterarie, e alla quale ci riferiamo, è il dramma *Salomè* di O. Wilde, scritto durante gli anni 1891-1892 e rappresentato nel 1896. Da questo dramma fu tratto il libretto per la *Salomè* di R. Strauss (1905).

Secondo la Bibbia Salomè era semplicemente uno strumento nelle mani della madre Herodiade. Con Wilde essa diviene strumento di morte, di perversione, di sadismo contro l'innocenza di Giovanni. Cfr. P. Alquier *Salomé ou la représentation de l'hystérie*, in *Polysèmes arts et littérature* n. 1, 1° trim. 1989.

della realtà soprannaturale. Mentre Salomé esalta il peccato, Paulina si sente prigioniera di una situazione e responsabile di trovarvisi, così che la dinamica dell'azione drammatica viene determinata dal contrasto che nasce, a livello interiore, tra la ricerca di un'etica superiore e il precipitarsi nel peccato, condizioni vissute in modo traumatico dalla protagonista. Questo oscillare pieno di tensione comporta una serie di fratture che i monologhi interiori e la preghiera – percorsa da frasi interrogative – fanno emergere. Unica via di uscita da questa condizione drammatica si rivela quella dell'espiazione. Alla fine della narrazione Paulina riesce a raggiungere, attraverso diversi livelli di esperienze, il massimo grado di annullamento.

L'impulso distruttore ha condotto Paulina al delitto (oggetto del delitto non è tanto il conte Michele Cantarini, quanto il proprio desiderio, che l'amante impersona); Jacques, isolato dalla propria "diversità", è invece un predestinato al suicidio. Lo svolgimento della storia è ineluttabile e tragico: il senso della catastrofe che, come un tema funebre, percorre tutto il romanzo, si esplica nell'epilogo nella volontà di morte del protagonista. Le pagine in cui la tragedia si consuma sono di una grande forza drammatica; ogni sequenza presenta il rinfrangersi di un avvenimento su piani di coscienza diversi. "Dès que j'ai lu *Le Monde désert*", notava opportunamente Bachelard in una lettera indirizzata a Jouve, "j'ai été émerveillé par la technique du drame. Mettre en ordre des âmes en désordre, en ligne des incidents inattendus, voilà où vous êtes maître"<sup>45</sup>.

Il gusto per il teatro affiora in ogni romanzo. Henry Amer ha colto bene l'importanza che ha sotto questo profilo un passo, in *Hécate*, in cui Catherine e Felicitas mimano il suicidio di Elisabeth; "Extraordinaire page, d'une valeur si théâtrale ou cinématographique, que celle où Catherine et Felicitas miment à des années de distance le suicide d'Elisabeth (...), tout ce qui paraît si neuf aujourd'hui existait depuis trente ans déjà, mais illuminé, enrichi par une profonde expérience spirituelle"<sup>46</sup>.

Sotto il profilo dello studio che stiamo conducendo *Vagadu*, storia di un'anamnesi, costruita su "un système de rêves", è indubbiamente uno dei romanzi in cui i punti di vista psicanalitico e sce-

<sup>45</sup> Lettera di G. Bachelard a Jouve del 28 maggio 1960. Cfr. *Pierre Jean Jouve*, "Cahier de l'Herne", cit. p. 128.

In una lettera datata 9 maggio 1961 egli insiste ancora a proposito di un'altra opera, *Dans les années profondes*, sulla "beauté dramatique" di quelle pagine. (*Ibid.*, p. 129).

<sup>46</sup> H. AMER, *Aventure de Catherine Crachat: Hécate, Vagadu*, ("La Nouvelle Revue Française", n. 125, maggio 1963, p. 928).

nico<sup>47</sup> meglio si integrano nella materia narrativa. L'inconscio è protagonista.

Nel campo della scena analitica l'analista funge da mediatore, è il testimone, fa parte di un pubblico che cerca di trovare il suo punto di vista nei riguardi di un dramma che si sta svolgendo sotto i suoi occhi: dà origine ad uno spazio drammatico, che è anche spazio terapeutico. Catherine rappresenta il pellegrino nel viaggio della psicoterapia, un cammino pericoloso, "plein d'embûches"<sup>48</sup>. Il "dentro" non è un rifugio, ma luogo pieno di angoscia. "C'est dans soi que c'est insupportable"<sup>49</sup>, commenta il suo *alter ego*.

*Vagadu* ha, come nel *Caso di Dora*<sup>50</sup> di Freud, chiari rapporti con un caso clinico. Scritto sulla base di un documento "doué de la plus haute valeur tragique"<sup>51</sup>, esso è essenzialmente l'avventura spirituale di una donna, posseduta da forze distruttrici, che cerca di ritrovare, con la propria verità umana, un equilibrio vitale. *Vagadu* è "la force qui vit dans le coeur des hommes", forza che si può identificare come energia psichica, la specifica energia dell'inconscio.

"C'est la tragédie qui nous importe", chiarisce Jouve. "Le sujet de *Vagadu* n'est pas la psychanalyse. (On remarquera que le rôle de l'analyste est traité au second plan). Le sujet de cet ouvrage est le salut d'un être, se jouant dans le monde inconscient vu par une espèce de hublot. *Vagadu* est l'histoire d'une crise capitale"<sup>52</sup>.

Il filo conduttore del dramma è dato dal continuo faticoso scavo da parte della protagonista, Catherine, un'attrice del cinema, "type froid et passionné"<sup>53</sup>, nell'intimo della sua personalità, nella ricerca ardua di esprimere se stessa, di possedersi, quasi riflessivamente, una seconda volta. Si tratta di un inquietante cammino verso il Sé, luogo dove il principio di contraddizione non esiste, in un difficile lavoro di autocoscienza, che comporta sofferenze dai molteplici volti e lotte interne: "la révolution ne se fait pas sans une farouche bataille"<sup>54</sup>.

<sup>47</sup> Per un approccio orientativo al problema dei rapporti psicanalisi-teatro si veda la voce "Psicanalisi", a cura di Franca Angelini, in *Enciclopedia del Teatro del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980.

<sup>48</sup> JOUVE, *Vagadu*, in *OE II*, p. 631.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>50</sup> Cfr. FREUD, *Il Caso di Dora*, in *Isteria e Angoscia*, Torino, Boringhieri, 1974, pp. 81-195. Per una pertinente analisi dell'argomento si veda C. SEGRE, *Il caso di Dora: anamnesi e romanzo*, in *Teatro e romanzo, due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 119-134.

<sup>51</sup> JOUVE, *Commentaire à Vagadu*, in *Commentaires*, cit. p. 52.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 56.

All'inizio dell'analisi Catherine, profondamente assoggettata agli effetti oscuri del complesso paterno, rivive in sé il dramma primitivo, dramma che si è ripetuto con il suo amante Pierre Indemini. Il senso di colpa, frutto di un conflitto edipico non risolto, si chiarisce, nel corso dell'analisi, attraverso un'evoluzione regressiva, quando, dalla memoria infantile, risale il ricordo primitivo.

Per esprimere questa fase contrassegnata dall'angoscia, prima che la rimozione liberi il sogno prigioniero, Catherine confida che è dovuta restare a lungo "sur le théâtre de la colère, de la douleur et de la fatalité avec les mauvaises figures"<sup>55</sup>.

È proprio attraverso l'Edipo che "l'inconscio cessa di essere ciò che è, una fabbrica, un'officina, per diventare un teatro, scena e messa in scena. E neanche un teatro d'avanguardia, come ce ne era al tempo di Freud (Wedekind), ma il teatro classico, l'ordine classico della rappresentazione. Lo psicanalista diventa regista per un teatro privato – invece di essere l'ingegnere o il meccanico che monta unità di produzione, che si batte con agenti collettivi di produzione e di antiproduzione"<sup>56</sup>.

In *Vagadu* il dialogo purificatore ha luogo non solo tra la paziente e lo psicanalista, ma anche, in una sorta di *demi-rêve*, fra la donna adulta e tormentata – l'io edipico – e il fantasma poetico della sua infanzia, incarnato in una delle figure più delicate create dall'immaginazione dello scrittore, "la Petite", sorta di "double", che richiama il Fanciullino di pascoliana memoria<sup>57</sup>. Questa finzione letteraria consente al romanziere di rappresentare in forma drammatica il passato vissuto interiormente.

"Ces 'tableaux' émanés de l'âme de Catherine, Jouve leur donne

<sup>55</sup> JOUVE, *Vagadu*, in *OE II*, p.

<sup>56</sup> Cfr. G. DELEUZE-F. GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1975, p. 58.

<sup>57</sup> G. PASCOLI, *Il Fanciullino*, in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia ed., 1903, pp. 81-196.

Secondo P. Klossowski, "cette créature étrange évoque, si l'on cherche une référence dans la littérature moderne, la petite fille dans *La Lettre écarlate* de Hawthorne. Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Pierre Jean Jouve romancier. Catherine Crachat*, "Critique", n. 27, agosto 1948, p. 682.

C'è da aggiungere che in *Vagadu* non solo la "Petite", ma tutti i personaggi minori, pur con una loro inconfondibile consistenza, entrano, in un modo o nell'altro, nell'orbita di Catherine. Si ripresenta così uno dei temi di predilezione dello scrittore, quello del "double". Luc Pascal è "le reflet d'une volonté impérieuse de Catherine" (cfr. *Commentaire à Vagadu*, in *Commentaires*, cit. p. 57), quanto a Mademoiselle Noémi "jouant sur son théâtre (...) n'est pas un reflet, mais presque un moulage de Catherine (*Ibid.*).

telle couleur, telle architecture, telle perspective dont la plasticité inépuisable met en relief de nouvelles régions de la patiente jusqu'alors demeurées obscures. Il en résulte une extraordinaire dramaturgie psychique, infiniment suggestive et contagieuse comme il se doit, parce que ces images ont une valeur universelle qui engage toujours l'affectivité du lecteur lui-même”<sup>58</sup>.

Il romanzo, che appare come una sorta di cristallizzazione di sogni e di reminescenze, è caratterizzato da un marcato articolarsi del flusso narrativo, da un fine montaggio delle sequenze. Il movimento è tutto interiore.

Il presente e un passato traumatico, memoria di un incubo che riaffiora e continua ad agire sul presente, si intersecano continuamente su piani stilistici diversi, con una loro distinta funzione narrativa. In questo processo di interiorizzazione, il presente, il ricordo e i sogni sono talora così contigui che si contaminano, sconfinano gli uni negli altri.

Ciò che si propone l'autore è, come egli stesso spiega, “d'illustrer le rêve, qui est souvent d'une énorme beauté dramatique, et de montrer, et encore d'illustrer la lutte de l'être, son effort au sein de ses propres obscurités, au cours d'un long et pénible passage d'une terrible expérience”<sup>59</sup>.

L'esplorazione del sogno, lo studio delle sue interferenze, è la ricerca di ciò che la maschera nasconde, ricerca di un senso che oppone talora delle resistenze all'interpretazione, essendo frutto di un enorme lavoro di condensazione. “Nous baignons dans un magma de colorations sentimentales permanentes avec toute une figuration de théâtre pour les exprimer”<sup>60</sup>, insiste Jouve.

Il sogno de “la loge”<sup>61</sup> è sintomatico sotto questo profilo. “Le mécanisme est d'abord exhibition (Catherine est la seule personne belle de la salle), ensuite reconnaissance accablée d'elle-même par le vilain nom qu'elle porte, 'le plus ignoble vocable qu'elle eût entendu dans la bouche humaine', nom qui se prête encore aux doubles sens”<sup>62</sup>.

Ne *La Victime*, un'opera narrativa che è nata su una falsariga

<sup>58</sup> P.KLOSSOWSKI, *Pierre Jean Jouve romancier: Catherine Crachat*, cit., p. 683.

<sup>59</sup> JOUVE, *En Miroir*, in *OE II*, p. 1147.

I chiarimenti che Jouve dà in *En Miroir* nei riguardi di *Aventure de Catherine Crachat* e l'analisi che fa dei sogni più significativi della protagonista rivestono un particolare interesse ai fini della penetrazione dell'opera.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1145.

<sup>61</sup> Cfr. JOUVE, *Vagadu*, in *OE II*, pp. 628-630.

<sup>62</sup> JOUVE, *En Miroir*, in *OE II*, p. 1149.

letteraria, – e questo spiega il sorvegliato distacco dell'autore in questa storia esemplare – la tentazione teatrale si affaccia con particolare evidenza.

La messa in scena ricorda vagamente le *moralités* medievali, opere di transizione dal dramma sacro a quello profano, anche se risente di una sensibilità moderna. Come nel teatro medievale, è il trionfo dell'anacronismo e vi è la più ampia confusione fra il sovranaturale e il quotidiano.

Il testo è concepito sotto forma di allegoria: mette in scena l'Eros, la Morte e la "Faute". Tutto ruota intorno al momento centrale – "la scène capitale" –, espressione della fatalità dell'istinto e momento sacrilego in antitesi al religioso: l'amore è convertito in sterile lussuria.

C'è una correlazione tra i luoghi e il rito che si consuma al chiarore sinistro della luna: la tonalità complessiva dello scenario, giocata tutta su toni grigi e neri, diventa una presenza pervasiva.

Il dramma si attua secondo una rigorosa struttura formale: tre giornate scandiscono la vicenda, come tre quadri teatrali<sup>63</sup>. Le figure dei personaggi, ridotte ai caratteri e alle passioni essenziali, emergono con particolare evidenza: più che personaggi sono "dramatis personae", vere e proprie maschere, che alludono a un tema centrale per Jouve. Il triangolo tragico è formato da Waldemar, Dorothee e dall'ombra incombente della morte. La presenza di una demoniaca dimensione dell'evento è sottolineata dalla figura di Simonin, personaggio stranamente equivoco che, con il suo flauto magico, crea una atmosfera allucinata<sup>64</sup>.

L'elemento musicale, che interviene nel momento dell'iniziazione amorosa, simile a un "opium extraordinaire", segno del possesso satanico che addormenta le coscienze, ha un suo valore teatrale<sup>65</sup>.

Un'intensa forza drammatica è presente anche nell'orchestrazione delle sequenze che si succedono dopo la "scène capitale".

<sup>63</sup> Il numero tre, che ricorre con grande frequenza nell'opera di Jouve, ha un carattere emblematico, come riferimento alle relazioni triangolari dei personaggi.

<sup>64</sup> Come non ricordare la condanna da parte di Platone (*La Repubblica*, III, XVIII): "... quando uno riconosce alla musica il potere d'incantare con il suono dell'*aulòs* e di riversare nell'anima, attraverso le orecchie, come fossero un imbuto, quelle dolci molli lamentose armonie (...) e, persistendo, non smette, anzi prosegue l'incanto, ecco allora che fa struggere e liquefare sino ad esaurire del tutto il vigore dell'anima, sino a tagliar via, per così dire, i nervi dell'anima e a renderla 'un combattente smidollato'".

<sup>65</sup> Cfr. Aristotele, *Arte poetica*, 6-4: "musica e linguaggio, sono questi i mezzi con cui (i personaggi) compiono l'imitazione".

Dorothee, morta dopo “la faute” – vittima passiva – è portata, dalle operazioni magiche di Simonin, sul confine indefinito tra vita e morte. Rientrata nella casa paterna essa rivela, attraverso più segni, la sua natura di falsa risuscitata. Dopo che su di lei saranno praticate forme di esorcismo, il suo corpo si ridurrà in polvere.

Nella parte finale del racconto le figure di sfondo – i giudici e il pubblico che segue il procedimento penale – sembrano quasi costituire il “coro”.

Abbiamo parlato per i personaggi di esemplificazioni retoriche, che del resto lo stile un po’ declamatorio dei personaggi sottolinea; il gusto vigile della teatralità, proprio di Jouve, ne fa delle figure surreali, che si staccano con forza su un fondale a toni scuri, come nei quadri di Hieronymus Bosch.

Se la produzione narrativa di Jouve tra il 1925 e il 1935 attesta il carattere unitario del suo processo creativo, la perenne ripresa di una stessa situazione drammatica – “union en un acte de l’eros passif et de la mort” – è possibile tuttavia osservare al suo interno un’evoluzione, non solo a livello di metodo creativo, un distacco di tono da volume a volume, ma di metodo espressivo, nel senso che il modulo teatrale si fa via via più scoperto nella produzione più matura.

“Tutti i poeti greci”, affermava Jaeger, erano veri filosofi, nel senso dell’unità ancora indivisa di pensiero, mito, religione”. Ma non sono ancora questi i fili che convergono, in un annodarsi confuso, negli scritti di Jouve?

Il suo discorso si configura quasi come la ricerca di recuperare, con una sensibilità tardo romantica – gusto per il macabro, contaminazione di elementi sacri e profani – certi aspetti della tragedia attica e il senso religioso del male.

Ciò che si disegna attraverso le vicende di ogni opera dello scrittore è lo schema edipico della colpevolezza e innocenza dell’uomo, l’archetipo di un contrasto interno alla sua stessa natura, dove il sentimento del sacro, che emana dal mondo oscuro del sangue, del sesso e della morte, è ambivalente e causa di impurità.

Claudia Sacchetto

“DEUTSCHE MÄRCHEN” ZWISCHEN J.K.A. MUSÄUS UND  
DEN BRÜDERN GRIMM

“Sind denn die *Kinder-und Hausmärchen* nicht Volksmärchen der Deutschen?” – diese erstaunte Frage wird unvermeidlich von denen gestellt, welche der landläufigen Überzeugung anhängen, die Grimmschen Märchen seien von den Sammlern unmittelbar aus dem Munde des einfachen deutschen Volkes empfangene, treu aufgeschriebene Erzählungen.

Und noch vertrackter wird das Problem, wenn festgestellt werden muß, daß auch die weniger bekannten *Volksmärchen der Deutschen* des J.K.A. Musäus<sup>1</sup> ebenfalls keineswegs als solche bezeichnet werden können.

Sowohl der Begriff “Volksmärchen” als auch der Ausdruck “deutsche Märchen” haben Mißverständnisse hervorgerufen, die lange eine Klarstellung des wahren Charakters dieser durch keinerlei ideologischen Zusammenhang miteinander verbundenen Werke verhindert haben. Immer wieder wurde der Fehler begangen, das Wesen des Volksmärchens, das in Wirklichkeit ausschließlich in der Improvisation und Variabilität der Mündlichkeit besteht, in gedruckten Texten, in erster Linie im Prototyp der Grimmschen Sammlung, zu suchen. So geht M. Lüthi in seiner grundlegenden Untersuchung des europäischen Volksmärchens<sup>2</sup> vom formulierten Märchen aus, also von einem “Kunstgebilde”: Das Widersprüchliche in seiner Analyse besteht darin, daß er Charakterzüge eines literarischen Phänomens als Merkmale des oralen Volksmärchen darstellt<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> JOHANN KARL AUGUST MUSÄUS, *Volksmärchen der Deutschen*, (1782-86), benützte Ausgabe: München 1976, mit Nachwort und Anmerkungen von Norbert Miller.

<sup>2</sup> MAX LÜTHI, *Das europäische Volksmärchen* (1947), München 1985.

<sup>3</sup> Lüthi scheint sich allerdings dieses Fehlers bewußt geworden zu sein, als er bezweifelt, daß die von ihm beschriebene Grundform des Märchens wirklich mit der Eigenart des mündlichen Volksmärchens übereinstimme: “Es stellt sich die

Das Problem "KHM" bleibt verworren und ungelöst, solange man nicht erkennt, daß sie, als Texte, als Schriftgebilde, noch mehr als literarisches Werk, wie es die KHM zweifellos sind, dem Bereich der Literaturwissenschaft angehören, und nicht dem der Volkskunde, deren einer Zweig, die Erzählforschung, von der Grimmschen Sammlung allerdings wesentliche Impulse empfing.

Durch die Zusammenstellung ihrer Märchensammlung haben die Brüder Grimm eine neue literarische Gattung, das sogenannte "Buchmärchen" geschaffen, während Musäus mit seinen *Volksmärchen* auch beileibe keine Volkskunde getrieben hatte, sondern eine besonders später bei den Romantikern beliebte Erzählform vorwog, die Märchennovelle.

*J.K.A. Musäus, die "Volksmärchen der Deutschen"*

"Volksmärchen der Deutschen": vergebens wird man versuchen, in diesem Titel (1782-86 ersch.) erste Ansätze zum Programm zu finden, das die Brüder Grimm mit ihrer Märchensammlung umsetzen wollten. Weder der Herdersche, von den Grimms aufgenommene Begriff von Volkspoesie noch das nationale Streben der Romantiker prägen das Buch Musäus', und dementsprechend sahen die zwei Brüder in Musäus nie einen Vorläufer; vielmehr haben sie wiederholt den Abstand zwischen ihren – in ihrem Verständnis treu aufgefaßten – Märchen und den willkürlich erweiterten, veränderten Volkssagen des Weimarer Lehrers sowie der übrigen Märchendichter der Vergangenheit betont<sup>4</sup>.

Musäus gilt – gleich Wieland – als Vertreter der deutschen Märchenliteratur der Spätaufklärung. Seine *Volksmärchen der Deutschen* bilden ein Gegenstück zur Märchendichtung seines Zeitgenossen: Während dieser in seinem *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*<sup>5</sup> der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland nachgeahmten französischen Mode der Contes des fées folgt und orientalische Züge nicht vermeidet, greift jener allerdings nicht zur ausländischen Tradition zurück, sondern verfaßt "vaterlän-

Frage, ob unsere Beschreibung der Grundstruktur des Märchens wirklich das in mündlichem Erzählen lebendige Volksmärchen erfasse, oder ob sie am Ende nur für das Buchmärchen gültig sei, nur auf den Stil der Brüder Grimm und der vielen, die in ihren Spuren wandeln, zutrefte." (ebenda, S. 95)

<sup>4</sup> Vgl. beispielsweise Wilhelm Grimm, Vorrede zum ersten Band der KHM (1812), in: W. Kl. Schr., Bd. 1, S. 327.

<sup>5</sup> CHRISTOPH MARTIN WEILAND, *Dschinnistan oder auserlesene Feen und Geistermärchen* (1786-89), benützte Ausgabe: Berlin 1968.

dische Originale”<sup>6</sup>. Dabei zeigt er sich dessen bewußt, der erste deutsche Autor zu sein, der sich der Gattung “Volksmärchen” zuwendet. Dieser als bloß literarische Polemik gegen die französische “Feerei” sich richtende Ausdruck weist bei ihm aber noch nicht auf ein Programm nationaler Prägung hin, sondern zielt lediglich auf den sozialen Bereich, aus dem er seinen Stoff geschöpft haben will. Nicht den schriftlichen Produkten der aristokratischen Langweile seien seine Erzählungen entnommen, sondern dem Munde des gemeinen Volkes und der Kinder, den unteren Ständen also, welche Wieland von der Höhe seiner verfeinerten Bildung aus verachtend betrachtete.

Entgegen Wielands Ablehnung der volkstümlichen Ammenmärchen und damit der oralen Tradition erhebt Musäus die bisher aus der Literatur verbannte mündliche Überlieferung zur – jedenfalls zu bearbeitenden – Stoffquelle für die Märchendichtung. Dabei überschritt er aber nie die Grenzen eines rein literarischen Plans: Ihm lag nicht so sehr die Volkstümlichkeit am Herzen, sondern eher der – nicht zuletzt finanzielle – Erfolg.

Eingedenk der Mechanismen des Büchermarktes beabsichtigte er, der angenehmen Lektüre ein neues Feld zu eröffnen; er versuchte, seine dichterischen Fähigkeiten den Ansprüchen der Leserschaft anzupassen und die das damalige Buchwesen kennzeichnende Feenmärchenflut zu seinen Gunsten auszunutzen. Er behielt also stets die so erfolgreiche Märchenproduktion im Auge, entfernte sich aber von den Feenmärchen und schlug neue Stoffe und neue Stilelemente vor, immer dem “Hochgeschmack der Neuheit”<sup>7</sup> auf der Spur.

Das “Deutsche” und das “Volkstümliche” gelten insofern als das Originale, als das noch-nicht-Erschienene, auf welche sich der Jenaer Schriftsteller für das Gelingen seines Buches verläßt; die Idee ist also da, aber noch vollkommen im Dienst der Literatur und ohne jedes ideologische Programm, wie es hingegen für das Grimmsche Unternehmen typisch ist.

*Zur wissenschaftlichen Tätigkeit Jacob Grimms: Volksgeist,  
Nationalgedanke und Historismus*

Wurden die *Volksmärchen der Deutschen* von literarischen Ansprüchen bestimmt, gründen sich die KHM auf theoretisch-

<sup>6</sup> J.K.A. MUSÄUS, Vorbericht zu den *Volksmärchen der Deutschen*, a.a.O., S. 11.

<sup>7</sup> ebenda, S. 9.

begriffliche Prämissen, die sich nicht in der Entwicklung eines dichterischen Programms erschöpfen. Nicht auf dem Boden der Literatur wurzelt diese Sammlung, sondern im Bereich der Philologie und des historischen Denkens.

Durch Brentano und den romantischen Kreis, mit denen Jacob, unter den Brüdern die geistig dominierende Persönlichkeit und eigentlicher Urheber der KHM, dank der Vermittlung Savignys, seines Professors der Rechtswissenschaften, bekannt wurde, näherte sich der junge Jurastudent der bisher wenig erforschten, vielmehr verachteten, ihm so reizvollen Welt der mittelalterlichen Dichtung an. Die ersten Früchte seines unermüdlichen Studiums der Manuskripte alter Poesie, für welches er das Jus-Studium aufgegeben hatte und an dem sich auch Wilhelm beteiligte, sind theoretische Aufsätze, in denen die romantische Unterscheidung von Natur und Kunstpoesie zum Ausdruck kommt. Anschließend edierten die Brüder einige mittelalterliche Werke in textkritischen Ausgaben.

In ihrer gemeinsamen Herausgebertätigkeit fallen Altertum und Mittelalter zusammen; in der Auffassung Jacobs entspricht aber das Vergangene auch einem weiteren, weniger historisch bestimmbareren, eher mythisch gefärbten Moment: der Urzeit, dem Urzustand des menschlichen Daseins, kurz, dem "goldenen Zeitalter" nach den damaligen Vorstellungen. Dem gilt mehr und mehr Jacobs Forschungsarbeit und er entwickelt dafür ein Denkgebäude, das auf folgenden Grundkonzepten aufbaut: der Idee des Volksgeistes, dem Nationalgedanken und dem Historismus.

Jacobs Begriff "Volksgeist" ist ein Erbe von Herders Gedankenwelt. Der Herausgeber der *Volkslieder* vertrat den Standpunkt, daß in jedem Volk eine Seele vorhanden sei, welche alle Phänomene des geistigen Lebens prägt und die Individualität eines Volkes konstituiert. Erscheinungsformen des Volksgeistes seien Sprache, Poesie, Recht, Sitte, Glauben. Auf der Eigentümlichkeit solcher Äußerungen beruhe der Nationalcharakter eines Volkes. Insoweit koinzidiert "Volksgeist" mit "Nationalgeist", den Herder auch "Vaterlandsgeist" nennt, wie "Volk" mit "Nation" und "Vaterland" übereinstimmt<sup>8</sup>.

Auch Jacobs Idee von "Volksgeist", der als anonymer Autor der Volksdichtung gilt und – wie bei Herder – in verschiedenen geistesmäßigen Manifestationen seinen Ausdruck findet, ist mit dem nationalen Element eng verbunden. In der Grimmschen Auffassung bilden Volksdichtung, Naturdichtung und Nationaldichtung eine Iden-

<sup>8</sup> "Nation! Volk! einen Körper, der Vaterland heißt!" (Vorrede zu den *Alten Volksliedern*, Suphan, Bd. 25, S. 9)

tität: Da das gesamte, ungespaltene Naturvolk der Urzeit an der Poesie beteiligt war, gelte diese als "national", als Äußerung einer gemeinsamen, einheitlichen, überindividuellen Seele.

In der archaischen, naturpoetischen Zeit habe der deutsche Nationalgeist in unberührter und unverfälschter Reinheit gelebt: Zu diesem längst vergangenen Zeitalter müßte man sich zurückwenden, um die Grundlagen der deutschen nationalen Eigenart aufzusuchen. Wie Herder durch das Sammeln altdeutscher Volkslieder "ein Fünklein Deutsches Vaterlandsgeistes"<sup>9</sup> von der durch die aufklärerische Kultur bewirkten Vergessenheit retten wollte, so ist Jacobs Erforschung der Ausdrucksformen des Volksgeistes darauf gerichtet, der Einheit des deutschen Wesens auf die Spur zu kommen. Seine Tätigkeit ist durch seine Anteilnahme an den damaligen nationalen Einigungstendenzen bestimmt. Die romantische Entdeckung der Volksdichtung als Bestandteil des nationalen Kulturgutes, Jacobs Rückwendung zum germanischen Altertum und zum deutschen Mittelalter lassen sich von den politisch-historischen Verhältnissen nicht trennen: Das Bedürfnis, ein Nationalbewußtsein zu entwickeln, erwachte nicht zufällig zur Zeit der französischen Besatzung und der Napoleonischen Kriege.

Nicht nur mit politischen Plänen seiner Epoche läßt sich Jacobs Nationalgedanke in Zusammenhang bringen: Ihm lag darüber hinaus auch eine persönliche, gefühlsmäßige Komponente zugrunde: eine tiefe, profunde romantische Liebe zum "Vaterland", zu seiner Heimat Hessen in erster Linie. Seine Bemühungen um die ältere Sprache und Dichtkunst sind ihm "jederzeit vorgekommen als eine würdige, ernste Aufgabe, die sich bestimmt und fest auf" das "Vaterland bezieht und die Liebe zu ihm nährt"<sup>10</sup>.

Der Hang zur Heimat und die Idee der nationalen Einheit konnten dennoch Jacob nicht hindern, seinen Blick über die Grenzen seines Vaterlands hinaus zu richten, da sein "nationales" Prinzip – wie das von Herder – ein positives, auf kultur-, geistes- und gesinnungsmäßige Werte gründet und von jedem territorial-macht-politischen Kriterium absieht. Diese Umstände wurden von denen übersehen, die sich nur auf einige Aussprüche Jacobs beriefen, um ihn zum Faschisten ante rem zu machen.

<sup>9</sup> ebenda, S. 7.

<sup>10</sup> JACOBS "Selbstbiographie", in: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Schriften und Reden*, hrsg. von Ludwig Denecke, Stuttgart 1985, S. 33. Jacobs Zuneigung zur Heimat wurde von ihm auch auf der Germanistenversammlung von 1847 unterstrichen: "Ich liebe mein Vaterland, mein Vaterland ist mir immer über alles gegangen".

Die durch die nationale Idee geförderte Erforschung der Vergangenheit machte Jacob zu einem Vertreter des Historismus, sein historischer Ansatz ist allerdings ein besonderer: Historisch-philosophische oder evolutionistische Intentionen sind ihm fremd: Er hatte nicht im Sinn, kulturelle Erscheinungen nach einem progressiven Prozeß zu untersuchen, sondern nahm sich vor, die vollkommene, der negativ eingeschätzten Geschichte entgegengesetzte "Urzeit" aufzudecken. Jacob fühlte sich – sich der Zerstörung durch Zivilisation und Intellektualismus bewußt – vom romantischen Bild der mythischen goldenen Zeit angezogen, als Geist und Natur, Menschen und Tiere, Ich und Welt, Gefühl und Wort eine harmonievollere Einheit bildeten.

Das Aufspüren von Naturnähe und Vollkommenheit dieses ursprünglichen Momentes, dieses verlorenen Paradieses, ist das Hauptziel seines historischen Schaffens. "Grimms einziges Problem ist der Übergang von Natur und Kultur, der sich immer wieder und in jeder Gesellschaft vollzieht."<sup>11</sup> – schreibt U. Wyss, welcher in diesem Bezug einen – wenn auch weiten – Zusammenhang zwischen Grimm und der strukturalen Anthropologie feststellt. Die Äußerungen des Volksgeistes, Volkspoesie, Sprache, Recht, Mythologie, sind Objekte einer geschichtswissenschaftlichen Forschung, insofern sie als Mittel angesehen werden, um ein evozierbares Bild der Frühzeit zu entwerfen und um in späteren Perioden überlebende Spuren der Archaik herauszufinden<sup>12</sup>.

Jacobs Anspruch, die von ihm als ein Gebiet der Geschichtslosigkeit begriffene Urzeit zum Gegenstand einer historischen Betrachtung zu machen, sein Willen, "Geschichtlichkeit" in Geschichtslosigkeit zu konstruieren, ist Frucht seines romantischen Idealismus.

### *Zur Konzeption der KHM*

Die Begriffe von Naturdichtung und Volksgeist, der Nationalgedanke und der historische Gesichtspunkt, welche die ganze wissen-

<sup>11</sup> ULRICH WYSS, *Die wilde Philologie: Jacob Grimm und der Historismus*, München 1979, S. 248.

<sup>12</sup> So wird in den *Deutschen Rechtsaltertümern* (1828) das Recht als Ausdrucksform des Volksgeistes angesprochen und als aufklärendes Element des im Mittelpunkt der Abhandlung stehenden Altertums erfaßt. Ähnlicherweise bietet die *Deutsche Mythologie* (1835) den Anlaß, durch die Schilderung deutscher Mythen die deutsche Vergangenheit zu rekonstruieren. In den Sprachstudien ist die Sprache Weg und Mittel zur Aufklärung des Vergangenen, wobei sie als das historische

schaftliche Tätigkeit Jacobs durchdringen, bilden die theoretische Basis auch für die Entstehung der Märchensammlung.

Die Grimmsche Märchenauffassung impliziert eine Neubewertung dieser Erzählform, der – zumindest in der theoretischen Intention – endlich ihre unberührte, volkstümliche Gestalt zuerkannt wird: Vielmehr wird durch Jacobs Forderung nach exakter Wiedergabe mündlicher Erzählungen die aufklärerische Anschauung von Volksmärchen – wie sie noch Musäus vertritt – völlig umgekehrt. Die alten Vorurteile gegen das orale “Ammenmärchen” werden vollkommen abgelegt.

Die Grimmsche Mythologisierung der Ideale der Volkstümlichkeit rückt das orale Erzählgut in ein neues Licht: Mündliche Vorlagen stellen nicht mehr – wie nach Musäus’ Auffassung – unbedingt dichterisch umzuformendes Rohmaterial dar, sondern eine Erzählsphäre, in der die positiven Werte der alten Poesie fort dauern und welche deswegen in ihrer originären Form zu erhalten ist. Mündlichkeit wird zum Inbegriff von Volkstümlichkeit, sie wird als einfache, naive, unschuldige Ausdrucksweise des Volkes, d.i. der ungebildeten, naturnahen, nicht schreibfähigen Unterschicht verstanden; sie verkörpert in der Epoche der Bildung das Wesen der Volksdichtung, die sich dem modernen reflektierten Schrifttum der Kunstdichter entgegenstellt.

Nebst Volksliedern, Sagen, Sprichwörtern, Redensarten, Sitten und Bräuchen gehören auch Märchen zur Volkspoesie. Herders Aufruf zur Sammlung derselben bedenkend, setzt sich Jacob die Aufgabe, “diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollten, immer seltener werden”<sup>13</sup>. Insoweit stellt das Vorhaben Jacobs eine Fortsetzung des Sammelunternehmens Herders dar, welcher auch durch die Vermittlung von Ausdrücken des semantischen Pflanzenbereichs, welche laut H. Bausinger “die geläufigen Bilder, mit denen die Entstehung der Volkspoesie umschrieben wird”<sup>14</sup>, sind, sich als ideeller Lehrer der Autoren der KHM erweist.

Märchen werden im Grimmschen Vorwort mit Ähren verglichen, die “dem Sturm oder anderem Unglück” entgangen sind. “Lieder, ein paar Bücher, Sagen und diese unschuldigen Hausmärchen” seien der Rest von dem, was “unter dem Volke” in früherer Zeit geblüht hat” und von dem Vergessenwerden bewahrt werden konnte. Mär-

Phänomen schlechthin, als Primärquelle der Geschichte betrachtet wird, indem hauptsächlich sie die nationale Einheit eines Volkes bestimmt.

<sup>13</sup> KHM, Bd. 1, S. 15 (Vorrede von 1819).

<sup>14</sup> HERMANN BAUSINGER, *Formen der Volkspoesie*, Berlin 1968, S. 18.

chen seien "Blumen und Blätter", die "die Natur (...) hat wachsen lassen"<sup>15</sup>: Die Natur erscheint als Dichterin, ihre Gesetze sind keine Kunstmittel, ihre Produkte wachsen wie Pflanzen einer Naturwiese, nicht eines französischen Kunstgartens.

Verknüpft mit dem Konzept der Naturdichtung ist das Prinzip von "Volks – oder Nationalgeist". Das Vorhandensein von Märchen bei jedem Volk feststellend, behauptete Herder: "Keine Nation ist ohne dergleichen Geschicht- und Localsagen; in allen spiegelt sich ihr Land, ihr Geistescharakter"<sup>16</sup>. Jacob nimmt diese Vorstellung wieder auf, um sie in erster Linie auf deutsche Verhältnisse zu beziehen: Ihm ist das Märchen ein Abbild der deutschen Vergangenheit; seine Herkunft wird auf die germanische Urzeit zurückgeführt. Insofern werden auch Märchen zum Gegenstand seiner historischen Interessen und in sein Programm der Bestimmung eines Nationalbewußtseins eingefügt.

Mit solchen Gedanken läßt sich Musäus' Erwähnung des scheinbar bei Herder eine Entsprechung findenden Prinzips des "Nationalcharakters" keineswegs in Zusammenhang bringen, zumal Musäus sich bei seiner Bemerkung auf eine Betrachtung lediglich äußerlicher, offensichtlicher Charaktere der Erzählungen beruft, ohne den Herderschen Plan der Suche nach der geistigen Einheit der deutschen Nation einzubeziehen<sup>17</sup>.

Jacobs Einstellung zur Volksdichtung und demzufolge zum Märchen unterscheidet sich von der Position anderer Romantiker, indem für ihn Volksdichtung anonyme Äußerung des Volksgeistes ist: Das Wunder des "Sich-von-selbst-machens" darf durch das Eingreifen individueller Einfälle nicht verletzt werden. Die alte Märchentradition soll aufgrund Jacobs strikter Trennung von alter und neuer Poesie nicht durch stilistische Kunstgriffe modernisiert, sondern in seiner ursprünglichen, für heilig gehaltenen Gestalt bewahrt werden.

Das bei Savigny gelernte philologische Umgehen mit alten Manuskripten wird zum Kriterium bei der Behandlung der Märchenquellen. Die Märchensammlung wird als historisches Denkmal begriffen, als "museale Tätigkeit", um einen Ausdruck von F. Apel anzuwenden. Letzterer erkennt in dieser Hinsicht einen Unterschied zu Musäus: Vom Autor der *Volksmärchen der Deutschen* wird die "historische Einfärbung vor allem als Kunstmittel benutzt", während es in "der – zumindest intentional – historisch musealen Verfahrens-

<sup>15</sup> KHM, Bd. 1, S. 15-17.

<sup>16</sup> *Adrastea*, Suphan, Bd. 23, S. 275.

<sup>17</sup> Vgl. J.K.A. Musäus, Vorbericht zu den *Volksmärchen der Deutschen*, a.a.O., S. 11-12.

weise der Brüder Grimm" den Willen gibt, die geschichtlichen Zeugnisse der Urpoesie in antiken Dokumenten zu entdecken<sup>18</sup>. Bei Musäus dient die Geschichte der künstlerischen Bearbeitung des rohen Stoffes, sie ist ein Mittel; bei Jacob ist sie hingegen der Zweck. Das Interesse an der mittelalterlichen Vergangenheit, welche in den *Volksmärchen der Deutschen* am häufigsten den historischen Hintergrund bildet, erschöpft sich bei Musäus auf der Ebene der dichterischen Erfindung, wohingegen für Jacob das Vergangene mehr als ein literarischer Einfall ist.

Daß der erste Band der KHM trotz der verpflichtenden gedanklichen Voraussetzungen, die das Anfangsstadium des Unternehmens bezeichneten, letzten Endes mit den Zügen eines harmlosen Kinderbuches gerade um die Weihnachtszeit erschien, ist übrigens wohl wenigstens zum Teil auch eine zustimmende Antwort auf eine von Herder erwägte Idee:

“Eine reine Sammlung von Kindermährchen in richtiger Tendenz für den Geist und das Herz der Kinder, mit allem Reichthum zauberischer Weltscenen, so wie mit der ganzen Unschuld einer Jugendseele begabt, wäre ein Weihnachtsgeschenk für die junge Welt künftiger Generationen (...)”<sup>19</sup>.

Was im Schoß der Wissenschaft angeregt worden war, wurde am Ende, besonders durch die Eingriffe Wilhelms, ein Erzählkunstwerk, dessen Ton und Stimmung sich in der Rezeption dann allerdings wirklich vorwiegend mit dämmrigen, schneebedeckten Landschaften und weihnachtlichen Atmosphären verband: Die KHM sind hohe romantische Dichtung, von der sich Jacob eben distanzieren wollte. Beim Versuch, mündliche Vorlagen wortgetreu nachzuschreiben, wurden einige Charakteristika des lebendigen Vorerzählens zu Elementen einer schriftlichen Erzählweise, die ein Gegenstück zur ausgeschmückten, individuell erdichteten Kunstpoesie bieten sollte, aber letztendlich zu einem ebenso literarisch und individuell geprägten Stil einer neuen Gattung wurde.

*Zum Grimmschen Begriff “deutsch”: warum wurden die Grimmschen Märchen nicht “deutsche” Märchen genannt?*

*Deutsche Sagen, Deutsche Mythologie, Deutsche Grammatik, Deutsches Wörterbuch:* Bei den Titeln der meisten Werke der Brüder

<sup>18</sup> FRIEDMAR APEL, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg 1978, vgl. S. 142, 91.

<sup>19</sup> *Adrastea*, Suphan, Bd. 23, S. 288.

Grimm, insbesondere Jacobs, fällt das Adjektiv "deutsch" auf. Dieser Ausdruck, mit dem Musäus nur seine – teils polemische – Abwendung von ausländischen Märchenmustern betonen wollte, kündigt bei den Grimms ein historisch-wissenschaftliches, auf die Belebung des deutschen Nationalgefühls gerichtetes Programm an.

Im Begriff "deutsch" vereinigen sich Vergangenheit und Gegenwart: Verbindungslinie zwischen diesen zwei Zeitpunkten ist das nationale Gedankengut, dessen vergangener Glanz in dem gegenwärtigen Bewußtsein wiederhergestellt werden soll.

Nun, warum mußten die Märchen, welche aus demselben theoretischen Substrat und aus denselben Absichten der übrigen Arbeiten heraus entstanden sind, auf die Kennzeichnung "deutsch" verzichten?

Beim Versuch, die Frage nach dem Ursprung und dem Wesen des Märchens zu beantworten, hatten die Brüder Grimm die These formuliert, daß in den Märchen Reste einer mythischen Weltdeutung fortleben. Ihre Herkunft hatten sie im Bereich der indogermanischen Kultur, besonders im Schoß der germanischen Völker, vermutet. Ihre Entwicklung innerhalb der verschiedenen germanischen Stämme wäre nach denselben Gesetzen erfolgt, die die Entfaltung der germanischen Sprachen bestimmt haben. Aus einigen Urmärchen hätten sich also verschiedene, eigentümliche Charaktere aufweisende, aber immer noch das ursprüngliche Gemeinsame bewahrende Märchen gebildet.

Während der Sammelarbeit dieses als germanisch angesehenen Erbgutes erhob sich aber das Problem, das Vorhandensein verwandter Märchen bei Völkern nicht indogermanischen Ursprungs zu erklären. Die Brüder Grimm mußten zur Erkenntnis gelangen, daß sie bei der Beschäftigung mit dieser Erzählform auf ein internationales Phänomen gestoßen waren. Daß der Plan der Suche nach den Grundlagen der deutschen Nation in der Märchensammlung wegen des nicht spezifisch deutschen oder germanischen Charakters dieser Gattung zum Scheitern bestimmt war, mußten die Brüder in Kauf nehmen und darauf verzichten, im Titel dieses Werkes den Begriff "deutsch" zu verwenden. Dem Buch wurde so ein Titel gegeben, der mit dem ursprünglichen Vorhaben nicht im Einklang steht, doch die endgültige Form der dichterisch verarbeiteten, biedermeierlich gefärbten und für das Kinderpublikum gedachten Märchen widerspiegelt.

Nicht zuletzt das Einsehen in die ubiquitäre Wesenheit des Märchens und die daraus resultierende Einsicht in die Ungeeignetheit dieses Genres als Zeugnis des urdeutschen Kulturgutes muß Jacob dazu bewogen haben, seine Mitarbeit an der Märchensammlung ein-

zustellen; von der zweiten Ausgabe an wurde sie tatsächlich ausschließlich von Wilhelm fortgeführt und betreut<sup>20</sup>.

Ein Jahrhundert später, als die nationalsozialistische Ideologie Begriffe wie "Nationalgeist" und "Volk" abstützen wollte und dazu die indogermanische Philologie "zum Nachweis einer Herrenrasse nordischen Ursprungs, die alle Kulturschöpfungen hervorgebracht"<sup>21</sup> hätte, eingespannt wurde, knüpften Märchenforscher an die indogermanische Theorie des Märchens an, um deutsche Erzählungen als deutliche Offenbarungen des Nationalgeistes darzustellen. So schrieb K. Schmidt 1936, daß die Grimmschen Märchen "Nationalpoesie", wenigstens "nationalisierte Poesie" genannt werden sollten. Ihm war Wilhelm Grimm ein "typischer Deutscher", der das deutsche Wesen erfaßt und es in den Märchen wiedergegeben hatte<sup>22</sup>. Zur selben Zeit hatte sich F. von der Leyen in einem kurzen Aufsatz mit der tendenziösen Überschrift "Über das Germanische und Deutsche in deutschen Märchen" zum Verteidiger der Deutschheit der KHM gemacht. Im Gegensatz zu F. Ranke, der das deutsche Märchengut zum größten Teil keltisch-romanischen oder orientalischen Quellen zuschrieb, versuchte er, anhand einiger Beispiele nachzuweisen, daß die Mehrzahl der deutschen Erzählungen "das Adelzeichen germanischer Herkunft" tragen<sup>23</sup>.

Um das Mißverständnis über "deutsche" Märchen deutlich hervorzuheben, hat in jüngster Zeit F. Karlinger seine Studie "Grundzüge einer Geschichte des Märchens *im deutschen Sprachraum*" betitelt: In der Tat kann man nicht von "deutschen" Märchen sprechen, sondern allein von Märchen in deutscher Sprache. Die Vorstellung, daß jedes Volk einen gemeinsamen, eigentümlichen, unvariablen Sprach – und Kulturschatz besitze, ist zutiefst romantisch und hält heutigen Einsichten nicht stand. Märchen sind – wie ganze Völker auch – Mutationen und wechselseitigen Beeinflussungen ausgesetzt und lassen sich daher "trotz nationaler und regionaler Eigenheiten"

<sup>20</sup> Was sich bei den Märchen als wenig plausibel herausgestellt hatte, wurde bei den "Sagen", die sich dank ihrer Zeit- und Ortgebundenheit den Ansprüchen Jacobs entsprechender erwiesen, erneut versucht. Den Plan, die urdeutsche mythische Wirklichkeitsdeutung darzustellen, nahm Jacob hingegen in seiner *Deutschen Mythologie* wieder auf.

<sup>21</sup> BURKHARDT LINDNER, "Der Mythos 'Deutsch'", in: *Diskussion Deutsch* 89, 1986, S. 312.

<sup>22</sup> KURT SCHMIDT, "Wilhelm Grimm und die Kinder – und Hausmärchen", in: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 50, 1936, S. 132.

<sup>23</sup> FRIEDRICH VON DER LEYEN, "Über das Germanische und Deutsche im deutschen Märchen", in: *ZfVkd*, 46, 1936/37, S. 85.

national nicht bestimmen: "Es scheint daher geraten, mit dem Begriff 'deutsche Märchen' behutsam umzugehen und darunter in Deutschland bekannte, aber nicht entstandene Texte zu verstehen. Daß in dieser Hinsicht viele Mißverständnisse aufgekommen sind, geht auch auf entsprechende Benennungen bei Musäus und den Brüdern Grimm zurück" <sup>24</sup>.

Obwohl den Brüdern Grimm Umstände bekannt waren, die den deutschen Charakter des gesammelten Erzählgutes kompromittieren konnten, bestanden sie immer auf dem deutschen Ursprung der Märchen und auf der nationalen Bedeutung ihres Unternehmens. Sie verfahren so, als ob sie diese Umstände ignoriert hätten, eliminierten obendrein alle Elemente, die einer "Bodenständigkeit" der KHM widersprachen. Diese Verfahrensweise gegenüber allen Zügen, die auf den Einfluß fremder Quellen verweisen konnten, läßt sich besonders bei der Edition von 1819 feststellen. Unter den Texten des Erstdrucks befinden sich denn auch Stücke, die eine deutliche Abhängigkeit von ausländischen Modellen enthüllen; darüber hinaus wurden Fremdwörter, welche die nicht einheimische Herkunft einiger Märchen verraten konnten, in dieser Phase noch nicht vermieden.

Gelegentlich der Veröffentlichung des zweiten Bandes wurde die Deutschheit der Märchen mit größerem Nachdruck hervorgehoben. Bis auf ein einziges Stück wurden in der Ausgabe von 1815 keine neuen Erzählungen von eindeutig fremder Provenienz abgedruckt. Verschiedene Sätze der Vorrede, die diesen zweiten Band einleiten, wollen das Lesepublikum auf den deutschen Kern der Sammlung aufmerksam machen:

"In diesen Volksmärchen liegt lauter *urdeutscher Mythos*, den man für verloren gehalten, und wir sind fest überzeugt, will man noch jetzt in allen gesegneten Theilen unseres *Vaterlandes* suchen, es werden auf diesem Wege ungeachtete Schätze sich in ungeglaubte verwandeln und die Wissenschaft von dem Ursprung unserer Poesie gründen helfen" <sup>25</sup>.

"Alles aber, was aus mündlicher Überlieferung hier gesammelt worden, ist sowohl nach seiner Entstehung aus Ausbildung (vielleicht darin den gestiefelten Kater allein ausgenommen) *rein deutsch* und nirgend her erborgt (...)" <sup>26</sup>.

<sup>24</sup> FELIX KARLINGER, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt 1983, S. 4.

<sup>25</sup> W. Kl. Schr., Bd. 1, S. 330.

<sup>26</sup> ebenda, S. 332.

Zur Bekräftigung des Deutschtums des zusammengetragenen Märchengutes wird darüber hinaus die Figur einer Beiträgerin, Dorothea Viehmann, geschildert, die, aus der Nähe von Kassel stammend, als Erzählerin "echt hessischer Märchen"<sup>27</sup> gelten sollte.

Angesichts der Notwendigkeit, die Umriss der deutschen Nation zu definieren, tritt das Interesse für ausländische Märchen in den Hintergrund: "Die für diesen zweiten Band anfänglich versprochene Übersetzung des Pentamerone steht den *einheimischen* Märchen nothwendig nach (...)"<sup>28</sup>.

In der Märcheneinleitung von 1819 spricht Wilhelm über die Natur der Gegenden, aus denen die herausgegebenen Märchen stammen sollten. Das Fürstentum Paderborn und Münster, wo die plattdeutschen Stücke gesammelt wurden, besteht aus "altberühmten Gegenden deutscher Freiheit", "wo die Schrift theils noch nicht durch Einführung des Fremden stört (...)"<sup>29</sup>. Dank seiner geographischen Lage, welche die Bewahrung der Tradition begünstigt, bietet Hessen einen großen Reichtum an Märchenmaterial: "Hessen hat als bergichtes, von großen Heerstraßen abseits liegendes und zunächst mit dem Ackerbau beschäftigtes Land den Vorteil, daß es alte Sitten und Überlieferungen besser aufbewahren kann"<sup>30</sup>. Die erwähnten Gebiete würden laut Wilhelm aus politischen, beziehungsweise geographischen Gründen eine Fundgrube von rein deutschen Märchen bilden. Kontaminationen mit Überlieferungen fremder Bevölkerungen werden absolut ausgeschlossen.

Angesichts von Wilhelms Überzeugung von der echten Deutscherheit der KHM muß man sich die Frage vorlegen, warum er bei der Beschreibung von Dorothea Viehmann, wobei er das 1815 Geschriebene wortwörtlich wiederholt, ein nicht belangloses Detail gestrichen habe, und zwar, daß sie "echt hessische Märchen" erzählte.

H.Rölleke ist der Ansicht, daß diese so wichtigen Worte weggelassen wurden, weil die Grimms sich der französischen Herkunft der Frau, deren Repertoire demzufolge nicht frei von ausländischen Einflüssen sein konnte, bewußt waren<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> ebenda, S. 329. Auf die reale Identität von Dorothea Viehmann hat Heinz Rölleke hingewiesen. Vgl.: H. Rölleke, "Zur Biographie der Grimmschen Märchen", in: *Kinder- und Hausmärchen* nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, hrsg. von H. Rölleke, Köln 1982; *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, München, Zürich 1985; "Die Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm in neuerer Sicht", in: *Diskussion. Deutsch* 91, 1986, S. 458-478.

<sup>28</sup> ebenda, S. 332.

<sup>29</sup> KHM, Bd. 1, S. 18.

<sup>30</sup> ebenda, S. 20.

<sup>31</sup> Dorothea Viehmann stammte eigentlich aus einer Familie französischer Hüge-

Auf das Prinzip des Deutschtums hin fielen 1819 alle Fremdwörter weg: Ausdrücke wie "Courage", "Pallast", "Doctor", "Dame", die sich in der Handschrift und im Erstdruck feststellen lassen, durften in der dritten Auflage nicht mehr gebraucht werden; die häufigen "Prinz" und "Prinzessin" ersetzte Wilhelm durch die deutschen "Königssohn" und "Königstochter". Die Feen, die schon bei Musäus ihre Priorität und Herrschaft verloren hatten, wurden nun als letzten Nachklang der französischen Tradition irreversibel aus der Märchenwelt verbannt: Sie wurden in "weise Frauen" verwandelt, nachdem sie zum letzten Mal in der "Dornröschen"-Fassung von 1812 aufgetreten waren. Um das deutsche Wesen dieses Märchenstoffes, der durch das Werk von Perrault bekannt geworden war, glaubwürdig zu machen, wurde die Protagonistin in den Anmerkungen mit der schlafenden Brunhild der altnordischen Sage identifiziert.

Auch in dieser Hinsicht erweist sich die Edition von 1819 als die Phase, in der die Konzepte der Volksdichtung und des deutschen Volksgeistes eine konkretere, eindeutiger Gestalt erhielten. Wie der von Wilhelm vorgenommene Stilisierungsprozeß gelegentlich der dritten Ausgabe auf eine so gut wie endgültige Form, die den idealen Werten der Naturpoesie entsprach, hinauslief, so führte auch das nationale Prinzip, das die Konzeption der Märchensammlung bestimmt hatte, erst bei dieser Gelegenheit zu entscheidenden Veränderungen: Bei tiefgehenden Analysen der unterschiedlichen Fassungen der Märchentexte ergibt sich, daß der einfache, kindgemäße Stil das Produkt einer reflektierten Konstruktion ist; die Idee des deutschen Ursprungs und Charakters der zusammengebrachten Märchen erscheint als eine bis in die kleinsten Einzelheiten ausgearbeitete Fiktion<sup>32</sup>.

notten und war als Tochter eines Wirtes in einer Gaststätte bei Kassel aufgewachsen: Sie war daher sowohl mit der französischen als auch mit der deutschen Erzähltradition vertraut: Daß Elemente beider Traditionen sich in ihrem Gedächtnis vermischten, ist nicht unwahrscheinlich. Das Grimmsche Ideal echt deutscher Märchen blieb daher ein konstruiertes Bild, das von den wirklichen Verhältnissen völlig abwich. Auch für weitere Märchenbeiträge ist der französische Ursprung belegt. Die auf zwei Erzählungen von Perrault verweisenden "Rotkäppchen" (KHM 26) und "Dornröschen" (KHM 50) wurden gerade von den im französischen Geiste erzogenen Jeanette, beziehungsweise Marie Hassenpflug berichtet. Von der Familie Hassenpflug rühren auch einige Stücke her, die in die Ausgabe von 1819 nicht mehr aufgenommen wurden: "Blaubart" (Anh. 9) und "Der gestiefelte Kater" (Anh. 5) wurden entfernt, weil sie eine starke Abhängigkeit von den Versionen Perraults zeigten; "Der Okerlo" (Anh. 11) durfte wegen seiner Affinität mit einer Erzählung von M.me d'Aulnoy nicht mehr akzeptiert werden. Dasselbe Schicksal erlebten weitere Märchen, die dem Ideal des reinen Deutschtums nicht nachkommen konnten.

<sup>32</sup> Siehe dazu: H. Rölleke, "Die Urfassung der Grimmschen Märchensammlung

*Zum Grimmschen Begriff von Tradition*

Der Art, wie die Brüder Grimm mit der mündlichen Tradierung umgingen, ihrer Neigung, die Märchenfassungen, in denen die mythische nordische Herkunft am deutlichsten zutage tritt, vorzuziehen, ihrer Anstrengung, die philologische Perfektion mündlicher Erzählungen zu verfolgen, liegt der Historismus Jacobs zugrunde, welcher paradoxerweise auf einem ungeschichtlichen Begriff von Tradition fußt. Diese wird als positive, den Reichtum der Vergangenheit bewahrende Unbeweglichkeit begriffen, die sich der negativ bewerteten Dynamik der Geschichte entgegenstellt.

“Stätiger Wechsel” und “Veränderung der Zeit” sind Gesetze der Geschichte und des Fortschritts, welchen der romantische Idealismus der Grimms das “Fortdauern”, die Unabänderlichkeit der Lebensgewohnheiten, das Festhalten an alten Sitten und Bräuchen vorzog<sup>33</sup>. Was sie immer mit der Unterscheidung von Kunst- und Volkspoesie bezeichneten, läßt sich letzten Endes auf den Gegensatz von Geschichte und Tradition zurückführen. Dem “stätigen Wechsel” des geschichtlichen Ablaufs entspricht die individuelle Variabilität der Kunstdichtung; die Unwandelbarkeit der Tradition, welche die Brüder Grimm mit dem Ausdruck “Volkspoesie” beschrieben, widerspiegelt die sich selbst gleichbleibende “göttliche Wahrheit” der letzteren.

Das Konzept der absoluten Beständigkeit der Tradition wirkte in erheblichem Maße auf die Grimmsche Anschauung der mündlichen Realität ein. Mit der Intention, die Volksdichtung dem zerstörenden Ein-“Fluß” der Historie zu entziehen, nahm sich Jacob vor, das verbal Überlieferte in einer einmaligen, absoluten schriftlichen Form zu fixieren, in der Überzeugung, daß dies der einzige Weg sei, um das geistige Vermögen der vom verderbenden Lauf der Geschichte unberührten “goldenen Zeit” ein für allemal vom Vergessenwerden zu retten. Dabei beging er den Fehler, die Charakteristika des mündlichen Erzählens, die geschichtliche und individuelle Variabilität des lebendigen Vortragens zu unterschätzen.

von 1810. Eine Rekonstruktion ihres tatsächlichen Bestandes”, in: *Euphorion* 68, 1974, S. 331-336; *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Cologny-Genève 1975; “Zur Vorgeschichte der Kinder- und Hausmärchen. Bislang unbekanntes Material im Nachlaß der Brüder Grimm”, in: *Euphorion* 72, 1978, S. 102-105; *Wo das Wünschen noch geholfen hat. Gesammelte Aufsätze zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bonn 1985. Weitere bibliographische Hinweise: siehe Anm. 27.

<sup>33</sup> Vgl. dazu: KHM, Bd. 1, S. 15 u. 20.

Die Problematik der Oralität wurde letzten Endes auf die Frage der "treuen Auffassung der Überlieferung"<sup>34</sup> übertragen und auf diese Weise gewissermaßen vereinfacht. Bei Verkennung der Phänomene des mündlichen Ausdrucks wurde die Fragwürdigkeit der Authentizität des Geschriebenen durch die Versicherung verdrängt, daß weder der Erzähler noch der Sammler, geschweige denn der Vermittler, "künstlich-bewußt"<sup>35</sup> in den erzählten Stoff eingriffen. Alles wurde durch das Appellieren an das Kriterium der Anonymität, an den Verzicht auf jegliche individuelle Umarbeitung, den Begriff von Volksdichtung und den Mythos des "Sich-von-selbst-machens" hinzuziehend, gelöst.

### *Das Kontinuitätsproblem in der Auffassung der neueren Volkskunde*

Die Vorstellung der Tradition als ungeschichtliche Realität ist das Ergebnis romantischer Vergangenheitsverklärung sowie die Frucht der Mythologisierung der Volksdichtung, die, als Produkt des überindividuellen "Sich-von-selbst-machens", Ausdruck der im Lauf der Zeit unabänderlichen Seele des Volkes sein sollte.

Diese Auffassung wurde von der spätromantisch angelegten Volkskunde um 1900 als gültig aufgenommen; später wurde die Idee der Kontinuität des Traditionsstrangs, der die germanische Frühzeit mit der Gegenwart verketten sollte, von der nationalsozialistischen Ideologie im politischen Sinn mißbraucht.

Nicht zuletzt als Reaktion auf die nationalistische Instrumentalisierung des Begriffs von Beharrlichkeit im Bereich der Volksforschung wurden die Kontinuitätsfaktoren der Volksüberlieferung besonders in den Sechziger Jahren in den Hintergrund der Forschung gedrängt. "Die Kategorie der Dauer ist immer mythischer Art."<sup>36</sup> Diese von Bausinger formulierte Sentenz faßt die Position der überwiegenden Anzahl der Volkskundler dieser Periode zusammen, die ihre Aufmerksamkeit lieber auf den geschichtlichen Wandel der volkstümlichen Kulturphänomene lenkten.

Die Antithese von Tradition und Geschichtlichkeit hat J. Dün-

<sup>34</sup> Märchenvorrede von 1837, KHM, Bd. 1, S. 25.

<sup>35</sup> Mit diesen Adjektiven definiert Jacob Brentanos Vorgehen beim *Wunderborn*. Vgl. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart, Berlin 1904, S. 257.

<sup>36</sup> Zitiert von Kurt Ranke im Aufsatz "Orale und literale Kontinuität", in: *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*, hrsg. von Hermann Bausinger und Wolfgang Brückner, Berlin 1969, S. 102.

ninger<sup>37</sup> als realitätsentfremdend und unannehmbar herausgestellt. Seiner Ansicht nach unterliegt die traditionelle Verhaltensweise dem Einfluß sozial-historischer Wandlungen, welche Auflösungen alter Bindungen, Wiedergewinnung versunkener Lebensformen, Bildung neuer traditioneller Elemente herbeiführen können. Tradition müsse als ein - wenn auch langsamer - Prozeß gedacht werden, der Momente der Stagnation, zugleich des Fortschreitens und Vergehens aufweist.

Anläßlich der Diskussionen über das Kontinuitätsproblem der mündlichen Tradition legt K. Ranke besonderen Nachdruck auf die orale Beständigkeit mancher Sagen und Märchen: "Es gibt kaum etwas von ähnlicher Konstanz. Die Gesetze der Völker vergingen, ihre Sprachen wandelten sich, ihr Denken erlosch wie sie selber. Diese ihre Erzählungen aber haben Bestand gehabt durch allen Wechsel der Schicksale"<sup>38</sup>. Allerdings gibt Ranke zu, daß diese Kontinuität immer eine des Stofflichen und der inhaltlichen Struktur ist; die Funktion und der stilistische Aufbau dieser Inhalte haben hingegen epochale und regionale Varianten erfahren. Permanenz des Grundschemas und der Hauptmotive einerseits, Wandel der sprachlichen Gestaltung andererseits, Fixierung und Variation, um Grimmsche Ausdrücke<sup>39</sup> zu verwenden, sind die Kategorien, die die Weitergabe der mündlichen Erzähltradition kennzeichnen.

Um die Tendenz zur Beharrlichkeit und die Neigung zur Veränderung, die in der oralen Märchenüberlieferung gleichzeitig vorhanden sind, zu bezeichnen, sind die Begriffe "Requisiterstarrung", beziehungsweise "Requisitverschiebung" geprägt worden<sup>40</sup>. In Übereinstimmung mit der geschichtlichen Konzeption der Traditionsformen vertritt Bausinger die Meinung, daß historische und kulturelle Komponenten in der mündlichen Märchenüberlieferung aufzuspüren seien. Wenn das mündliche Erzählgut von einer bestimmten geschichtlichen und geographischen Wirklichkeit in eine andere übergeht, passen sich einige Züge des Tradierten den neuen zeitlichen und örtlichen Bedingungen an, unter denen die Erzählerpersönlichkeit lebt. Dies schließe jedoch nicht die Eventualität aus, daß Charakterzüge, die auf vergangene geschichtliche Momente und auf

<sup>37</sup> JOSEF DÜNNINGER "Tradition und Geschichte", in: ebenda, S. 57-66.

<sup>38</sup> K. RANKE, "Orale und literale Kontinuität", in: ebenda, S. 108

<sup>39</sup> Vgl. R. STEIG, *A. von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, a.a.O., S. 237 (Brief vom 29. Oktober 1812).

<sup>40</sup> Vgl. H. BAUSINGER, "'Historisierende' Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitverschiebung und Requisiterstarrung", in: *Wirkendes Wort* 10, 1960, S. 279-286.

fremde geographische Umwelten verweisen, konstant erhalten werden könne. Dieses Phänomen, die Requisiterstarrung, sei vor allem im Märchen sehr hervorgehoben, zumal es eine Gewähr für die Wirklichkeitsfremdheit dieser Gattung bietet. Die Tendenz zur Modernisierung ist laut Bausinger im Märchen des außereuropäischen Raums stärker als im deutschen. Dieser Umstand dürfte als Nachwirkung des Grimmschen Werkes gedeutet werden: Die Verschriftlichung des oral tradierten Märchengutes hat einen stabilisierenden Einfluß auf das orale Märchenrepertoire ausgeübt, zumal die Märchen durch das Lesen unter einem breiten Publikum immer in der gleichen Fassung umgingen und, falls sie nacherzählt wurden, die Grimmschen Texte doch immerhin einen festen, kanonischen, zu jeder Zeit präsenten Anhaltspunkt bildeten.

*Mündlichkeit und Schriftlichkeit angesichts neuerer  
Forschungsergebnisse*

Seitdem klar geworden ist, wie durch die Vorgehensweise der Brüder Grimm und der ihnen nachfolgenden Märchensammler das mündliche Wesen des Märchens eine Verfälschung erlitt, wie oben-  
drein immer wieder versucht wurde, die Merkmale einer mündlichen Erzählform anhand schriftlich-fixierter, ferner nicht objektiv-wissenschaftlich aufgezeichneter Texte herauszuarbeiten, haben gedruckte Märchen aufgehört, für die Märchenforschung den Ausgangspunkt der Untersuchungen zu bilden. Die Erkenntnis, daß der Archetypus der Volkserzählung nie ein Text sein kann, sondern Stoff ist, "der sich als Sinnzusammenhang bietet"<sup>41</sup>, die Feststellung, daß der eigentliche Text mündlicher Vorträge unerreichbar ist, haben die Fragwürdigkeit der Resultate entlarvt, zu denen Märchenforscher gelangten, die, im spätromantischen Geist, noch der Faszination der Grimmschen Suche nach der Volkstümlichkeit unterlagen oder welche – wie Lüthi und Klotz<sup>42</sup> – die Identifikation von Volksmärchen und Grimmschen Märchen noch nicht hatten überwinden können.

In den letzten Jahrzehnten hat sich das Interesse der Fachliteratur vom gedruckten Märchentext auf die Erzählsituation verschoben: Die neuere Märchenforschung hat ihren Blick vorwiegend auf die Figur des Erzählers, auf dessen Verhältnis zum Zuhörer, auf die

<sup>41</sup> F. KARLINGER, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, a.a.O., S. 2.

<sup>42</sup> Vgl. VOLKER KLOTZ, "Weltordnung im Märchen", in: *Die neue Rundschau* 1970.

Bedingungen des Vorerzählens gelenkt.

Im Widerspruch zum Grimmschen idealisierten Bild des Volkserzählers, der als Träger des Volksgeistes keine individuellen absichtlichen Veränderungen in die Produkte des "Sich-von-selbst-machens" hereinbringt, ist eine vielfältigere Erzähler-Realität an den Tag gekommen. Nebst den Bewahrern der Überlieferung, welche die Tendenz haben, Märchen mechanisch nachzuerzählen, ohne viel am Inhalt zu modifizieren, treten auch Schöpfer auf, welche, über eine reiche Erfindungsgabe und Fabulierlust verfügend, sich beim Publikum Anregungen holen, um die Inhalte je nach den Umständen zu verändern, beziehungsweise zu erneuern. Solche Erzählerpersönlichkeiten entsprechen der Vorstellung Arnims<sup>43</sup>, welcher das Märchen-Erzählen als einen schöpferischen Prozeß und nicht – wie Jacob Grimm – als sich gleichbleibende Übertragung eines erstarrten Urbildes verstand. Die Überwindung der romantischen Vorstellung der Tradition als unveränderliches Fortdauern der Urbilder der "goldenen Zeit" hat eine positive Beurteilung der Erzähler-Schöpfer ermöglicht, die nicht mehr für verzerrende, sondern für belebende Faktoren der Überlieferung gehalten werden.

Die Lebendigkeit des mündlichen Märchen-Erzählens wird vom dialektischen Verhältnis zwischen Erzähler und Zuhörer begünstigt. Dank seiner unmittelbaren Gegenwart beeinflusst das Zuhörerpublikum durch seine soziologische Zusammensetzung und durch seine psychologische Reaktion die Wahl des Stoffes sowie die Art des Vortragens. Effektvolle Hilfsmittel beim verbalen Märchen-Erzählen sind Tonfall, Mimik und Gestik des Erzählers, welche eine beschreibende Funktion und eine suggestive Wirkung auf den Zuhörer ausüben.

Zusammen mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme und der Kommunikationskraft der Gebärdensprache geht auch der Funktionszusammenhang der Märchen durch die Transkription verloren. Die Situationen, die bis zum Anfang dieses Jahrhunderts vorwiegend in landwirtschaftlichen Gemeinschaften das Märchen-Erzählen veranlaßten, boten sich bei verschiedenen Gelegenheiten: In der Wartezeit, während der Arbeit, auf Reisen war das Märchen-Vortragen eine "Kurz-weil", welche die "Lange-weile" erleichterte; in Ruhestunden, am Feierabend, auf Dorffesten bildeten Märchen ein unterhaltendes, festliches Moment. In Sammlungen, in denen die Märchen in eine Rahmenhandlung eingefügt werden (*Die ergötzlichen Nächte*,

<sup>43</sup> Vgl. R. STEIG, *A. von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, a.a.O., S. 223-225 (Brief vom 22. Oktober 1812)

das *Pantamerone*), wird der Erzählkontext – wenn auch auf der Ebene der literarischen Fiktion – wiedergegeben und damit seine soziale Komponente immerhin gewahrt. Im Grimmschen Werk ist das alles völlig abhanden gekommen. Durch die von den Grimms vorgenommene Verschriftlichung sind Märchen aus ihrem realen – auch sozialen – Zusammenhang gelöst und auf den Seiten eines Buches fixiert worden, dessen Funktion – wie die Verfasser durch den Titel suggerieren – auf die häusliche Sphäre, auf die Kinderstube eingeschränkt wurde.

Im Widerspruch zur Überzeugung Jacob Grimms, unter verschiedenen Varianten die beste auswählen zu können, nämlich diejenige, die dem mythischen Urbild am nächsten war, wird angesichts der heutigen Erkenntnisse allen Märchenvarianten die gleiche Bedeutung beigemessen, indem in der Variabilität das Hauptgesetz des mündlichen Erzählens erblickt wird.

Abgesehen von der Stabilität einiger Elemente wie Grundstruktur, Motive, Anfangs- und Schlußformeln, standardisierte Redewendungen ist das orale Märchen ständig einem Variationsprozeß ausgesetzt, der von verschiedenen Faktoren bestimmt wird. Nebst der Beeinflussung durch die soziologische Identität und die Stimmung des Zuhörerkreises, dem subjektiven Charakter der Vortragsart des Erzählers, den Mechanismen der Anpassung an neue historische und geographische Bedingungen (Requisitverschiebung) spielt das Gedächtnis bei der Variantenbildung des oralen Märchens eine erhebliche Rolle. Das Vergessen wird nicht – wie bei den Grimms – als Mangel, als Ursache der Verzerrung des Überlieferten, sondern als konstruktives Moment des mündlichen Tradierens betrachtet.

Dynamischer Charakter, Wandelbarkeit, unwiederholbare Einmaligkeit sind die Charakteristika der mündlichen Erzählung; statisches Wesen, erstarrte Existenz, unendliche Wiederholbarkeit kennzeichnen dagegen das gedruckte Werk. Das flüchtige Wort, die Rede im Werden bilden das Objekt der Mündlichkeitsforschung; der bleibende Satz, die vollendete Aussage sind die Basis der schriftlichen Literatur.

Da Oralität und Schriftlichkeit zwei differente Ebenen des poetisch-erzählerischen Ausdrucks (selbstverständlich der menschlichen Kommunikation überhaupt) darstellen, deren Funktionieren durch verschiedenartige Mechanismen geregelt wird, ist es unvermeidbar, daß das Volksmärchen beim Übergang von der oralen zur schriftlichen Sphäre eine Änderung seiner Natur und seiner Funktion erfährt. Man kann sogar behaupten, daß das Volksmärchen aufhört, ein solches zu sein, sobald es den Bereich der Mündlichkeit verläßt, um ein schriftliches Phänomen zu werden.

*Die KHM: die Entstehung des Buchmärchens*

Da die Märchen der Brüder Grimm ein schriftliches Gewand haben, überdies eine bewußt ausgebildete stilistische Gestaltung aufweisen, liegt es nahe, daß auch sie nicht "Volksmärchen" genannt werden können, sofern dieser Begriff unbedingt auf die mündliche Dimension verweist.

Wenn man die Grimmschen Märchen als "Volksmärchen" auffassen würde, würde man in ein Mißverständnis sentimental-romantischen Charakters zurückfallen, das von der romantischen Akzentuierung des Begriffs "Volk" und von der falschen Überzeugung geprägt ist, daß die KHM tatsächlich die naive Äußerung der Volksseele seien.

Aufgrund der Kriterien der Individualität und der Schriftlichkeit, welche bei den Begriffsbestimmungen von "Kunstmärchen" vorgebracht werden, könnte dieser Terminus für die Bezeichnung des Grimmschen Werkes geeigneter erscheinen. Dennoch könnte jeder Leser der beträchtlichen Unterschiede, die zwischen den KHM und den Sammlungen, die sich nach dem Grimmschen Muster orientieren einerseits und den Märchen von Autoren wie Goethe, Novalis oder Tieck andererseits bestehen, leicht gewahr werden. Obwohl J. Tismar erklärt, es gebe "bislang keine hinreichend umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen"<sup>44</sup>, muß man doch bekennen, daß in diesem die Requisiten, die in Werken Grimmscher Prägung aufscheinen, keineswegs zutage treten.

"Um die mittlere Position der Grimmschen Märchen zwischen dem anonym und mündlich tradierten Volksmärchen und dem von einem bestimmten Autor verfassten Kunstmärchen zu kennzeichnen, ist der Begriff 'Buchmärchen' eingeführt worden"<sup>45</sup>.

Dieser Terminus bezeichnet laut Karlinger drei verschiedene Phasen der Verschriftlichung mündlicher Märchen: "zunächst einmal mehr oder weniger genau wiedergegebene Texte aus der mündlichen Tradition, in einer zweiten Stufe dann ergänzte, korrigierte und überarbeitete Geschichten und in einer weiteren Stufe endlich mehr oder minder frei nacherzählte Stoffe"<sup>46</sup>. Buchmärchen sind demnach die zahlreichen Märchensammlungen, die auf das Beispiel der KHM hin im Laufe des 19. Jahrhunderts in ganz Europa herausgegeben wurden.

<sup>44</sup> JENS TISMAR, *Kunstmärchen* (1977), Stuttgart 1983, S. 3.

<sup>45</sup> ebenda, S. 59.

<sup>46</sup> F. KARLINGER, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, a.a.O., S. 4.

Der Ausdruck "Buchmärchen" bezieht sich laut Bausinger meistens auf Märchen und Märchensammlungen, die "ein folkloristisches oder pädagogisches Interesse am Märchen voraussetzen und nicht in erster Linie mit literarischem Anspruch auftreten, folglich nicht als Kunstmärchen verstanden werden. Das Modell sind die Kinder – und Hausmärchen der Brüder Grimm"<sup>47</sup>. Bausingers Erklärung kann der irreführenden Vorstellung nicht vorbeugen, daß der literarische Charakter das Kunstmärchen vom Buchmärchen trenne. Demgegenüber muß unterstrichen werden, daß die Brüder Grimm eine zweifelsfrei *literarische* Gattung geschaffen haben, deren Gestalt als Orientierungsmuster von anderen Märchensammlungen betrachtet wurde. Nicht in der Form liegt der Unterschied, sondern in der Intention: Das Buchmärchen kann als Erbe des oral lebenden Volksmärchens, das sowohl infolge sozial-historischer Veränderungen als auch wegen der Erweiterung der Lesefähigkeit zum allmählichen Untergang bestimmt war, angesehen werden. Wenn der Druck zum einen ermöglicht hat, das volksläufige Märchengut vom Vergessenwerden zu retten, hat er zum anderen als beschränkender und fixierender Faktor auf die Vitalität der Oralüberlieferung negativ eingewirkt und gewissermaßen den von Arnim vorausgesehenen "Tod der gesamten Märchenwelt"<sup>48</sup> herbeigeführt.

Indem Wilhelm durch Ausfeilung der ungeschliffenen Volkssprache, durch Vervollkommnung des hinkenden syntaktischen Aufbaus der mündlichen Vorträge sowie durch Betonung der Elemente der Oralität (Formeln, Dreifachigkeit, Wiederholung) und durch Hinzufügung volkstümlicher Komponenten Jacobs abstraktes Ideal der natürlichen und naiven Volkspoesie realisierte, ist statt einer historischen, objektiven Dokumentation der Urzeit der deutschen Nation ein Stück Literatur hervorgegangen, in welchem die biedermeierliche Weltanschauung Ausdruck findet.

Ein stimmungsvoll, sentimental ausgestaltetes Abbild der biedermeierlichen Ideale von Reinheit, Gemütlichkeit, Häuslichkeit bietet insbesondere eine Stelle von "Schneeweißchen und Rosenrot" (KHM 161), welche zugleich eine Art Zitat des Grimmschen Werkes selbst beinhaltet, zumal die idyllische Familienszene, in der die Mutter ihren Töchtern vor dem Hintergrund eines winterlichen Abends am Herd ein großes Buch vorliest, ohne weiteres auf den Titel "Kinder- und Hausmärchen" anspielt. Darüber hinaus gilt diese Passage als ein Zeugnis für die Ersetzung des oral tradierten Volksmärchens

<sup>47</sup> H. BAUSINGER, "Buchmärchen", in: EM, Bd. 2, Sp. 976.

<sup>48</sup> R. STEIG, *A. von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, a.a.O., S. 223.

durch das zur Lektüre bestimmte, von den Brüdern Grimm inaugurierte Buchmärchen.

“Schneeweißchen und Rosenrot hielten das Hüttchen der Mutter so reinlich, daß es eine Freude war hineinzuschauen. Im Sommer besorgte Rosenrot das Haus und stellte der Mutter jeden Morgen, ehe sie aufwachte, einen Blumenstrauß vors Bett, darin war von jedem Bäumchen eine Rose. Im Winter zündete Schneeweißchen das Feuer an und hing den Kessel an den Feuerhaken, und der Kessel war von Messing, glänzte aber wie Gold, so rein war er gescheuert. Abends, wenn die Flocken fielen, sagte die Mutter: ‘Geh, Schneeweißchen, und schieb den Riegel vor’, und dann setzten sie sich an den Herd, und die Mutter nahm die Brille und las aus einem großen Buch vor, und die beiden Mädchen hörten zu, saßen und spannen; neben ihnen lag ein Lämmchen auf dem Boden, und hinter ihnen auf einer Stange saß ein weißes Täubchen und hatte seinen Kopf unter den Flügel gesteckt”<sup>49</sup>.

*Die “Volksmärchen der Deutschen”: eine Vorform der Märchennovelle*

Wie Musäus eine heute von den Erzählforschern angenommene Einteilung der Gattungen innerhalb der Volksüberlieferung nicht konzipiert, so entspricht auch die Eigenart seiner Erzählungen nicht dem heutigen Begriff von “Märchen”, zumal dieser aufgrund der Ansichten und des Werkes der Brüder Grimm herausgebildet wurde.

Einfachheit, Naivität und Anschaulichkeit prägen den Stil der Grimmschen Märchenschreibung; Reflexion, Ironie und Gelehrtheit kennzeichnen hingegen die Schreibart von Musäus. Die Brüder Grimm stellten sich als bloße Aufzeichner der Naturdichtung hin und glaubten, mündliche Vorträge schriftlich treu wiedergeben zu können, wogegen Musäus sich vornahm, einem volkstümlichen, oral verbreiteten Stoff ein literarisches Gewand, beziehungsweise künstlerische Würde zu verleihen.

“Sneewittchen” wird als volkspoetischer Nachklang der nordischen Sage von Snäfridr präsentiert; in ihm werden magische Elemente und übernatürliche Fakten, die die Inhalte des urgermanischen Glaubens andeuten und auf die einheitliche Sinneserfahrung des Urmenschen verweisen, ohne vernünfteln Erläuterungen dargestellt. “Richilde”, Musäus’ Schneewittchen-Version, ist dagegen das Probestück eines vielwissenden und witzigen Schriftstellers, dessen

<sup>49</sup> KHM, Bd. 2, S. 279.

Verwirklichung unter Einfluß der poetologischen Aussagen des Rationalismus stand.

Der unreflektierten Aufnahme des Wunderbaren bei den Grimms stellt sich das mit ironischer Intelligenz getriebene Doppelspiel Musäus' entgegen, der als Märchendichter den Schein des Wunderbaren rettet, als Vertreter der Ratio aber das Zauberhafte als sinnlose Einbildung enthüllt.

Im Gegensatz zur Eindimensionalität der Grimmschen Märchen erweist sich das Übernatürliche in den Erzählungen von Musäus oft als eine von der Alltäglichkeit klar getrennte Dimension, auf welche die Gestalten emotional reagieren<sup>50</sup>.

Läuft die Handlung der Grimmschen Märchen nach den einfachen Prinzipien der Geradlinigkeit, der Einsträngigkeit und des Nacheinanders ab, werden in den *Volksmärchen der Deutschen* komplexere Erzähltechniken angewandt, durch welche die natürliche chronologische Aufeinanderfolge des Hauptgeschehens gebrochen wird. Dies erfolgt durch die Einschaltung von Nebenepisoden, Berichten über die Vorgeschichte der Gestalten, Ich-Erzählungen, welche das Geschehen in verschiedenen Handlungsstränge aufgliedern.

Eine strenge Anwendung der Dreigliedrigkeit, des beliebten Kompositionsschemas des Märchens, läßt sich bei Musäus nur in den "Büchern der Chronika der drei Schwestern" feststellen. Episodenbildend, ohne jedoch die klare dreifache Einteilung der Grimmschen Texte herbeizuführen, wirkt die Dreizahl auch in "Rolands Knappen" und in "Richilde". Im fünften Stück der Sammlung, in der "Nymphe des Brunnens", zeigt sich noch die märchenhafte Vorliebe für die Drei in der dreimaligen Möglichkeit, mit Hilfe des Bisama-Apfels einen Wunsch zu erfüllen. In den sukzessiven "Volksmärchen" bleibt von diesem Aufbauelement vermutlich mündlichen Ursprungs keine Spur mehr.

Die Zeit- und Raumgebundenheit der Erzählungen, infolge deren Musäus' Märchen – im Hinblick auf die Grimmschen Anschauungen – eher als "Volkssagen" gefaßt werden könnten, die Freude an der detaillierten Schilderung, die reflektierende Einmischung des Erzählers, die Tendenz zur Witzelei, der spöttelnde und schalkhafte Ton,

<sup>50</sup> Als zum Beispiel Martin im "Schatzgräber" von seiner Begegnung mit dem Schatzhüter, dem "gespenstischen Ungestüm", erzählt, erinnert er: "Ich zitterte wie ein Espenlaub, daß mir vor Entsetzen die Seele bebte". (J.K.A. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, a.a.O., S. 750) Es handelt sich dabei um das Erschrecken erregende Numinose, das nach den heutigen Gattungsbeschreibungen in der Sage anzutreffen ist.

die bunte und verschnörkelte Sprache, der komplexe Satzbau, der schwülstige und bizarre Stil stellen weitere Faktoren dar, die in der "Gattung Grimm" absolut undenkbar wären und welche diese "Volksmärchen" paradoxerweise zu "Kunstmärchen" machen.

Vergeblich sucht man mithin in diesen Texten die Grundform, welche die Märchenforscher als die charakteristische des Volksmärchens begreifen. Das Werk des Weimarer Schriftstellers besteht aus breiten, novellenartigen Erzählungen, in denen volksläufige Märchenstoffe, des volkstümlichen Tons entbehrend, mit Einfallsreichtum bearbeitet werden oder in welchen, nämlich in den meisten Fällen, nur vereinzelte märchenhafte, beziehungsweise sagenhafte Motive auftauchen. Insofern könnten diese "Volksmärchen" als "Märchen-novellen", als eine erste Verwirklichung dieser besonders von den Romantikern entwickelten Erzählform betrachtet werden.

Manchmal nimmt das Wunderbare, das nach Musäus' Definitionen in der Gattung "Märchen" eine entscheidende Rolle spielt, einen so geringen Platz ein daß das Märchenhafte dem Novellenhaften weicht.

"Liebestreue", in dem unter anderem der im Märchen unentbehrliche gute Ausgang fehlt, gehört zur wunderbaren Literatur nur noch wegen des am Schluß vorkommenden Motivs der Beseelung der Statue, was als ein "Gaukelspiel der Phantasie"<sup>51</sup> der Protagonistin gedeutet werden könnte, jedoch eher mit dem Dämonischen mancher Erzählungen der Romantik als mit dem Wunderbaren der Volksmärchen zusammentrifft.

Ohne jeglichen Eingriff übernatürlicher Kräfte löst sich schließlich die Handlung in "Melechsala", sofern das Wunderbare nur in den zwei mit dem Ablauf des Hauptgeschehens nicht zusammenhängenden Nebenepisoden erscheint.

Auf das Märchenhafte verzichtend, negiert "Melechsala" letzten Endes sich selbst und bedeutet damit im Rahmen der sogenannten "Volksmärchen" den Triumph der "Novelle". Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* war also lediglich ein Fehler im Titel, das Grimmsche Mißverständnis hingegen einer der produktivsten Irrtümer der deutschen Kulturgeschichte.

<sup>51</sup> ebenda, S. 448.

## ABKÜRZUNGEN

- BGG = *Brüder Grimm Gedenken*  
DVjs. = *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*  
EM = *Enzyklopädie des Märchens*  
HdwDM = *Handwörterbuch des deutschen Märchens*  
KHM = *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, 3 Bde, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1980.  
PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America*  
RL = *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*  
Suphan = Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, 1877-1913, 33 Bde, Hildesheim 1967/68  
W.Kl.Schr. = Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, 4 Bde. hrsg. von Gustav Hinrichs, Berlin 1881-87  
ZfVkd = *Zeitschrift für Volkskunde*

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Primärliteratur

- GRIMM, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, 3. Bde, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1980, mit einem Nachwort des Herausgebers.  
GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Schriften und Reden*, ausgewählt und herausgegeben von Ludwig Denecke, Stuttgart 1985.  
GRIMM, Wilhelm, Vorrede zum ersten Band der KHM (1812), in: W.Kl. Schr., Bd. 1, S. 320-328.  
GRIMM, Wilhelm, Vorrede zum zweiten Band der KHM (1814), in: W.Kl. Schr., Bd. 1, S. 328-332.  
HERDER, Johann Gottfried, "Mährchen und Romane", in: *Adrastea* (1801 ff.), Suphan 23, S. 273-279; 283-289.  
HERDER, Johann Gottfried, Vorrede zu den *Alten Volksliedern*, I Teil (1774), Suphan 25, S. 5-13  
MUSÄUS, Johann Karl August, *Volksmärchen der Deutschen* (1782/86), München 1976, mit Nachwort und Anmerkungen von Norbert Miller

### 2. Sekundärliteratur

- ANDRAE, Richard, *Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J.K.A. Musäus*, Diss., Marburg 1897  
ANGER, Alfred, *Literarisches Rokoko* (1962), Stuttgart 1968, 2. Aufl.  
ANGER, Alfred, "Rokokodichtung", in: RL, Bd. 3, S. 480-490  
APEL, Friedmar, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg 1978  
APEL, Friedmar, "Die bezauberte Vernunft", Vorwort zu: *Das Kabinett der Feen. Französische Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Friedmar Apel und Norbert Miller, München 1984  
ASSMANN, Aleida und Jan, "Schrift, Tradition und Kultur", in: *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema "Mündlichkeit und Schriftlichkeit"*, Tübingen 1988, S. 25-49

- Aufklärung und Rokoko* (1976), hrsg. von Otto F. Best, Stuttgart 1980
- BÄUML, Franz H., "Der Übergang mündlicher zur artes-bestimmten Literatur des Mittelalters. Gedanken und Bedenken.", in: *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, hrsg. von Norbert Voorwinden und Max de Haan, Darmstadt 1979
- BAUSINGER, Hermann, "Zur Struktur der Reihenromane", in: *Wirkendes Wort* 6, 1955/56, S. 296-301
- BAUSINGER, Hermann, "Strukturen des alltäglichen Erzählens", in: *Fabula* 1, 1958, S. 239-254
- BAUSINGER, Hermann, "Historisierende Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisiteverschiebung und Requisiteerstarrung", in: *Wirkendes Wort* 10, 1960, S. 279-286
- BAUSINGER, Hermann, "Natur und Geschichte bei Wilhelm Grimm", in: *Zeitschrift für Volkskunde* 60, 1964, S. 54-69
- BAUSINGER, Hermann, "Volksideologie und Volksforschung. Zur nationalistischen Volkskunde", in: *ZfVkd* 61, 1965, S. 177-204
- BAUSINGER, Hermann, *Formen der Volkspoese*, Berlin 1968
- BAUSINGER, Hermann, "Allegorie", in: EM, Bd. 1, Sp. 320-323
- BAUSINGER, Hermann, "Aufklärung", in: EM, Bd. 1, Sp. 972-983
- BAUSINGER, Hermann, "Buchmärchen", in: EM, Bd. 2, Sp. 974-977
- BAUSINGER, Hermann, "Didaktisches Erzählgut", in: EM, Bd. 3, Sp. 614-624
- BAUSINGER, Hermann, "Einfache Formen", in: EM, Bd. 3, Sp. 1211-1226
- BAUSINGER, Hermann, "Anmerkungen zu Schnnewittchen", in: *Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen*, hrsg. von Helmut Brackert, Frankfurt am Main 1980, S. 39-70
- BECKER, Rudolf, *Clemens Brentano und die Welt seiner Märchen*, Diss., Frankfurt am Main 1960
- BELLMANN, Werner, "Bechstein", in: EM, Bd. 2, Sp. 15-19
- BENZ, Richard, *Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*, Gotha 1908
- BERENDSOHN, Walter, *Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den KHM der Brüder Grimm*, Hamburg 1921
- BERENDSOHN, Walter, "Achim von Arnim und das Volksmärchen", in: *HdwDM*, Bd. 1, S. 120-122
- BERENDSOHN, Walter, "Brentano und das Volksmärchen", in: *HdwDM*, Bd. 1, S. 323-325
- BERGER, Dorothea, "Die 'Volksmärchen der Deutschen' von Musäus, ein Meisterwerk der deutschen Rokokodichtung", in: *PMLA* 69, 1959, S. 1200-1212
- BETZ, Felicitas, "Der Märchenerzähler nach dem Ende der mündlichen Überlieferung", in: *Märchenerzähler. Erzählergemeinschaft*, hrsg. von Rainer Wehse, Kassel 1983, S. 113-125
- BLEICH, Erich, "Die Märchen des Musäus, vornehmlich nach Stoffen und Motiven", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 108 (1902), S. 1-4, 273-287 und 109 (1902), S. 5-32
- BOEHLICH, Walter, "Aus dem Zeughaus der Germanistik. Die Brüder Grimm und der Nationalismus", in: *Der Monat* 18, 1966, S. 56-58
- BÖKLEN, Ernst, *Schnnewittchenstudien*, Leipzig 1910
- BOLTE, Johannes und POLIVKA, Georg, *Anmerkungen zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm* (1913-32), 5 Bde, Hildesheim 1963, daraus:  
 "Name und Merkmale des Märchens", Bd. 4, S. 1-40  
 "Die Sammlung der Brüder Grimm", Bd. 4, S. 419-487  
 "Theorien über die Entstehung und Verbreitung der Märchen", Bd. 5, S. 239-264

- Brüder Grimm Gedenken* (bisher 7 Bde), hrsg. von Ludwig Denecke und Ina Maria Greverus, Marburg 1963; hrsg. von L. Denecke, Marburg 1975, 1981, 1984, 1985, 1986, 1987
- BRUNNER, Horst, "‘Denn es gibt doch nur eine Poesie...’ Jacob und Wilhelm Grimm und die Literaturgeschichte", in: *Die Brüder Grimm. Eine Würzburger Ringvorlesung zum Jubiläum im Rahmen des Studium Generale*, Frankfurt am Main 1987, S. 75-90
- ČISTOV, K.V., "Das Problem der Kategorien mündlicher Volksprosa nicht-märchenhaften Charakters", in: *Fabula* 9, 1967, S. 27-40
- DAMMANN, Günter, "Contes de(s) fées", in: EM, Bd. 3, Sp. 131-149
- DENECKE, Ludwig, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, Stuttgart 1971
- DENECKE, Ludwig, "Jacob Grimm und seine Freunde", in: BGG, 1981 (Bd. 3), S. 1-14
- DENECKE, Ludwig, "Die Geltung der Brüder Grimm seit 200 Jahren", in: *200 Jahre Brüder Grimm. Reden zum Jubiläum*, Hanau 1986, S. 5-24
- DENECKE, Ludwig, "Grimm Jacob", in: EM, Bd. 6, Sp. 171-186
- DENECKE, Ludwig, "Grimm Wilhelm", in: EM, Bd. 6, Sp. 186-195
- DÜNNINGER, Josef, "Tradition und Geschichte", in: *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*, hrsg. von Hermann Bausinger und Wolfgang Brückner, Berlin 1969, S. 57-66
- EHRISMANN, Otfried, "Philologie der Natur – die Grimms, Schelling, die Nibelungen", in: BGG, 1985 (Bd. 5), S. 35-59
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. von Kurt Ranke zusammen mit H. Bausinger, W. Brückner, M. Lüthi, L. Röhrich, R. Schenda, Berlin, New York 1976 ff.
- FISCHER, Helmut, "Alltägliches Erzählen heute: Zum Problem der Texterhebung und Textverarbeitung", in: *Studien zur Volkserzählung. Berichte und Referate des ersten und zweiten Symposions zur Volkserzählung. Brunnenburg/Südtirol 1984/85*, hrsg. von Leander Petzoldt und Siegfried de Rachewiltz, Frankfurt am Main 1987, S. 5-32
- FRANZ, Günther, "Über Jacob Grimms Nationalgefühl", in: *Festgabe für Harold Steinacker*, 1956, S. 301-309
- FREITAG, Elisabeth, *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm im ersten Stadium ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung*, Phil. Diss., Frankfurt 1930
- FREUDENBERG, Rudolf, "Erzähltechnik und Märchenton", in: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. von Wilhelm Solma in Verbindung mit Charlotte Oberfeld, Marburg 1986, S. 121-141
- FRIDERICI, Robert, "Wer entdeckte die Märchenfrau?", in: *Hessische Blätter für Volkskunde* 60, 1969, S. 166-167
- FRÜHWALD, Wolfgang, "Zur Entstehungsgeschichte der Märchen", in: C. Brentano, *Märchen*, hrsg. von W. Frühwald und Friedhelm Kemp, München 1985, S. 635-645
- GÁAL, Karoly, "‘Erzählforschung Live’. Zur Erforschung der Kommunikationskultur in der Gegenwart", in: *Studien zur Volkserzählung. Berichte und Referate des ersten und zweiten Symposions zur Volkserzählung. Brunnenburg/Südtirol 1984/85*, hrsg. von Leander Petzoldt und Siegfried de Rachewiltz, Frankfurt am Main 1987, S. 75-89
- GASS, Karl-Eugen, *Die Idee der Volksdichtung und die Geschichtsphilosophie der Romantik*, (Zur Interpretation des Briefwechsels zwischen den Brüdern Grimm und A. v. Arnim), Wien 1940
- GERSTNER, Hermann, *Brüder Grimm*, Reinbeck bei Hamburg 1973
- GINSCHEL, Gunhild, "Der Märchenstil Jacob Grimms", in: *Deutsche Jahrbücher für*

- Volkskunde* 9, 1963, S. 131-168
- GINSCHEL, Gunhild, *Der junge Jacob Grimm. 1805-1819*, Berlin 1967
- GRÄTZ, Manfred, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart 1988
- GREINER, Martin, "Aufklärung", in: RL, Bd. 1, S. 117-125
- HAGEN, Rolf, "Perraults Märchen und die Brüder Grimm", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 74, 1955, S. 392-410
- HAMANN, Hermann, *Die litterarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm*, Berlin 1906
- HAMMERICH, Louis, "Jacob Grimm und sein Werk", in: BGG, (Bd. 1), S. 1-21
- HAMPF, Heinz, "Die Märchen der Brüder Grimm", in: *Muttersprache* 96, 1986, S. 1-11
- HÄNTSCHEL, Günter, "Biedermeier", in: EM, Bd. 2, Sp. 291-296
- Handwörterbuch des deutschen Märchen*, hrsg. von Lutz Mackensen, Berlin, Leipzig, Bd. 1, 1930/33, Bd. 2, 1934/40
- HILLMANN, Heinz, "Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. Untersuchungen zum französischen und deutschen Feenmärchen", in: DVjs. 43, 1969, S. 76-113
- HOFIUS, Annegret, "Sneewittchen oder die Schöne und das Böse", in: *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, hrsg. von Wilhelm Solms in Verbindung mit Charlotte Oberfeld, Marburg 1986, S. 63-73
- HONKO, Lauri, "Gattungsprobleme", in: EM, Bd. 5, Sp. 744-769
- JAHN, Erwin, *Die "Volksmärchen der Deutschen" von Johann Karl August Musäus*, Diss., Leipzig 1914
- JECH, Jaromir, "Variabilität und Stabilität in den einzelnen Kategorien der Volksprosa", in: *Fabula* 9, 1967, S. 55-62
- JOLLES, André, *Einfache Formen*, Halle 1929
- KAISER, K., "Bechstein", in HdwDM, S. 216-229
- KARLINGER, Felix, "Schneeweißchen und Rosenrot in Sardinien. Zur Übernahme eines Buchmärchens in die volkstümliche Erzähltradition", in: BGG, 1963 (Bd. 1), S. 585-593
- KARLINGER, Felix, *Grundzüge einer Geschichte des Märchen im deutschen Sprachraum*, Darmstadt 1983
- KIRCHER, Erwin, "Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit", in: *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 4, 1903, S. 1-57
- KLOTZ, Volker, "Weltordnung im Märchen", in: *Die neue Rundschau* 1970, S. 73-91
- KLOTZ, Volker, "Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu zyklischem, instrumentalem und praktischem Erzählen", in: *Erzählforschung. Ein Symposium*, hrsg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1983, S. 319-334
- KLOTZ, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, Stuttgart 1985
- KNOOP, Ulrich, "'... in die ganze Geschichte der Poesie eingreifen...'. Zur Verschriftlichung der Märchen durch die Brüder Grimm", in: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 18, 1985, S. 15-26
- LEFFTZ, Joseph, Vorwort zu: *Märchen der Brüder Grimm. Urfassung nach der Originalhandschrift der Abtei Ölenberg in Elsaß*, hrsg. von J. Lefftz, Heidelberg 1927
- LEYEN, Friedrich von der, *Das Märchen. Ein Versuch* (1911), Heidelberg 1958, 4. Aufl.
- LEYEN, Friedrich von der, "Über das Germanische und Deutsche im deutschen Märchen", in: ZfVkd 46, 1936/37, S. 83-87
- LEYEN, Friedrich von der, *Die Welt der Märchen*, Düsseldorf 1953/54
- LEYEN, Friedrich von der, "Mythus und Märchen", in: DVjs. 33, 1959, S. 343-360
- LEYEN, Friedrich von der, *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm*, Düsseldorf, Köln 1964

- LICHTENSTEIN, Ernst, "Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder", in: DVjs. 6, 1928, S. 512-547
- LINDNER, Burkhardt, "Der Mythos 'Deutsch'", in: *Diskussion Deutsch* 89, 1986, S. 311-325
- LOBECK, Helmut, "Kunstmärchen", in: RL, Bd. 1, S. 909-912
- LÖTHER, Burkhard, "Philolog der Nation. Zum Zusammenhang von Sprachgeschichte und Volksgeschichte bei Jacob Grimm", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 14, 4, 1965, S. 463-469
- LÜTHI, Max, *Das europäische Volksmärchen* (1947), München 1985, 8. Aufl.
- LÜTHI, Max, *Volksmärchen und Volkssage*, Bern u. München 1961
- LÜTHI, Max, *Märchen*, Stuttgart 1962
- LÜTHI, Max, "Urform und Zielform in Sage und Märchen", in: *Fabula* 9, 1967, S. 41-57
- LÜTHI, Max, *So leben sie noch heute*, Göttingen 1969
- LÜTHI, Max, *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchen*, Göttingen 1973
- LÜTHI, Max, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf, Köln 1975
- Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, hrsg. von Wilhelm Laiblin, Darmstadt 1969
- MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano 1983
- MARINI, Giuliano, *Jacob Grimm*, Napoli 1972
- MARQUARDT, Ulrike, "Neu aufgefundene Bildnisse Grimmscher Märchenbeiträgerinnen", in: BGG, 1984 (Bd. 4), S. 120-125
- MARQUARDT, Ulrike, "Zur Druckgeschichte der ersten Auflage der Kinder- und Hausmärchen 1812/15. Eine Untersuchung des Grimmschen Handexemplars", in: BGG, 1987 (Bd. 7), S. 217-223
- MOSER, Dietz-Rüdiger, "Bearbeitung", in: EM, Bd. 2, Sp. 1-4
- MOSER, Hugo, "Volks- und Kunstdichtung in der Auffassung der Romantik", in: *Rheinische Jahrbücher für Volkskunde* 4, 1953, S. 69-89
- MOSER, Hugo, "Volk, Volksgeist, Volkskultur. Die Auffassung J.G. Herders in heutiger Sicht", in: ZfVkd 53, 1956/57, S. 127-140
- NEUMANN, Friederich, "Aus der Welt der Brüder Grimm. Ein Forschungsbericht", in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 71, 1960, S. 171-179
- NISSEN, Walter, *Die Brüder Grimm und ihre Märchen*, Göttingen 1984
- NOSSAG, "Aufklärung und Märchen", in: HdwDM, Bd. 1, S. 138-142
- OCKEL Eberhard, "Märchen erzählen", in: *Muttersprache* 46, 1986, S. 13-28
- OLRIK, Axel, "Epische Gesetze der Volksdichtung", in: *Zeitschrift für deutsches Altertum (u. deutsche Literatur)* 51, 1909, S. 1-12
- OTMAR, Karl, Freiherr von Aretin, "Die Brüder Grimm und die Politik ihrer Zeit", in: *Jacob und Wilhelm Grimm. Vorträge und Aussprachen in den Veranstaltungen der Akademie der Wissenschaft und der Georg-August Universität in Göttingen anlässlich der 200. Wiederkehr ihrer Geburtstage*, Göttingen 1986, S. 49-66
- PANZER, Friedrich, "Die 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm", in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 27, 1913, S. 481-503
- PETSCH Robert, "Die Lehre von den einfachen Formen", in: DVjs. 10, 1932, S. 335-369
- PETSCH, Robert, "Die Kunstform des Märchen", in: ZfVkd 45, S. 1-30
- PEUCKERT, Will-Erich, *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Berlin 1938
- PEUCKERT, Will-Erich, "Märchen", in: Wolfgang Stammeler, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 3, Berlin 1957, Sp. 2677-2726

- PFÜTZE, Max, "Jacob Grimm, das 'Deutsche Wörterbuch' und die Nation. Bemerkungen zu einer politischen Entwicklung", in: *Weimarer Beiträge* 8, 1962, 2, S. 264-290
- PROBST, Hans, *Über den deutschen Märchenstil*, Bamberg 1901
- PRÖHLE, Heinrich, *Musäus' Leben und Einleitung zu den Volksmärchen der Deutschen* (Deutsche Nationalliteratur, Bd. 57), Berlin, Stuttgart 1888
- PROPP, Vladimir, *Morphologie des Märchens*, (1928) München 1972
- RANKE, Friedrich, "Märchenforschung", in: DVjs. 14, 1936, S. 246-304
- RANKE, Friedrich, "Kunstmärchen im Volksmund", in: ZfVkd 46, 1936/37, S. 123-133
- RANKE, Kurt, "Kategorienprobleme der Volksprosa", in: *Fabula* 9, 1967, S. 4-12
- RANKE, Kurt, "Orale und literale Kontinuität", in: *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*, hrsg. von H. Bausinger und W. Brückner, Berlin 1969, S. 102-116
- RICHLI, Alfred, *Johann Karl August Musäus. Die "Volksmärchen der Deutschen"*, Zürich, Freiburg 1957
- RICHTER, Dieter, "Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben. Von Schonung und Verschonung der Kinder – in und vor einem Märchen der Brüder Grimm", in: *Fabula* 27, 1986, S. 1-11
- RÖHRICH, Lutz, "Neue Wege der Märchenforschung", in: *Der Deutschunterricht* 8, 1956, S. 92-116
- RÖHRICH, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit* (1956), Wiesbaden 1964, 2. Aufl.
- RÖHRICH, Lutz, "Volkslied", in: RL, Bd. 4, S. 761-772
- RÖLLEKE, Heinz, "Die Urfassung der Grimmschen Märchensammlung von 1810. Eine Rekonstruktion ihres tatsächlichen Bestandes", in: *Euphorion* 68, 1974, S. 331-336
- RÖLLEKE, Heinz, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Cologny-Genève 1975
- RÖLLEKE, Heinz, "Arnim, Achim von", in: EM, Bd. 1, Sp. 815-820
- RÖLLEKE, Heinz, "Brentano Clemens", in: EM, Bd. 2, Sp. 767-776
- RÖLLEKE, Heinz, "Die Beiträge der Brüder Grimm zu 'Des Knaben Wunderhorn'", in: BGG, 1975 (Bd. 2), S. 28-42
- RÖLLEKE, Heinz, "Zur Vorgeschichte der Kinder- und Hausmärchen. Bislang unbekanntes Material im Nachlaß der Brüder Grimm", in: *Euphorion* 72, 1978, S. 102-105
- RÖLLEKE, Heinz, "Drei Bildnisse der Märchenvermittlerin Marie Hassenpflug", in: BGG, 1981 (Bd. 3), S. 146-148
- RÖLLEKE, Heinz, "Zur Biographie der Grimmschen Märchen", in: *Kinder- und Hausmärchen* nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, hrsg. von H. Rölleke, Köln 1982
- RÖLLEKE, Heinz, "'Volkssagen aus Vorarlberg', eine späte Quelle für die 'Kinder- und Hausmärchen'", in: BGG, 1984 (Bd. 4), S. 126-133
- RÖLLEKE, Heinz, "Frontalbo redivivus. Ein Zeugnis für Jacob Grimms Mitarbeit an Arnims 'Zeitung für Einsiedler'", in: BGG, 1985 (Bd. 5), S. 60-67
- RÖLLEKE, Heinz, *Wo das Wünschen noch geholfen hat. Gesammelte Aufsätze zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bonn 1985
- RÖLLEKE, Heinz, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, München, Zürich 1985
- RÖLLEKE, Heinz, "Die 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm in neuerer Sicht", in: *Diskussion Deutsch* 91, 1986, S. 458-478
- RÖLLEKE, Heinz, "Das Bild der Frau in den Märchen der Brüder Grimm", in: 200

- Jahre Brüder Grimm. Reden zum Jubiläum*, Hanau 1986, S. 49-70
- SCHMIDT, Kurt, *Die Entwicklung der Grimmschen KHM seit der Urhandschrift*, Halle 1932
- SCHMIDT, Kurt, "Wilhelm Grimm und die Kinder- und Hausmärchen", in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 50, 1936, S. 124-134
- SCHOOFF, Wilhelm, "Die Brüder Grimm und die deutsche Volkskunde", in: *ZfVkd* 49, 1940, S. 65-70
- SCHOOFF, Wilhelm, "Schneewittchen. Ein Beitrag zur deutschen Stilkunde", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 29, 1941, S. 190-201
- SCHOOFF, Wilhelm, "Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen", in: *ZfVkd* 51, 1954, S. 209-214
- SCHOOFF, Wilhelm, *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, Hamburg 1959
- SCHOOFF, Wilhelm, "Zur Geschichte des Grimmschen Märchenstils", in: *Der Deutschunterricht* 15, 1963, S. 90-99
- SCHUMACHER, Hans, *Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen*, Wiesbaden 1977
- SPANNER, Werner, *Das Märchen als Gattung*, Gießen 1939
- STEFFEN, Hans, "Märchendichtung in Aufklärung und Romantik", in: *Formkräfte der deutschen Dichtung*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1963, S. 100-123
- STEIG, Reinhold, "Zur Entstehungsgeschichte der Märchen und Sagen der Brüder Grimm", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 107, 1901, S. 276-310
- STEIG, Reinhold, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart, Berlin 1904
- STEIG, Reinhold, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, Stuttgart 1914
- THALMANN, Marianne, *Das Märchen und die Moderne*, Stuttgart 1961
- THOMPSON, "Fassung (Variante)", in: *HdwDM*, Bd. 2, S. 56-63
- TISMAR, Jens, *Kunstmärchen* (1977), Stuttgart 1983
- TODOROV, Tzvetan, *Einführung in die is fantastische Literatur*, München 1972
- Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano 1980
- VORETSCH, "Fee", in: *HdwDM*, Bd. 2, S. 74-83
- VRIES, Jean de, "Der Mythos", in: *Der Deutschunterricht* 13, 1961, S. 5-17
- WALZEL, Oskar, "Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie", in: *DVjs.* 14, 1936, S. 325-360
- Wege der Märchenforschung*, hrsg. von Felix Karlinger, Darmstadt 1963
- WESSELSKI, Albert, *Versuch einer Theorie des Märchens* (1932), Hildesheim 1974
- WIESE, Benno von, *Novelle*, Stuttgart 1963
- WOELLER, Waltraud, "Die Bedeutung der Brüder Grimm für die Märchen- und Sagenforschung", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 14, 4, 1965, S. 507-514
- WOLFART, Christoph H., "Empirische Untersuchungen zur mündlichen Prosa-Überlieferung", in: *Erzählforschung. Ein Symposium*, hrsg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 74-91
- WOLFZETTEL, Friedrich, "Fee, Feenland", in: *EM*, Bd. 4, Sp. 945-964
- WYSS, Ulrich, *Die wilde Philologie: Jacob Grimm und der Historismus*, München 1979
- ZAUNERT, Paul, Einleitung zu: J.K.A. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, hrsg. von Zaunert, Jena 1922
- ZIEGLER, Klaus, "Die weltanschaulichen Grundlagen der Wissenschaft Jacob Grimms", in: *Euphorion* 46, 1952, S. 241-260
- ZIEGLER, Klaus, "Jacob Grimm und die Entwicklung des modernen deutschen

DEUTSCHE MARCHEN

Nationalbewußtseins", in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 74, 1963. S. 153-181  
ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984.

Elisabetta Vettori

ARNOLD ZWEIG: UN ESULE NELLA “TERRA PROMESSA”

I.

*De Vriendt kehrt heim* è l'ultimo romanzo di Zweig pubblicato in Germania prima dell'emigrazione, nel novembre del 1932. Esso occupa una posizione di particolare interesse nella produzione letteraria dello scrittore perché si colloca in un momento chiave della sua vita, alla fine dell'esperienza sionista, ossia alle soglie del periodo di emigrazione in Palestina, dal quale matureranno il suo distacco dal sionismo e la decisione di abbandonare la “terra promessa”.

L'occasione immediata per la stesura del romanzo è offerta a Zweig dalla prima visita in Palestina nell'aprile del 1932, ma la sua incubazione fu in realtà molto più lunga e profondamente segnata da avvenimenti precedenti, che ebbero grande risonanza nella stampa sionista dell'epoca e soprattutto in ambiente cultursionista. In seguito al dibattito sulla “questione araba”, dopo i disordini del luglio 1929, i rapporti tra Cultursionismo tedesco e “Arbeiterzionismus” palestinese, tradizionalmente molto buoni, si erano infatti improvvisamente incrinati<sup>1</sup> e durante il XVI Congresso Sionista, il presidente del Movimento, Chaim Weizmann, interprete di una politica “moderata” e “filoinglese”, aveva perduto l'appoggio della maggioranza<sup>2</sup>.

Il primo segno evidente della riflessione compiuta dallo scrittore in quegli anni ci viene da una lettera a Freud del dicembre 1930, dove l'accenno al carattere di fuga del proprio impegno sionista, “fuga in avanti”, “fuga nel futuro”<sup>3</sup>, tradisce la malcelata impazienza di Zweig per il radicalismo politico affermatosi in seno al movimento.

<sup>1</sup> M. BUBER, *Ein Briefwechsel aus 7 Jahrzehnten*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1973, pp. 380-381.

<sup>2</sup> W. LAQUEUR, *Der Weg zum Staat Israel*, Wien, Europaverlag, 1975, pp. 274-275.

<sup>3</sup> S. FREUD-A.ZWEIG, *Briefwechsel*, Frankfurt a.Main, S. Fischer, 1968, p. 34.

Tuttavia, le preoccupazioni suscitate da questi avvenimenti prendono corpo solo molto più tardi, in Palestina. Qui infatti egli scopre, per la prima volta, la verità su di un fatto di cronaca dell'estate del 1924, che, come scriverà a Freud, lo aveva molto colpito per la "sua complessità e rilevanza umana", tanto da fargli balenare l'idea di un possibile romanzo <sup>4</sup>. Si trattava dell'uccisione dello scrittore agudista Jakob Jsrael De Haan, il campione dell'ortodossia ebraica in Palestina, che, secondo la versione fornita dalla stampa sionista, era stato ucciso da un sicario perché intratteneva una "scandalosa ed esecrabile relazione" con un fanciullo arabo, membro di un'influente famiglia di Gerusalemme <sup>5</sup>.

Alla profonda impressione del momento seguì molto probabilmente la composizione di un primo progetto di stesura. Esso rimase però irrealizzato per alcuni anni. Zweig lo riprese di nuovo solo poco prima della sua partenza per la Palestina, con l'intenzione di dedicarsi completamente durante il suo soggiorno nella Juschw. Ma proprio qui, ad una sola settimana dal suo arrivo, egli si vede costretto a modificarlo radicalmente per potervi accogliere la sconvolgente novità, appena appresa, sulla vera identità dell'assassino <sup>6</sup>.

Il responsabile della morte di De Haan non era il povero contadino arabo, che Zweig s'attendeva, ma un giovane Chaluzim, membro conosciuto e rispettato della comunità ebraica <sup>7</sup>, una novità che, a due anni circa dallo scoppio dei disordini, consentiva improvvisamente allo scrittore di svolgere l'argomento in modo del tutto nuovo e più rispondente alle esigenze dei tempi. Al primo nucleo di ispirazione, destinato forse ad una ripresa in chiave psicanalitica del vecchio topos culturzionista dell'inadeguatezza dell'ortodossia, Zweig può sovrapporre ora la questione araba, un tema divenuto di scottante attualità dopo i disordini del 1929.

La sconvolgente scoperta della possibilità di una assassinio politico in Palestina, un omicidio perpetrato da un ebreo per mano di un altro ebreo, rappresentava inoltre una novità inaudita per lo scrittore. Essa significava dover mettere in dubbio, per la prima volta, la "specificità" dell'ebraismo e dubitare perciò della sua potenziale capacità di "rigenerare spiritualmente l'umanità" <sup>8</sup>. Significava quindi per Zweig, come egli stesso commenta nella lettera a Freud del

<sup>4</sup> Ibid., p. 51.

<sup>5</sup> A. BÖHM, *Die zionistische Bewegung*, Berlin, 1935, p.155.

<sup>6</sup> S. FREUD-A.ZWEIG, op. cit., p. 52.

<sup>7</sup> Ibid., p. 52.

<sup>8</sup> E. VETTORI, *Arnold Zweigs Kulturzionistische Tätigkeit*, Tesi di Laurea, Venezia, 1985, pp. 255-258.

maggio 1932, "un altro passo avanti sulla via della disillusione sionista, più avanti di quanto fosse mai stato possibile, più di quanto fosse auspicabile"<sup>9</sup>.

L'uccisione del protagonista si trova, non a caso, al centro del romanzo e funge da elemento di saldatura tra la prima parte, dedicata alla presentazione delle forze politiche e degli interessi in gioco in Palestina nel luglio del 1929<sup>10</sup>, e la seconda parte, che narra invece alcuni degli episodi più salienti dei disordini<sup>11</sup>. La morte di De Vriendt rappresenta cioè il culmine e la soluzione del dramma intimo del protagonista ed è, al tempo stesso, la molla che fa scattare l'azione successiva del romanzo, la scintilla che fa scoppiare la rivolta.

Consegnando alle autorità inglesi un memorandum, in cui si proponeva l'Agudath come mediatrice ufficiale ebraica nelle trattative con gli arabi sulla questione del muro del pianto<sup>12</sup>, De Vriendt aveva suscitato contro di sé un'accesa campagna stampa, in campo sionista, che aveva provocato, a sua volta, una grande ondata di emozione e di sdegno nella Jischuw<sup>13</sup>. Ad essa reagisce, con il fermo proposito di eliminare il "porco clericale", Mendel Glas, un giovane pioniere di origine ebraico-orientale, da poco sbarcato ad Haifa<sup>14</sup>. Mendel Glas attende De Vriendt all'uscita di un ufficio postale di Gerusalemme e lo uccide a colpi di postola<sup>15</sup>. Un solo giorno dopo, durante i funerali della vittima, iniziano le prime schermaglie<sup>16</sup>. La tensione accumulata sin dall'inizio dell'estate in Palestina ha ormai raggiunto il suo acme e finalmente si scarica su tutto il paese: alcuni episodi isolati di violenza a Gerusalemme si trasformano ben presto nella sollevazione generale della popolazione araba in Galilea<sup>17</sup>.

L'audacia insita in questa ricostruzione dei fatti è dupline. Zweig non solo svela la verità sul caso De Haan, ma, mettendo in relazione l'assassinio con lo scoppio della rivolta araba, ipotizza una concreta corresponsabilità ebraica nella degenerazione del clima politico palestinese che portò allo scoppio della rivolta<sup>18</sup>.

<sup>9</sup> S. FREUD-A.ZWEIG, op. cit., p. 52.

<sup>10</sup> A. ZWEIG, *De Vriendt kehrt heim*, Berlin, 1932, pp. «-è».

<sup>11</sup> Ibid., pp. 215-242.

<sup>12</sup> Ibid., p. 75.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 125-140.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 152-160.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 168-169.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 215-222.

<sup>17</sup> Ibid., pp. 228-242.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 191-200.

La lettura in chiave psicoanalitica del conflitto religioso del protagonista, consente inoltre allo scrittore di riabilitare la personalità storica di De Haan, distrutta dalla stampa sionista, e di realizzare così quel capovolgimento di prospettiva, nella lettura dei fatti, già preannunciato. L'omosessualità di De Haan, che era stata motivo di scandalo per i commentatore dell'epoca, diventa nel romanzo la molla segreta della sua ribellione contro Dio, una ribellione legittima contro un'autorità dispotica e tirannica<sup>19</sup> che, nel racconto di Zweig, svela tutti i caratteri tipici del mitico padre primordiale di freudiana memoria, assoluto detentore del potere ed unico fruitore di una libertà di soddisfazione pulsionale illimitata<sup>20</sup>.

De Vriendt, nel suo immaginario colloquio finale con Dio, in punto di morte, gli nega solennemente anche il proprio ultimo, estremo atto di sottomissione<sup>21</sup> e, sottraendosi così definitivamente alla sua autorità, dissipa tutte le ambiguità che avevano caratterizzato il suo comportamento precedente<sup>22</sup>. Il suo dramma si risolve quindi positivamente in un atto di emancipazione da uno stato di minorità, ed egli può diventare, da questo momento in poi, il personaggio chiave di quella futura storia di redenzione della comunità ebraico-sionista in Palestina, che Zweig s'attendeva.

“Nun was will ich – spiega infatti De Vriendt prima di morire in un suo immaginario colloquio con l'amico Irmin – was jeder anständige Schriftsteller will: die Wahrheit um ihrer selbst willen, die Gerechtigkeit um des Menschen willen, (...), und den Mut, dem eigenen Volk zu trotzen”<sup>23</sup>.

Il suo testamento spirituale contiene in sintesi il nucleo fondamentale di quella concezione catartica dell'opera d'arte e del ruolo dell'intellettuale nella società, che Zweig aveva da tempo maturato sotto l'influsso di Freud<sup>24</sup> e soprattutto di Max Scheler, suo maestro all'Università di Göttingen<sup>25</sup>.

Con la sua caparbia ostilità nei confronti del sionismo, De Vriendt aveva agito cioè da medico analista che libera dalle ombre dell'inconscio collettivo gli “affetti” rimossi e deformati dal “risentimento”, per recuperarli alla loro originaria funzione: il potenzia-

<sup>19</sup> Ibid., pp. 169-172.

<sup>20</sup> S. FREUD, *Totem und Tabu*, Frankfurt a.Main, Fischer, 1974, pp. 431-436.

<sup>21</sup> *De Vriendt kehrt ihm*, pp. 172-173.

<sup>22</sup> Ibid., pp. 174-175-176-177.

<sup>23</sup> Ibid., pp. 181-182.

<sup>24</sup> Cfr.: A. ZWEIG, *Caliban, Politik oder Leidenschaft*, Potsdam, 1927, pp. 231-232.

<sup>25</sup> Cfr.: M. SCHELER, *Vom Umsturz der Werte*, Berlin, Franke Verl., 1955, pp. 37-38.

mento e lo sviluppo della Vita. Cadendo per mano di un fratello egli diventa quindi vittima sacrificale, che, come nella più autentica tradizione ebraica, addita alla comunità la via del riscatto, in questo caso, la via della pacificazione e della speranza in Palestina.

Il suo assassino risulta perciò colpevole due volte: innanzitutto verso il popolo poiché ha infranto la più profonda e radicata delle sue leggi, "non uccidere"<sup>26</sup>, e poi verso l'umanità, poiché l'ha lasciata in uno stadio di civilizzazione precedente, nel quale vige solo l'antica legge della violenza<sup>27</sup>.

Il suo atto ha provocato l'inizio dei disordini in Palestina, una serie virtualmente ininterrotta di azioni e reazioni a catena, che può venir interrotta solo da un atto di sublimazione pulsionale. A compierlo è Irmin, l'agente britannico amico della vittima. Alla fine del romanzo egli non consegna il colpevole alle autorità inglesi, ma, dopo averlo sottoposto ad una specie di "giudizio divino", decide di lasciarlo libero. Sarà il superiore tribunale della Vita e quello della sua coscienza a giudicarlo<sup>28</sup>.

Ed è così che Zweig, anche alla luce della propria esperienza tedesca, pronuncia il suo atto ufficiale di moratoria per i delitti commessi nel clima di violenza generato dalla prima guerra mondiale. Mendel Glas, che ha alle proprie spalle un'adolescenza vissuta all'ombra della minaccia dei pogrom<sup>29</sup>, uccide perché è caduto vittima dell'inganno nazionalista, allo stesso modo in cui il suo coetaneo tedesco, reduce dalle privazioni della guerra e vittima delle frustrazioni della sconfitta, diventa in Germania la facile preda del nuovo revanscismo politico<sup>30</sup>.

In entrambi i casi si tratta per Zweig della manipolazione di un prezioso potenziale rivoluzionario per opera delle forze politiche della reazione<sup>31</sup>. In Germania esse erano rappresentate, a suo avviso, dai vecchi ceti detentori del potere di epoca guglielmina<sup>32</sup>, nella

<sup>26</sup> Cfr.: A. ZWEIG, *Herkunft und Zukunft. Zwei Essays zum Schicksal eines Volkes*, Wien, 1929; o: *Zur Erkenntnis der Juden*, "Die Weltbühne" 24, 1928, pp. 943-949.

<sup>27</sup> *De Vriendt kebrt heim*, p. 322-334. Cfr. inoltre: A. ZWEIG, *Der Krieg und der Schriftsteller*, "Die Sammlung" 1, 1934, pp. 621-622-629.

<sup>28</sup> *De Vriendt kebrt hein*, pp. 333-334.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 154-156; cfr. anche: A. ZWEIG, *Schweigen*, "Freie Zionistiche Blätter" 2, 1921, pp. 312-315.

<sup>30</sup> A. ZWEIG, *Der Antisemitismus und die deutsche Jugend*, "Der Jude" 6, 1921, pp. 137-150.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>32</sup> A. ZWEIG, *Der Greis, der auf Sinnbad ritt*, "Neue Deutsche Blätter" 1, 1934, pp. 711-715.

Jischuw dai revisionisti, i difensori degli interessi borghesi dei sionisti. Essi minacciavano di importare in Palestina una concezione del nazionalismo del tutto estranea alla tradizione ebraica, grazie alla quale gli ebrei, in quanto sfruttatori degli arabi, avrebbero ricoperto per la prima volta il ruolo di "Herrenklasse"<sup>33</sup>.

Come aveva sempre sostenuto durante tutto il dopoguerra, la salvezza del sionismo poggiava solo e unicamente sulla sua versione socialista<sup>34</sup> ed è perciò che egli è qui fatalmente portato a sottovalutare gli effetti negativi della politica di colonizzazione inaugurata proprio dall'"Arbeiterzionismus"<sup>35</sup>.

All'epoca della stesura del *De Vriendt* lo scrittore infatti confidava ancora nella possibilità di realizzare gli obbiettivi cultursionisti in collaborazione con le forze politiche della Jischuw<sup>36</sup>. Fedele alla tradizione filobritannica del sionismo tedesco, egli aveva mantenuto intatta la sua fiducia nell'appoggio degli inglesi per la costituzione di una "judische Heimatstätte"<sup>37</sup> e sperava, per una soluzione definitiva della questione araba, nella possibilità di realizzare quel patto di solidarietà di classe tra lavoratori ebrei e contadini arabi, su cui tanto avevano insistito i cultursionisti tedeschi<sup>38</sup>.

L'"Arbeiterzionismus" palestinese, invece, aveva optato già da tempo per una politica più realistica, che procrastinava ad un futuro prossimo venturo la realizzazione del sindacato comune con gli arabi<sup>39</sup> e si batteva per la conservazione e il rafforzamento della Jischuw contro le tendenze restrittive della nuova politica inglese sull'immigrazione<sup>40</sup>.

Non potrà quindi sorprendere se il suo romanzo, così pervaso da uno spirito pacifista e da aspettative inattuali, non riuscirà gradito alla comunità ebraica in Palestina e tanto meno al suo *establishment* politico.

<sup>33</sup> *De Vriendt kehrt heim*, p. 198.

<sup>34</sup> Cfr.: M. BUBER, op. cit., p. 35.

<sup>35</sup> Con la II Alija, tenace sostenitrice del "ritorno degli ebrei all'agricoltura", nascono nuove forme di colonizzazione entro le quali l'assunzione di personale non ebraico era totalmente indesiderata. Si mirava così alla costituzione di un mercato ebraico perfettamente indipendente da quello arabo. Cfr.: W. LAQUEUR, op. cit., pp. 324-328 e; A. BÖHM, op. cit., pp. 112-118.

<sup>36</sup> A. ZWEIG, *De Vriendt kehrt heim*, pp. 274-279.

<sup>37</sup> Cfr.: H. KOHN, *Realpolitik*, "Freie Zionistische Blätter" 1, 1921, pp. 21-22.

<sup>38</sup> Cfr.: E. SIMON, *Nationalismus, Zionismus und der jüdisch-arabische Konflikt in Martin Bubers Theorie und Wirksamkeit*, "Leo Baeck Institut Bulletin", 9, 1966, p. 61.

<sup>39</sup> M. BEILINSON, *Zum Jüdisch-arabischen Problem*, Tel Aviv, 1930, pp. 47-50.

<sup>40</sup> *Dokumente zur Palästina-Politik 1929-1930*, Berlin, 1930, pp. 37-38-39-40.

A due soli anni di distanza dal suo trasferimento nella Jischuw, Zweig aveva già creato intorno a sé le premesse per quel clima di ostilità e diffidenza, che lo attenderà in Palestina.

## II.

Nell'autunno del 1933, esce a Parigi, "Jüdischer Ausdruckswille", l'ultimo contributo di Zweig al dibattito sulla questione ebraica pubblicato prima della sua partenza per la Palestina.

La novità di maggior rilievo, che fa di questo breve saggio un testo di notevole interesse nella sua produzione culturionista, è data dalla risposta offerta dallo scrittore alla difficile situazione di *impasse* in cui si trovava allora la comunità ebraico-tedesca, a causa della dilagante campagna nazionalista e antisemita<sup>41</sup>.

"Dies est keine Zeit für Idylle und Wesensschau – afferma Zweig – Die Not des Augenblicks ist größer als je, (...), und es hilft gar nichts, wenn jemand nachweisen wollte, daß der Jude zu den gestaltenden Grundkräften der Seele auf eine verschiedene Art anders steht als diejenigen Gruppen und Schichten innerhalb der Völker, mit denen sein Dasein und Verderd unlöslich verbunden ist: den zukunftsstragenden Gestalten einer sozialistischen Gesellschaft"<sup>42</sup>.

Si tratta del bilancio della politica sionista, condotta fino a quel momento, e di una nuova più ampia proposta per il futuro. Nel momento storico attuale la lotta contro il Fascismo rappresenta una priorità assoluta per lo scrittore; ad essa ed ai suoi esiti sono indissolubilmente legati, non solo il destino della comunità ebraica in Germania e in Palestina, ma anche la sopravvivenza stessa dei valori della tradizione umanistica borghese<sup>43</sup>, di cui l'ebraismo, mediatore segreto tra "oriente" e "occidente", si era fatto interprete ideale<sup>44</sup>. La

<sup>41</sup> K. LÖWENSTEIN, *Die innerjüdische Reaktion auf die Krise der deutschen Demokratie*, saggio contenuto nella raccolta: *Entscheidungsjahr 1932, Zur Judenfrage in der Endphase der Weimarer Republik*, Tübingen, Mohr, 1965, pp. 324-325.

<sup>42</sup> A. ZWEIG-L. FEUCHTWANGER, *Die Aufgabe des Judentums*, Paris, 1933, p. 58.

<sup>43</sup> Cfr.: op. cit., la postilla del 1933, p. 61-63. Cfr. anche: A. ZWEIG, *Barbarei u. Bücherverbrennung*, "Pariser Tagesblatt", 2, 1934, pp. 215-216, *Deutung der Welt*, ibid., pp. 293-294 e *Über Asphaltliteratur*, ibid., pp. 304-395.

<sup>44</sup> Quest'idea della mediazione tra oriente e occidente, grazie alla quale l'ebraismo sarebbe potuto diventare protagonista e agente della "rigenerazione dell'Occidente", è tipica del pensiero del primo Buber. Essa, anche se da una prospettiva più eurocentrica, viene ripresa anche da Zweig. Cfr.: *Quartettsatz von Schönberg*, dalla raccolta: *Knaben und Männer*, Berlin, 1931, pp. 155-156.

scelta di campo quindi doveva essere una sola, accanto ai nemici del Fascismo, per la difesa dello "Spirito" e della "Civiltà" contro la "Barbarie" nazionalista. Gli obiettivi stessi della campagna sionista andavano subordinati a questo fine.

Perfettamente in linea con la politica di rivendicazione dei "diritti nazionali delle minoranze etniche", di cui si era fatto portavoce anche il sionismo tedesco<sup>46</sup>, Zweig chiede infatti l'emancipazione "collettiva" degli ebrei tedeschi ("Gleichberechtigung und Anteil am europäischen Kulturleben, nicht obwohl sie Juden sind, sondern weil sie Juden sind")<sup>44</sup> e, per la Palestina ("wo sie Lebensgestaltung und geistigen Ausstrom neu zu prägen haben")<sup>47</sup>, sostegno all'esperimento di colonizzazione. Da parte del nazionalismo ebraico, egli, tuttavia, esige anche la rinuncia ad ogni tentazione integralista e quindi la disponibilità a combattere in prima linea con le forze politiche antifasciste.

Due sono allora gli impegni fondamentali che, a suo avviso, il sionismo deve assumersi per il futuro, entrambi riconducibili ad uno solo. Per partecipare alla lotta che le forze progressiste ingaggeranno in Europa contro il Fascismo, esso dovrà abbandonare una prospettiva politica strettamente nazionale e cioè essere disposto, se necessario, a sacrificare nell'interesse comune il perseguimento di obiettivi nazionali immediati.

Con queste aspettative e con questo programma di massima, Zweig decide, nel maggio del 1933, di "trasferire finalmente ad Haifa, in Palestina, la sua sede di lavoro"<sup>48</sup>.

### III.

Ciò che maggiormente colpisce dei suoi primi anni di emigrazione, è la reticenza di Zweig nel pronunciarsi sulla situazione ebraica nella "terra promessa". Fa eccezione un solo articolo, comparso sul quotidiano dell'esilio "Pariser Tageblatt" nel marzo del 1934. Anche qui, comunque, nonostante il tono generale di elogio per i traguardi raggiunti dalla colonizzazione, non è difficile leggere

<sup>45</sup> A. BÖHM, *Die Zionistische Bewegung*, pp. 155-56-57; Cfr. anche K. LÖWENSTEIN, p. 340

<sup>46</sup> A. ZWEIG, op. cit., p. 59.

<sup>47</sup> Ibid., p. 58.

<sup>48</sup> G. WENZEL, *Arnold Zweig 1887-1968*, Berlin und Weimar, Aufbau, 1987, p. 209.

il disagio dello scrittore di fronte al netto prevalere nella Jischuw della mentalità ebraico-orientale, e il suo disappunto per il trattamento, riservato in Palestina, ai nuovi arrivati provenienti dai paesi di lingua tedesca<sup>49</sup>.

Ripetutamente, e con un interesse che appare quindi tanto più sospetto, egli si occupa, invece, del destino degli ebrei e dei "Mischlinge" rimasti in Germania. Per essi rivendica, in un'atmosfera resa pesante non solo dalla campagna antisemita, ma dall'ostilità stessa del sionismo, il ruolo di "democratizzatori" della società tedesca e, ancor più significativamente, di autentici rappresentanti del popolo ebraico<sup>50</sup>.

Come spiegarsi questo strano comportamento?

In quel momento la Jischuw era impegnata a fondo nella campagna di ebraizzazione<sup>51</sup> e l'atmosfera culturale in Palestina non doveva essere certo ideale per accogliere uno scrittore di lingua tedesca, famoso, le cui aspettative, come nel caso di Zweig, erano piuttosto alte<sup>52</sup>. Lo scrittore contava infatti di godere già di una certa fama presso il pubblico palestinese e, come attestano le prime lettere a Freud e a Feuchtwanger, sperava in un inserimento relativamente facile negli ambienti intellettuali della comunità<sup>53</sup>.

Per aver un bilancio esatto della situazione dovremo attendere quasi due anni. Esso ci giunge da una lettera a Freud del dicembre 1935 ed è totalmente negativo:

"Ich bin fast zwei Jahre hier – afferma Zweig – und konstatiere, daß ich für Dita und die Kinder gut gewählt habe, daß aber meine persönliche Wirkung, politisch und kulturell, gleich Null ist"<sup>54</sup>.

Nessuna rivista, nessun quotidiano, fatta eccezione per l'inglese "Palestine Post", gli aveva offerto la possibilità di collaborare<sup>55</sup>. La

<sup>49</sup> A. ZWEIG, *Über Palaestinas Zukunft*, "Pariser Tageblatt" 1, 1934, pp. 215-216.

<sup>50</sup> A. ZWEIG, *Die Juden ein Mittelmeervolk*, "Pariser Tageblatt" 2, 1934, p. 314; cfr. anche: *Halbjuden*, "Das Neue Tagebuch" 1, 1934, pp. 287-290; *Der Greis, der auf Sinbad ritt*, "Neue Deutsche Blätter" 1, 1934, pp. 714-715 e più tardi anche la risposta a K. Tucholsky, *Juden und Deutsche*, "Die Neue Weltbühne" 32, 1936, pp. 177-178.

<sup>51</sup> K. WORMANN, *Kulturelle Probleme und Aufgaben der Juden aus Deutschland in Israel seit 1933*, Tel Aviv, Dawar, 1976, p. 75.

<sup>52</sup> A. ZWEIG-S. FREUD, op. cit., pp. 66-67.

<sup>53</sup> Le sue aspettative erano alte sia per quanto riguarda lo standard di vita in Palestina, (cfr: A. ZWEIG-S. FREUD, op. cit., p. 74) sia per quel che riguarda la penetrazione della cultura tedesca nella Jischuw, (cfr: *Das Jüdische Palästina und der Orient*, Berlin, 1919).

<sup>54</sup> Ibid., p. 120.

<sup>55</sup> A. ZWEIG, *Verwurzelung*, "Orient", 3, 1942, p. 5

lingua ufficiale era l'ebraico e lo scrittore, che comunque avrebbe incontrato insormontabili difficoltà ad impararlo per la grave malattia agli occhi che lo affliggeva, viene sistematicamente escluso.

È proibita qualsiasi pubblicazione in tedesco e persino il "Mitteilungsblatt", l'organo della HOG, l'organizzazione a sostegno degli emigrati di lingua tedesca, è costretta in quegli anni a ridurre l'uso al minimo, quel minimo sufficiente per comunicare le notizie più importanti sullo svolgimento della propria attività di ebraizzazione<sup>56</sup>.

Anche le sue opere non vengono tradotte. Il nome di Zweig compare solo nel 1941, nella prima antologia di autori ebraico-tedeschi, pubblicata in Palestina, grazie all'intervento di Schalom Ben Chorin e di Gerson Stern<sup>57</sup>. Il suo primo romanzo tradotto sarà *Das Beil von Wandsbeck*, pubblicato nell'estate del 1942<sup>58</sup>.

Cercare le ragioni di questo isolamento significava però andare oltre all'ovvia constatazione della mancanza, spesso rimproverata allo scrittore dai suoi critici ebraici<sup>59</sup>, di quella buona volontà e pazienza necessarie per adattarsi ad una realtà su cui pesavano l'ostilità verso la tradizione culturale europea e l'ostracismo nei confronti del tedesco; significa cioè ricercarne anche l'origine politica.

Zweig apparteneva, infatti, a quel gruppo di intellettuali (Hugo Bergmann, Hans Kohn, Max Brod, Felix e Robert Weltsch) provenienti dai circoli culturzionisti di Buber e vicini a Brit Schalom, con cui il partito di maggioranza della Jischuw, il Mapai, e il suo potente sindacato, la Histadruth, avevano avuto recenti motivi di scontro. Alla proposta, lanciata da Martin Buber verso la fine del 1929, di creare nuovi organi di collaborazione tra arabi ed ebrei, per realizzare una forma di colonizzazione agricola mista, la Histadruth aveva infatti reagito con estrema durezza. Sia il progetto di costituzione di uno stato binazionale, avanzato da Brit Schalom<sup>60</sup>, che il programma di Buber, furono considerati come una dichiarazione di guerra, una sfida rivolta contro i fondamenti stessi del sionismo, e i suoi promotori furono definiti addirittura "traditori

<sup>56</sup> G. LUFT, *Heimkehr ins Unbekannte*, Tel Aviv, Hammer, 1977, p. 74. Solo dal 1936 in poi il MB da pubblicazione mensile sporadica, costretta a mantenere la prima pagina in ebraico, diventa un giornale con pubblicazione regolare.

<sup>57</sup> K. WORMANN, op. cit., p. 99.

<sup>58</sup> A. ZWEIG-L. FEUCHTWANGER, *Briefwechsel 1933-1958*, Berlin und Weimar, Aufbau, 1984, p. 234.

<sup>59</sup> M. WITZNITZER, *Das Leben eines Deutsch-jüdischen Schriftstellers*, Berlin, Athenäum, 1983, pp. 58-59.

<sup>60</sup> E. SIMON, op. cit., p. 84; oppure: W. LAQUEUR, op. cit., pp. 268-270.

del popolo" e della sua causa<sup>61</sup>.

Anche Zweig ne pagò quindi le conseguenze. In una lettera del febbraio 1936 a Freud, egli stesso ne fa cenno:

"Ich bin Jude – Gott ja. Aber gehöre ich als Staatsbürger zu diesen, die mich hier seit dem De Vriendt ignorieren?"<sup>62</sup>.

Non a caso, il romanzo, inizialmente richiesto da una casa editrice della Jischuw<sup>63</sup>, non venne mai pubblicato in Palestina, né nel 1933, né in seguito<sup>64</sup>.

Ad aggravare ulteriormente la posizione già difficile dello scrittore, ci fu poi la sua attiva partecipazione alla lotta contro il fascismo, che egli aveva già preannunciato nel saggio del 1932<sup>65</sup>. Mentre il suo rapporto con la comunità ebraica in Palestina si configurava quindi sempre più sotto il segno del silenzio, tanto più cospicuo si faceva il suo contributo al dibattito in corso tra gli intellettuali emigrati in Francia per la costituzione, insieme al partito comunista, di un unico fronte di lotta contro il nazismo<sup>66</sup>.

Nel suo articolo, *Der Sinn des Bürgerkriegs*, pubblicato nel febbraio del '34 sul "Pariser Tageblatt", Zweig recuperava infatti un'immagine positiva del KPD<sup>67</sup>, verso cui invece in passato aveva sempre nutrito notevoli riserve<sup>68</sup>. Nell'agosto del '34, in un articolo pubblicato su "Die Sammlung", auspicava poi, per la prima volta, la formazione, sul piano internazionale, di un unico fronte di alleanza dei paesi democratici contro la Germania, una specie di "cordone sanitario" stretto intorno alla "belva nazista", per neutralizzarne le potenzialità aggressive<sup>69</sup>. E infine, nel settembre del 1936, sull'onda dell'entusiasmo diffusosi su tutta la stampa dell'esilio per la vittoria del fronte popolare in Francia<sup>70</sup>, accusava l'anticomunismo inglese di

<sup>61</sup> M. BEILINSON, *Zum jüdisch-arabischen Problem*, Tel Aviv, 1930, pp. 57-58.

<sup>62</sup> S. FREUD-A. ZWEIG, op. cit., p. 131.

<sup>63</sup> Cfr.: la lettera di Zweig ad Hermann Kesten del luglio 1933, pubblicata nella raccolta: *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren, 1933-49*, Frankfurt a. Main, Athenäum, 1973, p. 41.

<sup>64</sup> M. WITZNITZER, p. 44.

<sup>65</sup> Cfr.: pp. 8-9 di questo saggio.

<sup>66</sup> Per un approfondimento su questo tema, si veda: U. LANGKAU-ALEX, *Volksfront für Deutschland*, Frankfurt a. Main, Syndikat, 1977, vol. I; oppure: A. BETZ, *Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreißiger Jahre*, München, Text+Kritik, 1986.

<sup>67</sup> A. ZWEIG, *Der Sinn des Bürgerkriegs*, "Pariser Tageblatt" 2, 1934, pp. 1-2.

<sup>68</sup> A. ZWEIG, *Die Moskauer Hinrichtungen*, "Die Weltbühne" 26, 1930, pp. 707-709; oppure: *Macht oder Freiheit*, ibid., 26, 1930, pp. 784-787.

<sup>69</sup> A. ZWEIG, *Der Krieg und der Schriftsteller*, p. 629.

<sup>70</sup> W. PETERSON, *The Berlin Liberal Press in Exile*, Tübingen, Niemeyer, 1987, p. 112.

essere tra i maggiori responsabili della mancata realizzazione di questa fantomatica alleanza internazionale da lui auspicata, che avrebbe dovuto coinvolgere la Francia di Blúm, l'Unione Sovietica e una Gran Bretagna a guida labourista <sup>71</sup>.

Che questo atteggiamento politico filosovietico e filocomunista dovesse risultare poi quanto mai sgradito alla Jischuw, è evidente. Esso presupponeva infatti una svolta impensabile nel Mapai. L'anticomunismo degli uomini della II Alija, che aveva fornito al partito i suoi leader e alla Jischuw il suo establishment politico, aveva radici antiche e profonde; vi avevano contribuito l'ostilità del Komintern verso la Poale Zion, sciolta da Stalin nel 1928 <sup>72</sup>, e l'evoluzione stessa del partito in Palestina dalle origini dogmatiche di Borochoow alla svolta socialdemocratica del 1919 <sup>73</sup>. Le espressioni "Jewsek" e "Fraktioner", con cui si indicavano i comunisti ebrei, venivano costantemente pronunciate da quegli uomini con disgusto e disprezzo; essi erano considerati non solo dei rinnegati, ma dei soggetti "moralmente corrotti", una vera e propria "feccia dell'umanità" <sup>74</sup>.

Anche la presa di coscienza dello scrittore del crollo dei propri ideali culturzionisti, scaturita dal confronto con la realtà palestinese, diventa, a questo punto, determinante per il suo distacco definitivo dal sionismo.

Pur portando ad esiti diversi, quest'esperienza doveva essere stata comune a un po' tutti gli intellettuali del gruppo culturzionista. "Die Voreingenommenheit gegen" den Mystiker und zweifelhaften Zionisten Buber, der ein unwirkliches und verklärtes Judentum konstruierte", ist hier sehr groß" – ripete Gerson nelle sue prime lettere a Buber dalla Palestina <sup>75</sup>, dove si era trasferito nel 1934 per fondare un proprio Kibbuz. Dopo alcuni anni di vani tentativi, egli è costretto, non a caso, a rinunciare all'impresa e ad adattarsi al "modello ebraico-orientale" entrando a far parte della Haschomer Hazair <sup>76</sup>.

<sup>71</sup> A. ZWEIG, *Der spaltende Wahn*, "das Neue Tagebuch" 4, 1936, p. 712. Pur non condividendo la spiegazione di Feuchtwanger sulla liquidazione del trotskismo, né i modi e lo stile della sua risposta al saggio di Gide *Retour de l'URSS*, Zweig valuta positivamente il nuovo indirizzo staliniano impresso all'internazionale comunista, quale correttivo "realistico" necessario, ma transitorio, "al dogmatismo che aveva caratterizzato la politica del KPD fino al '33". Cfr.: A. ZWEIG-L. FEUCHTWANGER, op. cit., p. 140.

<sup>72</sup> S. GOLDMAN, *Das arbeitende Palästina*, un saggio della raccolta: *Parteien im Zionismus*, Prag, 1937, pp. 31-32-33.

<sup>73</sup> W. LAQUEUR, op. cit., p. 243.

<sup>74</sup> Ibid., p. 245.

<sup>75</sup> M. BUBER, op. cit., p. 544-545.

<sup>76</sup> Ibid., p. 545.

Per Zweig questa difficoltà di connubio tra cultursionismo e "Arbeiterzionismus" palestinese porta invece alla deligitimazione stessa del nazionalismo ebraico e alla presa di distanza finale.

Il punto chiave del conflitto sarà la questione araba. Se infatti il Mapai propendeva nettamente per la costituzione di uno stato ebraico<sup>77</sup>, la sua opposizione di sinistra, Haschomer Hazair e Poale Zion, benché meno ostile all'Unione sovietica e favorevole alla soluzione binazionale, era altrettanto inflessibile nel rifiuto di trattare con gli arabi il problema della quota di immigrazione ebraica in Palestina<sup>78</sup>. Entrambe le posizioni dovevano apparire simili allo scrittore, che in entrambe sospettava la presenza dello stesso "delirio di potenza".

In una lettera a Freud del 16 luglio 1936, scritta a quattro mesi dallo scoppio della più grave rivolta araba mai vista in Palestina, egli dichiara che la responsabilità maggiore del conflitto è del sionismo e delle sue forze oscure, "vorbewusste und bewusste Machtwünsche und-Träume", che hanno impedito la realizzazione di ciò che era indispensabile: "gegenseitige Zugeständisse im gemeinsamen Lebensraum"<sup>79</sup>. La direzione in cui si muove lo scrittore risulta ora più chiara che mai.

In una lettera a Feuchtwanger del gennaio 1937 egli loda apertamente la soluzione sovietica del problema ebraico e si dichiara convinto che il clima dell'URSS sia più favorevole allo sviluppo della vita ebraica di quello palestinese<sup>80</sup>. E un anno dopo, nella serie di articoli *Nazi und Juden* pubblicati sulla "Neue Weltbühne" egli sostiene apertamente l'origine soprattutto economica dell'antisemitismo tedesco<sup>81</sup>.

Ma soltanto nel maggio del 1938, in un momento chiave dei rapporti tra autorità inglesi e sionismo, mentre cioè procedevano i lavori della Commissione Woodhead, incaricata di elaborare un

<sup>77</sup> Cfr.: la raccolta di saggi: *Unruhen in Palästina*, Tel Aviv, 1936, pp. 62-63-64-65.

<sup>78</sup> E. SIMON, op. cit., p. 74-75-76. Della piattaforma della "Liga für jüdisch-arabische Annäherung", elaborata dall'Ichud, l'Haschomer Hazair accettava tutti i punti, tranne il paragrafo 4, laddove si accenna alla necessità di un accordo arabo-ebraico sull'emigrazione.

<sup>79</sup> S. FREUD-A. ZWEIG, op. cit. p. 136.

<sup>80</sup> L. FEUCHTWANGER-A. ZWEIG, op. cit., p. 132. È molto probabile che Zweig fosse stato anche ben impressionato dalle notizie riportate da Feuchtwanger dopo il suo viaggio in Russia sull'esperimento sovietico nel Birobidjan.

<sup>81</sup> Cfr.: A. ZWEIG, *Nazi und Juden. Vier Jahre Juden-Boykott, II. Warum Antisemitismus*, "Die Neue Weltbühne", 33, 1937, pp. 385-388; cfr. anche: *Der Jude im Dorn*, "Die Neue Weltbühne" 32, 1936, pp. 744-748.

nuovo progetto di divisione della Palestina<sup>82</sup>, Zweig prende pubblicamente la parola. L'intera serie di articoli, pubblicati da maggio a novembre sulla "Pariser Tageszeitung"<sup>83</sup>, appare, a questo punto, come una lunga e spietata requisitoria contro tutta la politica sionista, dall'affermazione del nazismo in poi. Dopo un'analisi attenta e puntuale degli ultimi sviluppi politici in Medio Oriente, Zweig nega qui ogni possibilità di successo al progetto di una pacifica realizzazione dell'ideale nazionale ebraico in Palestina.

La nuova ondata di immigrazione nella Jischuw, provocata dalla affermazione del Nazionalsocialismo, egli argomenta, ha portato le già precarie condizioni di convivenza tra arabi ed ebrei ad un inevitabile punto di rottura, mettendo in crisi l'intero sistema di equilibri ideato con la dichiarazione di Balfour<sup>84</sup>.

L'Inghilterra, infatti, aveva appoggiato il progetto di costituzione di una "judische Heimatstätte", solo in previsione di una "winzige Judennot", come rifugio per la minoranza sionista della comunità ebraica internazionale, in attesa che la vittoria del "principio democratico" in Europa consentisse alla maggioranza una più sicura integrazione nei paesi della Diaspora<sup>85</sup>. Ed ora, nella nuova situazione politica, caratterizzata dalla rapida avanzata del fascismo, alleato con gli arabi in Medio Oriente, essa non poteva che comportarsi di conseguenza, imporre cioè agli ebrei tutte quelle restrizioni nella regolamentazione del flusso di immigrazione, che apparivano necessarie per il mantenimento dello "status quo" nel paese<sup>86</sup>.

"Im Jahre 1938 ist ganz offenbar verrückt – afferma Zweig – wer von England verlangt, es sollte imstande sein, all die Fehler und Unglücksfälle auszugleichen, die das Judentum der Erde traf oder die es beging"<sup>87</sup>.

Sulla questione all'ordine del giorno, la divisione della Palestina in due stati indipendenti, uno arabo ed uno piccolissimo ebraico, su

<sup>82</sup> La divisione della Palestina era stata già proposta nel luglio del 1937 a conclusione dei lavori della Commissione Peel. Nell'agosto dello stesso anno l'idea era stata approvata dal XX Congresso Sionista, ma in settembre il Congresso Panarabo bocciò l'offerta inglese. Il responso della commissione Woodhead, istituita un anno dopo, sarà nettamente più favorevole agli arabi. Cfr.: W. LAQUEUR, op. cit., pp. 567-568.

<sup>83</sup> Per una bibliografia completa dei suoi interventi si veda: L. MAAS, *Handbuch der deutschen Exilpresse 1933-1945*, München, Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek Frankfurt a.Main, 1976-1981, p. 471.

<sup>84</sup> A. ZWEIG, *Palästina 1938*, "Pariser Tageszeitung" 3, 1938, p. 4.

<sup>85</sup> A. ZWEIG, *Folgerungen von heute*, "Pariser Tageszeitung" 3, 1938, p. 4.

<sup>86</sup> A. ZWEIG, *Das Wort "Die Balfourdeklaration"*, "Pariser Tageszeitung" 3, 1938, p. 7.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 4.

cui gli inglesi erano ripiegati per cercare di riportare la pace nel paese, la risposta di Zweig è una sola ed inequivocabile. Essa suona come un grave ammonimento per i sionisti:

“Keine Teilung Palästina kann Araber und Juden reinlich auseinander sondern”<sup>88</sup>.

Gli ebrei possono vivere accanto agli arabi come comunità e non come stato; ignorarlo significherebbe misconoscere il reale equilibrio di potere in Medio Oriente e creare le premesse per uno stato di frizione permanente tra i due popoli.

La sua critica si sposta quindi dalle false aspettative sioniste alle scelte sbagliate fatte in politica interna e in politica estera, nei riguardi della Germania nazista.

Zweig riprende qui nuovamente, senza reticenze, il problema dei rapporti tra “Ostjuden” e membri della “Deutsche Alija” e accusa la “Jewish Agency” di aver assistito con indifferenza agli atti di speculazione selvaggia perpetrati ai danni dei nuovi immigrati e allo sfruttamento dei loro patrimoni<sup>89</sup>. Denuncia quindi la Ha’avarah, l’accordo commerciale tra la Germania nazista e le autorità sioniste, perché avrebbe contribuito all’indebolimento del fronte di boicottaggio delle merci tedesche promosso dalla comunità ebraica inglese<sup>90</sup>. E critica infine, con asprezza particolare, la politica di isolazionismo culturale perseguita dalla Jischuw, che avrebbe trovato la sua più odiosa manifestazione nel sabotaggio costante della “Emigrantenliteratur”<sup>91</sup>.

In una parola, lo scrittore rivolge qui per la prima volta alla comunità ebraica palestinese l’accusa che per anni le aveva taciuto. Essa si sarebbe sottratta a quello che per Zweig era il suo primo dovere e il suo primo vero obiettivo, la lotta contro il fascismo, e, perseguendo una politica miope ed egoista, avrebbe voltato le spalle agli inglesi, i suoi naturali alleati.

Nonostante l’accordo di Monaco, stipulato da poco, lo scrittore si dichiara infatti convinto della prossima fine della politica di “appeasement”. Presto, quando gli inglesi saranno finalmente pronti e alleati con gli americani, essi dimostreranno ancora una volta

“daß Menschen die Roast-beef essen, länger durchhalten und

<sup>88</sup> A. ZWEIG, *Die Wahrheit über Palästina*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 4.

<sup>89</sup> A. ZWEIG, *Der Geist des Bauens*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 4.

<sup>90</sup> A. ZWEIG, *Hitler und Antihitler IV. Die Ha’avarah*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 4, cfr. anche: *Die deutschen Juden als Geiseln*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 27.

<sup>91</sup> A. ZWEIG, *Alte Bücher in Haifa*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 44; cfr. anche: *Hitler und Antihitler III. Der bewundernde Osten*, *ibid.*, p. 57 e infine: *Hitler und Antihitler VII. Eine Utopie*, *ibid.*, p. 90.

schärfer zuschlagen als schlecht ernährte Völker, und daß die wirtschaftliche Sympathie der Angelsachsen untereinander, Reiche, selbst Weltreiche, zusammenhalten können”<sup>92</sup>.

La serie di articoli si interrompe bruscamente in novembre, in seguito ad un grave incidente d'auto subito da Zweig a Tel Aviv durante un episodio dei disordini arabi<sup>93</sup>.

Nei due anni seguenti si aggravano le difficoltà economiche dello scrittore<sup>94</sup>, costretto prima ad un lungo periodo di inattività per motivi di salute e poi, dopo la conquista tedesca di Belgio, Olanda e Francia, a cercarsi nuovi editori fuori dall'Europa.

Egli riprende a pieno ritmo l'attività giornalistica solo nell'aprile del 1941, con “Orient”, un settimanale in lingua tedesca, fondato in Palestina insieme con Wolfgang Yourgrau<sup>95</sup>.

Il tentativo assai coraggioso, data la forte pressione contraria esercitata da Histadruth e Mapai per evitare l'insorgere di potenziali concorrenti<sup>96</sup>, fu reso possibile dal cambiamento degli umori politici verso l'Inghilterra e fu favorito dal mutato atteggiamento verso l'Unione Sovietica, entrata in guerra a fianco degli alleati.

Come scrive a Feuchtwanger nel settembre del 1941, Zweig interpreta con grande ottimismo la rinnovata fiducia della Jischuw in un esito positivo del conflitto e la nuova simpatia sorta verso l'Unione Sovietica; entrambe gli appaiono come la riconferma delle proprie previsioni e l'annuncio certo del prossimo crollo della Germania nazista<sup>97</sup>. La fondazione della rivista, collegata anche al progetto di una nuova casa editrice, la Lepac, doveva segnare infatti, nelle intenzioni dello scrittore, l'inizio di una sua nuova attività in Palestina, intesa per la prima volta a combattere apertamente l'“anticomunismo” della Jischuw e a promuovere la collaborazione con l'Unione Sovietica<sup>98</sup>.

L'obiettivo dichiarato della rivista, formulato da Yourgrau nel primo numero del 10 aprile del 1941, era creare un organo ufficiale

<sup>92</sup> A. ZWEIG, *Empirepolitik. Die britische Strahne*, “Pariser Tageszeitung” 3, 1938, p. 45.

<sup>93</sup> L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., p. 198-100; cfr. anche: *Arnold Zweig, 1887-1968*, p. 262.

<sup>94</sup> In questo periodo diventano più stretti i contatti con le case editrici di Mosca, in particolare con Rotokow, il redattore dell'edizione russa della rivista “Internationale Literatur”. I suoi maggiori proventi gli giungono in questo momento dall'URSS. Cfr.: L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., pp. 227-243.

<sup>95</sup> Wolfgang Yourgrau era stato, come Zweig, collaboratore della “Weltbühne”, ed era allora simpatizzante del SAP.

<sup>96</sup> G. LUFT, op. cit., p. 39.

<sup>97</sup> L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., pp. 239-241.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 245-247.

di espressione per gli emigrati di lingua tedesca, che rivendicasse finalmente il valore del loro apporto nelle fila dell' "Arbeiterzionismus" <sup>99</sup>. Ma il progetto di fondo era assai più ambizioso: attraverso la riunificazione delle sinistre e la collaborazione con le forze borghesi progressiste si mirava a riproporre una politica dei fronti popolari in Palestina <sup>100</sup>.

In un articolo pubblicato su "Orient" nel dicembre del 1942, Alexander Zack, il commentatore politico della rivista, esorta infatti tutte le forze politiche "progressiste", dalla Haschomer Hazair all'Alija Chaddascha, a formare un unico fronte sionista laico e antinazionalista contro il "massimalismo" di Ben Gurion <sup>101</sup>. Alla proposta di costituire un grande stato ebraico in Palestina, formulata dal Mapai durante il Congresso di Baltimora nel novembre del 1942 <sup>102</sup>, Zack contrappone cioè una soluzione "più realistica", una "vielseitige und kombinierte Lösung", che non ignori la necessità di mantenere, nonostante tutto, la presenza ebraica nei paesi del Galuth <sup>103</sup>. Il modello di questa proposta è naturalmente l'Unione Sovietica. Se infatti, argomenta Zack, la via maestra che porta alla soluzione del problema ebraico è quella che passa attraverso la rivoluzione, essa non implica, per questo, la rinuncia alla propria identità. Qui, sostiene Zack, gli ebrei possono sviluppare la propria cultura nazionale e mantenere l'uso della propria lingua <sup>104</sup>.

In febbraio, proprio alcuni mesi dopo la pubblicazione di questo articolo, la rivista, dopo essere stata più volte bersaglio di ostilità <sup>105</sup>, è costretta ad interrompere le pubblicazioni <sup>106</sup>. Una bomba scoppiata nella tipografia di Tel Aviv costringe Yourgrau e i suoi collaboratori a por fine all'esperimento.

Nonostante i dissapori con Yourgrau <sup>107</sup> e la scelta degli argomenti, che fa già chiaramente pensare ad un diverso orientamento negli interessi dello scrittore, Zweig partecipa tuttavia con grande

<sup>99</sup> W. YOURGRAU, *Auftakt*, "Orient" 3, 1942, pp. 1-3.

<sup>100</sup> W. YOURGRAU, *Geprellt*, "Orient" 3, 1942, pp. 1-5; cfr. anche: *Bilanz*, ibid. 3, 1942, pp. 1-5; I toni della polemica con il Mapai diventano particolarmente aspri, soprattutto negli interventi di A. Zack; cfr.: A. ZACK, *Zionismus, Ideologie oder Methode*, ibid. 3, 1942, pp. 7-10.

<sup>101</sup> A. ZACK, *Hellenistische Einheitsfront*, ibid. 3, 1942, pp. 21-22.

<sup>102</sup> W. LAQUEUR, op. cit., pp. 567-570.

<sup>103</sup> A. ZACK, *Verwirrung der Gefühle*, ibid. 4, 1943, pp. 9-10.

<sup>104</sup> Ibid., p. 11.

<sup>105</sup> W. YOURGRAU, *In Sachen Orient*, ibid. 3, 1942, p. 1.

<sup>106</sup> M. WITZNITZER, op. cit., p. 118.

<sup>107</sup> A. ZWEIG, L. FÜRNBURG, *Briefwechsel*, Berlin und Weimar, Aufbau, 1978, p. 51; cfr. anche: L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., p. 269.

impegno al dibattito avviato dalla rivista. Nella serie di articoli intitolata "Antigermanismus", che rappresenta anche la parte più cospicua dei suoi interventi, egli nega decisamente l'identità tra popolo tedesco e regime hitleriano, proclamata da Emil Ludwig in un articolo comparso sulla rivista ebraico-americana "Aufbau" nel luglio del 1942<sup>108</sup>. Sul problema della riorganizzazione politica della Germania dopo il crollo del nazionalsocialismo, un problema allora assai dibattuto, egli si pronuncia quindi in favore di un radicale cambiamento interno e per una nuova svolta della politica estera europea. In perfetto accordo con il Comitato "Freies Deutschland", lo scrittore afferma la necessità, per garantire la sicurezza dell'Europa, non tanto della distruzione dell'indipendenza politica tedesca, come sosteneva Ludwig, quanto piuttosto del successo di quella rivoluzione, in Germania, che era stata miracolosamente evitata nel 1918 e che solo un diverso atteggiamento della Gran Bretagna verso l'URSS poteva consentire<sup>109</sup>. L'Inghilterra avrebbe dovuto deporre il suo "anticomunismo viscerale", e prepararsi ad un'alleanza nuova con l'Unione Sovietica, per la futura costituzione degli Stati Uniti d'Europa<sup>110</sup>.

Ma il fallimento del tentativo intrapreso con "Orient" non fu determinante per la sua scelta di lasciare la Palestina, già maturata da tempo con il suo progressivo allontanarsi da una partecipazione attiva alla vita politica della Jischuw. Come dimostra chiaramente la polemica suscitata da un suo articolo pubblicato su "Orient" nel giugno del 1942, i suoi rapporti con le autorità sioniste in Palestina, che erano sempre stati difficili, ora appaiono irrimediabilmente compromessi<sup>111</sup>.

Ai moti di protesta scoppiati in un cinema di Tel Aviv durante una sua conferenza<sup>112</sup>, Zweig risponde allora con insolito fastidio, dando libero sfogo per la prima volta a tutta l'amarezza accumulata in nove anni di emigrazione. Solo nella sua lotta contro il Fascismo, in una condizione economica sempre più precaria, egli si dichiara vittima nella Jischuw dello stesso anticomunismo delle classi dirigenti tedesche e ribalta l'accusa di fascismo contro le stesse autorità sioniste<sup>113</sup>. Ricorda il loro silenzio colpevole durante la guerra di Spagna,

<sup>108</sup> E. LUDWIG, *Über die alliierten Kriegsziele*, "Aufbau" 12, 1942, pp. 45-46-47.

<sup>109</sup> A. ZWEIG, *Antigermanismus*, "Orient" 3, 1942, pp. 7-8.

<sup>110</sup> A. ZWEIG, *Antigermanismus*, "Orient" 3, 1942, pp. 7-8; cfr. anche: *Das Aufatmen von 1945*, "Heute und Morgen" 1, 1945, pp. 14-15.

<sup>111</sup> A. ZWEIG, *Cinema Esther Pantomime*, "Orient" 3, 1942, pp. 1-4.

<sup>112</sup> La conferenza di Zweig viene interrotta dall'irruzione di alcuni "ebraici fanatici", che ne impediscono la prosecuzione. Cfr. L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., p. 277.

<sup>113</sup> A. ZWEIG, *Cinema Esther Pantomime*, ibid., p. 3.

l'indifferenza dimostrata verso le classi più deboli della società araba, con cui era mancato l'accordo, e soprattutto l'indifferenza nei confronti degli emigrati di lingua tedesca, di cui si erano sfruttati i mezzi economici, senza offrir loro alcuna contropartita:

“Wie gut paßten di faschistischen Methoden nach Palästina – afferma Zweig –. Wollte man die Fellachen etwa für vollgültige Menschen halten? Hatten dei Neueinwanderer vielleicht das Recht Sitz und Stimme im Jischuw zu beanspruchen? Kam es darauf an, sie wirklich und brüderlich zu erfassen, einzuordnen, aufzurichten? Man brauchte nicht sie, ihre Erfahrung und Ratschläge, sondern ihr Geld”<sup>114</sup>.

Nonostante l'intervento della Haschomer Hazair, che nel 1942 cura la prima edizione del suo romanzo *Das Beil von Wandsbeck*, l'isolamento dell'autore era ancora molto profondo. E paradossalmente, quasi a sottolineare la sua solitudine ideologica e culturale, la risposta a questo intervento gli arriva proprio da un ebreo tedesco: Gustav Krojanker, ex compagno di Zweig nella campagna cultursionista in Germania, divenuto nel frattempo membro influente dell'Alija Chaddasche<sup>115</sup>. Alla ricerca di un proprio spazio politico, l'“Alija Chaddascha”, l'unica rappresentante nella Jischuw degli interessi della “Deutsche Alija”, criticava sia l'autarchia economica e culturale del Mapai che il dogmatismo e l'orientamento internazionalista della Haschomer Hazair<sup>116</sup>. Suo punto di riferimento ideale era Chaim Arlosoroff, il famoso leader della Hapoel Hazair palestinese ucciso nel giugno del '33 dagli estremisti di Achimer, che aveva ricevuto la sua primissima educazione politica dal sionismo tedesco. Anch'essa fiera oppositrice della politica filoamericana di Ben Gurion, rifiutava il programma di Baltimora e auspicava, per una soluzione ottimale della questione ebraica, la formazione di una grande confederazione di stati in Medio Oriente, sotto il controllo di un'istituzione sovranazionale<sup>117</sup>. Dal punto di vista ideologico il partito, che si ispirava in gran parte all'opera più recente di Buber, mirava ad inaugurare una nuova politica di “idealismo nazionale”, un misto di socialismo a la' Aaron David Gordon e di nazionalismo moderato<sup>118</sup>. La sua matrice

<sup>114</sup> Ibid., p. 1.

<sup>115</sup> Gustav Krojanker era stato l'editore di una raccolta di saggi (*Juden in der deutschen Literatur*, Berlin, 1922), cui aveva partecipato anche Zweig, insieme ad altri nomi di spicco del movimento cultursionista.

<sup>116</sup> G. LANDAUER, *Zwischen zwei Revolutionen*, Tel Aviv, 1942, pp. 124-128.

<sup>117</sup> Cfr.: il saggio di L. LANDAUER, *A. D. Gordons politische Lehre*, op. cit., pp. 130-132.

<sup>118</sup> Ibid., p. 134.

filosofica spiritualista non poteva certo riuscire gradita a Zweig, né Zweig a lui. Le accuse di Krojanker sono infatti simili a quelle che gli avrebbe rivolto un membro del partito di Ben Gurion: "Wurzellosigkeit" e simpatie internazionaliste <sup>119</sup>.

Non è un caso quindi che già nell'agosto del '41, a conclusione di una lunga serie di tentativi falliti e di deposte intenzioni di espatrio <sup>120</sup>, Zweig sognasse già il proprio ritorno in patria:

"Wann gedenken Sie – chiede a Feuchtwanger – und wohin nach Europa zurückkommen, wenn nicht in Deutschland?" <sup>121</sup>

Come scriverà in una lettera di commiato a Martin Buber nel novembre del 1947, egli considerava definitivamente chiusa la propria fase sionista e, soprattutto grazie all'esperienza fatta in Palestina, riteneva ormai superate le speranze di rinnovamento riposte nel nazionalismo ebraico <sup>122</sup>, poiché, come afferma egli stesso, ciò che più conta, che conta più di ogni altro legame, è l'appartenenza di classe,

"weil es nicht der Geist ist der sich den Körper baut. Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Bewusstsein" <sup>123</sup>.

Zweig è ora certo che alla fine della guerra il futuro non apparterrà più alle nazionalità, ma alla società:

"weil die natürliche Gestalt der Völker sich dort, wo sie einander berühren, auf selbstverständliche unaggressive Weise voneinander abgrenzt. Und besser als abgrenzen ist: einander ergänzen, sich miteinander verschmelzen" <sup>124</sup>.

<sup>119</sup> G. KROJANKER, *Sentiment und Ressentiment*, "Mitteilungsblatt" 5, 1042, p. 35.

<sup>120</sup> In Inghilterra nel '37, nel '38 e nel '39 negli Stati Uniti, dove avrebbe voluto raggiungere il figlio Michael.

<sup>121</sup> L. FEUCHTWANGER, A. ZWEIG, op. cit., p. 236.

<sup>122</sup> M. BUBER, op. cit., p. 151.

<sup>123</sup> Ibid., p. 151.

<sup>124</sup> A. ZWEIG, *Das Aufatmen von 1945*, "Heute und Morgen", 1, 1945, p. 14.

Eliana Vicari

LA MEMORIA NELL'ADONIS DI LA FONTAINE

Nell'*Adonis* di La Fontaine si può cogliere facilmente un lavoro di rielaborazione di materiali letterari preesistenti che si configura come rimaneggiamento del testo stesso, oppure come reimpiego di procedimenti e stilemi codificati dal genere epico o, per finire, come riadattamento di uno dei miti più sfruttati dalla tradizione letteraria europea e come fusione di molteplici fonti.

Il poema che conosciamo oggi deriva infatti dalla stratificazione di elaborazioni successive ed è la versione definitiva di un'opera ritoccata minuziosamente da La Fontaine e da lui ripresa per ben tre volte nell'arco di una decina d'anni. Le correzioni tuttavia modificano soltanto in modo marginale il livello del racconto: dettate da preoccupazioni puramente stilistiche, esse sono ascrivibili alla pratica del *labor limae* e alla ricerca della perfezione formale.

In quanto poema eroico, l'*Adonis* è il risultato di un'assidua frequentazione dei capolavori epici e del riadattamento di procedimenti e stilemi tipici di questo genere che La Fontaine considera "le plus beau de tous" (O.D. p. 3)<sup>1</sup>. Ed è proprio grazie a questa ripresa di *topoi*, ornamenti e figure retoriche che l'opera, nonostante la natura del soggetto, si inserisce perfettamente nella tradizione epica e può essere definita "une épopée de paix", riprendendo la celebre formula che Chapelain<sup>2</sup> applica all'*Adone* del Marino.

Quest'operazione di riscrittura è visibile innanzi tutto nella presenza massiccia della prolessi<sup>3</sup> che è il procedimento narrativo per

<sup>1</sup> Per O.D. intendiamo: LA FONTAINE, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958.

<sup>2</sup> Cfr. *La Lettre ou Discours de M. Chapelain*, in Giambattista MARINO, *Adone*, Roma-Bari, Laterza, 1957, pp. 17-50.

<sup>3</sup> Vedere in proposito: Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, soprattutto pp. 82-114.

eccellenza dell'epica. Nella tradizione occidentale, l'anticipazione è molto meno frequente del procedimento inverso, il *flash-back*. Tuttavia la prolessi ricorre spesso nelle *Metamorfosi* di Ovidio, cui La Fontaine si ispira abbondantemente. E del resto, tutte le grandi epopee antiche e medievali iniziano con una specie di sommario degli avvenimenti. Non poteva quindi mancare, nel prologo dell'*Adonis*, un breve riassunto della storia dell'eroe, in cui l'autore anticipa sia il racconto dell'idillio sia quello della catastrofe finale (vv. 9-14), né poteva essere allentata la fitta rete di prolessi che, destando l'attenzione del lettore su determinate articolazioni narrative, rende l'opera ricca di *pathos*.

Una serie di anticipazioni rivelano o evocano, ad esempio, la morte del cacciatore: il primo campione che proponiamo (vv. 165-166) implica una duplice isotopia poiché annuncia la partenza di Venere e al contempo la separazione definitiva degli amanti nonché il trapasso di Adone; il secondo (vv. 283-286) presenta invece una prolessi esplicita; il terzo (vv. 311-312) lascia presagire, grazie alla polisemia del lessema "fatale", le conseguenze funeste e ineluttabili dell'audacia del giovane; il quarto e il quinto sono commenti del narratore che interviene per ricordare inequivocabilmente la tragica conclusione della storia (vv. 165-170) e per accusare i cacciatori di essere accorsi troppo tardi in aiuto del compagno poiché ormai "[...] déjà le coup approche" (v. 508).

Due prolessi si riferiscono invece più particolarmente al cinghiale e ne predicono l'uccisione: la prima (vv. 261-264) contiene anche l'annuncio implicito della morte di Adone, mentre la seconda (v. 355) riguarda soltanto l'animale. Inoltre l'invito che Venere rivolge al suo amante, pregandolo di star lontano dalle belve (vv. 191-192), acquista retrospettivamente il valore di un triste presagio poiché il cinghiale, per l'appunto "fier" (v. 342) e "plein de rage" (v. 240), si comporta esattamente come aveva temuto la dea. La premonizione era messa in risalto in modo clamoroso nella versione manoscritta dell'*Adonis* in cui Afrodite ammoniva il giovane dicendogli che le fiere: "*ne veulent point mourir qu'en vengeant leur trépas*"<sup>4</sup> (O.D. p. 802,38): questo verso riecheggiava nella descrizione dell'animale che combatte "Non pour *ne point mourir*, mais pour *venger sa mort*." (v. 422) e anticipava l'epilogo della lotta quando il mostro "Meurt, et porte en mourant une atteinte mortelle." (v. 520).

Il discorso d'addio di Venere si chiude poi con un altro presentimento, quello della morte dell'eroe, che condannerà la dea a un

<sup>4</sup> I corsivi sono sempre nostri.

dolore eterno (vv. 197-198). Anche in questo caso l'allusione era più esplicita nella lezione del manoscritto (O.D. p. 803, 39) e comportava un'eco testuale alla fine del poema (vv. 571-574).

Un'ulteriore anticipazione sottolinea l'impotenza di Afrodite a mutare il corso degli eventi: l'inermità delle preghiere rivolte alla Morte affinché renda Adone alla vita, viene infatti preannunciata dal paragone con la tortora, che piange e invoca inutilmente la Parca, e dal commento del narratore (vv. 547-556).

Due altre prolessi pur evocando ancora una volta il tragico destino dell'eroe, annunciano in modo più specifico la fine dell'idillio. La prima compare all'interno stesso della lunga descrizione dei giorni felici, consacrati all'amore, laddove il poeta, ritraendo Venere e Adone che paghi, "Mollement étendus [...] consumaient les heures" (v. 539), introduce nel testo una nota disforica attraverso il verbo "consumer", che significa, secondo la definizione di Vaugelas, "achever en détruisant et en anéantissant"<sup>5</sup>. Se poi si considera che tale verbo è una variante del 1669 – nel manoscritto figurava invece la lezione "consommaient" (O.D., pp. 802, 25) – è lecito ipotizzare che, con questa correzione, La Fontaine abbia voluto gettare una luce sinistra sulla parte idilliaca del poema, ricordando al lettore il tragico epilogo e creando una netta contrapposizione fra la languida immobilità della posa degli amanti e l'inarrestabile fuga del tempo che rende effimera la loro gioia. La seconda anticipazione è un intervento del narratore che commentando gli addii di Venere e Adone, annuncia chiaramente il carattere definitivo della loro separazione (vv. 203-206). In tal modo la prolessi, ombra funesta che incombe perfino sulla descrizione dei giorni felici, prepara il passaggio dall'idillio alla tragedia. L'anticipazione ossessionante, esplicita o implicita, della morte dell'eroe è il vero filo conduttore del poema perché, punteggiando tutto l'*Adonis* ne costituisce la struttura narrativa profonda, fortemente condizionata dalla memoria epica. Segnaliamo da ultimo che molte prolessi comportano segni della presenza del narratore il quale, come prescrive la tradizione del genere, commenta, partecipe, la storia.

Oltre alle prolessi, La Fontaine riutilizza poi nel poema tutta una serie di *topoi* epici, il più evidente dei quali è quello dell'enumerazione degli eroi, tutti brevemente caratterizzati. Tra i personaggi di spicco si riconoscono inoltre i tipi universali dell'epopea: Capys che incarna la saggezza, Aréthuse, l'amazzone, bella e agile, Palmire che

<sup>5</sup> Cfr. G. GUIAN, *L'évolution de l'art de La Fontaine d'après les variantes de l'Adonis*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France" avril-juin, 1935, p. 180.

combatte il mostro per conquistare la propria dama, Nisus che riprende in modo divertente il *cliché* del pavido e del traditore e soprattutto Adonis che, per la cieca e sublime follia, impersona la *fortitudo*. Del resto per illustrare il valore di Adone, l'autore si avvale di tutta una serie di stereotipi: la vista di un amico ferito accresce il suo coraggio (vv. 471-472), l'eroe si rifiuta di ascoltare la voce della ragione (vv. 482-485), lo sprezzo del pericolo e l'orgoglio smisurato lo spingono ad affrontare da solo il nemico e lo conducono ad una morte fatale.

La ripresa di *topoi* epici è ravvisabile anche nella descrizione del cavallo di Adonis (vv. 343-349); in quella della genealogia dei cani; nell'intervento discreto del meraviglioso pagano (vv. 463-470); nella lamentazione funebre che è un esemplare tessuto di luoghi comuni letterari; nel valore simbolico della natura che se dapprima è una sorta di correlativo oggettivo dei sentimenti umani, alla fine viene antropomorfizzata e partecipa al lutto di Venere. In questa riscrittura di stilemi epici, La Fontaine non poteva tralasciare l'invocazione alle muse, che figura infatti ai versi 373-378.

Il genere eroico è caratterizzato da uno stile nobile e fiorito, campionature del quale sono ampiamente reperibili nell'*Adonis*. Nell'opera abbondano, ad esempio, gli epiteti omerici riferiti sia agli uomini (cfr. v. 265, v. 279, v. 293, v. 294, v. 301) sia agli animali (cfr. v. 322, v. 358); si trovano poi numerose iperboli, figure epiche per eccellenza, che vengono impiegate, tra l'altro – assieme alle comparazioni –, per trasformare il cinghiale in un avversario terribile (cfr. vv. 247-248, v. 360, v. 402), in grado di gettare il timor panico fra i cacciatori (cfr. v. 362, v. 364), di incarnare il male e di costituire una minaccia per l'intero universo (cfr. v. 521). Nell'*Adonis* figurano altresì moltissime perifrasi, spesso sotto forma di allusioni mitologiche o di antonomasie stereotipate – usate per indicare Venere (v. 67, v. 171), Adone (v. 12, v. 42), Paride (v. 39), Narciso (v. 40), Diana (v. 271), l'Amore (v. 272), Plutone e Proserpina (v. 583, v. 585), la rugiada (v. 532) o la frutta e i fiori (v. 246) –, simili alle circonlocuzioni che costellano tutti i poemi eroici e in particolar modo le *Metamorfosi* di Ovidio. D'altronde La Fontaine, autore classico, aveva proclamato a chiare lettere nell'*Avertissement* dell'*Adonis* (O.D. p. 3): “Je m'étais toute ma vie exercé en ce genre de poésie que nous nommons héroïque: c'est [...] le plus susceptible d'ornements et de [...] figures nobles et hardies [...]. Le fonds que j'en avais fait, soit par la lecture des anciens, soit par celle de quelques-uns de nos modernes, s'est presque entièrement consumé dans l'embellissement de ce poème [...].”

Quest'ammissione dell'autore evidenzia quindi che l'opera scatu-

risce da una clamorosa operazione di riscrittura, di fusione e riadattamento di molteplici fonti antiche e moderne. Gli eruditi si sono compiaciuti a mettere in rilievo e ad accumulare gli esempi di analogie – soprattutto tematiche – esistenti fra l'*Adonis* e certi brani di Ovidio, Virgilio o François de Mandelot, per poi definire ovidiano oppure virgiliano il poemetto di La Fontaine. In realtà, è spesso difficile individuare con assoluta certezza la fonte immediata delle reminiscenze del poeta, poiché ogni testo che narra la storia del bel cacciatore presenta ovviamente una fitta rete di motivi, temi e *cliché* comuni. Quel che invece appare con evidenza da un'analisi comparata è che l'opera risulta punteggiata di citazioni e che si configura come una sorta di ricettacolo ove converge la memoria culturale dello scrittore. Si ha insomma l'impressione che, alla base della stesura del poema, vi sia una poderosa ricerca archeologica e che l'autore, dopo un'attenta collazione dei materiali preesistenti, scelga via via il modello o i modelli più confacenti alle sue esigenze estetiche.

Il primo degli esempi – necessariamente numerosi – a sostegno di quest'affermazione riguarda la descrizione dell'amante di Venere, che La Fontaine ci presenta in questi termini:

*A peine son menton d'un mol duvet s'ombrage*, (v. 35)

Ora, il verso ricorda da un lato il ritratto ovidiano di un giovane caro a Galatea che:

*signarat teneras dubia lanugine malas*: (*Met.*, libro XIII, v. 754) <sup>6</sup>

e dall'altro l'Adone di Ronsard <sup>7</sup> che viene così raffigurato:

*Un petit poil follet luy couvroit le menton,*  
Gresle, prime, frisé, plus blond que le cotton (*Adonis*, vv. 15-16)

Se “duvet”, “lanugine” e “poil follet” sono varianti lessicali di uno stesso sema, quello della leggerezza e della morbidezza, poi ripreso in modo ridondante in tutti i versi citati, nei testi dei due poeti francesi, tuttavia, la peluria copre il mento e non le guance del cacciatore come avveniva in Ovidio.

Un altro esempio di inequivocabili somiglianze lessicali è offerto

<sup>6</sup> Per *Met.*, intendiamo le *Metamorfosi* di Ovidio.

<sup>7</sup> Cfr. Pierre de RONSARD, *Adonis*.

dal verso che descrive le reazioni di Adone all'arrivo di Venere. La Fontaine rappresenta così la scena:

Cet objet le *surprend*, *l'étonne* e *le confond*; (v. 66)

Sorpresa, stupore, commozione sono i sentimenti contraddittori che provano sia Pigmalione nelle *Metamorfosi*:

Dum *stupet* et *dubie gaudet* fallique veretur, (libro X, v. 287)

sia l'eroe del Marino:

[...] e *sbigottito* e smorto  
fuor di se stesso impallidisce e trema.  
Pur fra tanto *stupor* che *lo confonde* (Adone, c. II, str. 76)

Confrontando i tre brani, affini dal punto di vista tematico, si può notare un'evidente conformità testuale solo tra i poemi più recenti: lo "sbigottito" del Marino è l'esatto corrispondente di "étonne" in La Fontaine; come "stupor" lo è di "surprend" e "lo confonde" di "le confond".

Questa condensazione di reminiscenze diverse si ritrova in un terzo passo, quello in cui viene illustrata la nascita dell'amore nel giovane. La Fontaine presenta Adone in questi termini:

Il aime; il *sent couler un brasier dans ses veines*;  
[...]  
Il *désire*, il *espère*, il *craint*, il *sent un mal* (vv. 107 e 108)

Di questi due versi, il primo potrebbe essere un'eco dell'elegia di Ronsard:

Luy, qui *sent en son ame une pareille braise* (*Adonis*, v. 58)

mentre il secondo rimanda chiaramente al poema del Marino, il cui eroe:

*spera, teme, arde agghiaccia*, osa, paventa (*Adone*, c. III, str. 95)

Nella descrizione della gioia degli amanti una fitta rete di analogie accomuna ancora una volta il nostro *Adonis* ad altre opere omonime. Per esempio nel testo di La Fontaine leggiamo:

*Tantôt ils choisissaient l'épaisseur d'un ombrage*: (v. 136)

Là, sous des *chênes* vieux où leurs chiffres gravés (v. 137)  
 [...]
   
 Mollement *étendus* ils consumaient les heures, (v. 139)  
 [...]
   
 [...] en cet heureux *séjour* (v. 142)  
 Tantôt sur des tapis d'*herbe* tendre et sacrée (v. 143)  
 Adonis s'endormait auprès de Cythérée, (v. 144)  
 Dont les *yeux enivrés* par des *charmes* puissants, (v. 145)  
 Attachaient au héros leurs regards *languissants* (v. 146)  
 Bien souvent ils *chantaient* les douceurs de leurs peines; (v. 147)  
 Et quelquefois assis sur le bord des *fontaines*, (v. 148)  
 [...]
   
 Souvent, pour divertir leur *ardeur* mutuelle, (v. 156)  
 Ils dansaient aux *chansons* [...] (v. 157)  
 [...]
   
 Combien de fois le jour a vu les *antres* creux (v. 161)  
 Complices des larcins de ce couple amoureux! (v. 162)

E proprio, nell'immagine di Afrodite che contempla il bel cacciatore addormentato (vv. 144-146), riecheggia un'innegabile reminiscenza del Marino, laddove nel poema italiano Venere:

*beve con occhio cupido e lascivo*  
*le bellezze del volto innamorato* (*Adone*, c. III, str. 78)

Tale concordanza è ben lungi dall'essere casuale poiché era presente anche nella versione manoscritta dell'*Adonis* in cui la dea:

[...] repaissait ses yeux des *beautés* du héros, (O.D., p. 802, 26)

I lessemi “bellezze” e “occhio”, presenti nell'*Adone*, vengono ripresi fedelmente da La Fontaine nella lezione manoscritta<sup>8</sup>, mentre nell'edizione definitiva il poeta corregge “beautés”, con la variante “charmes”, introduce il participio passato “enivrés”, in relazione metonimica con “bere”, e la parola “languissants” in posizione di *explicit* anche nell'opera italiana. L'immagine del cacciatore addormentato compariva altresì, sotto forma di *flash-back*, nell'elegia di Mellin de Saint-Gelais sulla morte di Adone (vv. 41-44)<sup>9</sup> e quella della dea intenta a guardare il proprio amante figurava nell'*Adonis* di Ronsard (v. 63), di cui La Fontaine pare aver memorizzato e reimpiegato tutto un frammento dell'idillio, che qui riproduciamo:

<sup>8</sup> Inoltre il verbo “repâître” appartiene allo stesso campo semantico di “bere” ed entrambi vengono usati in senso figurato.

<sup>9</sup> Cfr. Mellin de SAINT-GELAIS, *Élégie ou Chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis*.

Ils fond dedans un *antre* à midi leur *sejour* (v. 52)  
 Au soir ils sont couchés *sous le plaisant ombrage* (v. 53)  
 Ou d'un *chesne glandeux* ou d'un moussu *rivage*, (v. 54)  
*Estendus* dessus *l'herbe*, où [...] (v. 55)  
 [...]  
*Leurs plaisantes ardeurs ne cesse de chanter* (v. 60)  
 [...]  
*Tantost* [...] (v. 62)  
 Et *tantost* le regarde, [...] (v. 63)

La collazione tra i due brani permette di rilevare oltre alla presenza di numerose parole identiche – come “étendus”, “séjour”, “tantôt”, “herbe”, “antre” –, l’uso del sintagma “leur ardeur” collegato al tema del canto, prolungato e ripetuto in entrambe le opere, come evidenziano le espressioni “Bien souvent ils chantaient” e “ne cesse de chanter”. I versi 136-137 del poema eroico ricordano poi veramente da vicino i versi 53-54 dell’elegia con cui hanno in comune l’avverbio “sous”, il termine “ombrage” – posto in *explicit* e preceduto da parole affini dal punto di vista sonoro – nonché il vocabolo “chêne” seguito da due aggettivi che rimano tra loro, “vieux” – “glandeux”, e dagli omofoni “où” – “ou”. Segnaliamo infine che “fontaines” e “rivage” appartengono allo stesso campo lessicale.

Un altro brano punteggiato di reminiscenze è quello in cui La Fontaine descrive la reazione di Venere alla morte di Adone. Non appena la dea apprende le:

[...] *tristes nouvelles*  
*Elle accourt aussitôt et, voyant son amant,*  
*Remplit les environs d'un vain gémissément* (vv. 544-546)

Questo passo ricorda vagamente i versi 351-352 dell’elegia di Ronsard, ove Afrodite:

[...] *d'une haute vois*  
*Remplissoit les rochers, les rives et les bois*

e rimanda in modo più diretto ai versi 9-12 della *Chanson lamentable* di Mellin de Saint-Gelais:

Venus, à ceste *nouvelle*,  
 Remplit toute la *vallée*  
 D'une *complainte mortelle*  
 Et au lieu *s'en est allée*.

con cui ha in comune il lessema “nouvelle” posto alla fine dell’unità ritmica, il verbo “remplit” situato in *incipit*, seguito da due complementi circostanziali nonché da due sintagmi, “d’un vain gémissment” e “d’une complainte”, semanticamente affini. La lamentazione di Afrodite è poi tutta intessuta di echi tematici. Nella parte finale dell’*Adonis* si ritrovano infatti numerose immagini che figuravano già nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle elegie di Ronsard e di Mellin di Saint-Gelais, come ad esempio quella in cui la dea:

1) si vede condannata a provare un dolore infinito (cfr. La Fontaine vv. 547-552; *Met.*, libro I, v. 663; Saint-Gelais vv. 145-148; Ronsard vv. 260-262);

2) cade in preda alla disperazione (cfr. La Fontaine vv. 559-562; *Met.*, libro X, vv. 722-723; Ronsard vv. 198-199), anche se in questo caso il poeta delle favole sembra sottomettere il *topos* alle regole della *bienséance* perché ci presenta una Venere in lacrime con i “cheveux épars”, mentre in Ovidio e in Ronsard si strappava i capelli e si percuoteva il petto;

3) invita il suo amante ad aprire gli occhi e a consolarla (cfr. La Fontaine vv. 565-566; Ronsard vv. 227-331);

4) bacia l’eroe privo di vita (cfr. La Fontaine v. 600; Ronsard v. 221);

5) considera la sua bellezza vana e inutile dopo il trapasso di Adone (cfr. La Fontaine vv. 575-577; Ronsard vv. 239-242; Saint-Gelais vv. 95-96);

6) rimpiange di essere immortale (cfr. La Fontaine vv. 571-574; *Met.*, libro I, vv. 661-662, libro X, vv. 201-203; Saint-Gelais vv. 69-72, 81-86; Ronsard vv. 235-236);

7) è costretta ad ammettere la propria impotenza (cfr. La Fontaine vv. 575-578; *Met.*, libro X, v. 201).

Inoltre, il tema della natura che partecipa commossa alla morte del cacciatore, ricorre sia nella poesia di Mellin de Saint-Gelais (vv. 136-138 e 149-152), sia nell’elegia di Ronsard (vv. 250-254) – in cui addirittura le rocce si mostrano sensibili al dolore della dea –, sia infine nel nostro poema eroico (vv. 602-606).

La lamentazione di Venere del resto non contiene soltanto riprese tematiche, ma appare intarsiata di echi testuali. La metafora a un solo termine “*Rois des peuples légers*”, che figura al verso 585 dell’*Adonis* sembra ad esempio condensare tutto un brano di Ovidio:

perque *leves populos simulacraque functa sepulcro*  
Persephonen adiit inamoenaque *regna* tenentem  
*umbrarum dominum* [...] (*Met.*, libro X, vv. 14-16)

in cui è presente lo stesso tropo. Mentre l'esclamazione accorata di Afrodite, che si trova al verso 572 dell'opera di La Fontaine:

Que ne m'est-il permis *d'errer parmi les ombres!*

ricorda senza dubbio il secondo emistichio di un verso dell'elegia di Ronsard, ove la dea, dopo aver deplorato la sua natura immortale, afferma molto meno pateticamente:

Je veux eschevellée *errer parmi les bois*, (v. 264)

Nell'episodio della caccia, vera e propria epopea in miniatura, si concentrano, ovviamente, in particolar modo reminiscenze di testi eroici antichi, anche se il nostro poeta non trascura fonti più recenti. Alcune immagini dell'*Adonis* sono infatti di matrice ovidiana come ad esempio quella di un pavido che si mette in salvo salendo su un albero e provoca così la rabbia del cinghiale che si lancia contro il tronco (cfr. *Met.*, libro VIII, vv. 365-370; *Adonis* vv. 366-371), o come quella del tentativo, da parte di un cacciatore, di fermare un compagno che, accecato dall'eroismo e incurante del pericolo, corre incontro al mostro (cfr. *Met.*, libro VIII, vv. 403-407; *Adonis*, vv. 482-485). Il ritratto dell'amazzone Aréthuse ricorda poi quello di Camilla, la celebre guerriera virgiliana, la cui figura, come quella di Aréthuse, chiude l'enumerazione degli eroi: in effetti entrambe le fanciulle disprezzano le occupazioni femminili e preferiscono dedicarsi alla caccia e alla guerra, la leggerezza iperbolica di Camilla pare trasposta nel cavallo di Aréthuse, per finire ambedue le eroine suscitano l'ammirazione degli astanti (cfr. *Eneide*, libro VII, vv. 803-809 e 812-814; *Adonis*, vv. 300-310). Tuttavia per alcuni particolari della descrizione dell'amazzone, La Fontaine si sarebbe potuto ispirare, come è già accaduto, anche alle *Metamorfosi* e in special modo a due ninfe, di cui una si chiama proprio Aretusa (cfr. *Met.*, libro II, v. 411 e libro V, vv. 577-579; *Adonis*, v. 303 e vv. 304-305).

Ma passiamo subito agli echi testuali, di gran lunga più interessanti, che costellano tutto l'episodio della caccia.

Per trasformare il cinghiale in un mostro terribile, La Fontaine accumula le comparazioni e ci dice che:

Tel passe un *tourbillon*, *messenger de l'orage*;  
 Telle descend la foudre, et d'un soudain fracas  
 Brise, brûle, détruit, met les rochers à bas.  
 Crantor d'un bras nerveux lance un dard à la bête:  
 Elle en frémit de rage, écume, et tourne tête,  
 Et son poil hérissé semble de toutes parts  
 Présenter au chasseur une forêt de dards. (vv. 396-402)

Questi tre paragoni equivalgono ad altrettante reminiscenze, tutte riferite al cinghiale. Il paragone con il vortice che, iperbolicamente, spezza e polverizza le rocce, è una ripresa palese del seguente passo del Marino:

[La selva] par percossa e che *distrutta*  
da *procelloso turbine* ruini  
*le pietre schianta* [...] (*Adone*, c. XVIII, str. 76)

L'immagine del fulmine rimanda invece a due frammenti delle *Metamorfosi*. Nel primo troviamo:

Hinc aper excitus medios violentus in hostes  
fertur *ut excussis* elisi nubibus *ignes*, (libro VIII, vv. 338-339)

E nel secondo leggiamo:

*fulmen* ab ore venit, frondes adflatibus *ardent* (libro VIII, v. 289)

Infine la terza comparazione, anch'essa di matrice ovidiana:

et *saetae* similes rigidis *hastilibus horrent*. (*Met.*, libro VIII, v. 285)

ricorda a causa delle analogie lessicali, i versi 184 e 185 dell'elegia di Ronsard:

De *poil* gros et rebours se tenoit *herissé*.  
*Escumeux* [...]

Per descrivere l'orribile covo del cinghiale che nell'*Adonis* ci viene così presentato:

Au fond du bois *croupit* une *eau dormante* et *sale*:  
Là, le monstre se plaît aux *vapeurs* qu'elle exhale; (vv. 327-328)

La Fontaine può essersi ispirato alla "pluvialis aquae" delle *Metamorfosi* (libro VIII, v. 335), ma ci sembra richiamarsi più direttamente al Marino che, come lui, accumula i lessemi con connotazione negativa, e situa la tana dell'animale vicino a un "torbido laghetto" formato da "putrid'onde" d'"acqua fetida e nociva" (*Adone*, c. XVIII, str. 62, 68, 69).

Come ultimo esempio di condensazione di molteplici fonti, vi è, infine, il brano in cui La Fontaine narra i danni e i disastri provocati dall'animale:

L'avare *laboureur* se plaint à sa famille  
Que sa *dent* a détruit l'espoir de la faucille;  
[...]  
Monstre énorme et cruel, qui souille les fontaines,  
Qui fait *bruire* les monts, qui *désole* les plaines,  
Et, sans craindre l'effort des voisins alarmés,  
S'apprête à recueillir *les grains* qu'ils ont semés. (vv. 243-244 e 247-250)

L'immagine del cinghiale che distrugge il grano in erba si trova anche nelle *Metamorfosi*:

[...] *semina pando*  
*eruerit rostro spemque* interceperit anni. (libro XV, vv. 112-113)

da cui l'autore francese avrebbe potuto ricavare l'analoga metafora perifrastica e riprendere il vocabolo "semina". Inoltre "dent" rimanda a "grifo ricurvo" che è del resto una sineddoche di zanna. Il fracasso infernale causato dal mostro, ricorda poi altri due versi di Ovidio, ugualmente iperbolici:

*Sternitur* incursu nemus et propulsa *fragorem*  
*silva dat* [...] (*Met.*, libro VIII, vv. 340-341)

Inoltre il brano, nel suo insieme, comporta alcune analogie con un passo dell'opera di Ronsard:

Escumeux il *bruyoit*, comme par les vallées  
*Font bruit* en escumant les neiges devallées,  
L'hyver, quand les torrents se roulent contre-val,  
Et *font* au *laboureur* et aux *bleds tant de mal*.

cui fa subito seguito la descrizione della lotta tra il cinghiale e il cacciatore:

[Adonis] [...] se tint ferme en pied pour enferrer la beste,  
Et *luy* planter *l'espieu* à *l'endroit où* la teste  
Se joint avec le col. Le sanglier estonné  
Se recule à costé, puis, de front retourné,  
De travers *luy* poussa ses *defenses en l'haine*,  
Et, [...] l'estendit sur la plaine. (vv. 189-194)

Ora, anche questo frammento viene reimpiegato da La Fontaine nella parte conclusiva del poema. Il mostro, infatti, dapprima è colpito:

A *l'endroit où* [...] [il] a la peau la plus tendre (v. 492)

e poi, moribondo, riesce a uccidere l'eroe:

Il sent son coeur percé de l'épieu d'Adonis,  
Et, lui poussant au flanc sa défense cruelle,  
Meurt, et porte en mourant une atteinte mortelle. (vv. 518-520)

Infine per raffigurare Adone agonizzante, La Fontaine rende ancora una volta omaggio alla poesia di Ronsard per mezzo dei versi 537-538 che recitano:

Il cherche encore un coup la lumière des cieux,  
Il pousse un long soupir, il renferme les yeux,

evidente eco testuale dei versi 335-336 dell'elegia:

Luy, tournant vers le ciel les yeux, fist un soupir,  
Puis, pressé de la mort, il se laisse assoupir

Gli esempi di citazioni palesi o dissimulate potrebbero essere moltiplicati, ma i campioni finora prodotti sono verosimilmente sufficienti a mostrare che l'*Adonis* è uno splendido mosaico composto di tessere eterogenee, una sorta di enciclopedia personale e personalizzata ove l'autore inserisce armoniosamente il fiore delle sue letture. Il poema si configura quindi come un prodigio di intertestualità in cui lo scrittore fonde le numerose varianti di un mito per riutilizzare i temi e gli stilemi che più gli sono cari, trasformando così, attraverso innovazioni precipuamente formali, il *notum* in *novum*, come farà nella maggior parte dei lavori successivi. D'altronde l'originalità e il genio di La Fontaine non vanno ricercati nella "*matière*" – che è quasi sempre di origine libresca –, ma nella "*manière*". Non a caso lo scrittore sceglie a simbolo della creazione artistica un vecchio *cliché* che rinnova in questi termini:

Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose  
Et fait du miel de toute chose<sup>10</sup>

Nell'*Adonis* La Fontaine è riuscito a realizzare appieno quest'ideale poetico, componendo – grazie a un enorme lavoro di innutrizione, di rielaborazione di fonti autorevoli e di *labor limae* – “les plus beaux

<sup>10</sup> LA FONTAINE, *Fables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, *Discours à Madame de la Sablière*, livre IX, vv. 22-23.

vers du monde”<sup>11</sup>; versi così memorabili che hanno agito in primo luogo sulla memoria del loro stesso artefice, diventando a loro volta fonte privilegiata di intertestualità interna poiché temi, unità ritmiche, sintagmi, interi brani del poema eroico si prolungheranno e riecheggeranno nelle opere successive e perfino nelle *Favole*.

<sup>11</sup> Cfr. Paul VALÉRY, *Au sujet de l'Adonis*, in *Variété, Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1924, p. 491.

Sergio Leone

L'UOMO NERO DI SERGEJ ESEININ

1.

I 158 versi del poemetto eseniniano *Čěrnij čelovek* (*L'uomo nero*) furono pubblicati integralmente per la prima volta nel numero di gennaio 1926 della rivista "Novyj mir"<sup>1</sup>, un mese dopo il suicidio del loro autore: in calce l'arbitraria datazione "14 dicembre 1925". Frammenti dell'opera erano apparsi, pochi giorni prima, il 26 gennaio, nell'edizione serale del quotidiano leningradese "Krasnaja gazeta"<sup>2</sup>. Ma negli ambienti e nei circoli letterari, a Mosca e a Leningrado, *L'uomo nero* era ormai una vecchia conoscenza: nelle ultime settimane di vita Esenin girava col manoscritto in tasca, leggendolo ovunque, in ogni occasione, quasi preda di un'ossessione.

La pubblicazione del poema, un'esplicita e cosciente dichiarazione di morte, rappresentò un contributo fondamentale alla campagna volta a canonizzare "la pessima fama" del poeta, che s'era cominciato a organizzare da più parti all'indomani stesso della sua tragica scomparsa.

Esenin aveva ripreso e adattato ai lugubri e funerei temi poetici dell'ultimo suo periodo di esistenza la variante originaria dell'*Uomo nero*, mai rintracciata, subito dopo la richiesta da parte del "Novyj mir" di versi inediti, secondo la testimonianza di Sof'ja Andreevna Tolstaja, ultima moglie del poeta e nipote di Lev Tolstoj: "Nel novembre del 1925 la redazione della rivista 'Novyj mir' chiese a Esenin qualcosa di inedito e di consistente. Visto che cose nuove non ce n'erano, decise di pubblicare *L'uomo nero*. Vi lavorò sopra le sere del 12 e 13 novembre. Il manoscritto è costellato di correzioni. Chi aveva ascoltato il poema letto da Esenin, trovava che il testo scritto era più breve e meno tragico di quello che il poeta andava leggendo un tempo"<sup>3</sup>. Quest'ultima annotazione, come spesso avviene nei ricordi e nei giudizi della Tolstaja, è un tentativo, maldestro, di

<sup>1</sup> S. ESEININ, *Čěrnij čelovek. Poema*, "Novyj mir", 1926, n. 1, gennaio, pp. 5-9.

<sup>2</sup> S. ESEININ, *Čěrnij čelovek. (Iz posmertnoj poemy Sergeja Esenina)*, "Krasnaja gazeta", ed. serale, L. 1926, n. 23, 26 gennaio.

<sup>3</sup> P.F. JUŠIN, *Sergej Esenin*, Moskva 1969, p. 280; cfr. anche JU. PROKUŠEV, *Sud'ba poeta*, "Biblioteka Ogoněk", n. 14, Moskva 1976, pp. 34-35.

attenuare la drammaticità dell'opera dell'ex marito, oggetto di polemica e critiche pericolose anche per chi gli era stato vicino.

La data di stesura della variante iniziale dell'*Uomo nero*, in mancanza del manoscritto originale, non può essere definita con assoluta precisione, ma è pressoché certa la sua collocazione nel periodo che seguì il ritorno del poeta dal suo viaggio in Europa e in America "al seguito" di Isadora Duncan, sua fresca sposa, e durante il quale venne anche creato e dato alle stampe il ciclo *Moskva kabackaja* (*Mosca bettoliera*), morboso e poco "edificante" a detta della critica ufficiale del tempo, sempre dura e irosa nei confronti di Esenin. Sof'ja Tolstaja riferisce che l'idea del poema venne a Esenin ancora negli Stati Uniti, "dove l'avevano scosso il cinismo e la mancanza di umanità di quel che aveva visto, l'uomo inerme di fronte alle nere forze del male. 'Sai, Sonja, è una cosa terribile. Tutti questi agenti di borsa non sono uomini, ma vermi di cimitero. Sono *uomini neri*'<sup>4</sup>. Nelle abitudini della Tolstaja parole volte a "proteggere" la memoria e le fortune del poeta, ma in effetti è dopo il ritorno di Esenin dal viaggio in America che si comincia a parlare dell'*Uomo nero*. Il n. 8 della rivista "Rossija" del 1923 annuncia l'approdo di Esenin in Europa, a Berlino, con un nuovo ciclo di poesie, *Strana negodjaev* (*Il paese dei furfanti*), e il poema *Čelovek v čërnoj perčatke* (*L'uomo dal guanto nero*). È probabile che a Berlino Esenin leggesse il suo poema anche a Gor'kij, come afferma Gruzinov<sup>5</sup>, e come ribadisce Anatolij Mariengof nel suo *Roman bez vran'ja* (*Romanzo senza bugie*) nel descrivere il suo primo incontro con Esenin reduce dal viaggio: "... Vuoi che ti legga dei versi?..."

Lesse tutta *Mosca bettoliera* e *L'uomo nero*.

Dissi:

– *Mosca bettoliera* è un'ottima cosa. /.../ *L'uomo nero* invece è una pessima cosa... non vale nulla.

– Ma Gor'kij ha pianto... gli ho letto *L'uomo nero*... e ha pianto"<sup>6</sup>.

Il poema per contenuti, immagini e fatti, anche se dopo la revisione ripudiati e condannati, è strettamente connesso al ciclo di *Moskva kabackaja*<sup>7</sup>, cui il direttore di "Krasnaja nov", l'allora autorevole Aleksandr Voronskij, nel numero di gennaio-febbraio 1924 della rivista, dedicò un lungo articolo, o meglio un saggio critico, di fondamentale importanza per le successive tappe della poetica eseniniana, e probabilmente per l'esito finale della vita del poeta<sup>8</sup>. L'opera di Esenin vi veniva chiaramente, senza equivoci, definita come socialmente nociva: "Nella storia della poesia russa per la prima volta compaiono dei versi, nei quali con eccezionale forza di

<sup>4</sup> JU. PROKUŠEV, *op. cit.*, p. 35.

<sup>5</sup> IN GRUZINOV, *Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve*, Moska 1926, p. 13.

<sup>6</sup> A. MARIENGOFF, *Roman bez vran'ja*, Moska 1927, pp. 141-2; trad. italiana: *Romanzo senza bugie*, Roma 1986, p. 117.

<sup>7</sup> Cfr. anche le poesie *Mne grustno na tebja smotret'* (*M'è triste guardarti*), *Večer čërnye brovi nasopil* (*La sera le nere sopracciglia ha aggrittato*), *Ja ustalym takim eščë ne byl* (*Tanto stanco non sono mai stato*), tutte del 1923.

<sup>8</sup> Cfr. S. LEONE, *Esenin e Voronskij*, "Annali di Ca' Foscari", XV, 1, 1976, pp. 107-119.

immagini, realismo, veridicità e sincerità d'arte l'ebbrezza delle bettole si eleva a "valore di poesia", ad una vera e propria apoteosi. E quel che è peggio in questi versi da patibolo, perduti, disperati, il poeta ha infuso un lirismo autentico, ha trasmesso loro forza, ha trovato un pathos sincero /.../. Nei versi di Esenin sulla Mosca delle bettole l'infacchimento, la prostrazione spirituale, un umore profondamente antisociale, lo sfaldamento ambientale e individuale, la dissoluzione dell'individuo appaiono in modo chiarissimo. /.../ Il dono di Esenin è il mondo delle immagini concrete, campestri. La sua forza è nella capacità di renderle materialmente tangibili. Egli possiede le possibilità formali di introdurre nella nostra poesia la semplicità, la forza, la ricchezza dell'arte popolare, dell'epos, delle canzoni e così via. /.../ Possibile che davvero egli entri nella nostra grande epoca soprattutto come autore di *Moskva kabackaja?*"<sup>9</sup>.

Esenin obbedì ai consigli del critico, ch'egli stimava profondamente e sinceramente, passò a tematiche a lui non congeniali, all'epica, si concentrò su fatti della storia recentissima, addirittura affrontò (e fu il primissimo) il personaggio Lenin, ma trovò un ostacolo insormontabile nella rigidità e inflessibilità ideologica dei custodi dei "sacri valori" della rivoluzione. La posizione, inoltre, dello stesso Voronskij cominciava a vacillare pericolosamente<sup>10</sup>, ed Esenin venne risospinto nell'alveo antico (*I motivi persiani* con la Rus' rivestiti di panni esotici), nell'antica solitudine di alcool e droghe che portò il poeta più volte in cliniche psichiatriche e lo fece approdare al pensiero dominante che trapassa ogni sua lirica della seconda metà del 1925, il tema della morte<sup>11</sup>. Un tema che, tra l'altro, combaciava perfettamente con la diagnosi del professor Gannuškin, il quale aveva parlato, a proposito del male di Esenin, di malinconia acuta, genitrice di riflessioni oscure e pessimiste, accompagnate dall'ossessionante idea del suicidio<sup>12</sup>.

La tragicità dell'*Uomo nero* è appunto nella concreta presenza della morte, diretta e metaforica. L'uomo nero è il trionfo della morte. A parte l'evidente simbologia dell'immagine finale dello "specchio infranto", l'esplicita confessione iniziale "Sono molto, molto malato", a parte l'identificazione (una delle molte possibili) Uomo nero/Morte (L'uomo nero... Con voce nasale sopra di me, Come un monaco sopra un estinto...), v'è un passo, nel poemetto, a questo riguardo rivelatore:

...Son solo vicino alla finestra,  
Non aspetto un amico, né un vicino.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 111-113.

<sup>10</sup> Nel '27 Voronskij fu accusato di trockismo, venne espulso dal partito e per molti anni rappresentato come "il genio malvagio della letteratura sovietica" (cfr. A.G. DEMENT'EV, *Rappresagione a: A. VORONSKIJ, Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963).

<sup>11</sup> Il tema della morte, tuttavia, era sempre stato uno dei cardini della poesia eseniniana, sin dagli esordi: si vedano, ad esempio, le liriche *Kraj ljubimyj! Serdca snjatsja, Paese amato! Il cuore sogna* (1914), *V tom kraju, gde želtaja krapiva, In quella terra, dove la gialla ortica* (1915), *Sviščet veter pod krutym zaborom, Fischia il vento sotto il ripido steccato* (1917), *Vetry, vetry, Venti, venti* (1919), ecc.

<sup>12</sup> Cfr. M.D. ROJZMAN, *Vsë, čto ja pomnju o Esenine*, Moskva 1973, p. 258.

La pianura tutta è ricoperta  
Di morbida calce friabile,  
E gli alberi, come cavalieri,  
Si son radunati nel nostro giardino.

Una formula di rovina già scritta: nella notte tra il 4 e il 5 ottobre 1925 Esenin aveva dettato alla moglie Sof'ja Andreevna la seguente epigrafe:

Luna bianca, nevose distese,  
Un funebre lenzuolo copre il nostro paese.  
E piangono nei boschi le betulle di bianco vestite.  
Chi è morto? Chi è perito? Forse son io, che dite? <sup>13</sup>

Il destino di Esenin fu indirizzato verso i noti esiti tragici da impulsi interni, patologici, cui non furono estranei, tuttavia, spinte esterne, ataviche: la lotta dell'individuo, delle sue contraddizioni, dei suoi vizi e delle sue debolezze, con l'organizzazione, con il potere, la lotta di "noi" contro "loro", dell'"io" contro il "voi":

Io non son per voi un canarino!  
Un poeta io sono!  
Io non somiglio ai vostri Damiani <sup>14</sup>.

E in questo senso *L'uomo nero*, con la sua condanna della vita privata e della poetica eseniniana, rappresenta appunto (ed è un altro dei possibili, ma tutti reali, significati dell'immagine) il "voi", il critico, il censore, il custode moralista e spietato dell'ordine sociale, ma anche letterario:

Uomo nero!  
Tu sei un ospite cialtrone.  
Questo da tempo  
Di te si dice.

<sup>13</sup> Snežnaja ravnina, belaja luna,  
Savanom pokryta naša storona.  
I berezy v belom plačut po lesam.  
Kto pogib zdes'? Umer? Už ne ja li sam?

<sup>14</sup> Ja vam ne kenar!

Ja poet!

I ne četa kakim-to tam Dem'janam. (*Stansy, Stanze*, 1924).

L'allusione dell'ultimo verso si riferisce al poeta proletario Dem'jan Bednyj. In una lirica posteriore Esenin dirà con forza ancora maggiore:

Il canarino con la voce d'un altro

È un balocco misero ridicolo.

(Kanarejka s golosa mužogo -

Žalkaja, smešnaja pobrjakuška.) (*Byt' poetom – eto značit to že...*, *Esser poeta è lo stesso...*, Agosto 1925).

2.

L'uomo nero è una metafora inflazionata, una delle più diffuse e sfruttate in campo letterario, e non solo letterario. Generalmente esso rappresenta una presenza ostile, esterna o interna all'individuo, e si riduce fondamentalmente a tre significati base: la morte, il diavolo, il sosia (o cattiva coscienza). Nel *Mozart e Salieri* di Puškin, del quale Esenin stesso riconobbe l'influenza sul proprio poemetto, l'uomo nero è la morte, come presentimento, come incubo:

“Mi sentii chiamare;  
Uscii di fuori. Un uomo tutto in nero  
M'inchinò civilmente, mi commise  
Un Requiem e scomparve...  
E da quel giorno  
Non è più ritornato, l'uomo nero...  
Ma intanto io... Mi vergogno a confessarlo...  
Di quel giorno e notte non mi dà pace il mio  
Uomo nero. Per tutto mi perseguita  
Come ombra...”<sup>15</sup>.

È la prima identificazione con l'omonimo personaggio del poema eseniano, ma essendo quest'Uomo nero anche committente artistico, ecco crearsi una seconda, più sottile coincidenza: l'Uomo nero è chi tentò di imporre ad Esenin altri, nuovi temi poetici, il “funesto” nuovo corso.

A Puškin si ispirò sicuramente anche Nilokaj Filippovič Pavlov, suo contemporaneo, autore di un fortunato trittico di racconti (*Aukcion, L'asta; Imeniny, L'onomastico; Jatagan, Il pugnale*), preceduti da una novella *Černyj čelovek (L'uomo nero)*<sup>16</sup>, dove una fanciulla, pronta per recarsi in chiesa e sposare un nobile per il quale ha abbandonato un giovane povero, vede nello specchio un uomo vestito di nero, di certo un messaggero di prossime sventure. Spesso l'uomo nero è abbinato allo specchio, altro emblema oscuro e ambiguo. Nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov il mago Woland così si presenta al direttore del Teatro di Varietà Stěpa Lichodeev: “Stěpa disserrò le palpebre incollate e si vide riflesso nello specchio sotto forma di un uomo coi capelli rizzati in ogni direzione /.../ Si vide così nella specchiera, vicino alla quale scorse uno sconosciuto vestito di nero”<sup>17</sup>. Uomo nero e specchio si ritrovano anche nell'opera di Aleksandr Blok, con Puškin probabile fonte d'ispirazione di Esenin. Già in una lirica del ciclo *Rasput'ja (Crocicchi)* del 1903, *Po gorodu begal černyj čelovek... (Per la città correva un uomo nero...)*, Blok aveva disegnato la nera *silhouette* di un personaggio

<sup>15</sup> A. PUŠKIN, *Mozart e Salieri e altri microdrammi*, Torino 1985, p. 13.

<sup>16</sup> N.F. PAVLOV, *Černyj čelovek*, “Moskovskij nabljudatel”, 1835, parte I: Miscellanea, pp. 633-651.

<sup>17</sup> M. BULGAKOV, *Romanzi*, Torino 1988, p. 619.

allegorico dal gesto emblematico e distruttivo, il lampionaio che nell'alba livida s'affanna a spegnere le luci e che dopo aver compiuto quest'opera di morte, piange solitario:

L'ometto nero piange sulla strada <sup>18</sup>.

Nella poesia *Dvojniki (Il sosia)* <sup>19</sup> è invece presente il tema dello specchio e insieme dello sdoppiamento del poeta, che troviamo, identico, nella lirica eseniniana. Il sosia blokiano si dissocia sdegnoso e irritato dal proprio creatore:

...“Stanco son di vagabondare,  
Umida nebbia respirare,  
Di riflettermi in altrui specchi  
E di baciare pure donne altrui...” <sup>20</sup>

E scompare:

E accanto a me nessuno.  
Questa immagine triste m'è nota,  
E da qualche parte l'ho già vista...  
Forse ch'abbia incontrato  
Me stesso s'uno specchio lustro <sup>21</sup>?

L'uomo nero, il sosia, l'*alter ego* che si presenta nelle vesti di critico spietato del modo di vita e di poetare di Esenin, potrebbe anche essere l'ombra vendicativa del poeta che torna, al termine della vita, dopo essere stata, un tempo, violentemente cacciata e ripudiata:

M'allontano giorno dopo giorno  
Da me e da chi la vita l'ha posto a lato.  
Sul limitar d'un campo, lì attorno,  
Dal corpo l'ombra mia ho staccato.

Se n'è andata spogliata interamente,  
Delle mie curve spalle in possesso.

<sup>18</sup> A. BLOK, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, M.-L. 1960, vol. 1, p. 278.

<sup>19</sup> *Ibidem*, vol. 3, p. 13.

<sup>20</sup> ...: “Ustal ja šatat'sja,  
Promosglym tumanom dvšat',  
V čužich zerkalach otražat'sja  
I ženščin čužich celovat'...”

<sup>21</sup> I net bliz menja nikogo...  
Znakom etot obraz pečal'nyj,  
I gde-to ja videl ego...  
Byt' možet, sebja camogo  
Ja vstretil na gladi zerkal'noj?

Da qualche parte, lontana, è adesso  
E un altro abbraccia teneramente.

Forse, mentre su lui china se ne sta,  
Di me del tutto s'è scordata  
E fissando la fragile oscurità  
La piega delle labbra e della bocca s'è mutata.

Ma al suono vive del tempo passato  
Che al di là dei monti, come un'eco erra,  
Io bacio con le labbra azzurre  
Il ritratto *da un'ombra nera* avviluppato <sup>22</sup>.

<sup>22</sup> S každydym dnem ja stanovljus' čužim  
I sebe, i žizn' komu velela.  
Gde-to v pole čistom, u meži,  
Otorval ja ten' svoju ot tela.

Ne odetaja ona ušla,  
Vzjav moi izognutye pleči.  
Gde-nibud' ona teper' daleče  
I drugogo nežno obnjala.

Možet byt', sklonjajasja k nemu,  
Pro menja ona sovsem zabyła  
I, vperivšis' v prizračnuju t'mu,  
Skladki gub i rta peremenila.

No živět po zvuku prežnich let,  
Čto, kak echo, brodit za gorami.  
Ja celuju sinimi gubami  
Čërnoj ten'ju tisnutyj portret. (*Den ušel, ubavilas' četra, Il giorno se n'è andato, s'è avvicinato il limite*, 1916).

## L'UOMO NERO

Amico mio, amico mio,  
Sono molto, molto malato.  
Neppur io so di dove venga questo male.  
Forse è il vento che fischia  
Sopra il campo vuoto e abbandonato,  
Forse è l'alcool che la mia mente sfronda  
Come un bosco autunnale.

La testa mia sventola le orecchie  
Come un uccel le alette.  
Di regger le mie gambe  
Forza più non ha.  
Un uomo nero,  
Nero, nero,  
Un uomo nero  
Sul mio letto a seder si mette.  
Un uomo nero  
Tutta la notte dormir non mi fa.

L'uomo nero  
Col dito segue s'un libro ributtante  
E con voce nasale sopra di me,  
Come un monaco sopra un estinto,  
La vita mi legge  
D'un depravato furfante,  
Mettendomi dentro angoscia e spavento.  
L'uomo nero,  
Nero, nero!

"Ascolta, ascolta, -  
Mi fa con voce bisbigliante, -  
Il libro è pieno di stupendi  
Pensieri e splendidi piani.  
Quest'uomo  
Del paese era abitante  
Dei più turpi  
Predatori e ciarlatani.

A dicembre in quel paese  
La neve è d'un candido austero,  
E le bufere mettono in moto  
Allegri filatoi.

Era quell'uomo un avventuriero  
Ma di qualità  
Che trovar miglior non puoi.

Era elegante,  
E poeta inoltre,  
Non di grande forza  
Ma tuttavia spigliata;  
E una donna,  
Di quarant'anni e oltre,  
Chiamava sguardoinella  
E insieme amata.

La felicità, – diceva, –  
È destrezza di mani e d'intelligenza.  
Tutte le anime maldestre  
Si sa son sempre sfortunate.  
Non fa nulla  
Che molta sofferenza  
Arrechino le pose  
Menzognere e strampalate.

Nelle tempeste, nelle bufere,  
Nel gelo della vita presente,  
Nelle perdite penose  
E quando tu sei triste,  
Esser semplice e sorridente  
È arte somma al mondo”.

Uomo nero!  
Questo dir non puoi!  
Che non è lavoro il tuo  
Da palombaro.  
Che m'importa della vita  
D'un poeta scandaloso  
Leggilo ad altri, prego,  
Ad altri vallo a raccontare”.

L'uomo nero  
Mi guarda fissamente.  
E gli occhi gli si coprono  
D'un vomito turchino, –  
Sembra dirmi voglia  
Che sono un ladro e un delinquente,  
Che in modo imprudente e sfrontato  
Qualcuno ha derubato.

Amico mio, amico mio;  
Sono molto, molto malato.  
Neppur io so di dove venga questo male.  
Forse è il vento che fischa  
Sopra il campo vuoto e abbandonato,  
Forse è l'alcool che la mia mente sfronda  
Come un bosco autunnale.

Notte di gelo.  
All'incrocio una calma stabile.  
Son solo vicino alla finestra,  
Non aspetto un amico, né un vicino.  
La pianura tutta è ricoperta  
Di morbida calce friabile,  
E gli alberi, come cavalieri,  
Si son radunati nel nostro giardino.

In qualche luogo piange  
Un uccel notturno profeta di disdette.  
Dei lignei cavalier  
Si sparge attorno il trotto.  
E di bel nuovo quest'uomo nero  
Sulla mia poltrona a seder si mette,  
Levandosi il cilindro  
E gettando noncurante il cappotto.

“Ascolta, ascolta! –  
Dice roco, con sguardo penetrante  
E intanto si china  
Sempre a me meno lontano.  
– Non ho mai visto  
Nessun furfante  
Soffrire d'insonnia  
In modo tanto stupido e vano.

Ma forse mi sono sbagliato!  
C'è la luna stanotte in questo posto.  
Che cosa dunque ancora occorre  
Ad ometti di sonno imbevuti?  
Forse con le sue cosce grosse  
Verrà “lei” di nascosto,  
E tu leggerai  
I tuoi languidi versi sparuti?

Oh, mi piacciono i poeti!  
Gente spassosa.  
In loro trovo sempre

Una storia ben nota al cuore,  
Come un mostro capelluto  
Ad una studentessa pustolosa  
Parla dei mondi,  
Grondando di sesso e di languore.

Non so, non ricordo,  
In un paesino,  
Forse a Kaluga,  
O a Rjazan', laggiù,  
Viveva un ragazzo,  
Un semplice contadino,  
Con i capelli gialli,  
E gli occhi blu...

Ed ecco divenne grande,  
Poeta inoltre,  
Non di grande forza  
Ma tuttavia spigliata,  
E una donna,  
Di quarant'anni e oltre,  
Chiamava sguardoinella  
E insieme amata.

“Uomo nero!  
Tu sei un ospite cialtrone.  
Questo da tempo  
Di te si dice.”  
Io sono infuriato, imbestialito,  
E vola il mio bastone  
Dritto sul suo viso,  
Sul naso, alla radice...

...La luna è morta.  
La finestra d'alba livida è.  
Oh tu, notte!  
Perché mi turbi tanto?  
Io in cilindro me ne sto.  
Nessuno insieme a me.  
Son solo...  
E lo specchio infranto...

## ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Друг мой, друг мой,  
Я очень и очень болен.  
Сам не знаю, откуда взялась эта боль.  
То ли ветер свтер свистит  
Над пустым и безлюдным полем,  
То ль, как рощу в сентябрь,  
Осыпает мозги алкоголь.

Голова моя машет ушами,  
Как крыльями лтица.  
Ей на шее ноги  
Маячить больше невмочь.  
Черный человек,  
Черный, черный,  
Черный челвек  
На кровать ко мне садится,  
Черный человек  
Слать не дает нме бсю ночь.

Ченый челвек  
Водит пальцем по мерзкой книге  
И, гнусавя надо мной,  
Как над усопим монах,  
Читает мне жизнь  
Какого-то провота и забулдыги,  
Нагоняя на душу тоску и страх,  
Черный человек,  
Черный, черный!

“Слушай, слушай,  
Ъормочет он мне,  
В книге много прекраснейших  
Мыслей и планов.  
Этот человек  
Проживал в стране  
Самых отвратительных  
Громил и арлатанов.

В декабре в той стране  
Снег до дьяола чист,  
И метели заводят  
Веселые прялки.  
Был человек тот авантюрист,  
Но самой высокой  
И лучшей марки.

Был он изящени  
К тому ж поэт,  
Хоть с небольшой,  
Но ухватистой силою,  
И какую-то женщину,  
Сорока с лишним лет,  
Называл скверной девочкой  
И своею милою.

Счастье, – яворил он –  
Есть ловкость ума и рук.  
Все неловкие души  
За несчастных всегда известны.  
Это ничего,  
Что много мук  
Приносят изломанные  
И лживые жесты.

В грозы, в бури,  
В житейскую стынь,  
При тяжелых утратах  
И когда тебе грустно,  
Казаться улыбчивым и простым –  
Самоея Иышнее в мире искусство”.

“Черный человек!  
Ты не смеешь этого!  
Ты ведь не на службе  
Живешь водолазовой.  
Что мне до жизни  
Скандального поэта.  
Пожалуйста, другим  
Читай и рассказывай”.

Черный человек  
Глядит на меня упор.  
И глаза покрываются  
Голубой блевотой, –  
Словно хочет скаать мне,  
Что я жулик и вор,  
Так бесстыдно и нагло  
Обокравший кого-то.

.....

Друг мой, друг мой,  
Я очень и очень болен.  
Сам не знаю откуда взялся зта боль.  
То ли ветер свистит  
Над пустым и безлюдным полем,  
То ль, как рощу в сентябрь,  
Осыпает мозги алкополь.

Ночь морозная.  
Тих покой перекрестка.  
Я один у окошка,  
Ни гостя, ни друга не жду.  
Вся равнина покрыта  
Сыпучей и мягкой изветкой,  
И деревья, как всадники,  
Съехались в нашем саду.

Где-то плачет  
Ночная зловещая птица птица.  
Деревянные всадники  
Сеют копытливый стук.  
Вот опять зтот черный  
На кресло мое садится,  
Приподняв свой цилиндр  
И откинув небрежно сюртук.

“Слушай слуай! –  
Хрипит он, смотря мне в лицо,  
Сам все ближе  
И ближе клонится. –  
Я не видел, чтоб кто-нибудь  
Из подлецов

Так ненужно и глупо  
Страдал бессоницей.

Ах положим, ошнбся!  
Ведь нынче луна.  
Что же нужно еще  
Напоенному дремой мирику?  
Может, с толстыми ляжками  
Тайно придет "она",  
И туы будешь читать  
Свою дохлую томную лирику?

Ах люблю я поэтов!  
Зававный народ.  
В них всегда нахожу я  
Историю, сердцу знакомую,  
Как прыщавой курсистке  
Длинноволосый урод  
Говорит о мирах,  
Половой истекая истомою.

Не знаю, не помню,  
В одном селе,  
Может, в калуге,  
А ожет, в Рязани,  
Жил мальчик  
В простой крестьянской семье,  
Желтоволосый,  
С голубыми глазами...

И вот стал он взрослым,  
К тому ж поэт,  
Хоть с небвольшой,  
Но ухватистой силою,  
И какую-то женщину,  
Сорога с лишним лет,  
Называл скверной девочкойИ своею милою".

"Черный человек!  
Ты прескведрный гость.  
Зта слава давно  
Про тебя т разнносится".  
Я взбешен, разньярен,

И летуит моя трость  
Прямо к морде его,  
В переносицу...

.....

...Месяц умер,  
Синеет в окошко рассвет.  
Ах ты, ночь!  
Что ты, ночь, наковеркала?  
Я в цилиндре стою.  
Никого со мной нет.  
Я один...  
И разбитое зеркало...

WILLIAM BUTLER YEATS, *I cigni selvatici a Coole*, Introduzione e commento di A.L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 300.

La situazione biografica e spirituale da cui *I cigni selvatici a Coole* trae spunto è quella di uno Yeats che sta invecchiando e ne è cosciente: nella bellissima *Gli uomini migliorano con gli anni* egli parla di se stesso come di un "tritone consumato dalle intemperie, in mezzo alle correnti", conscio sì di una acquisita saggezza ma nel quale non è ancora spento il desiderio, il fremito sensuale. Al motivo della vecchiaia si unisce quello della consapevolezza della morte imminente: qui, e lo sarà ancor più nelle due raccolte successive, Yeats è un "vecchio che si prepara alla morte", per il quale è giunto il momento dei "selvaggi rimpianti per la gioventù e l'amore". La morte è il pensiero ossessivo di queste poesie, soprattutto di quelle iniziali, ed è tanto la morte propria quanto la morte di amici carissimi che non sono più, e che vengono ricordati nostalgicamente, come in *In memoria del maggiore Robert Gregory*. "In questa poesia ogni elemento è orientato verso la morte e la conoscenza della morte", scrive John-

son nel suo commento a proposito di *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, ma l'affermazione si potrebbe estendere a tutta la raccolta. Senonché, lungi dal tramandare un messaggio di accasciamento e di rassegnazione Yeats proclama la sua ribellione al declino e al disfacimento, e la sua fede, anzi certezza, in un ringiovanimento e in una più intensa vita dello spirito. Nella stessa *Un aviatore irlandese prevede la sua morte* la morte è eroicamente sfidata, e la vita tenuta in poco conto, come lo è in *Tom O'Roughley*: "cos'è il morire fuorché un secondo respiro?" Anche una poesia come *Di una signora morente*, che rievoca l'eroica sfida alla morte della sorella del disegnatore Aubrey Beardsley affetta da inguaribile cancro, raffigura un altro caso di lotta contro la morte.

L'esorcismo della morte si affianca al rimpianto per la giovinezza perduta, e alla consapevolezza di una vecchiaia dai sensi afflosciati, e solo capace di sogni. Nella poesia *La clavicola di lepre* Yeats esprime la sua nostalgia di sensazioni fresche, libere da ogni condizionamento, da ogni forma di repressione e di responsabilità. In *La bellezza vivente* sono "gelati i canali del sangue", e Yeats esclama dolente: "Oh cuore, siamo vec-

chi". Celebratore dell'amore sfrenato, incontenibile, romanticamente ebbro, Yeats in *I dotti* tipizza il poeta come un giovane che si dimena nel suo letto e struggendosi d'amore indirizza i suoi versi all'amata per blandirne l'orecchio, e se la prende con gli accademici, bollati nel segno della mancanza di "catulliana" passione. Su di un piano più astratto, e già più simbolico, la situazione autobiografica da cui scaturisce *I cigni selvatici a Coole* si riflette nella opposizione di fondo tra *permanenza e cambiamento*, ovvero tra bellezza imperitura nella sua immutabile fissità (della quale Yeats è qui come sempre l'instancabile adoratore e adepto) e carattere effimero, transeunte della fisicità. È massimamente imperniata su questo contrasto la poesia di apertura e eponima della raccolta, e lo è la già ricordata *La bellezza vivente*, che ripropone il contrasto tra vecchiaia incipiente, soggezione alla transitorietà e bellezza eternizzata, immobilizzata fuori della giurisdizione del tempo. E la bellezza è precipuamente bellezza femminile, studiata, nei fremiti suscitati dalla sua contemplazione, con una sensibilità e una forza di penetrazione che ricordano Browning.

L'ossatura centrale della raccolta è individuabile in una sorta di canzoniere d'amore, in una poesia autobiografica di rimpianto della giovinezza all'insegna della passione non ancora sopita per Iseult Gonne, la figlia di Maud Gonne, due delle numerose donne della vita e della poesia di Yeats, che ne fu innamorato perdutamente e a cui chiese varie volte di sposarlo senza mai ottenere il loro assenso (a Maud Gonne è dedicata la poesia *Le lodi di lei*, nella quale Yeats rievoca il fallito corteggiamento). Ciò tuttavia non toglie che i dati del con-

testo esistenziale si mescolino a quelli del contesto storico e politico, a cui Yeats fu sempre profondamente sensibile come ogni irlandese. Le poesie di questa raccolta confermano, anche se spesso in modo allusivo e impercettibile, la fortissima passione politica di Yeats e sono un commento, a volte strettissimo, alle vicende irlandesi, e alle polemiche e ai contrasti tra le opposte fazioni (cattolica e protestante) nell'imminenza della concessione all'Irlanda della autonomia. In una poesia come *Il pescatore* balza fuori con assoluta evidenza lo Yeats critico del presente, del bigottismo e del conformismo, della grettezza e si direbbe quasi della joyciana paralisi irlandese da cui si sente circondato. *Il popolo* è un'ulteriore denuncia contro l'angustia spirituale irlandese, lanciata in nome di una aristocraticità che si rifaceva a un libro molto amato da Yeats, *Il Cortegiano* del Castiglione. La denuncia della decadenza politica, morale, artistica del presente rispetto al fulgido passato è un motivo che verrà poi ripreso e approfondito in *La torre*, la raccolta a questa successiva, ma che è già qui chiaramente delineato. Yeats idealizzava la civiltà bizantina e soprattutto italiana del Rinascimento come modello da reintrodurre nel mondo presente. In *La torre* Yeats parlerà del presente come di un vuoto prossimo a un nuovo riempimento, e preludente all'apertura di un nuovo ciclo di cui egli saluta l'avvento.

Formalmente *I cigni* si presenta sotto il segno di una grande fluidità. Vasta è la gamma delle soluzioni adottate: vi sono poesie narrative e aneddotiche, ma con fitte e quasi nascoste intelaiature simboliche; vi sono poesie di stampo puramente lirico, vi sono poesie rievocative e di rimem-

branza. Due poesie sono intitolate *In memoria di...*, e sono dedicate l'una al figlio di Lady Gregory, animatrice con Yeats della rinascita del teatro irlandese, l'altra allo zio materno Alfred Pollexfen. Ma abbondano anche le poesie brevi, fulminanti e quasi epigrammatiche, fra le più graffianti e incisive della raccolta, fra le quali val la pena di ricordare la essenziale, quasi imagistica *A uno scoiattolo a Kile-na-no*. La varietà delle forme si completa con due poesie dialogate, una delle quali, *Pastore e capraro*, è un raffinato calco degli inni teocritei e delle egloghe virgiliane. Nella già ricordata *Un aviatore irlandese prevede la sua morte* la camaleontica versatilità yeatsiana produce una sorta di monologhetto drammatico memore di Browning, in quanto la voce è quella di un aviatore colto a pochi attimi dal trapasso, come in certi memorabili esemplari brownighiani.

Si è insomma intuito quanto Yeats sia il poeta meno spontaneo, meno diretto dell'Otto-novecento inglese: potremmo accostargli, nell'Ottocento, lo stesso Browning, e, nel Novecento, Ezra Pound. Yeats è anzi, senza alcun dubbio, il poeta più esoterico, più denso, più "intertestuale", più pullulante di riferimenti tratti da una filosofia e da una mitologia tanto consolidata e tramandata quanto del tutto personale e privata. Di qui la necessità, l'indispensabilità di un commento quale quello di Johnson. Yeats ha tutta la magia del poeta che sembra naturale ma che cela dietro ai suoi orditi verbali, già godibili a un livello di lettura immediata, sottofondi simbolici e concettuali di grande complessità. Come esempio per tutti valga la ricordata *Tom O'Roughley*, di cui Johnson porta alla luce, nel commento, il contrasto simbolico

fondamentale, e che sembra a tutta prima la filastrocca dello stolto del paese; o ancora *Il falco*, che nasconde anch'essa, dietro un ordito verbale di assoluta sobrietà ed economia descrittiva, una complessa tessitura simbolica. Ma come si diceva la mitologia classica si incrocia, per non dire dei riferimenti alla mitologia irlandese, alla mitologia privata. Le ultime otto poesie anticipano il più ampio tentativo messo in atto da Yeats in *La torre*, cioè quello di amplificare, o in questo caso precorrere, le teorie mitologiche e cosmologiche che egli di lì a poco avrebbe sistematizzato nel suo celebre trattato *Una visione*. Tale trattato diverrà, in *La torre*, una sorta di serbatoio senza fondo da cui pescare, una miniera di simboli a cui attingere, tanto che le poesie di quella raccolta possono essere definite come una sua traduzione in versi. *Una visione* sintetizza e riordina, come afferma Johnson, molti dei concetti e delle credenze che Yeats aveva incontrato nei principali autori della tradizione esoterica di cui era stato un precocissimo adepto, fra cui Blake, Böhme e Swedenborg. In questo trattato vi è la prima formulazione di quel principio ciclico che con Yeats si avvia a diventare, dopo essere stato presente ad alcuni romantici (fra cui Nerval), una delle costanti della letteratura del Novecento. Le ultime otto poesie della raccolta sono le più ricche di riferimenti a queste teorie che Yeats veniva elaborando, e in particolare di quella delle fasi lunari corrispondenti ad altrettante e precise fasi del divenire storico e della personalità umana: esse anzi ne sono come una sorta di parafrasi anticipata, e perciò stesso segnano, come nota Johnson, un lieve scadimento dei risultati estetici.

I migliori frutti dell'arte yeatsiana sono in quegli esemplari poetici dove il contenuto filosofico-concettuale non sovrasta e prevarica in modo ingombrante sull'impulso lirico, descrittivo o figurale, dove in altre parole si raggiunge un equilibrio tra le due componenti. La poesia che dà il titolo alla raccolta incarna forse nel modo più perfetto questo equilibrio. Imperniata sull'opposizione tra fissità e cambiamento, tra bellezza immutabile e carattere transeunte dell'esistenza umana, essa rivisita originalmente un tema per eccellenza romantico. Come Keats nell'*Ode all'urna greca*, Yeats imposta il conflitto dolorosissimo tra permanenza rasserenatrice della vita trasfigurata in arte e legge del "cambiamento", che è *ipso facto* fonte di dolore. Le vergini keatsiane rappresentate nell'urna, immobilizzate come in un fermo-immagine, sono come i cigni di Yeats, il cui volo rapinoso e scomposto si è fissato nella sua retina. In questa poesia Yeats riprende la grande tradizione romantica del culto del volatile come incarnazione della bellezza, come simbolo dell'oblio delle cure, e della spensieratezza e dell'inconsapevolezza, grazie al suo canto e al suo volo, col quale il poeta si confronta, e si esalta o, più spesso, si accascia.

Franco Marucci

V.JA. PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*. Ed. or. Mosca 1976, trad. it. a cura di Gian Paolo Gandolfo, Einaudi, Torino 1988, pp. 213. A. CIVITA, *Teorie del comico*, Edizioni Unicopli, Milano 1984, pp. 160.

Di Vladimir Propp, nato a Lenin-

grado nel 1895 e morto nella sua città nel 1970, vengono qui presentate, postume ed incomplete, alcune riflessioni sul problema del riso e del comico scaturite dalle lezioni da lui tenute presso l'Università di Leningrado negli ultimi anni del suo insegnamento e della sua vita. Il libro si apre con alcune precisazioni metodologiche che si ricollegano fortemente con le sue precedenti opere, ed in particolare con la fondamentale *Morfologia della fiaba*, uno dei risultati più alti e conclusivi del formalismo russo, e con quanto teorizzato da Propp in una sua polemica contro Levi-Strauss<sup>1</sup>. Ancora una volta dunque il critico russo sostiene la necessità di un "metodo induttivo", basato su un rigoroso "esame dei fatti" e fortemente polemico rispetto alle "teorie esistenti"<sup>2</sup>.

Viene così confermato l'uso di una metodologia sempre cara a Propp e che ha fornito i suoi massimi esiti nella già ricordata *Morfologia della fiaba*, e che qui invece costituisce uno dei più forti motivi di delusione di un libro che pure ha pagine di notevole valore analitico. Infatti tale "metodo induttivo" nei confronti delle cosiddette "fiabe di magia" e della ripetitività delle loro situazioni era risultato certamente produttivo sia sul piano dell'analisi empirica che su quello della classificazione, anche se rimaneva comunque strutturalmente chiuso ad una autentica comprensione del principio artistico della fiaba;

<sup>1</sup> I testi della polemica Propp/Levi-Strauss compaiono in calce alla traduzione italiana di *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966 (I ed. Leningrado 1928).

<sup>2</sup> Cfr. V. PROPP, *Comicità e riso*, trad. it. cit. pp. 3-12.

in quest'ultimo testo di Propp il metodo induttivo mostra invece tutta la sua ingenuità filosofica di derivazione scienziasta e prehusserliana rivelandosi fortemente inadeguato allo studio di fenomeni ricchi di forti implicazioni filosofiche e psicologiche quali il comico e il riso. Tali limiti risultano palesi proprio nel capitolo conclusivo dove si afferma di aver trovato una "formula generale della teoria del comico" che consisterebbe nel fatto che "noi ridiamo quando nella nostra coscienza i fondamenti positivi dell'uomo vengono oscurati dall'inattesa scoperta di difetti occulti che emergono improvvisi", ma si prosegue dichiarando che non si vuole "esprimere questa legge con una formula precisa perché qualsiasi formula impoverisce la natura del fenomeno in esame" e si sostiene così la necessità di "precisare ancora alcuni particolari"<sup>3</sup>.

Questa dichiarazione risulta, oltre che stigmatizzabile per la sua genericità, anche estremamente rivelatrice di alcune caratteristiche dell'opera presa in esame. In essa infatti Propp, spinto dalla polemica contro la presunta astrattezza delle teorie contemporanee colpevoli, a suo avviso, di un "fare riferimento ad alcun fatto", affastella in ogni pagina della sua ricerca un'enorme quantità di riferimenti concreti, ma non riesce poi a dominare un materiale così vasto ed eterogeneo da includere sia la letteratura che la "vita quotidiana", passando per i film di Chaplin, le riviste umoristiche satiriche ecc. ecc.

Il libro si disperde così nella minuziosa analisi di una sequela di "fatti" a stento legati tra loro da una tipologia che, nel tentativo di esaminare esaustivamente i "diversi tipi di riso", come dichiarato nel secondo

capitolo, risulta invece vaga ed imprecisa. Tale genericità appare poi evidente dalla conferma tautologica in sede di conclusione delle premesse dalle quali è partita la ricerca, rischio avvertito dallo stesso Propp ma da lui non evitato<sup>4</sup>. Sui risultati complessivi del lavoro di Propp pesa inoltre un'altra premessa disattesa. Si dichiara infatti più volte, con corretta intuizione, che il comico nasce dall'interazione e dal rapporto tra un soggetto e un oggetto; viene postulata quindi la necessità di una scienza che Propp definisce "psicologia del riso", ma si lascia poi cadere tale ipotesi e si evita persino, con una scelta carica di conseguenze negative, il necessario confronto con le teorie freudiane e post freudiane, riservando al filosofo viennese solo una generica citazione<sup>5</sup>.

Di fronte a questo libro così ricco di spunti singolarmente anche apprezzabili, ma fallito nel suo intento complessivo risalta, pur con i suoi limiti programmatici, il testo fortemente coerente e metodologicamente avveduto di Civita. Esso infatti si propone come "un'analisi chiara e approfondita delle principali teorie contemporanee intorno al comico"<sup>6</sup> e ci pare particolarmente illuminante riguardo ad alcuni fondamentali con-

<sup>3</sup> V. PROPP, op. cit., pp. 168-171.

<sup>4</sup> Cfr. V. PROPP, op. cit., pp. 29 e 72. Si confrontino poi in questo senso i capitoli 5° e 26° intitolati rispettivamente "Osservazioni preliminari" e "Riepilogo. Integrazione e conclusioni".

<sup>5</sup> Cfr. V. PROPP, op. cit., pp. 19, 166, 18-24, 109.

<sup>6</sup> E. FRANZINI, "Fenomenologia e scienze dell'uomo", n. 1, apr. 85, p. 193.

tributi quali quelli di Bergson, Bachtin, Lacan, Todorov. Qui inoltre, a differenza del lavoro di Propp, si dedica particolare attenzione a Freud attraverso un'analisi precisa non solo del *Witz* ma della sua opera complessiva. Non potendo vagliare in questa sede tutte le varie ed articolate ricostruzioni proposte da Civita, riteniamo opportuno approfondire quella dedicata a Bachtin perché essa ci permetterà di precisare ed illuminare ancora la posizione di Propp. Infatti, come già autorevolmente affermato da J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, il metodo dei formalisti, a cui Propp rimane legato, e quello della "scuola di Bachtin" si contrappongono radicalmente<sup>7</sup>. Questo risulterà particolarmente evidente dal fatto che l'interesse di Bachtin, secondo Civita, le cui posizioni largamente condividiamo, va sì "integralmente alle manifestazioni concrete e particolari del riso e del comico", ma all'interno di "un'impostazione di insieme che è tendenzialmente storicista". Così se per Bachtin "il riso entra in gioco soltanto nella sua precisa e concreta realtà storica" bisogna nondimeno precisare che "lo storicismo di Bachtin non è un empirismo storico" perché "la sua storia del riso non è affatto priva di un suo robusto filo conduttore". Dunque le sue analisi delle singole opere comiche, lungi dalla parcellizzazione propria di Propp, non mancano mai di una robusta e costante "chiave interpretativa"<sup>8</sup>.

Ci pare così che Civita colga con esattezza la caratteristica fondamentale dell'estetica di Bachtin capace anche nei confronti del comico di ricercare non solo la specificità del fenomeno indagato, esigenza più volte ma inutilmente proclamata anche da Propp, ma di coniugarla con la sua

irrinunciabile storicità. Notiamo che un esempio dei limiti dell'analisi di Propp risulta anche dalla sua affrettata descrizione di Rabelais dove, pur citando e lodando il fondamentale studio di Bachtin, non mostra di averne capito affatto il significato fondamentale. Viene cosé svilita l'essenza profondamente ideologica del riso rabelaisiano che viene posto sotto l'impropria definizione di "riso smodato". A fronte di tutto ciò si evidenzia ancor più la splendida monografia di Bachtin su Rabelais i cui risultati vengono con molta eleganza riproposti da Civita che ne sottolinea in modo particolare il rapporto con la cultura e l'età rinascimentale.

In sede di conclusione ci piace sottolineare un punto sul quale concordano sia Propp che Civita (e certo anche Bachtin che resta per entrambi e per noi un punto di riferimento irrinunciabile per una teoria del riso e del comico), e cioè sull'aspetto fortemente morale che il riso nasconde in sé e che ne costituisce l'origine profonda. Così Civita nella pagina conclusiva della sua ricerca sottolinea "il significato morale del riso" e il suo "fondamento morale" e non diversamente Propp afferma che "colui che ride ha una certa idea su ciò che è giusto, morale, retto... Ciò spiega come le persone che non hanno convinzioni morali, le persone fredde, aride e ottuse non sappiano ridere"<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. J.M. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, "Introduzione a *Ricerche semiotiche*", Einaudi, Torino 1979.

<sup>8</sup> Cfr. A. CIVITA, *Teorie del comico*, op. cit., pp. 37, 38, 39.

<sup>9</sup> V. PROPP, op. cit., p. 166.

Paolo Jachia

M. CAPUCCI, *Poesia e profezia: da Bruno a Campanella. La poesia tra classicismo e concettismo*. Estratto da: *Il Seicento* (M. CAPUCCI, C. JANNACO), Piccin Nuova Libreria – Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 1989, pp. 119-387.

Le pagine che qui vengono opportunamente evidenziate e proposte in broccia separata, provengono dal *Seicento* vallardiano del 1986, nel quale Martino Capucci – mancato Carmine Jannaco coautore dell'edizione del 1963, poi variamente ristampata – oltre ad aggiornare bibliograficamente le sezioni dovute allo studioso scomparso, ha interamente riscritto le proprie, ristrutturandone distribuzione e articolazione interna rispetto al volume del 1963. Questo, a sua volta, era venuto a sostituire il glorioso *Seicento* di Antonio Belloni che a suo tempo – risaliva in prima edizione addirittura al 1899 – fu opera esemplare per vastità di indagine e accuratezza di documentazione storica, e mantenne tale ruolo anche nei decenni dell'affermazione crociana e delle pregiudiziali antibarocche. Gli sforzi di più di una generazione di studiosi (vogliamo nominare almeno Calcaterra, Getto, Anceschi, Raimondi e, tra i più giovani, Guglielminetti) avrebbero sottratto la valutazione della letteratura italiana dell'età barocca, particolarmente la lirica, a quelle pesanti pregiudiziali idealistiche e allo schema di una sua inferiorità o quantomeno estraneità alle coeve sperimentazioni della cultura europea, leggendovi e indicandovi anzi tutta una serie di affinità e possibili collegamenti; è noto che si tratta di una via praticata non soltanto dai critici in via esclusiva, ma anche da taluni scrittori – l'interesse di Unga-

retti verso concettismo e gongorismo è un fatto noto.

La ristrutturazione che Martino Capucci ha operato sul proprio lavoro si colloca nell'ambito della nuova edizione della *Storia letteraria d'Italia*, di cui la responsabilità è stata affidata ad Armando Balduino; e la nuova edizione, sia pure molto attenta e sensibile ai nuovi apporti critici e metodologici, opera all'insegna di una sostanziale continuità rispetto ai criteri tradizionali di impianto dell'opera. Non tanto una storia trasversale, come altri ha sperimentato e magari con risultati lusinghieri nell'ultimo decennio, ma un'opera di solido impianto storicistico, strutturata innanzitutto secondo correnti, genere, e profili; ciò anche se taluni eccessi riferibili al metodo storico risultano ampiamente corretti, ed è presente una cura verso l'esemplificazione e l'analisi testuale che è una conquista specifica della nostra italianistica dagli anni Sessanta in poi: a tale proposito, cfr. A. BALDUINO, *Appunti lapalissiani sulla storia letteraria italiana*, in "Studi Novecenteschi", 33, giugno 1987, pp. 55-72.

Il primo dei due capitoli che qui vengono proposti, quello concernente la linea "profetica" della letteratura secentesca, facente capo sostanzialmente agli utopisti filosofi Bruno e Campanella, è quantitativamente meno cospicuo (pp. 119-176), ed è ritagliato praticamente in modo da farne una sorta di anticipazione-prefazione rispetto all'universo dei lirici. A nostro avviso opportunamente, il Capucci ha attribuito con decisione al *Seicento*, prescindendo da troppo rigide demarcazioni cronologiche, il profeta disarmato Bruno, un "impolitico" eliminato tragicamente al momento del trapasso tra due secoli, allo

stesso modo in cui lo era stato circa cento anni prima l'altro profeta Savonarola. Sia con Bruno che con Campanella, ci si trova in presenza di filosofi-lirici, nei quali il progetto di demolire l'ordine tradizionale della cultura si connota attraverso il rapporto con Petrarca e il petrarchismo, una fondamentale cartina di tornasole che variamente percorre l'intero secolo, spesso con valenza ambigualmente negativa. Del secolo, Bruno coltiva, anzi anticipa, nel proprio pensiero alcune delle componenti autenticamente vitali: il naturalismo e un'idea di cultura policentrica; la passione sperimentale e, appunto, la rivolta contro la sclerosi dell'universo letterario. Nel fantasioso e lirico Campanella la volontà di rottura e disfaccimento dell'ordine viene trascritta nella scelta di ricostituire quell'ordine in un altrove, circoscrivendo in modo nuovo la totalità del reale. Come l'utopia campanelliana è straordinariamente intrisa di storicità, così, si sottolinea, lo è anche la sua esperienza di lirico, che individua nel troppo elegante modello tassiano il proprio modello polemico, ma intrattiene essa pure un rapporto ambivalente con la scuola petrarchesca. Eppure anche in Campanella, figura per tante ragioni anomala rispetto al quadro del suo tempo, agiscono manifestazioni e forme che sono caratteristiche del gusto barocco: l'accumulazione verbale, le figure della metamorfosi, la metafora del mondo come teatro; ed è tale continuo ripresentarsi di elementi di uniformità ma anche di differenziazione rispetto al contesto storico, il problema che si pone in termini particolarmente acuti per ogni studioso del Seicento, data la difficoltà di separare e organizzare insieme le singole personalità nel qua-

dro generale. Per fare un esempio, le esperienze di metrica barbara realizzate da Campanella possono richiamare taluni testi di Gabriello Chiabrera; ma si tratta di un caso in cui, secondo lo studioso, occorre operare criticamente in termini di distinzione e non di semplice affinità: "Il mondo nuovo che Campanella cercava nella poesia non ha nulla in comune con quello che, negli stessi anni, l'"ellenista" Gabriello Chiabrera dichiarava di voler trovare a costo di "affogare"» (p. 151).

L'impostazione data al capitolo sulla lirica seicentesca è plurilineare, muove dalla constatazione della crisi della tradizione monocentrica: "Con la sua voce autentica il Petrarca è una presenza larvale, a cui nel suo insieme la poesia barocca oppose – con la predicazione multipla della donna e dell'amore, con l'estroversione, con la sua avventurosa enciclopedia del poetabile – un gigantesco anti-Canzoniere" (p. 180). Perciò il Marino di questo arcipelago costituisce senza dubbio il fenomeno più vistoso, ma certo non l'iniziatore o l'assoluto protagonista, e viene qui calato in un contesto in cui il taglio critico di Capucci, assai aggiornato criticamente specie nelle prospettive di lettura testuale, alterna spaccati di carattere generale a brevi profili monografici. Fondamentali per la comprensione delle dinamiche interne sono le pagine con funzione propedeutica sul concettismo e la sua decomposizione dei valore semantici; si rivela particolarmente proficua la scelta o, se si preferisce, la necessità di dare al fenomeno una caratterizzazione geografica per ambiti regionali – una griglia metodologica cui il critico farà ricorso spesso nel corso della trattazione.

Certo, di Marino non si poteva evitare di fornire un profilo a tutto tondo, analizzandone però le opere non singolarmente quanto piuttosto per generi: lettere, opere burlesche, epiche, erotiche e così via; e vi si avverte l'intelligente applicazione di quanto gli studi degli ultimi decenni hanno insegnato a leggersi in termini testuali; Getto, ad esempio, ma soprattutto Giovanni Pozzi e la sua interpretazione di *Adone* e della sua stratigrafia compositiva, col passaggio da struttura ternaria a binaria, da forma chiusa a forma aperta. Nella poesia di Marino il gusto per la dissoluzione delle forme si intreccia in modo inscindibile con l'istanza di un sistema di totalità; il culto del mestiere letterario con i rapporti sociali. Viene sottolineata adeguatamente dal Capucci la tendenza museale che tende a disporre gli oggetti e le figure in galleria e rassegna, quasi materiali predisposti per un completamento iconografico; risulta evidente – ma si sarebbe forse desiderato che significati e connessioni venissero sviluppati con maggiore respiro – l'irruzione degli oggetti e della loro storicità che squarcia l'unicità dell'antico modello letterario, e la cui presenza costituisce un messaggio eversivo, prima ancora che siano scattati i collegamenti analogici. L'aspetto di rottura praticato da Marino che qui si percepisce con maggiore intensità proviene, più che da una rassegna di espedienti retorici, dai procedimenti per montaggio di pezzi già categorizzati; e ancora, sul piano del genere, da una geniale e sfrontata sostituzione dell'idillico all'eroico.

L'opposizione Marino – Chiabrera costituisce l'asse portante su cui viene letta la lirica del secolo: distinzione di comodo, come annuncia

l'autore stesso, che tuttavia consente di orientare e incrociare in modo soddisfacente soprattutto gli autori minori. Chiabrera (assai stimato da Leopardi, va ricordato per inciso) incontra qui valutazioni forse eccessivamente riduttive, nonostante il suo petrarchismo di ritorno mediato attraverso Ronsard e la *Pléiade* e la sperimentazione metrica intrisa di antico e moderno e dunque costruita all'insegna della contaminazione. In effetti quella tendenza alla saldezza strutturale, al gigantismo e alla teatralità è l'altra faccia, complementare e opposta, dello spezzettamento molecolare mariniano, ma più che contraddirlo sembra offrirne il lato complementare e non coltivato: è il sogno di pervenire a valori non effimeri che percorre buona parte della produzione del secolo orientata in senso antibarocco, e che si traduce essa pure nel linguaggio encomiastico. Comunque, anche se la "diversità" chiabreriana esce qui notevolmente ridimensionata, una volta fissata la diade è possibile farvi ruotare, per affinità od opposizione, buona parte delle figure più rappresentative, come Fulvio Testi, che fu considerato il terzo grande lirico dell'epoca, e in cui il culto severo della solitudine rispetto alla società letteraria viene sostituito dall'identificazione con i meccanismi e i congegni della vita di corte.

È anche evidente che sentimento del tempo e della morte, grottesco, predicazione multipla dell'amore sono categorie entro le quali finiscono per confluire tanto i seguaci quanto gli avversari di Marino, ad esempio un Tommaso Stigliani; e a questo punto il discorso dovrà nuovamente sgranarsi individuando centri geografici o temi: il classicismo romano, ad esempio (Ciampoli), il marinismo in-

terpretato dai più stretti seguaci, che tuttavia risultano, da Claudio Achillini a Gerolamo Preti a Girolamo Fontanella, assai meno ligi passivamente di quanto una tradizione tutt'altro che agiografica nei loro confronti li avesse rappresentati. Interessante riscontrare come Petrarca e Tasso continuino ad essere i due parametri di riferimento costanti, con connotazioni diverse di volta in volta: dalla chiarezza e musicalità di un Fontanella, massimo interprete del concettismo meridionale, alle metafore dell'angoscia e del tempo del friulano Ciro di Pers.

Quanto alla letteratura dialettale, per venire recuperata e immessa in simile contesto non poteva che andare appoggiata al concetto crociano di poesia riflessa; da questi presupposti, riesce ricostruita una geografia assai ricca di voci, luoghi e profili, persino troppo analitica, da Bologna (Giulio Cesare Croce), a talune continuazioni della produzione in pavano, alla Napoli di Giulio Cesare Cortese, Giovan Battista Basile, e del misterioso Sgruttendio con le sue parodie petrarchesche; mentre Roma offre il giocoso *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri, a Venezia si impone la stizzosa polemica del Busenello contro il mondo contemporaneo.

La rassegna dei dialettali approda al toscano Redi e al milanese Maggi: una lateralità più scelta che subita, che li conduce a misurarsi a pieno titolo con la produzione "alta". Con

la seconda metà del secolo (Dottori, Artale, Lubrano) si verifica un ritorno all'eticità e una restaurazione morale, non casualmente identificabile con taluni fenomeni di ricomposizione formali, quali il riavvicinamento graduale a Petrarca e ai classici; questo è anche il senso del tentativo di un Menzini di ricompattare una organicità di discorso lirico integrando stile biblico e uso dei classici. Appare anche significativo e denso di stimoli il recupero alla lirica di Carlo de' Dottori, troppo spesso trascurato o valutato più che altro in qualità di autore tragico.

Guidi e Lemene avvertiranno la necessità di superare la frantumazione col pervenire a "una maniera grande"; e a proposito del Guidi, si vuole sottolineare come il Capucci stesso a questo punto provi il bisogno di ridurre le distanze e movimentare l'asetticità esemplare della propria ricostruzione: "[...] Alessandro Guidi, che noi troviamo patetico come uomo e pressoché intollerabile come poeta" (p. 367): uno scatto di insofferenza nei riguardi di un materiale il cui intrinseco limite di fondo è l'incapacità di confrontarsi e trovare un'interazione non superficiale con il contemporaneo e parallelo discorso della scienza.

Si sottolinea, ancora, che i capitoli sono corredati da aggiornate e analitiche bibliografie finali.

Michela Rusi