

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

ANNO XXX, 1-2

1991

Editoriale Programma



ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Guglielmo Cinque, Costantino Di Paola, Mario Eusebi, Anco Marzio Mutterle, Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero, Giovanni Stiffoni.

Serie orientale: Giuliano Boccali, Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Mario Sabattini, Giuliano Tamani, Boghos L. Zekiyian.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiatici
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5287687 - 5287220

Amministrazione

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

Editore

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

Stampa

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

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

L. 150.000 - Estero \$ 120 - Prezzo del presente volume: L. 100.000
Il prezzo dell'abbonamento va versato sul c.c.p. n 11646353 intestato a Studio Editoriale Programma o a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare Veneta.

Inserzioni pubblicitarie

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

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

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

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

Avvertenza per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:
Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»
Università degli Studi di Venezia
San Polo 2035 - I 30125 Venezia

INDICE

ARTICOLI

- 5 María Luisa Alares Dompnier, *Una aportación a los problemas de la traducción castellana de la poesía para música. El Artaserse de Metastasio en la traducción inédita del Padre Antonio de Torres y Ribera*
- 27 Leonardo Buonomo, *Julia Ward Howe's 'Italian' Poems in Passion Flowers (1854)*
- 37 Michela A. Calderaro, *Narrative Discretion and Autobiographical Mystification: an Analysis of Childe Harold's Pilgrimage (Cantos I-II)*
- 49 Laura Favero Carraro, Antonella Rigamonti, *Donne tra cultura e scienza in Inghilterra (1650-1750)*
- 79 Rodolfo Delmonte, *Empty Categories and Functional Features in LFG*
- 141 Alberta Fabris Grube, *The Italian Puzzle: American Ladies in Italy in the XIX Century*
- 155 W. Bruna Le Breton, *Les Maîtres d'autrefois di E. Fromentin: le fonti, il metodo, il gusto*
- 173 Rosella Mamoli Zorzi, *Titian and XIX Century American Writers*
- 203 Roberta Muscardin, *Fantastico e narrazione in Alice's Adventures in Wonderland e Through the Looking-glass di Lewis Carroll*
- 215 Antonina Paba, *Poesía Española 1915-1931 di Gerardo Diego, ovvero come nasce la "Generazione Poetica" del '27*

- 237 Armando Pajalich, *Wyndham Lewis: modernismo o avanguardia?*
- 247 Elide Pittarello, *Más sobre el género literario de La Araucana (Verdad histórica y ficción poética)*
- 285 Anna Rosa Scrittori, *Alice di Lewis Carroll: una fiaba vittoriana*
- 297 Emma Sdegno, *'L'infinito nel finito': riflessioni sull'arte nelle opere e nel carteggio di Browning e Ruskin*
- 317 Laura Tosi, *Intertextuality in John Webster's The White Devil*
- 335 Giovanni Meo Zilio, *Stilemi e fofemi in Andrea Zanzotto*

INTERVISTA

- 353 *The Politics of Tolerance in South African Literature. Douglas Livingstone, Poet, Interviewed by Marco Fazzini*

RECENSIONI

- 367 G. Luti (a cura di), *Il Novecento. Tomo I (Dall'inizio del secolo al primo conflitto mondiale). "Storia letteraria d'Italia". Padova 1989 (Monica Giachino)*
- 368 M.N. Mercuri, *The Fruit of the Tree e la narrativa di Edith Wharton*, Salerno 1990 (Alberta Fabris Grube)
- 371 B. Simon, *Jiddische Sprachgeschichte. Versuch einer neuen Grundlegung*, Frankfurt a. M. 1988 (Michael Dallapiazza)
- 371 D. Hennebo, *Gärten des Mittelalters*, München 1990 (Michael Dallapiazza)

María Luisa Alares Dompnier

UNA APORTACIÓN A LOS PROBLEMAS
DE LA TRADUCCIÓN CASTELLANA
DE LA POESÍA PARA MÚSICA.
EL ARTASERSE DE METASTASIO EN LA TRADUCCIÓN
INÉDITA DEL PADRE ANTONIO DE TORRES Y RIBERA

Incluida en su regular despacho diplomático, el embajador español en Venecia don Leopoldo de Gregorio marqués de Esquilache enviaba al Secretario de Estado, Conde de Floridablanca, la siguiente carta, fechada el 21 de junio de 1783:

«Muy Señor mio:

El Memorial y papeles adjuntos, que paso a manos de V.E. son de este ex-Jesuita sevillano don Antonio de Torres. En el modo que ofrece de traducir las obras de Metastasio me parece cosa vasta y remarcable: Ninguno mejor que V.E. podrá decir si es apreciable su idea, y si verificada dará realce à la Lengua Española. El asunto es digno de la reflexion de V.E. y si lo halla util, siendo notorio el zelo Patriotico de V.E. solo sí la diré que acaso de que se acepte la proposición de este sugeto, me parece acreedor de V.E. lo reguarde con aquella benignidad, que ha sabido distinguir à otros benemeritos ex Jesuitas: esto es acordarle V.E. su favor afín que sus desvelos sean premiados con doble pension para dedicarse enteramente, y con menos indigencia al trabajo de la traduccion que promete. Recuerdo a V.E. mis deseos de obsequiarle y de servirle, y pido a Dios [...]»¹

El «Memorial e papeles adjuntos» a que hace referencia son un escrito que lleva por título *Aptitud y dulzura de la Lengua Española para la Poesía musical en paralelo con la Lengua Italiana* obra del Abate Antonio de Torres y Ribera Sevillano que reside en Venecia, y un ensayo de traducción de la cantata *La pace tra la Virtù e la Bellezza* de Metastasio.

¹ Archivo General de Simancas, *Papeles de Estado*, leg. 5793. Los textos manuscritos de la época consevan la ortografía original.

Recordando la gran experiencia napolitana de promoción y renovación del teatro musical promovida por Carlos III y de la precaria situación que atravesaba el teatro musical en España, hombre atentísimo a cualquier problemática no sólo económica o política sino también cultural, considera que el trabajo del jesuita sevillano sea digno de atención y que sus experimentaciones de traducción puedan aportar una contribución para resolver ciertos problemas que hasta el momento habían impedido el instituirse en España de una tradición operística, siguiendo siempre la tradición italiana predominante en la época, pero utilizando no sólo la lengua italiana sino también la lengua nacional, como había sucedido en Francia y en Austria. Para hacerlo posible era necesario, como veremos detalladamente más adelante, aprontar un libreto de ópera que recuperase a nivel de estructura lingüística la musicalidad típica del verso de Metastasio, es decir superando las asperezas consonánticas de la lengua castellana que parecía no adaptarse a priori a tal modelo entonces imperante.

En Venecia Esquilache y el ex jesuita Torres, que si en un principio había sido acogido con una cierta indiferencia después había ido despertando siempre mayor interés en casa del embajador, vivían casi en cotidiano contacto con una vida musical riquísima, y le parecía casi un deber "patriótico" intentar, dentro de sus límites, promover el nacimiento de una vida musical que en España, por lo contrario parecía marchar cansinamente, a pesar de que dos de las obras teóricas más interesantes sobre los problemas musicales habían sido escritas por dos españoles, jesuitas expulsados ellos también: la famosa *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso e decadenza* de Antonio Eximeno, publicada en Roma en 1774 y *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* de Esteban de Arteaga, publicada en Bolonia en 1783². En el manuscrito se dice también que Torres debe haber leído el poema *La música* de Tomás de Iriarte³.

El mayor compositor operista de origen español, el valenciano Vicente Martín y Soler, había tenido que abandonar el país como consecuencia de su ambiente asfítico, y en sus obras, sea de carácter "buffo" que "serio" y que entonces hacían competencia en Viena,

² Cfr. sobre estos autores F. J. LEON TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1974.

³ Cfr. *infra* nota 24. Por lo que se refiere a las ideas de Iriarte sobre la música cfr. el interesante artículo de R. FROLDI, *Tomás de Iriarte, músico e poeta della Spagna illuministica*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di I. Cavallini, Mucchi Editore, 1989, pp. 95-102.

donde vivía, a las de Mozart, utilizaba solamente libretos en italiano, algunos redactados por el mismo Da Ponte.

Por lo que nos refiere Esquilache, en otra carta de presentación del trabajo de Torres, éste tuvo la ocasión de tratar la cuestión con el mismo Vicente Martín y Soler, el cual se «quedó tan pagado, que lo exhortó a traducir con tales leyes toda una cantada de Metastasio, pues no había lengua mas musical que la italiana ni autor mas dulce y cantable que este Poeta, con que instituir la comparación, que por tanto mas gloriosa sería para nuestra lengua».

Es muy probable que Torres y Esquilache hayan encontrado a Martín y Soler y hayan hablado con él del asunto, en ocasión del estreno en Venecia de su obra *In amor ci vuol destrezza o l'accorta cameriera*, compuesta utilizando el libreto de Carlo Lanfranchi Rossi, y representada en el Teatro de San Samuele en 1782, es decir el año precedente a la redacción de los escritos del ex jesuita expulsado. Estos contactos se explican también por el hecho de que Martín y Soler, aun viviendo en la Corte de Viena, oficialmente seguía siendo maestro de capilla al servicio del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y en tal condición tenía la obligación de visitar, cuando se encontraba en Venecia, al representante diplomático del Rey Católico.

Los consejos que había recibido por parte de Martín y Soler surtieron un rápido efecto ya que el Padre Torres comenzó inmediatamente el trabajo traduciendo precisamente la citada cantata de Metastasio *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*.

Los criterios seguidos en el trabajo son enunciados así: «era necesario mostrar practicamente su dulzura, removiendo a este fin qualquiera consonante o silaba, que hiera la palabra ingrata al oido, y dura al cantar; y escoger con oido y gusto armonico frases y expresiones cortas, vivas y acomodadas a la batuta: de aqui es que lo singular y enteramente nuevo de este genero de poesia y tradicion consiste en desterrar della todas las palabras en que entra la J, X, G, con pronunciacion aspera gutural, todos los plurales de nombres y varias terminaciones de verbos, por ser poco adaptadas a la Musica; y esto sin alterar el sentido, el metro, la claridad y la concision, que son dotes peculiares del gran Metastasio».

En el escrito ya citado *Aptitud y dulzura de la Lengua Española para la Poesia musical, en paralelo con la lengua Italiana*, Torres, después de haberse alegrado de que por fin «ya ha llegado su epoca de gloria a nuestra lengua» y que le había llegado noticia de que «por buena parte se esfuerzan gloriosamente a exaltar justamente su delicadeza el Iriarte, el Conti, el Jimenez e el Masdeu», y que él también hubiera deseado “tener alguna parte” en esta operación,

precisa que su problema no es el de «igualar el merito del *Amynta* del Jauregui», sino de ocuparse específicamente del problema de construir una lengua funcional a la métrica musical. Porque «siendo esta arte [la musica] tan tersa y delicada, que se empaña con el halito de ciertas vocales poco modulables; con que i quanto mas se ofenderia con el estruendo aspero de ciertas consonantes, que la irritáran, o la aturdieran?». El ha intentado «contentar a la Musica, y tal es nuestra lengua, y tal su gala y riqueza que me ha salido: yo no he inserido ninguna palabra que no sea musical, evitando todas las que tienen sonido aspero [...] y las terminaciones en *ſ* [...] No dudo, que habrá ingenios en la nacion Española que con este incitativo, quiza llegaràn a acrisolar mas que yo la lengua. Me basta la gloria de ser el primero, y de haber emprendido con buen exito una arduidad, en cuya fabrica, como en las de Venezia, no es menester el dispendio y el material que se ha empleado en los cimientos, que en lo que se vee: es, antes de llegar a depurar lo que se vee, es indecible lo que se ha rebuelto, y lo que se ha reprobado de frases y expresiones, que no quadran».

El envío de la traducción de la Cantata y de las observaciones, de las cuales hemos transcrito una parte, junto a la petición hecha por el embajador de encargar al Padre Torres la prosecución del trabajo previo pago de una pensión, no obtuvieron respuesta, así que el jesuita decidió escribir directamente al Conde de Floridablanca el 8 de noviembre del mismo año 1783:

«He esperado seis meses esta definitiva significación de su voluntad: para dar nuevo estímulo a la munificencia de su patriotismo, le presento esta nueva pieza, mucho mas perfecta sin comparación que la de la cantada que envié a V.E.

Si cree V.E. que la empresa pueda merecer sus complacencias y la de la nación, verà si conviene el nombrarme traductor de Metastasio, animandome a tan arduo y prolongado trabajo con los medios que sabe inventar su benefica mano: sino, no permita que lo canse con ulteriores instancias, ni me envuelve en conatos nada conducentes». Y le alega otro ensayo de traducción, esta vez la del primer acto del *Artaserse* de Metastasio.

A la carta contesta por fin Bernardo Belluga, en fecha 8 de Junio de 1784, en los siguientes términos:

«Todas las Naciones han formado una lengua para la Musica, y principalmente los Franceses se han visto precisados a crearla para las composiciones de Gluck y Sacchini⁴. El ex jesuita Rivera⁵ intenta

⁴ Compositor muy conocido en la época, cuando se trasladó a París, donde

lo mismo con la Española en su Ensayo de la traducción al Metastasio. Confesaremos que, a pesar de la elocuencia y armonía de nuestra lengua, tiene la aspereza de la Arabiga, y la multitud de consonantes de la Gotica, cuando se necesita de muchas vocales, y de cierta abertura de labios para cantar armoniosamente. Por eso ha quitado Rivera la J, X y G gutural, y los plurales, con lo que queda un verdadero dialecto de la Italiana. Es muy gloriosa esta comparación para la lengua por la cual es útil la obra. A mas la Musica Italiana se canta en toda la Europa, y será mas útil que con este ensayo, la apliquen a nuestras lenguas que no oír estropearla en Italiano por unos Comicos malos, y que apenas saben pronunciar el Español.

Es preciso sin embargo encargarle 1° Que conserve el vigor, y energía a nuestra lengua, prefiriendo las palabras dulces pero energicas. 2° Que emplee los hemistiquios, y cesuras que forman el armonia del verso libre, aunque fuera mejor usase la asonancia a lo menos, segun han hecho nuestros Maestros Dramaticos. 3° Que evite las silepsis que hacen oscura la pronunciación.

No quiero dejar de exponer, que si le dobla la pension como dice el Sr. Squilacce tal vez no continuara en su improbo trabajo, por lo cual lo mejor será darle un tanto por volumen aprobado, v.g. 100 pesos»

La elección del *Artaserse* de Metastasio fue una elección meditada. Tanto Esquilache cuanto Torres habían podido asistir a su representación el 19 de enero de 1782 en el Teatro de San Benito, en ocasión de la visita a Venecia de los Grandes Duques de Rusia⁶. Es este el melodrama del poeta cesáreo que ha sido puesto en música más veces. Se cuentan 107 óperas serias sobre el libreto del *Artaserse* desde 1730 hasta principios de los años ochenta.

Elencamos aquí sólo algunas de las fechas más significativas de las transposiciones musicales más importantes del *Artaserse*: En 1730 Leonardo Vinci representa en Roma su "opera seria" *Artaserse*. En el mismo año, durante el Carnaval de Venecia, hubo otra representa-

Nicola Piccinni se había transformado en el porta estandarte de los opositores a la reforma de Gluck, Anton Maria Gaspare Sacchini fue impulsado por Framery a ponerse a la cabeza de los antigluckianos. El mismo Framery tradujo en francés su *Olimpiade* en 1781. En el '83 fue representada la traducción al francés de Renaud de *Didon*, y en el '84 de *Dardanus*. A Sacchini se le presentaron los mismos problemas que a Torres, siendo sus libretos de estricta impostación metastasiana, y muy compleja por lo tanto la traducción de los mismos en francés.

⁵ Evidentemente el problema no era de poca importancia. No hemos conseguido sin embargo dar con la citada obra del ex jesuita Rivera.

⁶ Cfr. *ibid.*, leg. 5782, despacho del 19 de enero 1782.

ción del *Artaserse* que Johann Adolph Hasse había compuesto para la famosa cantante Faustina Bordono, con la que se casó. La obra tuvo un éxito muy grande y fue representada varias veces en los teatros venecianos hasta 1760, y después se representó en Dresde y en Londres donde Hasse había sido llamado para sustituir a Händel; Hasse volvió a Venecia donde murió en 1783, y es probable que Torres pudiera ponerse en contacto con él. En 1741 Christoph Williband Gluck representa en Milán su “opera seria” *Artaserse*, que es la primera de las diez obras que escribió en Italia desde 1741 hasta 1745, pero de la que se ha perdido la partitura. En 1749 Nicolò Jommelli escribió cinco óperas serias, entre las cuales *Artaserse*, para la Corte de Viena, donde tuvo la ocasión de encontrar y estrechar una gran amistad con Metastasio. En 1762, a la vuelta de Londres Baldassare Galuppi representó en Venecia su “opera seria” *Artaserse*, que no tuvo mucho éxito. Vuelto desde Rusia a Venecia en 1768, donde residió hasta su muerte en 1785, es probable que Torres haya podido hablar con él sobre la obra que estaba traduciendo. Un *Artaserse* compuso también Johan Christian Bach, después de su conversión al catolicismo y su nombramiento como organista mayor en la catedral de Milán; la obra fue representada en el teatro de Turín. Otra representación importante del *Artaserse* fue la que se dio en Módena en 1765 con música de Giovanni Paisiello.

El mismo Mozart, en 1770 durante su estancia en Italia, puso en música tres arias del *Artaserse*: “Per cento affanni”, “Per pietà bell'idol mio” e “Per quel paterno amplesso (KV. 88,78 e79)”⁷.

Fue debido seguramente al gran éxito que tuvo la obra de Metastasio entre los más afamados compositores de la época, por lo que Torres eligió, entre otros varios dramas metastasianos, el *Artaserse*, como el que se prestaba en mayor grado para plantear una discusión sobre la traducción en lengua castellana del drama en música de tipo italiano y proponerla a los compositores españoles como un verdadero modelo. La razón de esta preferencia está probablemente determinada también por el hecho de que el *Artaserse* se presenta como una obra muy rica en situaciones dramáticas, de contenido extremadamente sugestivo para un compositor, y por lo tanto potencialmente apta para una representación dramático musical.

La situación de los personajes aparece ya delineada en los primeros compases, y es tras las quintas donde el sangriento drama inicia, y que ante el público aparece en la segunda escena.

⁷ Cfr. H. ABERT, *Mozart*. t. I, *La giovinezza 1756-1782*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1984, p.193.

Las posibles catástrofes son cuatro. *Primera*: Arbace, hijo de Artabano ministro del rey Serse, aspirante a la mano de la hija del rey Mandane, es expulsado del País por esta razón. Vuelto para ver a Mandane, encuentra que el padre Artabano ha asesinado a Serse con el fin de allanar al hijo el camino al trono. Artabano entrega a Arbace la espada ensangrentada y lo induce a la fuga. *Segunda*: Descubierto el regicidio, Artaserse cree que el autor es su hermano Dario. Artabano le confirma la sospecha y manda asesinar a Dario, siendo así elegido rey. *Tercera*. Arbace (hermano de Semira, amante de Artaserse y gran amigo suyo) es hallado con la espada ensangrentada y sospechado de regicidio. Pero no puede denunciar al padre. Artaserse encarga al padre el juicio del hijo y Artabano tiene que condenarlo. *Cuarta*. Para evitar la condena Artabano invita: a) a Arbace a huir, solución que éste rehusa aceptar; b) inicia una sublevación para proclamar rey a Arbace, pero Arbace llega y consigue domarla; c) prepara una copa envenenada para Artaserse, pero Arbace, liberado por el rey, está a punto de beberla en su lugar. En este momento Artabano se traiciona y lo confiesa todo. Condenado a muerte se rebela y ataca a Artaserse. Arbace lo detiene y amenaza con beber el veneno. Entonces Artabano se rinde, pero el hijo quiere morir en su lugar, a pesar de la oposición del padre. Arbace implora piedad a Artaserse, el cual condena al exilio a Artabano, se casa con la hermana de Arbace, Semira, y concede como esposa a Arbace la hermana de Serse, Mandane.

Como nota Michael F. Robinson en su ya clásico trabajo *Naples and Neapolitan Opera*, el *Artaserse* se presenta como «un texto excelente que ejemplariza de una manera particularmente clara los principios más válidos para la construcción de un libreto[...] La relación equilibrada de las arias, de las salidas a escena de los personajes, y del final de cada escena, es demasiado perfecto, en este libreto, para ser casual, y ha sido evidentemente planeado desde el principio del proceso creativo»⁸.

En el melodrama codificado por Metastasio cada cantante tenía su propia aria y debía esperar, acto por acto, que todos los personajes hubieran cantado la suya para poder cantar su segunda aria⁹. Sin profundizar aquí en un análisis de la estructura del melodrama metastasiano, tema ajeno al objeto de este estudio, me interesa subrayar el hecho de que el jesuita Torres, con gran perspicacia,

⁸ M. F. ROBINSON, *op. cit.* (trad. it., *L'opera napoletana. Storia e geografia di un' idea musicale settecentesca*, a cura di G. Morelli, Venezia, Marsilio Ed., 1984, p. 69)

⁹ Cfr. al propósito los diagramas propuestos en la *op. cit.* de Robinson, pp. 71-72.

elige entre la inmensa producción melodramática dieciochesca, una obra que se presenta como una de las más emblemáticas, permitiéndole así dar a su propuesta de trabajo una valencia paradigmática frente al problema general que se había propuesto afrontar. «Le envío un paradigma», escribe en efecto al Secretario de Estado, individuando así de manera explícita el significado de su obra.

Metastasio era un autor muy conocido en España¹⁰, un «verdadero predominio[...] y tiránica presencia», como escribe Arce¹¹. Los libretos de la óperas serias que el famoso cantante castrado Farinelli había organizado en los Reales Sitios del Buen Retiro y en Aranjuez para deleite de los soberanos y de la Corte eran de Metastasio. El mismo Padre Feijoo en el párrafo, 29 de la carta primera del tomo IV de las Cartas Eruditas, cita algunos versos de *Il Parnaso accusato e difeso*. Algunos de los libretos preparados por Farinelli se los había encargado directamente a Metastasio, que ante su explícita demanda, a veces cambió algunas partes del texto para cumplir las exigencias de las representaciones españolas, como en el *Demetrio*, en *Alessandro nelle Indie* y en el *Adriano in Siria*¹². Metastasio sin embargo, aun aceptando gustosamente el trabajo por la amistad que le unía a Farinelli, los firmó siempre con un seudónimo, a causa del contrato que lo ligaba a la Corte de Viena. La *Gaceta de Madrid* del 21 de abril de 1750 habla con entusiasmo de la ópera *Armida placata*, escrita por Metastasio, pero que oficialmente aparecía como obra de Juan Antonio Migliavaca.

Pero el público permanecía algo perplejo ante ellas, no tanto cuanto género melodramático, en sí, se tratase de ópera seria o de ópera bufa, cuanto ante la incomprensibilidad de los textos, ya que no eran traducidos al castellano. Así que Farinelli había intentado, visto el fracaso de la iniciativa, promover la representación de comedias españolas en el coliseo del Buen Retiro, haciendo intervenir a las compañías de la Cruz y del Príncipe, esperando en una posible penetración y promoción de la ópera bufa. Pero su despido paralizó momentaneamente la situación.

Con la acceso al trono de Carlos III, que al provenir de una capital del melodrama, como era Nápoles, se esperaba empujase

¹⁰ Cfr. S. A. STOUDEMIRE, "Metastasio un Spain" en *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 184-191.

¹¹ J. ARCE, "El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII", en AA VV, *La literatura española y sus fuentes extranjeras*, en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n° 20, Universidad de Oviedo, 1968, p. 27.

¹² Cfr. J. SUBIRA, *Variadas versiones de libretos operísticos*, Madrid. C.S.I.C., 1973, (Anejos de la revista *Segismundo*, 4), pp. 13-14, 18, 21.

también en España una mejora del teatro lírico, la situación en un principio no cambió, y no fue debido a la poca afición que Carlos III personalmente nutría por la música. Pues aunque si en el Teatro San Carlos de Nápoles se había hecho insonorizar el palco real, en cuanto monarca ilustrado, para el cual el apoyo a las artes era un punto fijo de su política cultural, independientemente de sus gustos personales, don Carlos había dado todo su apoyo para que Nápoles se transformara en el centro europeo de la ópera musical. Sin embargo, llegado a España, entre las oposiciones que encontró tuvo también que enfrentarse a la del arzobispo de Toledo contrario a la creación de una compañía estable de ópera italiana, oposición que Carlos III tuvo que secundar dado el difícil clima político que había encontrado en la Corte y la desconfianza de la alta nobleza ante todo lo que era extranjero.

Sólo después del motín de Esquilache en 1766 y la subida al poder del Conde de Aranda fue concedida a los músicos italianos la posibilidad de formar compañía. Alternando óperas italianas a óperas francesas esta compañía actuó con frecuencia no sólo ante la Corte en los prestigiosos teatros privados reales de El Escorial, La Granja, Aranjuez y El Pardo, sino también en el coliseo de los Caños del Peral. A pesar de esto la operación puesta en marcha por los empresarios de la Compañía de los Reales Sitios no obtuvo éxito, según Cotarelo porque los espectadores no apreciaban mucho las óperas cantadas en una lengua extranjera¹³.

Por lo tanto el problema de tener la posibilidad de ofrecer al público un melodrama con el libreto en castellano era evidentemente muy sentido y seguía presentándose.

En Barcelona, gracias al interés del capitán General de Cataluña el marqués de la Mina, que durante su estancia en Italia durante la Guerra de Sucesión Austriaca se había enamorado del melodrama italiano, había sido llamada en 1750 una compañía italiana de ópera. Las representaciones tenían lugar en el restaurado teatro público de Santa Cruz. La *Gaceta de Barcelona* del 5 de diciembre de 1750 da noticia de la representación, con gran éxito, de la ópera del músico veneciano Giuseppe Scolaro, *Alessandro nelle Indie*, con libreto de Metastasio. Pero parece ser que el público barcelonés prefiriese la

¹³ Cfr. E. COTARELO Y MORI, *Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII*, Madrid, Archivos, 1917, pp. 209-210. De las obras italianas representadas por la Compañía de los Reales Sitios, Cotarelo cita, entre las más afamadas, *La Villeggiatura* (1767), *L'Astrologa* (1769), *La buona figliola zitella* (1769) de Nicola Piccinni, *L'Amante di tutte* (1768) de Giovan Battista Galuppi e *L'impresa d'Opera* (1771) e *La sposa fedele* (1776) de Pietro Guglielmi (cfr. *ibid.*, pp. 197-207).

ópera bufa, mucho más comprensible que la ópera seria. De cualquier forma el problema de la comprensión del texto estaba presente también en Barcelona, hasta tal punto que encontramos libretos de óperas editados con el texto original y la versión castellana al frente, como era costumbre también en otros países, libretos que eran vendidos a los espectadores que evidentemente no se contentaban con escuchar sólo la música, sino que les interesaba también el contenido dramático o jocoso de la obra representada.

El problema posteriormente se agudizó, porque después de la muerte del marqués de Mina, los regentes del Hospital de la Santa Cruz, de los cuales dependía el teatro, plantearon la vuelta al teatro hablado, no sólo por el menor costo de la puesta en escena, sino porque se trataba de obras lingüísticamente comprensibles. Sólo gracias a la gestión del nuevo Capitán General, el conde de Rica, que obtuvo el permiso de Carlos III, la ópera italiana retornó al teatro de Barcelona y dió sus espectáculos en el Teatro de la Ciudad, «más grande que nuestro Covent Garden» había escrito el viajero inglés Arthur Young¹⁴. Pero los problemas de la comprensibilidad del libreto seguían sin resolver.

En Cádiz en la Casa de las Comedias fue representada en 1761 la ópera seria *El Siroe*, basada en la reducción de un libreto de Metastasio, y en e 1762 la famosa *Olimpiada* de Baldassare Galuppi también con libreto de Metastasio. Pero aquí también se presentaban los mismos problemas que en Barcelona.

Idénticos eran los problemas en Valencia. A pesar de que el teatro en música italiano estuviere muy en boga, a causa de las vicisitudes de la Guerra de Sucesión la primera ópera italiana fue representada en Valencia sólo el 25 de octubre de 1728¹⁵, y fue sólo gracias a la obra reformadora del Capitán General Luis Reggido di Branciforte príncipe de Campoflorido, que fue luego embajador en Venecia desde 1737 hasta 1743, gran amante de la música y que tenía su maestro de capilla y una pequeña compañía de músicos y cantantes, que el melodrama italiano hizo su aparición en Valencia. El *Artaserse* de Metastasio, probablemente puesto en música por Hasse, fue representado el 25 de octubre de 1734, y el príncipe de Campoflorido concedió permiso para utilizar su compañía privada en las representaciones públicas de la Casa de Comedias, llamado también el "Corral de la Olivera". El hecho es que dicho Corral estaba bajo la jurisdicción y control del Hospital Real, y éste, frente al

¹⁴ Cfr. cit. en R. ALIER, *L'Opera*, Barcelona, Dopesa, p. 41.

¹⁵ Cfr. A. ZABALA, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputación, 1960, p. 40.

problema de la comprensibilidad de los textos italianos de las óperas, consiguió inducir a los cómicos italianos a representar en el dicho Corral de la Olivera comedias en castellano. Sin embargo en la llamada Botiga de la Balda, la ópera italiana consiguió imponerse, importando representaciones ya estrenadas con éxito en Madrid, como el *Demetrio in Siria* de Gianbattista Melle puesto en música sobre un libreto de Metastasio. Sin embargo en Valencia también se presentaron los mismos problemas, y después de 1779, que Zabala considera el punto más elevado de la parábola de la ópera italiana en la ciudad levantina, ésta entró rápidamente en decadencia.

Idénticos problemas se presentaron en Palma de Mallorca y en Zaragoza. Señalamos que el *Artaserse* de Metastasio fue siempre representado por compañías italianas, en Palma en 1767, en Zaragoza el 1^o de noviembre de 1778: esta última concluyó trágicamente con el incendio del teatro y la muerte de centenares de personas entre las cuales se encontraba el Capitán General y otras altas personalidades zaragozanas.

En Sevilla la afición por el teatro de ópera italiano y la moda de estos espectáculos se debió a una compañía itinerante italiana en 1761. Pero las representaciones eran en su mayoría "dramas jocosos en música". Para esta compañía y para la temporada de 1764 el poeta Juan Pedro Maruján tradujo *La buena hija* de Piccinni con texto de Goldoni. En 1765 fue nombrado empresario el veneciano Antonio Ribaltò, que intentó introducir en el programa algunas obras serias en lengua original, por lo visto con poco éxito ya que dramas de Metastasio como *Demofonte en Tracia*, *Ecio Triunfante en Roma*, fueron representados sin música y con la traducción de Ramón de la Cruz ¹⁶.

El momento, por lo tanto, era propicio sobre todo para insertarse en el debate, evitando el provincialismo que comenzaba a aparecer en España, provincialismo que rechazaba el modelo internacional italiano, y aceptaba un no bien precisado modelo endógeno que bien pronto se concretizó en el género chico de la zarzuela, afrontando uno de los nudos que parecía obstacular la operación de la difusión del drama en música en España, el nudo de la supuesta "no musicalidad" de la lengua castellana.

¹⁶ Cfr. *Lista o Memoria de las Comedias y óperas y otras funciones ejecutadas en el Teatro de la Calle de San Eloy de esta ciudad de Sevilla desde que se estrenó en 25 de diciembre de 1767 hasta que se concluyó en 29 de junio de 1778. Con otras noticias de aquel tiempo por D. Félix González de León y Esquivel*. Ms. de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Cfr. F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el Teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

Pero centrémonos ahora en el análisis de la traducción del primer acto del *Artaserse*, dejando a parte la de la *Cantata*, que el mismo autor consideró superada en su ensayo posterior de traducción metastasiana, y que en sí es mucho menos interesante.

La estructura de cada escena es la clásica, con una serie de recitativos y un aria, formada por dos estrofas de cuatro versos generalmente de siete sílabas, que la cierran. El primer acto está estructurado en quince escenas, con un cambio de escena entre la séptima y la octava. Siguiendo el paradigma clásico metastasiano a la entrada de los personajes en cada escena y a la interpretación del aria conclusiva sigue una secuencia que respeta el rango social de los personajes.

La primera aria, en efecto, la interpreta el príncipe más allegado al soberano en línea de sucesión, que en este caso es el principal protagonista de la ópera, es decir Artaserse. Le siguen un grupo de personajes de alto linaje que están ligados al príncipe por lazos políticos, sentimentales o de sangre¹⁷. En efecto la escena segunda termina con el aria de Arbace, la tercera con el aria de Artabace, la cuarta no tiene aria, la quinta con la de Artaserse, la sexta con la de Medane, la séptima con la de Semira. Al cambiar las escenas, la octava, la novena y la décima carecen de arias para conceder una pausa a los cantantes. La undécima concluye con el aria de Artaserse, la duodécima con la de Artabace, la décimotercera con una de Semira, la décimo cuarta con la de Mandrane y el final del primer acto con una de Arbace.

Las partes líricas de la obra son sólo por lo tanto las arias y algunas piezas de conjunto, pero en el *Artaserse* hay solamente un dueto y un coro final. Este esquema naturalmente no era siempre respetado rigurosamente, de ahí la indicación que Francesco Saverio Quadro da en su obra *Della storia e della ragione di ogni poesia*, publicada en 1744, aconsejando prestar atención «che il numero di queste Ariette sia compartito di maniera che i cantanti di maggior merito ne abbian numero uguale. Egli è utile al recitamento del Dramma che le miglior voci ne faccian pompa uguale di se medesimi all'orecchio dell'uditorio»¹⁸.

Pero ningún libretista serio, a riesgo de verse rechazar la obra, hubiera asignado dos arias consecutivas al mismo personaje. La figura del cantante tenía tal importancia que jamás habría soportado

¹⁷ Cfr. las observaciones ya citadas y el gráfico de M. F. ROBINSON en *op. cit.* pp. 71-72.

¹⁸ Cit. in *ibid.*, p. 73.

ser colocado en una posición subordinada respecto a un colega. Y estas rígidas normas eran respetadas rigurosamente, como ya hemos señalado en el *Artaserse*. Torres caminaba así sobre terreno seguro.

El nuevo problema que se le presentaba a Torres era el de trasladar lingüísticamente un tal perfecto paradigma de la lengua italiana a la castellana. Ahora bien, dado que no sabemos cuál de las versiones operísticas del *Artaserse* usó como modelo Torres, no es posible afrontar el problema de la versión rítmica del verso. No creo, de todas formas, que Torres tuviese presente una determinada versión musical del *Artaserse*. Para él el problema era meramente abstracto, en el sentido que se trata de proveer a un hipotético compositor español un texto para musicar capaz de responder a los requisitos melódicos presentes en el original metastasio y ausentes en una traducción literal o menos que no se preocupase de los problemas que significaban los fonemas cacofónicos presentes

Este problema, un ilustre traductor de los melodramas metastasianos, Ramón de la Cruz, no se lo planteó en absoluto. Tomemos como ejemplo una típica edición bilingüe, de las que se vendían al público antes de la representación de una ópera en música cantada en italiano, y que permitía al espectador seguir la trama del drama. Se trata de *La isla deshabitada, drama en musica, para representarse en el Teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Para celebrar el día del glorioso nombre de S. M. el rey nuestro señor D. Carlos III dedicado al muy ilustre señor D. Joachin de Laraza Coronel del Regimiento de Infanteria de Zamora*¹⁹

Ramón de la Cruz, en su traducción, se permite grandes libertades e incluso interpolaciones que debieron desconcertar un poco al espectador que seguía la ópera con el libreto, pero no excesivamente, dado que el modo de seguir y escuchar una ópera musical en el siglo XVIII era completamente distinto del actual. Se compraba el libreto, esto sí, o por costumbre o por conservar un recuerdo, y en el mejor de los casos el espectador lo leía antes o después de la representación, y evidentemente en la mayor parte leía sólo la versión castellana. Tomemos como ejemplo el aria de Silvia en la escena décima del primer acto, en sus dos textos, el de Metastasio y la traducción de Ramón de la Cruz.

¹⁹ El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Cfr. para un análisis estilístico de la traducción de Ramón de la Cruz la tesis de licenciatura de A. CHINELLATO, *Ramón de la Cruz traductor de Metastasio*, Universidad de Venecia, Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, a.a. 1889-90.

O non so dir se pena sia
 quel ch'io provo, o sia contento;
 ma se pena è quel ch'io sento,
 oh che amabile penar!
 é un penar che mi consola,
 che m'invola ogn'altro affetto,
 che mi desta un nuovo in petto,
 ma soave palpar.

Aqui una cosa siento
 que me inquieta y da gusto
 y entre placer y susto
 me veo zozobrar.
 agitada de vana esperanza
 oprimida de infiel desconfianza
 voy siguiendo quien quiero dejar.

La de Ramón de la Cruz, además de ser una traducción libre hasta tal extremo de llegar al límite de alterar el texto, de no respetar la estructura de las estrofas y de cambiar los versos de ocho sílabas en septenarios, no se presta en absoluto a ser puesta en música. Nótese las dos vocales *i* y *u* al final e inicio de palabra que obligarían al compositor a escribir cuatro notas separadas de valor distinto o tres notas ligadas del mismo valor. Mientras en el texto de Metastasio la “liaison” (provo, o // pena è//invola ogn'altro affetto// desta un// nuovo in) están concebidas pensando a la estructura natural de la “liaison” vocal, en el de di Ramón de la Cruz (aqui una// me inquieta// y entre//veo zozobrar// vana esperanza// de infiel) habrían representado un verdadero tormento para el compositor, por no hablar de la imposibilidad de traducir musicalmente un «zozobrar».

Analicemos, en cambio, algunas de las arias del primer acto del *Artaserse* traducidas por Torres.

La primera aria de Arbace (escena II):

Fra cento affanni e cento
 palpito, tremo, e sento
 che freddo dalle vene
 fugge il mio sangue al cor.
 Provando del mio bene
 il barbaro martiro:
 e la virtù sospiro,
 che prende il genitor

De horror, de afan,de espanto
 tiemblo, palpito, anelo;
 siento la sangre un yelo
 ya sin calor vital.
 Miro a mi bien en llanto,
 y en barbaro tormento;
 mi Padre en un momento
 reo de tan gran mal.

La primera aria de Artabace (escena III):

Sulle sponde del torbido Lete,
 mentre aspetta
 riposo, e vendetta,
 freme l'ombra d'un Padre,e d'unRe.
 Fiera in volto,
 la miro, l'ascolto, che t'addita
 l'aperta ferita
 in quel seno che vita ti diè.

A la playa del onda Letéa,
 mientras alcanza
 reposo y venganza
 veo la sombra de un Padre y de un Rei,
 que con ira
 te habla y te mira
 y aquel pecho
 te muestra desecho
 que a ti vida y al mundo diò lei.

La primera aria de Semira (escena VII):

Bramar di perdere,
per troppo affetto,
parte dell'anima
nel caro oggetto, è 'l duol più barbaro
d'ogni dolor.
Pur fra le pene
sarò felice
se 'l caro bene
sospira
e dice
troppo a Semira fu ingrato Amor.

Querer mi perdido,
morir rasgando
mitad del anima
su vida amada que lucha barbara!
que gran dolor!
Pero aunque llore
seré felice,
sí aquel que adoro,
suspira
y dice:
harto a Semira fue ingrato Amor

El aria de Mandrane che concluye la escena XIV:

Dimmi, ch'un empio sei,
ch'hai di macigno il cuore,
perfido traditore,
e allor ti crederò.
Vorrei di lui scordarmi;
odiarlo, oh Dio vorrei,
ma sento, che sdegnarmi,
quanto dovrei non so.
Dimmi ch'un empio sei,
e allor ti crederò.
Odiarlo, oh Dio vorrei;
ma odiralò, oh Dio! non so

Llamate un hombre impío,
con pecho de diamante,
infido e incostante:
y a esto asentiré.
Querria de ti olvidarme,
odiarte yo querria,
mas veo que indignarme
quanto debria no sé.
Llamate un hombre impío:
y a esto asentiré.
Odiarlo ai! yo querria:
odiarlo, ai! yo no sé

El aria de Arabace que cierra el primer acto:

Vo solcando un mar crudele,
senza vele
e senza sartie,
freme l'onda, il ciel s'imbruna;
cresce il vento, e manca l'arte;
e il voler de la fortuna
son costretto a seguir.
Infelice in questo stato
son da tutti abbandonato:
meo sola è l'innocenza,
che mi porta a naufragar.

Fiero mar yo voy sulcando,
zozobrando
y sin un cable;
sin la vela; el cielo airado;
viento y onda insuperable;
ciego impulso de mi hado
me violenta a obedecer.
Yo infelice en este estado
voi del todo abandonado:
me he quedado la inocencia
que me llama a perecer.

Lo primero que notamos en la traducción de Torres es que casi siempre se respeta la estructura del verso y la rima del aria original, de tal manera que la cantabilidad del aria original y la de la traducción se equivalen. Sin embargo la adherencia al significado del verso es muy libre. Si analizamos el primer ejemplo citado, el aria

comienza con uno de los más conocidos tópicos metastasianos (que más tarde recogerá con una ligera variante – *affetti* en lugar de *affanni* –Da Ponte en el bellissimo dueto final entre Doña Ana y Don Octavio del primer acto del *Don Giovanni* de Mozart): *Fra cento affanni e cento*. Bien este verso lo traduce: *De horror, de afan, de espanto*, que semánticamente no tiene nada que ver con el original, pero que melódicamente se desliza muy bien; sin embargo en: *che freddo dalle vene /fugge il mio sangue al cor = siento la sangre un yelo /ya sin calor vital*, la adherencia al texto original es perfecta, algo que no sucede en los cuatro versos finales que nada tienen que ver en absoluto con el original: *Provando del mio bene / il barbaro martiro : / e la virtù sospiro, / che prende il genitor*.

En el segundo ejemplo el alejamiento del original es mucho más evidente. A parte de la *s* final de *mientra*, que se suprime siguiendo la norma general que Torres se había impuesto de quitar todas las *s* finales de cualquier palabra castellana, *freme l'ombra* lo traduce *veo la sombra*, mientras que *y al mundo diò lei* es una añadido arbitrario del traductor al verso final.

En el tercer ejemplo la fidelidad al original es mayor, exceptuando la transformación de *è 'l duol più barbaro / d'ogni dolor* en la exclamativa *que lucha babara! / que gran dolor!* Se deja sin embargo el italianismo *felice*, sea por eliminar la antimusical *z* final de *feliz*, sea para rimar con *dice*.

Muy correcta es sin embargo la traducción del cuarto ejemplo. Mientras en el quinto la traducción revoluciona completamente el texto de las dos primeras estrofas, aun sin traicionar su significado global, y sobre todo la violencia verbal y sonora de la situación. En la traducción de Torres permanece la musicalidad potencial del aria original. En efecto si queremos asociar a la traducción castellana de Torres cualquier música estructurada según los cánones clásicos de las arias dieciochescas, podremos observar que se acoplan perfectamente. De ello se puede deducir que la operación, en lo que se refiere a las arias, está completamente lograda. Ahora bien si fijamos nuestra atención en los valores estéticos del texto de Torres, la situación se presenta bastante más problemática, pero este es un problema que no entra en los cauces de lo que nos hemos propuesto examinar y sobre el cual no creemos que sea el caso de adentrarnos.

Vayamos ahora al otro estilo en el que está estructurada la ópera en música, es decir el recitativo. En el caso específico del *Artaserse* se trata de un recitativo “semplice”, llamado impropriamente “secco”, acompañado por un bajo continuo, para distinguirlo del recitativo “accompagnato” por la orquesta que puede intervenir con interludios propios. La estructura dramática de la ópera se confía

sustancialmente al recitativo. «Sin embargo – nota Robinson – aunque el recitativo de una ópera metastasiana pueda parecer a primera vista un texto dramático autosuficiente, sería un error creer que el autor lo haya escrito sin calcular cómo se hubiera adaptado a la ópera en conjunto, en otras palabras el recitativo no es la equivalencia exacta de un texto hablado y las arias no son puros y simples injertos líricos»²⁰. La diferencia que el mismo Metastasio no tiene muy clara entre “*dramma per musica*” y “*dramma per recita*”²¹ ha creado en un principio un poco de confusión. Pero Torres hace una explícita referencia al “*dramma per musica*”, cosa que no ocurre en lo que se refiere a los problemas de la traducción de las obras de Metastasio en Ramón de la Cruz”.

El recitativo era la parta “cansada” de la ópera a la que nadie prestaba atención, esperando el aria, y estaba estructurado esencialmente en una sucesión bastante monótona de acordes de cuarta y de sexta. He aquí el compendio de las reglas básicas de un recitativo establecidas por J. Sulzer en un artículo publicado en Leipzig entre 1771 y 1774, y citadas por Robinson: «a) el compás irregular debe seguir la estructura de la frase, pero la escritura, sea para el recitativo italiano que para el alemán, es la regular en cuatro cuartos; b) no hay que resaltar centros tonales ni modulaciones regulares como en las piezas cerradas de las arias; c) no se debe introducir embellecimientos melismáticos; d) a cada sílaba debe corresponder su nota y si no se sigue esta regla asegurarse que cada sílaba sea de clara pronunciación; e) los acentos verbales y los musicales tienen que coincidir; f) la velocidad de la música tiene que ser coherente con la velocidad natural de las palabras; g) las subidas y las caídas en los saltos melódicos tienen que seguir el sentido y la expresión de las frases; h) las pausas se deben poner donde lo concede el sentido del texto; i) un cambio de clave no obliga a la cadencia vocal sino cuando lo requiere el sentido del texto; j) cuando una cadencia corresponde a órdenes, preguntas, exclamaciones apasionadas etc. el acento recaerá sobre el verbo principal de la frase, no sobre la última sílaba; l) las indicaciones dinámicas tienen que someterse al sentido de las palabras»²².

Tomemos como ejemplo el comienzo de la tercera escena.

²⁰ M.F. ROBINSON, *op. cit.*, p. 69.

²¹ Cfr. la carta 1433 de Metastasio en la ed. de las *Opere* a cura di Brunelli, Milano, Mondadori, 1954.

²² Cit. en M.F. ROBINSON, *op. cit.*, p.

Artabace

Coraggio, o miei pensieri: il primo passo
V'obbliga agli altri: il trattener la mano
alla metà del colpo
è un farsi reo senza sperarne il frutto:
tutto si versi tutto
sino all'ultima stilla il regio sangue,
né vi sgomenti un vano
stimolo di virtù; di lode indegno
non è, come altri crede, un grande eccesso
contrastar con se stesso;
resister a' rimorsi: in mezzo a tanti
oggetti di timor serbarsi invito
son virtù necessarie a un gran delitto.
Ecco 'l Principe: all'arte.
Qual' insolite voci!
Qual tumulto... Ah ! Signor, tu in questo luogo
prima del dì? Chi ti desta nel seno
quell'ira che lampeggia in mezzo al pianto?

Artaserse

Caro Artabano, oh quanto
necessario mi sei ? consiglio, aiuto
vendetta, fedeltà.

Artabace

Principe, io tremo al confuso comando: spiegati meglio.

Artaserse

Oh Dio!
Svenato il Padre mio
giace colà sulle tradite piume.

He aquí la traducción de Torres:

Artabace

Alma, aquí del valor: el primer paso
te empeña en otro: el suspender la mano
en la mitad del golpe
va hacerte reo, sin conseguir el fruto:
toda se vierta toda
la Augusta sangre asta la ultima gota.
Ni ya te espante un vano
fantasma de virtud: de aplauso indigno
no es un lance, qual piensan, atrevido
resistir al latido

de la conciencia; estar consigo en lucha:
 circundado de tanto
 instrumento de horror, ser invencible,
 es debido eroísmo a un echo horrible.
 He aqui el Principe: astuzia. Que insolito clamar!
 Que alboroto...
 Ah! Señor, siendo aun de noche,
 tu por aqui? Quien excitò en tu pecho
 ese furor que centellea entre el llanto?

Artaserse

Caro Artabano, Ah! quanto
 necesito de ti: que haré? Socorre,
 vengame, seme fiel.

Artabace

Señor, yo tiemblo
 a un orden tan confuso:
 habla que entienda.

Artaserse

Ah! muerto
 mi Padre, o Cielo! desagrado, y yerto
 yace allà inulto en su insidiado lecho.

A diferencia de las arias en los recitativos la traducción es casi literal, y las diferencias con el original son escasísimas : *Coraggio, o miei pensieri // Alma, aqui del valor ; resistere a' rimorsi // resistir al latido de la conciencia ; in mezzo a tanti/ oggetti di timor serbarsi invitto/ son virtù necessarie a un gran delitto //instrumento de horror, ser invencible,/es debido eroísmo a un echo horrible ; Ecco 'l Principe: all'arte // He aqui el Principe astuzia ; consiglio, aiuto/ vendetta, fedeltà //Socorre, vengame, seme fiel; Svenato il Padre mio/ giace colà sulle tradite piume // mi Padre, o Cielo ! desagrado, y yerto/yace allà inulto en su insidiado lecho.*

Las indicaciones de Sulzer están perfectamente respetadas. La entrada de Artabace, como otras que se colocan al principio o al centro de una escena habrían podido permitir por sí mismas una traducción musical al estilo "accompagnato", como se empezaba a poner de moda en los años Ochenta. Pero creo que Torres en este caso pensase sólo al tipo de recitativo "semplice".

La operación de Torres fue muy interesante pero no obstante recibió duras críticas. Anotando el despacho, un funcionario de la Secretería de Estado observa que « dice el Marqués que le parece

obra vasta y notable». Pero, dadas las relaciones ya en estas fechas tensas entre Floridablanca y Esquilache, el juicio que se solicitaba sobre el trabajo del Padre Torres fue muy negativo. Este juicio se puede leer en un escrito anónimo, contenido siempre en el ya citado legajo²³, fechado Madrid 10 de Diciembre de 1783, en el que se observa que el problema del Padre Torres está mal planteado. En el sentido que se confunde la cuestión de traducir un texto en versos aptos para ser puestos en música, con la cuestión de la intrínseca o menos musicalidad de la lengua castellana.

«En la lengua Castellana – escribe el anónimo censor, con un cierto orgullo nacionalista – manejada con inteligencia, y buen gusto, se pueden componer Poesías tan adaptables á la Música como las que tiene el idioma Italiano, hai grandísima diferencia de escribirla originalmente á traducirlas de Metastasio, del Abate Mattei, o de otro Poeta delicado, y elegante como ellos. El que compone de proprio númen letra para Música, elige á su arbitrio las palabras mas sonoras, desecha aquellos pensamientos que no puede expresar con voces fácilmente cantables; y escoge la especie de metro en que le sea dable acomodar mas natural, y oportunamente las frases de su lengua. Pero no así el que traduce; porque unas veces la sentencia del Autor original le obliga á usar vocablos antimusicales, ó queriendo evitar este defecto, sacrifica la propiedad y pureza del language; otras veces la medida del verso le precisa suprimir alguna voz que hace falta para la claridad del pensamiento; y ótras, el número de sílabas de cada dición, ó la cantidad breve ó larga de ellas, le pone en la necesidad de abandonar la voz mas recibida y expresiva, y buscar otra desusada, ó poco significativa. Estos inconvenientes ha experimentado el Ex-Jesuita Don Antonio de Torres y Ribera en las traducciones que presenta de la Cantada y del primer Acto de una Opera de Metastasio. En algunos versos tuvo la felicidad de que la semejanza de los dos idiomas le permitiese unir la fidelidad de la traducción con la melodía de las palabras; pero en mui pocos ha logrado juntar con estas dos precisas calidades la tercera y mas esencial, que es la pureza y propiedad del language. El Traductor

²³ No me ha sido posible individuar el autor de las observaciones críticas sobre el ensayo de traducción de Torres, pero, dado que el mismo Esquilache en una carta, contenida en el ya citado legajo del Archivo de Simancas, ruega que la obra sea examinada por «personas hábiles en una y otra lengua, y de gusto por la musica y poesía musical (como entre otros, creo, sería muy oportuno el Conde Juan Battista Conti)» y dado que Conti se encontraba en Madrid en aquellos años, no sería imposible que las observaciones contenidas en el manuscrito citado sean del mismo Conti o por él sugeridas.

manifiesta a cada paso que su larga residencia en Italia le ha hecho olvidar la lengua nativa; y si por haber nacido en Sevilla, debería (aun permaneciendo en España) hacer formal y continuo estudio del Idioma Castellano para escribirle castizamente, considérese con cuánto mayor desvelo le sería necesario haberse aplicado él, viviendo tantos años fuera de la Península.

Se conoce que no ha puesto su principal esmero en la elección de las expresiones, sino en la sonoridad material de las palabras, sacrificándolo todo a ella, y con tal escrupulosidad, que se empeña en no usar plurales para evitar el silbido de la *ss*. En esto pudo haber sido ménos delicado, porque los plurales variados en *os*, *es*, *as*, con tal que no se hallen demasiado repetidos, no sólo no son desagradables, sino que dan a nuestro idioma una dignidad magestuosa comparable a la del Griego, como se demuestra en la disertación sobre la aptitud de la Lengua Castellana para el Canto, que está al fin del Poema de la Música²⁴, y que el Señor Torres manifiesta haber leído.

A pesar del rigor con que quiso atender a la suavidad de las voces, pudieran citarse ejemplos de mucho lugares de su traducción en que aun éste que parece haber sido su principal cuidado no se echa de ver [...]

Por lo que mira a impropiedades de lenguaje, baste decir que las traducciones del Señor Torres abundan en Italianismos que no pueden disimularse [...] Usa el Autor frases inauditas en nuestra Lengua; dice muchas veces lo que no dice Metastasio; dexa oscuros los pensamientos más claros; escribe cláusolas que no forman sentido alguno; y quebranta a menudo las mas y triviales reglas de nuestra sintáxis. A eso se agrega que una gran parte de sus versos careze no sólo de cadencia y armonía, sino, lo que es mas, del justo número de sílabas; pues los que deben tener once, son ya de diez, ya de nueve, ya de doce, ya de trece [...]

Segun estas breves observaciones, se conocerá que para desempeñar empresa tan difícil necesitará el Señor Torres aplicar todo su esmero al estudio de nuestra Lengua y versificación; y que entretanto que se habitúe a observar con mas propiedad, corrección y soltura las reglas de una y otra, sólo debe alabarse el zelo que acredita en procurar el lucimiento del idioma Castellano, y estimársele el inmenso trabajo que sin duda le habrá costado una traducción en

²⁴ Se refiere al poema *La Música* de Tomás de Iriarte que se publicó en Madrid en 1780, con el apoyo de Floridablanca, el cual consiguió que la obra se imprimiese a cuenta del Estado, pero no quiso, para evitar problemas, que el poema le fuese explícitamente dedicado.

que se ha impuesto leyes y precisiones tan estrechas, como la de no emplear dición alguna plural, cosa que se podrá observar tal vez en unos quantos versos, pero que en una ópera entera no es posible se verifique sin violentar el genio de la Lengua, y alternar notablemente lo substancial de los pensamientos».

La crítica no hubiera podido ser más dura. Las observaciones son desde el punto de vista del censor exactas, sólo que éste se olvida que tales infracciones eran habituales en los dramas musicales de la época. Ciertamente que si la obra de Torres hubiera sido publicada no hubiera cambiado nada en el panorama musical español de finales del siglo XVIII, en el que los problemas de construir una ópera “nacional” no llegaron a solución sino con el género chico de la zarzuela en el siglo siguiente. Sin embargo hay que notar que el rechazo por parte de la Secretaría de Estado de la obra de Torres enviada a Madrid por el embajador de España en Venecia se debe creo más bien a la enemistad entre Esquilache y Floridablanca, el cual se había volcado todo en apoyar el poema *La Música* de Iriarte, en el que Iriarte proponía al público español como ejemplo máximo de realizaciones musicales las obras de Haydn, y había recibido una carta del mismo Metastasio, en la que le manifestaba su admiración por «la armoniosa, viva y noble facilidad de su estilo, que concilia maravillosamente con los atractivos del Parnaso la ordenada y rígida exactitud de la cátedra y el precioso tesoro de peregrinas noticias de que ha sabido hallarse ya provisto en la flor de sus años»²⁵. Pero Iriarte, mucho menos que el entusiasta ex-jesuita, tenía muy poca esperanza en una difusión de la ópera en España, y, si la hubiera conocido, es probable que su actitud hubiera sido muy escéptica en relación al esfuerzo emprendido por Torres. En una carta a Enrique Ramos, familiar de los duques de Villahermosa, desconsolado comenta: «Ríase Vm. de las facciones de Glukistas, Pizzinistas y Lullistas. Aquí nos comemos vivos entre Costillaristas y Rome-ristas»²⁶.

²⁵ Cit. en A. MARTIN MORENO, *op. cit.*, p. 287.

²⁶ Cit. en *ibid.*, p. 285.

Leonardo Buonomo

JULIA WARD HOWE'S "ITALIAN" POEMS IN
PASSION FLOWERS (1854)

Julia Ward Howe (1819-1910), American poetess, playwright, essayist, and social reformer, is chiefly remembered for her activities within the Woman Suffrage Movement. Of her literary works, only one is still well known and studied: "The Battle Hymn of the Republic" (1862). In her time, however, her reputation as an author was considerable. In the early 1850s, in Boston, the publication of her first volume of poems, *Passion Flowers*, caused a sensation and the book went rapidly through three editions. Doubtlessly, its popularity owed much to the uninhibited, passionate tone of the poems, and their "daring" exposition of a Boston lady's emotional life (the author's identity, initially protected by anonymity, was very soon discovered). But *Passion Flowers* was also critically acclaimed and received praise from such eminent figures as Henry Wadsworth Longfellow, John G. Whittier, Ralph Waldo Emerson, and Theodore Parker.

The modern reader of *Passion Flowers* is more likely to agree with Deborah P. Clifford who, in her 1978 biography of Howe, maintained that there was "little true poetry" in the book¹. One is tempted, indeed, to dismiss it as belonging more to the history of taste than to the history of literature. Yet a few poems (the ones dealing with Rome) are worthy of attention as examples of the American representation of Italy in the nineteenth century. The impressions of Rome, the thoughts on religion and politics in Italy that are recorded in these poems, are to be traced back to Howe's stay in that city between the fall of 1850 and the spring of 1851. It was her second trip to Italy, as she had previously traveled through the country in the winter of 1843-44 (in the course of a European

¹ DEBORAH P. CLIFFORD, *Mine Eyes Have Seen the Glory, A Biography of Julia Ward Howe* (Boston: Little, Brown and Co. 1979), p. 119.

tour that had begun a week after her marriage). On that occasion she had met Count Confalonieri, the Marchioness Costanza Arconati Visconti² (a strong supporter of Gioberti and the moderate party), and had been received by Pope Gregory XVII. Unlike most foreign travelers, she had not arrived in Italy without a background in Italian culture and politics. As she recalls in her *Reminiscences* (1899), she had in fact studied Italian with Lorenzo Da Ponte (the son of Mozart's librettist), reading with him the works of Metastasio and Alfieri, and had met with Italian political exiles in New York³. The circumstances of the 1850-51 visit were quite different from those of the earlier trip. Then, the domination of both foreign and local tyrannies had seemed to Howe complete. But the country in which she returned in 1850 had experienced the uprisings of 1848, and Rome, in 1849, had seen the unthinkable: the end (however temporary) of the political power of the Pope. The first time Rome had struck Howe as "something seen in a dream" and yet, because of what she considered an excessive formality and ceremony in the city's social life, the return to America had seemed to her a return to "the living world"⁴. The second time, she was not accompanied by her husband, and this first chance for independence, after seven years of marriage, resulted in a complete reversal of her former impressions. Rome, and Italy by extension, began in fact to be associated with the idea of unhampered movement and expression, whereas home gradually came to stand for stifling rigidity of manners and feelings. The opening of "Rome" (8-9)⁵, the second poem of *Passion Flowers*, well exemplifies this contrast. A walk through the city becomes the means to renounce and deny the values of domestic rigor, of purpose and duty, and to reclaim one's individuality and capacity for sensory apprehension. It is the fruition of reality in its entirety (nature, art, the past, the present, etc.) that overwhelms any constriction (the heart's "sadly cherished silence" and "long sealed tides" 8), and finds its voice in one's "wild singing" (9). Home, New England, is again evoked as the realm of constraint and stillness in "From Newport to Rome". It is a world of exquisite

² COSTANZA ARCONATI VISCONTI was in the late 1840s a good friend of Margaret Fuller. See, for example: ARTHUR W. BROWN, *Margaret Fuller* (New York: Twayne Publishers Inc., 1964).

³ JULIA WARD HOWE, *Reminiscences* (Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1899) pp. 57 and 120.

⁴ *Ibidem*, pp. 122 and 133.

⁵ All quotations are from the 1854 Ticknor, Reed and Field edition (Boston) of *Passion Flowers*.

civility and social grace that firmly defends itself from any potential threat to its calm.

No earnest feeling passes you
 Without dilution infinite
 No word with frank abruptness breathed
 Must vent itself on ears polite (60).

Reserve, tact, and elegance, Howe suggests, are but well-disguised and refined forms of deception, and tranquillity is preserved through an egotistical isolation, from the turmoils, pains and passions of the rest of the world ("Oh! do you hear that woeful strain" 61). Without such isolation that life would be spoiled of its illusory brilliance and revealed in all its futility and emptiness ("Before those lurid bursts of flame//Your clustering wax-lights flicker pale" 63). Leaving behind us the cold composure of Newport, we are led, in the central part of the poem, amid the explosion of sound, color, and movement of Rome during the 1849 siege. Softly spoken words are succeeded by "thick and hurried speech" (62), the graceful figures of a dance by the disordered movement of fighters and casualties, the delicate hues and glitter of jewels and dresses by the vividness of smoke and blood.

A contrasting imagery characterizes the first section (40-41) of "A Protest From Italy", America being represented as a land traversed by clamor and contention, and Italy as one of calm and peace. Yet, in contrast to the former poem, tumult and animation are not equated with vitality, but rather regarded with annoyance. The fierce dispute over slavery, as heard from afar, almost suggests a childish prattle ("I sighed: Hush! hush! my countrymen // Let this untempered babbling cease! 41), as if the country had still a certain crudeness, a certain immaturity in its nature. One should notice, however, that while chastising the incoherent, excited tone of the debate, Howe is far from questioning the importance of the problem, as its treatment in this and other poems amply demonstrates.

As opposed to the confused sound of overlapping voices from America, are the serenity and silence Howe sees as reigning over the Italian landscape and creating an atmosphere that bespeaks wisdom. Clearly, the Italy described here is neither the war-time country of "From Newport to Rome", nor the subdued land of the early 1850s; it is rather the timeless, ideal place celebrated by the Romantics, where the most violent human passions are tempered -not smothered -by "nature's gentleness" (40). The harsh sounds coming from America disrupt only temporarily the predominant calm, and the close of this section of the poem, with its references to inebriation

and sleep, reveals that the contrast between the two countries is really one between reality and dream. The second section confirms the impression, representing the change of vantage point from Italy to America as an abrupt awakening. Once again we are confronted with opposites conveyed through sensory expressions: hard ("sharp steel wind") vs soft ("silken armor"), noise ("trumpet's brazen voice") vs music ("mass and anthem") (42). But, as a result of the new perspective, the look of things is altered. However unpleasant, the confusion and roughness of the American scene are now viewed as possessing an invigorating quality ("My blood its natural current makes" 43). A quality that now invests Howe's vision and characterizes her concern for questions that earlier she had dismissed. With accents that recall Margaret Fuller's in her letters for *The New York Tribune* (1847-49)⁶, Howe tells of a country where justice is declining and materialism is on the rise.

Back, baleful force! back, perjured law!
 Sacred while ye the right sustain,
 But fallen like Judas, to betray
 The sinless blood for love of gain (43).

It is a harsh indictment of slavery, a "plague" (42) doubly hateful as not only does it cancel man's fundamental rights, but also because it originates from greed. The evocation of the figure of Judas seems to suggest that for Howe, as for Fuller, America's betrayal of the principle of liberty is a betrayal of a God-determined design. Yet while denouncing America's desertion of the cause of righteousness, she indirectly reasserts, through the emphatic quality of her expressions, her ties with her native land. Although voicing her emotional estrangement from the moral climate of the country in the final section ("The natural loves that move my heart, // My Country, matter not to thee; 44), Howe at the same time shows that it is toward America that her gaze is most intensely and frequently directed. Italy is still viewed in this poem as a dreamland, a paradise for the senses that Howe inhabits while in a state of unworldly elation. Inevitably then, she recognizes that the happiness she

⁶ MARGARET FULLER, *At Home and Abroad* (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1971). Howe greatly admired Margaret Fuller. She wrote her biography (*Margaret Fuller*. Boston: Robert Brothers, 1883) and edited a selection of her letters (*Love Letters of Margaret Fuller*. New York: Appleton, 1903). See also, *M. Fuller. Un'americana a Roma*, ed. by R. MAMOLI ZORZI, Pordenone, Studio Tesi, 1987.

experiences there is the unsubstantial happiness of dreams. Addressing directly her country, she acknowledges:

... however dear
 I hold the Roman skies;
 However from the canvas clear
 The soul of Raphael blessed my eyes;
 However intense the joy of flowers,
 And the spring-wedded nightingale,
 Or deep the charm of twilight hours
 Hushed to the Miserere wail;
 A holier joy to me were given,
 Could I persuade thy heart from wrong; (45)

In her *Reminiscences* Howe notes that in the English and American circles she frequented, she “sometimes, felt called upon to fight for the claim of Italy to freedom and self-government”, and recalls in particular one occasion in which, asked to play the piano, she “made it ring out the Marseillaise with a will”⁷. She opposed forcefully the attitude of those foreign observers who looked at the recent fall of the Roman Republic as a sort of final chapter in the history of Italy’s movement for political autonomy. Like Fuller, she regarded this cause as something sacred, and lived it far too deeply to remain simply a detached spectator. Thus, in the explicitly political poem “Pio Nono”, she addresses directly the Pope, and denounces him for his lack of faith and courage. His flawed character prevented him from fulfilling the high destiny to which he had been called. It must be remembered that Pius IX’s introduction of limited liberal reforms in the government of the Papal state, in the late 40s, had been greeted with enormous popular enthusiasm. Many had envisioned a unified Italian nation under the Pope’s leadership, but, as is well known, Pius IX, dismayed at the ferments and expectations his reforms had encouraged, had soon disclaimed any relation with the movement for independence. As seen by Howe, Pius IX’s failure to live up to the role with which he had been identified, is not merely a betrayal of popular hopes, but rather an unpardonable act of resistance to Divine purpose (“Thou should’st have trod waters as a path, // Such power divine thy holy mission gave” 26).

The evocation of the 1849 siege of Rome in “From Newport to Rome” culminates in a denunciation of the French intervention that brought to the demise of the Roman Republic among the guilty indifference of other nations (first and foremost among which is of

⁷ JULIA WARD HOWE, *op. cit.*, p. 196.

course, for Howe, America). The event is made to assume universal proportions and implications as Howe, almost echoing the close of Fuller's last letter for *The New York Tribune*⁸, reminds us of the "kinship of... human blood" and the "high pangs of brotherhood" (66). And it is to women, significantly viewed as the natural repositories of such values, that her appeal is most urgently directed:

'With fuller light, let women's eyes,
Earnest, beneath the Christ-like brow,
Strike this deep question home to men,
"Thy brothers perish - idlest thou?"
'With warmer breath, let mother's lips
Whisper the boy whom they caress, -
"Learn from those arms that circle thee
In love, to succor, shelter, bless." (66-67)

The same intensity and an equally firm conviction of the extraordinariness of the moment, also animates "Whit-Sunday in the Church", in which liberty is celebrated as the ultimate Christian cause. And Christ, as imagined by Howe, is a militant figure standing on the side of the oppressed, and opposing all forms of despotism, including that of the Church ('He stands where earnest minds assert // God's law against a creed dogmatic '77). His support is for the enslaved ('Where backs are scourged and limbs are corded '76), the toiling peasants and workers, for political prisoners and activists, and his call is a call to arms.

'He cries: "On, brethren draw the sword;
Loose the bold tongue and pen, unfeeling;...
'twas for the multitude I bled,
Not for the greatest, richest, whitest; (78)

Reversing the trajectory of "From Newport to Rome", Howe moves here from the universal to the particular. In the last part of the poem the "patriots" who "pine in cells" (77) are thus revealed to be the prisoners at Spielberg ("those brave young Lombards dying" 78), and Christ is consequently identified with the Italian nationalistic movement. And the oppressed, mentioned earlier as an undistinguished mass, assume an individual, specific identity as "yonder negro babe" (78) torn away from its family. The fact that the two examples are placed one next to the other is of course hardly accidental. Like Fuller, Howe indicates in fact a parallel between the enslavement of Italians by foreign despots and the enslavement of

⁸ MARGARET FULLER, *op. cit.*, p. 421.

blacks by whites in America. Another crucial point is explained in the last four stanzas. The earlier reference to Christ's dissociation from the Church is expanded and clarified in his condemnation of the mundanity of Catholicism, its empty pomp and hypocritical priests.

In a series of letters to Boston publisher William D. Ticknor, Nathaniel Hawthorne expressed his mixed views of *Passion Flowers*. On the one hand, he strongly objected to the book's sentimental and autobiographical character, to what he regarded as a shameless display of innermost feelings, and went so far as to state that the author of the poems "ought to have been soundly whipt for publishing them". On the other, though, he found the poems "delightful", "admirable", and maintained that America had produced "no better poetry than some of her [Howe's] verses"⁹. The latter opinion is likely to have prevailed as regards the "Italian" poems which, I believe, may have represented a source for *The Marble Faun* (1860). In "Rome", the opening celebration of the city's beauty is followed by the description of a grand social gathering at a stately palace. Among sophistication and luxury, among nobles and "dignitaries of the Church" (9), Howe imagines her entrance as an irruption of simplicity and purity. And, as we see her walking "in serenity of white attire", untouched by the surrounding "tainted atmosphere", and bringing "rosy, the woodland breath of liberty // from my far home" (10), we cannot but think of Hilda. Later in the poem, Howe concentrates her attention on monks who, to her eyes, are the living emblem of the worst evils of the Church. Beastly, idle and deceitful (17), they are the product of the sins of the past, of a religion turned superstition. It is a characterization we also encounter in *The Marble Faun*, most significantly during the visit to the Church of the Capuchins (Chapters 20-21), and when Donatello considers for a moment the possibility of joining the religious order (Chapter 29)¹⁰.

The image of Rome as a decaying corpse, which Hawthorne uses repeatedly in *The Marble Faun*, may have been suggested by a passage in which Howe describes the city as infested by the spirit of the past, and exhaling its cadaverous emanations ("the germ of death // "Which" its "decay holds festering in her heart" 19). In "Santa

⁹ NATHANIEL HAWTHORNE, *The Letters* (Ed. Thomas A. Rabino, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus, Ohio: Ohio University Press. Vols. XVII-XVIII, 1987), pp. 53, 177 and 277.

¹⁰ NATHANIEL HAWTHORNE, *The Marble Faun* (Columbus, Ohio: Ohio University Press, 1968).

Susanna”, Howe recalls an experience that bears an interesting resemblance to that of Hilda in Chapters 38 and 39 of Hawthorne’s romance, when the New England girl takes advantage of the sacrament of the confession¹¹. Howe tells in fact of the “silent longing” (28) that led her to enter and seek relief and comfort in a Catholic church, in defiance, one might say, of her Protestant upbringing. She tells of how she immersed her hands in holy water, washed her brow and lips from both material and moral impurities, and then “knelt to pray” (29). Although Howe’s prayer, unlike Hilda’s, is addressed, in true Protestant fashion, to God alone, without mediators, she describes this private ritual as her “shrift” (29), as an act of penance that removes the oppressing burden of guilt and uncertainty.

A sacrifice of expiation sought
for every willful error of my life...
Help! raise me from this bed of sloth and shame!
Then, silence – then the touch of angels’ wings
Winnowed away that bitter grief and doubt; (29-30)

The author’s censure of the Church in *Passion Flowers* does not necessarily extend to the city of Rome and her people. It is the presence of the spirit of the past, embodied by the Church, that suggests the description of the city as a putrefying corpse; but Rome herself, Howe believes, would be “as fragrant as God’s Eden” (19) if relieved of that gloomy burden. And there are other things to consider. The hideous presence of monks, for instance, is counterbalanced by the “simplicity” and integrity” of Jewish rites in the ghetto, where nothing is added or taken away from God’s word (18). And although Howe objects to the Jew’s wait for the messiah’s coming (“waiting with infinite loss” 18), she regards that faith as superior to others in one respect. That faith does preserve “intact” an inestimable lesson, that of the “inviolable unity of God” (19) (in contrast, Hawthorne identifies the ghetto of Rome as the vilest, most corrupt part of the city¹²).

The past, at times seen “in fateful league // With wanton weakness, selfishness and sin” (19), can also be enthralling, carrying as it does distant voices and visions, adding to the beauty of the “enchanted region” (20). The apprehension of beauty is what ultimately prevails over any other sensation as it is demonstrated, in the close of “Rome”, by what amounts to a request of absolution for the

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, pp. 387-388.

city: "Oh, my Rome // As I have loved thee, rest God's love with thee! (25). The past is "glorious" (32) in "Picnic among the Ruins of Ostia"; it can be relived and its visible traces may teach useful lessons on the leveling power of time:

... had we lived
In utmost valor, utmost bliss,
Tamed mighty nations, built great towns,
Time would have brought our works to this (34).

Finally, the past is part of the mystery of Rome, a mystery Howe confronts in "The City of my Love". It is an attempt to come to terms with the different natures of the city, even in the face of their apparent irreconcilability. The city Howe views as both a spiritual ("her breath is prayer") and romantic capital ("her life is love" 36), conquering now with beauty as she once did with strength. Rome is seen in her days of pride and magnificence, and in those of corruption and decay, yet always preserving an ineffable power that all visitors ("th'unlettered man", "the artist", "the sick man", "the pilgrim" 38) must feel. And it is the recognition of such power that animates Howe's passionate homage to the city in this poem. The city that in the earlier "Rome" was mourned because "condemned to propagate the germ of death" (19), is sung here for her "soft skies and balmy airs" (39), for that "unknown virtue" it so generously "yields" (38), for the "wonder" (39) that makes one desire to become part of her forever.

And, though it seems a childish prayer,
I've breathed it oft, that when I die,
As thy remembrance dear in it,
That heart in thee might buried lie (39).

Michela A. Calderaro

NARRATIVE DISCRETION
AND
AUTOBIOGRAPHICAL MYSTIFICATION:
AN ANALYSIS OF *CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE*
(CANTOS I-II)

An analysis of the narrative voices and of the process of constitution of one or more subjects in *Childe Harold's Pilgrimage* should necessarily take into consideration the whole poem, and my survey of Cantos I and II should therefore be considered as a premise to further enquiry. My aim is to raise some questions and formulate some hypotheses on the Author/Hero relationship.

Childe Harold's Pilgrimage tells the journey of two personae which at the beginning are separated and carefully distinguished from one another and which, through the journey, lose their identity and character to merge into one another. Through the journey, in fact qualifiers which are originally used to characterise Harold are transferred to the poet and we witness the constitution of a stronger narrating "I" which becomes the subject of the story.

The question of Byron's biography has been raised many times in reference to *Childe Harold's Pilgrimage*, but it seems to me that both the Narrating Poet and Harold- though using Byron's life as a draft- have a more important artistic function than that of a biographic "I". The poet and Harold are two heroes who are continually struggling for authorship. The journey, the discovery of oneself as Subject, are both Harold's and the poet's.

This process of constitution as "Subject of the story" is set by Harold and then reported by the poet who, while relating Harold's adventures, also reports on his responses and development. The stages of Harold's process are then filtered through the sensibility of the poet who seems to divine the future:

28

To horse! to horse! he quits, for ever quits
A scene of peace, though soothing to his soul:
Again he rouses from his moping fits,
But seeks not now the harlot and the bowl.
Onward he flies, nor fix'd as yet the goal

37

Where he shall rest him on his pilgrimage;
 And o'er him many changing scenes must roll
 Ere toil his thirst for travel can assuage,
 Or he shall calm his breast, or learn experience sage.

29

Yet Mafra shall one moment claim delay,
 Where dwelt of yore the Lusian's luckless queen;
 And church and court did mingle their array,
 And mass and revel were alternate seen;
 Lordling and freres – ill sorted fry I ween!
 But here the Babylonian whore hath built
 A dome where flaunts she in such glorious sheen,
 That men forget the blood which she hath spilt,
 And bow the knee to Pomp that loves to varnish guilt.

(I, 28-29) (1)

Events are taking place in the present, but the poet sees them from both a temporal and a spatial distance even though his perspective seems to be Harold's.

According to Mikhail Bakhtin:

The consciousness of the hero, his sentiments and his wishes [...] are surrounded as if in a ring by the creative consciousness that the author has of the hero and his world: the hero's utterances about himself are surrounded and comprehended by the Author's utterances about the hero¹.

As the Author refuses to be dominated by his hero, he has to create a device, a Narrating Poet who emphasises the disjunction, mediates the relationships and can eventually be dominated by the Author.

In *Childe Harold's Pilgrimage* the operation of separation is realized through a creative activity that Bakhtin calls *vmenachodimost'* and Tzvetan Todorov translates as exotopy:

Bakhtin asserts the necessity of distinguishing between two stages in every creative act: first, the stage of empathy or identification (the novelist puts himself in the place of his character), then a reverse movement whereby the novelist returns to his

¹ GEORGE BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, in Jerome J. McGann (ed.) *The Complete Poetical Works*, Oxford New York: Clarendon Press 1980) vol. II.

² MIKHAIL BAKHTIN, *L'autore e l'eroe*, translated and edited by Clara Strada Janovich, introduction by Vittorio Strada (Torino: Einaudi 1988) "La coscienza dell'eroe, il suo sentimento e il suo desiderio del mondo [...] sono circondati da ogni parte, come in un anello, dalla coscienza compiente che l'autore ha dell'eroe e del suo mondo; le dichiarazioni dell'eroe su se stesso sono circondate e compenetrare dalle dichiarazioni dell'autore sull'eroe." pp. 12-13. My translation from Italian here and below.

own position. This second aspect of creative activity is named by Bakhtin with a new Russian coinage: *vnenachodimost'*, literally "finding oneself outside", which I shall translate again literally, but with a greek root, as *exotopy* [...] the author can accomplish, achieve, and close off his character only if he is external to him³.

According to Bakhtin there are "events that, in principle, cannot unfold on the plane of a single and unified consciousness, but presuppose two consciences that do not fuse; they are events whose essential and constitutive element is the relation of a consciousness to another consciousness, precisely because it is other [Bakhtin's emphasis]"⁴.

It is, however, possible for the Author to lose this position, and in this case

The exotopy becomes morbid and ethical (the humiliated and the offended become, in this capacity of theirs, the characters of a vision, that is no longer purely artistic, of course). The assured, calm, unshakable, and rich position of exotopy is no more⁵.

But even in this case the Author's function – "bearer of the vital content" – should be carefully distinguished from the hero's – "bearer of the aesthetic end"⁶.

The idea of the *other* is then "necessary to accomplish, even if temporarily, a perception of the self that the individual can achieve only partially with respect to himself"⁷. According to Bakhtin in fact "It is only in another human being that I find an aesthetically (and ethically) convincing experience of human finitude, of a marched-off empirical objectivity"⁸.

The two heroes of *Childe Harold's Pilgrimage*, fighting each other for the space in the text and the time of the story, are also fighting against the Author and "at times they are close, at times they are far from each other, but the plenitude of the work needs a definite divergence and the victory of the Author"⁹. In order to maintain his position the Author can in fact

³ TZVETAN TODOROV, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1984) p. 99.

⁴ M. BAKHTIN, "Avtor i geroj v esteticheskoi dejatel'nosti" as quoted in Todorov pp. 99-100.

⁵ *Ibid.* 101.

⁶ M. BAKHTIN, *L'autore e l'eroe* p. 124.

⁷ TODOROV p. 95.

⁸ M. BAKHTIN "Avtor i geroj..." *ibid.*, p. 96.

⁹ M. BAKHTIN, *L'autore e l'eroe* p. 168. "ora si avvicinano, ora si separano decisamente; ma la pienezza del compimento dell'opera presuppone una decisa divergenza e la vittoria dell'autore".

use the discourse of the other toward his own ends, in such a way that he imprints on this discourse, that already has, and keeps, its own orientation, a new semantic orientation. Such a discourse must, in principle, be perceived as being another's. A single discourse winds up having two semantic orientations, two voices¹⁰.

* *

As the study of the alternation of narrative voices is fundamental for a thorough analysis of the Author/Hero relationship in *Childe Harold's Pilgrimage* it becomes necessary to investigate those instances in which the overlapping is more marked.

The shift from one voice to another, rather than being characterised by an abrupt break, is – in most instances – characterised by a gradual passage, a fading of Harold's personality into the Poet's. The difficulty in isolating the two narrative voices leads to the formulation of a single figure which springs from the growing awareness of both Harold and the Poet.

According to Jerome J. McGann, "in most cases it is possible to distinguish them [the two voices] quite clearly at any particular time"¹¹, and twice is there "a blurring in the distinction [...] in the poem; first, in stanzas 14-26 of Canto I, and second, in stanzas 47-55 of Canto III"¹². Although substantially accepting McGann's division¹³, the blurrings seem to be more than two and the distinction not quite so clear¹⁴ "at any particular time".

¹⁰ TODOROV p. 71.

¹¹ JEROME J. MCGANN, *Fiery Dust* (Chicago and London: University of Chicago Press 1968) p. 68.

¹² McGann p. 69.

¹³ McGann pp. 68-69:

Canto I:	
SPEAKER	STANZAS
Poet	1-13
Harold	Lyric: "Adieu, Adieu"
Poet	14
Harold	15-26
Poet	27-84
Harold	Lyric: "To Inez"
Poet	85-93
Canto II:	
Poet	1-30, 11. 1-4
Harold	30, 11. 5-9
Poet	31-72
	Suliotte Song
Poet	73-98

¹⁴ Cp. Canto I, Lyric "Adieu, Adieu", 1. 1, ascribed to Harold and Canto I, stanza 85, 1. 1, ascribed to the poet.

Stanza 14 is said to be uttered by the poet because “its narrative/descriptive style differs markedly from the burst of direct address with which 15 opens. In 14 [...] the speaker’s tone is noticeably objective, as if he considered himself primarily an observer on the trip”¹⁵. The construction of the last stanza of the Lyric, however, has 14 as its natural follow-up. In stanza 10 of the Lyric, Harold bids his native land farewell, the tone is gay, full of expectation, as it happens in 14 where “every bosom [is] gay”, “Cintra’s mountain greets them” and Tagus “his tribute bent to pay”. In 14 Harold is still on board, hence the tone is an “objective” one; only in 15 is the “delicious land” to be seen by Harold (15,1 2):

10

‘With thee, my bark, I’ll *swiftly go*
 Athwart the *foaming brine*;
 Nor care *what land* thou bear’st me to,
 So *not again to mine*.
 Welcome, welcome, ye dark-blue waves!
 And when you fail my sight,
 Welcome, ye deserts, and ye caves!
 My native Land – Good Night!’

14

On, on the vessel *flies, the land is gone*,
 And *winds are rude* in Biscay’s sleepless bay.
 Four days are sped, but with the fifth, anon,
New shores descried make every bosom gay;
 And Cintra’s mountain *greets* them on their way,
 And Tagus dashing onward to the deep,
 His fabled golden *tribute bent to pay*;
 And soon on board the Lusian pilots leap,
 And steer ‘twixt *fertile shores* where yet few rustics reap. [my emphases]

The lines of the Lyric and the lines of 14 offer an interesting interplay of metaphoric and metonymic images patterned as a chiasmic structure. Stanza 14 looks like the rephrasing of 10: the thought-pattern is the same, just as the words and the syntactic structure are. Words and images are repeated either through direct calque or through relations of reciprocity. Even substituting some words from one line of 10 with the corresponding line of 14 and viceversa, the general structure would not change. The chiasmic structure of the two stanzas, intersecting one another might also be read on both a horizontal and crossed axes. This, combined with the use of similes, emphasises the interdependence of 10 and 14 and suggests a common narrative voice.

¹⁵ McGann p. 301.

Stanza 73, Canto II, gives further evidence that the division is not as clear as McGann affirms. The narrating voice is apparently the poet's, who resumes his narrative after the Suliote Song. There is, however, an abrupt change from 72, where the speaker is the poet, and the tone is quiet and idyllic, to 73, where a fiery speech and tone are the main features and the words reveal a deep emotion:

72

Childe Harold at a little distance stood
 And view'd, but not displeas'd, the *revelrie*,
 Nor hated *harmless* mirth, however rude:
 In sooth, it was *no vulgar sight to see*
 Their barbarous, yet their *not indecent*, glee,
 And, as the flames along their faces gleam'd,
 Their gestures *nimble*, dark eyes flashing free,
 The long wild locks that to their *girdles* stream'd,
 While thus in concert they this lay half sang, half scream'd
 [...]

73

Fair Greece! *sad relic of departed worth!*
 Immortal, though *no more!* though *fallen, great!*
 Who now shall lead thy *scatter'd children* forth,
 And long accustom'd bondage *uncreate?*
 Not such thy sons who whilome did await,
 the *hopeless warriors* of a willing doom,
 In bleak Thermopylae's *sepulchral strait* –
 Oh! who that gallant spirit shall resume,
 Leap from Eurotas' banks, and call thee from the *tomb?*

[my emphases]

Moreover, the tone of 73 and 74 refers us to Canto I, stanzas 16 and 17 where Harold described Lisboa's degradation ("though shent with Egypt's plague, unkempt, unwashed, unhurt", I, 17; "From birth till death enslaved; in word, in deed unmanned", II, 74). The similar rhetorical construction, their place in the structure of the poem – after a Lyric and after a song – suggest, again, a common narrative voice.

I do not intend to deny McGann's division altogether, but I would like to point out that the poem is full of "blurrings" and that these "blurrings" are further evidence of the struggle between Harold and the poet for power over the text.

As for the suggestion that the poem is fully autobiographical and that either the poet or Harold must be seen as specular images of Byron¹⁶, McGann writes of the last part of Canto II, that "the

¹⁶ Cp. GEORGE ELLIS, *Quarterly Review*, 1812, in *Byron: The Critical Heritage*,

external evidence is clear [that] Byron intended the stanzas as his own reflections¹⁷. To confirm this statement he quotes a few letters to Dallas¹⁸. In letter 206, Byron actually writes:

Dear Sir, – I have already taken up so much of your time that there needs no excuse on your part, but a great many on mine, for the present interruption. I have altered the passages according to your wish. With this note I send a few stanzas on a subject which has lately occupied much of my thoughts. They refer to the death of one to whose name you are a *stranger*, and, consequently, cannot be interested. I mean them to complete the present volume. They relate to the same person whom I have mentioned in Canto 2nd, and at the conclusion of the poem.

In the same letter, however, he refuses any attempt at identification with Harold (just as in the “Preface”, p. 19):

I by no means intend to identify myself with *Harold*, but to *deny* all connection with him. If in parts I may be thought to have drawn from myself, believe me it *is but in parts, and I shall not own even to that.* (my emphasis) As to the *Monastic dome*, etc., I thought those circumstances would suit him as well as any other, and I could describe what I had seen better than I could invent. I would not be such a fellow as I have made my hero for all the world¹⁹.

We do not question Byron's widely drawing on his biography, but rather a reading of *Childe Harold's Pilgrimage* as “confessional poetry”²⁰. In his essay on Cantos I-II, Marchand, although stating that “in refusing to identify himself with his hero [...] Byron did not wholly falsify, for in one sense Harold is not Byron, he *is* the child of Byron's imagination”²¹, concludes that Byron created Harold as an alter-ego “which was only a part of himself and gave expression to aspects of his nature of which his common sense could not quite approve”²², thus emphasising his definition of *Childe Harold's Pil-*

Andrew Rutherford (ed.) (London: Routledge and Kegan Paul; New York: Barnes and Noble Inc., 1970), pp. 43-52; FRANCIS JEFFREY, *Edinburgh Review* 1812 in *Byron: The Critical Heritage*, pp. 38-42; LESLIE MARCHAND, *Byron's Poetry* (London: John Murray, 1965); JEROME J. MCGANN, *op. cit.*.

¹⁷ MCGANN p. 302.

¹⁸ MCGANN p. 302, n. 3. Only letter 206 could be traced since the page reference (J.C.: 66, 161, 162) in McGann's book refers to letter number 206 (p. 66) to Dallas and letter 256 (pp. 161, 162) to Bankes (with no mention of *Childe Harold's Pilgrimage*).

¹⁹ *The Works of Lord Byron: Letters and Journals* (vol. II), Rowland E. Prothero (ed.) (London: John Murray, New York: Charles Scribner's Sons), p. 66.

²⁰ MARCHAND p. 38.

²¹ MARCHAND p. 44.

²² MARCHAND p. 45.

grimage as “confessional poetry”.

The biography of the Author, however, should never interfere with the criticism of the text; the coincidence between the Hero and the Author

is in fact a *contradictio in adiecto*, since the author is a moment of the artistic totality and, as such, cannot coincide within this totality with the hero, who is another moment of it. The personal coincidence between the life of the person who speaks and the life of the person who is the subject of the speech, does not cancel the difference of these two moments within the artistic totality²³.

In his analysis of *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I-II, Robert F. Gleckner recognizes the presence of three voices: Harold's, who “rarely speaks”, “the narrator's”, whom we call the poet, and “the poet's”, whom we call the Author:

In no sense, then, can I see Harold as Byron's persona. He is instead both an object and a metaphor [...] The main point of view is that of the narrator, which is relatively narrow [...] The other point of view in the poem is that of the poet [the Author], whose vision is at once larger and smaller than that of the narrator. [...] The focus of *Childe Harold* is upon the narrator's reaction to the scenes and events of a poem which is happening to him, and upon the [Author's] organization of and attitudes toward that reaction. [...] However the man lived, the mind of the [Author], firm, immensely mobile, all-encompassing, and controlled, constantly exerted the restraint of art upon his emotional responses to man and the world²⁴.

Byron's function as an Author, then, – his only possibility to re-enter the text, to overwhelm Harold's and the poet's voices through his own – is the function of the /SCRIPTOR/ seen as

an *instance of utterance of form* and not content. [...] *Scriptor*, as utterance of *forms*, both on the level of manipulation of content [...] and on the level of stylistic intervention (the different species of *figure* – rhetorical and grammatical – which mark the text and which shall be read as forms – or species – of *signature*)²⁵.

²³ M. BAKHTIN, *L'autore e l'eroe* p. 136. “la coincidenza tra l'eroe e l'autore è una *contradictio in adiecto*, dato che l'autore è un momento della totalità artistica e, come tale, non può coincidere in questa totalità con l'eroe che è un altro momento di essa. La coincidenza personale ‘nella vita’ tra la persona di cui si parla e la persona che parla non elimina la differenza di questi momenti all'interno della totalità artistica”.

²⁴ ROBERT F. GLECKNER *Byron and the Ruins of Paradise* (Baltimore: The Johns Hopkins Press 1967) pp. 43-44-48-49.

²⁵ STEFANO AGOSTI “Voce Narrativa e descrizione” in *Problemi del romanzo: materiali filosofici* 9 (Milano: Franco Angeli 1983) p. 28. “istanza di enunciazione di *forme* e non di contenuti [...] *Scripteur*, in quanto enunciazione di *forme*, sia a livello

The two heroes are then mainly responsible for the “content” of the poem, while Byron/Author/Scriptor is responsible for the “form” of this content. According to Oswald Ducrot, in order to distinguish between the Narrator’s responsibility and the hero’s, one must distinguish between “*discours rapporté*”²⁶ and “*interprétation polyphonique*”²¹. Applying Ducrot’s terminology to *Childe Harold’s Pilgrimage* there are instances of *discours rapporté* when the poet’s function is to make Harold’s thought or speech known. Harold then becomes the “*thème*” of the poet’s utterance: Harold is characterised by his idiolect. These utterances, Harold’s words, are indicated by the poet as characterising Harold, the enunciation of these utterances is presented as a statement on Harold and consequently the poet/enunciator is to be identified as responsible for the entire enunciation (i.e. Canto, 27 and 28). There are instances of *interprétation polyphonique* when the illocutionary act through which the enunciation is characterised is to be ascribed to a voice which is not that of the “*locuteur*”²⁸. In this case the enunciation is presented as an affirmation of Harold/enunciator, while the poet hides himself behind Harold (i.e. Canto I “To Inez, stanza 9; Canto I, 20). In the first case the interpretation and the responsibility of the utterance are the poet’s just as is the conclusion that “as he [Harold] gazed on truth his aching eyes grew dim”; the listener/reader’s understanding of Harold’s character is filtered by the poet. In the second case it is Harold who speaks of “solitude” and takes on the responsibility of the illocutionary act. This differentiation will be fundamental for the analysis of Canto III and IV where Harold’s constitution/destruction is realized only through the poet’s interpretation. In Canto IV, in fact, we witness the apparently complete disappearance of Harold as Subject of the enunciation and to the increasing appearance of the poet as Subject of both enunciation and utterance.

* *

di manipolazione di contenuti [...] sia a livello di intervento stilistico (le diverse specie di *figure*, retoriche e grammaticali, che marcano il testo e che saranno da intendere come altrettante forme – o specie – di *signature*”.

²⁶ OSWALD DUCROT “Text et énonciation” in *Les Mots du discours* (Paris: Les Editions de Minuit 1989) p. 44.

²⁷ DUCROT p. 44.

²⁸ I use the French term “locuteur” rather than the translation offered by the *Dictionary of Semiotics*, that is “speaker”, as this term is too vague and its meaning applies both to the “locuteur” and the “énonciateur”.

As for the problem of voice identification at the end of Canto II, a good example is offered by stanza 95:

95

Thou too art gone, thou lov'd and lovely one!
Whom youth and youth's affection bound to *me*;
Who did for *me* what none beside have done,
No shrank from one albeit unworthy *thee*.
What is *my* being? *thou* hast ceas'd to be!
Nor stayed to welcome here *thy wanderer* home,
Who mourns o'er hours which we no more shall see-
Whould they had never been, or were to come!
Whould *he* had ne'er return'd to find fresh cause to roam!

A McGann points out, "on a proof marked 'fourth revise' bound up with MS.D, Byron wrote to Dallas: 'the *he* refers to '*wanderer*' and anything is better than *I I I I* always *I*'"²⁹.

If we accept this letter as a piece of evidence – as it is the Author/reader who provides an interpretation – and read "he" as the "Wanderer", we have three hypotheses:

- (a) The poet [he] is both the subject of the enunciation and the subject of the utterance.
 - (b) The poet is subject of the enunciation and Harold [he] is subject of the utterance.
 - (c) Harold [he] is both subject of the enunciation and of the utterance.
- (a) This solution is a contradiction as the "subject" of the journey, that is of the "pilgrimage", is Harold and therefore why, in fact, should the poet use a term which belongs to Harold, "Wanderer", to describe himself? There are no artistic reasons for this usurpation.
 - (b) In this case who are "me" (11. 2-3) and "my" (1. 5) referred to? If the subject of the enunciation is the poet, they must refer to him, then "wanderer" and "he" must refer to the poet as well, since "wanderer" is linked to "my" through "thou" and "thy", but this has been proved contradictory (a), and therefore we cannot accept (b) either.
 - (c) The stanza acquires a syntactical and logical meaning only if Harold is seen as subject of both enunciation and utterance and if "wanderer" and "he" are considered as substitutes for "I": Harold who talks of himself in the third person through a *discours rapporté*.

²⁹ JEROME MCGANN (ed.) *The Complete Poetical Works* "Commentary" p. 291.

The apparent distance between "I" and "he" can be bridged by a further interpretation which would also make (a) and (b) possible. The hypothesis is that *Childe Harold's Pilgrimage* is a poetical metaphor of a historical metonymy, and that the blurring of voices is the artistic solution to a conflict which is rendered through the historical evolution, structured as a narrative diachrony. That is to say that the confusion that hides the passage from /Young Harold/ to /Mature Harold/, and the creation of a fictitious poet are necessary for him so as not to be disjoined from /Young Harold/ and to continue to exist, if not on the historical level, at least on the aesthetic one. The adult does not want to be /Young Harold/ any longer without, however, disowning him but, on the contrary, intruding into and dissolving him. The two terms of the parable, young and mature Harold, in their position of /beginning/ and /end/, can be brought together into an ideal achrony in the figure of the poet, who can explicitly present himself and then merge with that same /Young Harold/ – he originally opposed himself to – through an operation of "débrayage/embrayage"³⁰.

Beyond the fact that this operation is put forward as implicit in the manifest dissolution of the two roles, only a global analysis conducted both on the superficial and the deep structural level of the entire text would confirm this hypothesis. On the other hand, a partial confirmation is seen in the gradual passage of the qualifiers and turns of phrase which identify Harold. An interesting instance of this passage is given in the development of the use of the adjectives 'young' and 'solitary' with all their variants³¹:

Canto I

Lyric,

Stanza 9	1. 1	"I'm in the world alone"	(H→H)
Stanza 27	1. 2	"Solitary guise"	(P→H)
"	1. 8	"early youth"	(P→H)
Stanza 45	1. 1	"his lonely way"	(P→H)

³⁰ A.J. GREIMAS and J. COURTÉS *Semiotics and language An Analytical Dictionary* translated by Larry Crist, Daniel Patte et al (Bloomington: Indiana University Press 1979): "Disengagement (*débrayage*) [...] the operation by which the domain of the enunciation disjuncts and projects forth from itself, at the moment of the language act and in view of manifestation, certain terms bound to its base structure, so as thereby to constitute the foundational elements of the discourse-utterance" (p. 87) "Engagement (*embrayage*) 1. Engagement is the inverse of disengagement. The latter is the effect of the expulsion from the domain of the enunciation of the category terms which serve as support for the utterance, whereas engagement designates the effect of a return to the enunciation" (p. 100).

³¹ The sign '→' means 'speaks of'.

Stanza 84	1. 1	"nor mingled with the throng"	(P→H)
To Inez 2	1. 2	"youth"	(H→H)
Canto II			
Stanza 16	1. 4	"No lov'd one"	(P→H)
"	1. 5	"No friend"	(P→H)
Stanza 23	1. 2	"love is at an end"	(P→P)
"	1. 3	"lone"	(P→P)
"	1. 4	"friendless"	(P→P)
"	1. 6	"youth"	(P→P)
"	1. 9	"who would not be a boy?"	(P→P)
Stanza 26	1. 4	"with none"	(P→P)
"	1. 6	"none"	(P→P)
"	1. 9	"This is to be alone; this, is sol- itude"	(P→P)
Stanza 43	1. 1	"alone"	(P→H)
Stanza 93	1. 4	"And be alone on earth, as I am now"	(P→P)
"	1. 9	"mine early years"	(P→P)

* *

Childe Harold, the solitary youth, has vanished, but he hardly disappears since, with the transmission of his own defining elements and his mood to the poet, he takes possession of the means/poet to re-appear at least in the text if not in the 'story'.

Laura Favero Carraro - Antonella Rigamonti

DONNE TRA CULTURA E SCIENZA IN INGHILTERRA
(1650-1750)

*Introduzione**

Questo saggio si propone di mettere a fuoco alcune caratteristiche del rapporto donne-scienza nel contesto della rivoluzione scientifica, in Inghilterra, tra la seconda metà del XVII e la prima metà del XVIII secolo¹. Al crescente interesse delle donne nei confronti delle prospettive aperte dalla Nuova Scienza corrisponde, in quegli anni, un'intensa produzione di scritti che si rivolgono specificamente ad un pubblico femminile. Si tratta di libri e periodici che trattano i temi dell'educazione in generale e dell'educazione scientifica in particolare, nonché di lavori teatrali che hanno come protagoniste o comprimarie le cosiddette "virtuose" o dame sapienti. Gli autori sono principalmente uomini, ma vi sono anche molte donne, e la varietà delle prospettive in base alle quali il fenomeno viene considerato fornisce una gamma abbastanza vasta di quelle che potremmo definire *constructions of the female scientist* (Jones: 1990). Il nostro studio, tuttavia, pur nella consapevolezza di questa molteplicità, intende sottolineare come da tale produzione emerga una distinta tendenza a discriminare il valore e il significato dell'impegno scientifico in base alla differenza di sesso nel tentativo di frenare, e di ricondurre entro ambiti più consoni alla concezione del ruolo tradizionale della donna, l'entusiasmo femminile per la Nuova Scienza. Questa forma di discriminazione – palese o nascosta negli scritti maschili, accettata o faticosamente negata in quelli femminili – può essere analizzata

* L'introduzione e il paragrafo 5.0 sono stati comunemente redatti e riflettono l'intensa collaborazione su cui il lavoro è basato. Nella stesura finale esso va comunque così ripartito: i paragrafi 1, 4 e 5.1 vanno attribuiti a Antonella Rigamonti, i paragrafi 2, 3 e 5.2 a Laura Favero Carraro.

¹ Tra i più recenti contributi sul rapporto donne-scienza citiamo: Fox-Keller (1985); Alic (1986); Merchant (1980); Schiebinger (1989).

secondo due processi specifici che abbiamo definito processi di "mediazione" e di "riduzione".

"Mediazione" significa che la conoscenza scientifica poteva essere impartita alle donne solo attraverso la mediazione maschile. Tale incarico fu espletato da gentiluomini, scienziati, scrittori ed editori di periodici i quali ebbero cura di rendere le difficili parole della scienza più comprensibili e piacevoli per il pubblico femminile. Modificazione apparentemente innocua, che finì però per imporre una diversa finalità alla pratica scientifica delle dame, in quanto i concetti scientifici furono trasformati da mezzi di produzione e controllo della conoscenza a inoffensivi passatempi domestici.

Il processo di riduzione, d'altro canto, provvide a restringere le prospettive che la scienza apriva, limitando non solo gli ambiti della ricerca ma anche la possibilità di imporre, da parte delle donne, la propria attiva presenza in ambito sociale e culturale. Vogliamo qui solo accennare all'esito ultimo di questo processo: la riduzione estrema dello spazio intellettuale della donna coincideva con il rammentare alla "virtuosa" la propria femminile corporeità. Il corpo e non il cervello governava la donna; destinata alla riproduzione essa non poteva sfuggire al proprio destino di irrazionale, quasi animale, fisicità.

Il nostro lavoro si apre con l'analisi di una figura storica di virtuosa: Margaret Cavendish, duchessa di Newcastle; e si chiude con delle virtuose immaginarie, le *femmes savantes* delle commedie. Tra i poli della virtuosa reale e della virtuosa immaginaria si collocano materiali diversi che testimoniano sia della percezione che le donne avevano di sé come *natural philosopher*, sia della reazione sociale all'insolita apparizione in pubblico di donne colte. Lo scopo operativo e insieme la conclusione ancora interlocutoria del nostro lavoro sta appunto nel rilevare la presenza e la funzionalità dei processi di mediazione e riduzione nel momento in cui si andava delineando una nuova immagine del femminile: la dama di scienza.

1. Nella prospettiva sopra delineata la vicenda culturale ed umana di Margaret Cavendish (1623-1673) acquista un valore esemplare. Convinta che la Nuova Scienza costituisse un efficace strumento di promozione e autoaffermazione, Margaret Cavendish cercò caparbiamente, anche se confusamente, di imporsi come sperimentatrice e studiosa. La cronaca di questo tentativo fornisce anche una prima testimonianza dell'efficacia operativa dei processi di mediazione e riduzione.

L'itinerario educativo di Margaret Cavendish, moglie del duca di Newcastle, non ha quegli elementi di eccezionalità che hanno carat-

terizzato l'educazione di altre dame a lei contemporanee². La sua era stata un'educazione di tipo prettamente femminile, e lei stessa non aveva difficoltà ad ammettere la propria ignoranza. Tale ammissione era però controbilanciata dalla consapevolezza che la propria condizione di inferiorità intellettuale era il prodotto di un ordinamento sociale e culturale che non prevedeva per le donne possibilità di istruzione nelle scuole e nelle Università. Nella prefazione alle *Observations upon Experimental Philosophy* (1666), Cavendish osserva che le donne difettano di istruzione ma non di intelligenza:

...many of our Sex may have as much wit, and be capable of Learning as well as men; but since they want Instructions, it is not possible they should attain it; for Learning is Artificial, but Wit is Natural.

L'intelligenza è infatti una dote naturale posseduta in ugual misura da uomini e donne, la differenziazione emerge quando si introduce quell'elemento artificiale che è l'educazione. La distinzione che Cavendish qui introduce tra intelligenza naturale e conoscenza artificiale caratterizza molte delle sue riflessioni sui modi della volgarizzazione e dell'educazione scientifica e la avvicina per certi versi all'analisi di Thomas Sprat, che invitava gli studiosi a ritornare "to the primitive purity and shortness when men deliver'd so many things almost in an equal number of words" (1667: Part 2, Sect. XX). Sempre nella prefazione alle *Observations*, Cavendish nota che le *hard words* dei testi filosofici (di filosofia naturale) hanno costituito un grosso ostacolo al suo desiderio di conoscere e osserva:

What are words but marks of things? and what are Philosophical Terms, but to express the Conceptions of ones mind in that Science?

Cavendish sembra qui asserire che le parole devono esattamente corrispondere all'oggetto che designano e devono mantenere inalterata la naturale chiarezza che è caratteristica dei processi di elaborazione mentale. Significativa, a questo proposito, è la prefazione alle *Philosophical and Physical Opinions* (1663) nella quale, pur scusandosi con i medici per avere trattato di anatomia senza possedere né la terminologia adatta né un'effettiva esperienza di dissezione, essa riafferma il proprio diritto a pubblicare le sue osservazioni anatomiche proprio in virtù del fatto che l'acutezza dell'ingegno risulterà

² Sulla vita e l'opera di Margaret Cavendish vedi in particolare i seguenti lavori: Grant (1957); Alic (1986); Merchant (1980); Meyer (1955); Smith (1982); Findley-Hobby (1981: 11-36); Schiebinger (1986: 67-78).

evidente anche in mancanza di una terminologia specialistica.

La volontà di esprimersi ad ogni costo le veniva dalla consapevolezza che le donne non hanno altra possibilità di lasciare testimonianza di sé se non attraverso le parole. La loro *restless ambition*³, non trovando sfogo nell'azione, cerca di acquisire fama e prestigio attraverso il discorso e la parola scritta. Alcune delle numerose commedie che Cavendish scrisse mettono in scena esattamente questa consapevolezza. Il valore di questi lavori non sta nella loro qualità teatrale, ma nell'aver come protagoniste delle dame estremamente colte che agiscono come alter-ego di Cavendish drammatizzandone "l'inquieta ambizione scientifica" in lunghi monologhi che non tengono conto dell'equilibrio drammaturgico del testo. Queste donne trascendono la dimensione drammaturgica e divengono proiezioni della stessa visionarietà che caratterizza l'imperatrice protagonista dell'opera a carattere utopico pubblicata da Cavendish nel 1666, *The Description of A New World, called the Blazing World*. Qui, però, la dama di scienza – la stessa Margaret Cavendish – aveva viste pienamente riconosciute le proprie capacità intellettuali essendo stata chiamata a ricoprire l'incarico di consigliere presso la dotta e bella imperatrice del Nuovo Mondo. Dotate di conoscenze altrettanto vaste, le eroine del teatro di Cavendish non trovano altra applicazione per la loro sapienza se non esporla a testimonianza del fatto che una donna può apprendere tanto quanto un uomo.

I lunghi discorsi scientifici delle "matrone" della *Female Academy* (1662) – prodotti di un'utopia che consente alla donna un'erudizione illimitata – si collocano però all'interno di una dimensione che ha le connotazioni sociali e culturali non dell'Utopia ma della realtà. Ed ecco che la "singolarità" dei loro discorsi le costringe ad isolarsi dal mondo esterno, ingenerando una sorta di incomunicabilità nei confronti del mondo maschile; obbligando gli uomini a suonare le trombe per superare il clamore dei discorsi scientifici e farsi così di nuovo udire e notare dalle matrone e studentesse dell'Accademia.

Lady Sanspareille, eroina di *Youths Glory, and Deaths Banquet* (1662), conquista una fama effimera, ancora a prezzo dell'incomunicabilità, sommergendo i tre filosofi venuti a interrogarla con un diluvio di parole che li lascia muti.

La semplice idea che la donna possa abbandonare il proprio

³ "I confess my Ambition is restless, and not ordinary; because it would have an extraordinary fame: And since all heroick Actions, publick Employments, powerfull Governments, and eloquent Pleadings are denied to our Sex in this age, or at least would be condemned for want of custome, is the cause I write so much" (*Natures Pictures*: 1656, cit. in Findley-Hobby, 1981: 29).

ruolo domestico per rivendicare un ruolo attivo nel mondo delle “azioni eroiche, degli incarichi pubblici, e del potere politico” risulta però, anche in questo caso, improponibile. Come chiaramente afferma uno dei tre filosofi di *Youths Glory, and Deaths Banquet*:

Counsel her father that her mother may instruct her in high huswifrey, as milking kyne, as making cheese, churning butter, and raising past, and to preserve confectionary, and to teach her the use of the needle, and to get her a husband; and then to practice naturall Philosophy without a Lecture. (II.vii)

Il filosofo parla di insegnare e istruire, ma le materie sono cucina e cucito. La filosofia naturale è per la donna quella che si impara senza lezioni, accettando il proprio destino “naturale” di fattrice. La donna non può proporsi come soggetto della ricerca scientifica in quanto destinata a vivere nel ristretto ambito di una fisicità naturale cui non è dato di riflettere su di sé. Diviene, a questo punto, comprensibile la ragione della repentina malinconia che prende Lady Sanspareille dopo l'esibizione della propria erudizione e che la conduce ad una morte tanto istantanea quanto apparentemente immotivata.

La condizione di queste “virtuose” si può considerare come il riflesso dell'esperienza della loro autrice. L'isolamento e l'eccentricità rispetto sia al mondo delle donne sia a quello degli uomini era acuita in Cavendish dall'ostinata affermazione della propria “singolarità”, che si manifestava non solo nel comportamento ma anche nel modo di abbigliarsi. Questa mancanza di “decorum” eccitava la curiosità. Quando la duchessa di Newcastle si recava a Londra, il suo passaggio veniva seguito con lo stesso entusiasmo con cui si sarebbe seguita la sfilata di un circo. Quando, nel 1667, le venne finalmente concesso di assistere ad una serie di esperimenti condotti da membri famosi della Royal Society, Samuel Pepys annotò nel suo diario che tutta la città attendeva con ansia l'avvenimento, e che non sarebbero mancate ballate su questo fatto straordinario. Ed è significativo che sia proprio la moglie di Evelyn a produrre l'accusa che probabilmente meglio esprime il sentire comune nei riguardi del personaggio, quando osserva che Cavendish usa un linguaggio “airy, empty, whimsical and rambling”, simile ai suoi libri “aiming at science, difficulties, high notions, terminating commonly in nonsense, oaths, obscenity”⁴. Madge la pazza, fu il nomignolo che le venne affibbiato

⁴ Samuel Pepys scrisse nel suo diario su Margaret Cavendish l'11, il 26 e il 30 aprile e ancora il 10 e il 30 maggio 1667. Si veda anche Nicolson (1965: 184). Per il riferimento a Evelyn, vedi Meyer, (1955: 9).

perché si comportava in modo anomalo, ma soprattutto perché sfoggiava una erudizione che non poteva possedere (fu anche accusata di plagio)⁵. L'accusa di oscenità è, in effetti, estremamente rivelatrice. Nella tradizione della satira contro le donne tale accusa non colpiva solo la tendenza femminile alla promiscuità sessuale, ma si estendeva anche ad una "promiscuità" di tipo intellettuale. L'interesse per una scienza così "maschile" come la filosofia naturale, il voler trattare da pari a pari con gli altri studiosi, la produttività irrefrenabile e l'ambizione erano considerati pericolosi perché tendevano a creare una situazione di incertezza e di instabilità dei ruoli. Margaret Cavendish, rifiutando qualsiasi mediazione nel suo approccio alla scienza e confidando solo nelle proprie capacità intellettuali, compiva un atto di grande superbia, reso ancor più grave dal fatto che la duchessa intendeva fare della scienza un mezzo di autoaffermazione. L'anomalia e la protevia di un tale comportamento non potevano che essere ascritte alla pazzia.

2. La descrizione che Milton fa nel *Paradise Lost* della conversazione tra Adamo, Eva e l'arcangelo Raffaele ben illustra sia i caratteri della controversia sull'educazione femminile che la soluzione più generalmente accettata del dibattito. Quando l'argomento diventa culturalmente elevato ("studious thoughts abstruse"), Eva infatti lascia spontaneamente la scena, preferendo, afferma Milton, ascoltare lo stesso discorso in privato dalla bocca del marito che avrebbe allora aggiunto piacevoli digressioni:

Her husband the relater she preferred
 Before the Angel, and of him to ask
 Chose rather; he, she knew, would intermix
 Grateful digressions, and solve high dispute
 With conjugal caresses; from his lips
 Not words alone pleased her (VIII: 52-57).

La descrizione di Milton è importante perché segnala il diffuso operare di quei processi che avevamo descritto come di mediazione e riduzione. La scelta di Eva, significativamente presentata come volontaria, non è motivata da scarso interesse o incapacità di comprensione, ma riflette una privatizzazione della cultura tanto nel processo di apprendimento quanto in quello di utilizzazione e porta ad

⁵ Per difenderla dall'accusa di plagio il marito, William Cavendish, scrisse una "Epistle to justify the Lady Newcastle, and Truth against Falsehood laying those false and malicious Aspersion to her, that she was not Author of her Books" (in *Philosophical and Physical Opinions*, 1655).

una forma culturale riflessa, basata su quegli attributi di piacevolezza e frivolezza che gli uomini tradizionalmente riferiscono alla natura femminile.

La debolezza comunemente attribuita all'animo femminile è generalmente messa in rapporto a due cause fondamentali – le inferiori capacità razionali della donna e la sua tendenza a cedere alle passioni – che lo stesso Milton aveva riproposto in un altro passo dello stesso libro (VIII: 540-46).

L'idea che le facoltà intellettuali della donna siano anche biologicamente più deboli rispetto a quelle maschili, rinforzata anche dalle teorie pseudo-scientifiche di Malebranche (tradotto in inglese nel 1694), è ancora comune a metà del Settecento quando viene ripresa in esame da Eliza Haywood nel suo *Female Spectator*:

if by the texture of the Brain, as some pretend to alledge, we are less capable of deep Meditations and have a Multiplicity of volatile ideas, which continually wondering naturally prevent our fixing on any one Thing, the more care should be taken to improve such as may be of service (vol. II: 241),

o riproposta da Lady Montague che, in una lettera giovanile al vescovo Burnet, ancora si riconosce come creatura di rango inferiore.

Posizioni opposte avevano comunque cominciato ad affermarsi intorno alla metà del Seicento con l'apparire della traduzione inglese del trattato che Anna Maria von Schurmann aveva pubblicato nel 1641 a Utrecht; con la diffusione delle sue idee in ambito londinese da parte di Bathsua Makin, dotta tutrice delle figlie di Carlo I; con i trattati di Mary Astell, in particolare *A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their True and Great Interest* (1694), in cui l'autrice connette le caratteristiche negative attribuite all'animo femminile – “ignorant, vain, proud, petulant, delicate, fantastick, humorous and inconstant” – alla mancanza di educazione. Dichiarandosi certa delle qualità intellettuali della donna, Astell sostiene che queste non possono comunque essere negate prima di essere state messe alla prova attraverso pari opportunità educative.

Jonathan Swift, nella prima e quarta parte dei *Gulliver's Travels* (1726), descrive un sistema educativo che non prevede distinzioni tra ragazzi e ragazze in quanto basato sulla convinzione che essi posseggano uguali capacità. A Lilliput entrambi sono educati in scuole statali ed anche le ragazze temono di essere ritenute sciocche o codarde e disprezzano ornamenti e gioielli. Nell'ideale terra degli *houyhnhnms* le somiglianze si accentuano e maschi e femmine competono regolarmente in giochi talvolta vinti proprio dalla parte femminile. Gli *houyhnhnms* ritengono mostruosa l'idea di tenere metà

della specie nell'ignoranza e di affidare proprio a questa la cura dei figli.

Anche Daniel Defoe trova indegno negare alle donne i vantaggi dell'educazione, soprattutto in un paese che si ritiene civile e cristiano, e osserva:

we reproach the Sex everyday with Folly and Impertinence, while I am confident, had they the advantages of Education equal to us they wou'd be guilty of less than our selves (*Essay upon Projects*, 1697: 281).

Tali affermazioni di uguaglianza non riescono comunque a produrre sostanziali modifiche nell'opinione corrente che ancora considera la natura femminile intellettualmente fragile e facile preda delle passioni. Da un lato la mente femminile, incapace di equilibrio, può farsi travolgere dai nuovi interessi tanto da rendere la donna estranea o inadatta al tradizionale ruolo di moglie, madre e amministratrice familiare – timore che viene comicamente esorcizzato nelle immagini di donna colta o donna-scienziato che il palcoscenico contemporaneo (a cominciare dalla *Femmes Savantes* di Molière) propone. Dall'altro, l'educazione e la cultura possono privare la donna di una sua qualità fondamentale, la modestia⁶, incoraggiando una eccessiva permissività nelle relazioni sociali.

Nella sua diatriba contro il teatro ("A Criticism" 1707) Thomas Brown, per esempio, descrive le donne colte come prostitute che si atteggiavano ad attrici e poetesse:

so some Ladies, when they had past all stages of lewdness, finding their Faces grow stale in all the Brothels in town ... have transplanted themselves to the theatre, either as Poetesses or Actresses (1707-11: 248).

La risposta di Mary Astell è pronta:

if a woman were duly principled and taught how to know the ways of the World, especially the true sentiments that Men have of her ... women could marry more discreetly and demean themselves better ... than some people say they do (*A Serious Proposal*: 80).

Defoe e Swift ugualmente osservano, rapportandosi probabilmente al nuovo tipo di strutturazione nucleare della famiglia, che

⁶ Ancora verso la fine del Settecento una Hortensia poteva essere lodata sul *Lady's Magazine* (October 1785), per la modestia da cui il suo sapere era circondato: "her uncommon strength of understanding was preserved from the fatal rock of all female knowledge, the impertinent ostentation of it".

donne meglio educate costituirebbero una miglior compagnia. Anche Eliza Haywood è della stessa opinione e scrive:

strange Infatuation! to refuse us what would so much contribute to their own Felicity! – Would not themselves reap the Benefit of our Amendment? Should we not be more obedient Daughters, more faithful Wives, more tender Mothers, more sincere Friends, and more valuable in every other Station of Life? (*Female Spectator*, vol. II: 233).

Nella trasposizione pratica, l'acceso dibattito concernente la legittimità, i motivi e i vantaggi dell'educazione femminile subisce notevoli ridimensionamenti. La stessa diffusione di *courtesy* o *conduct books*, libri per l'educazione e la guida di giovani donne di diversa estrazione come quelli di Woolley, Allestree o Halifax, è indice non solo di un aumentato livello di alfabetizzazione soprattutto tra la popolazione femminile, ma anche della scarsa considerazione in cui viene tenuta un'educazione che può essere esclusivamente basata su testi generici.

Le alternative, aperte solo ad alcune fortunate, sono costituite dallo studio sotto la guida di uno o più precettori – poche possono comunque competere con i sette di Lucy Hutchinson – o dalla frequenza di una scuola come quella ritratta da D'Urfey nella sua commedia *Love for Money or The Boarding School* (1690). Come osserva Roberts (1989: 13), la comica descrizione di D'Urfey può non rispecchiarne fedelmente le caratteristiche, ma fedelmente rispecchia i sospetti da cui l'istituzione scolastica femminile è circondata.

Per superare l'impasse, i vari sostenitori della causa femminile propongono la fondazione di accademie⁷ che, indipendentemente dal peso delle materie religiose nei vari *curricula*, assumano sempre più le caratteristiche di monasteri. La scelta, diversamente motivata dagli scrittori stessi e/o dai loro commentatori, permette al tempo stesso di tenere le donne al riparo dalla curiosità e dalla critica maschile e di rispondere a quella che era sentita come l'accusa più

⁷ Nel periodo vengono ripetutamente presentate idee o formulati progetti concernenti la fondazione di accademie femminili, per esempio da Margaret Cavendish in *The Female Academy* (1662), John Dury e Samuel Hartlib in "Concerning an Association for the Education of Children" (cit. in Masek 1979: 156), Richard Allestree in *The Ladies' Calling* (1673), Edward Chamberlaine in "An Academy or College wherein young Ladies may be duly instructed in the true Protestant Religion" (1671), Mary Astell in *A Serious Proposal to the Ladies* (1694, 1697), Daniel Defoe in *An Essay upon Projects* (1697), nonché, in toni variamente apprezzativi, in quasi tutte le satire teatrali del periodo sulla figura della "learned lady".

pesante nei confronti della cultura femminile, quella di incoraggiare il lassismo sessuale. Ancora alla metà del secolo successivo le *blue stockings* potranno soddisfare il loro innocente desiderio di conoscenza solo a prezzo di una moralità portata esternamente all'eccesso.

Nonostante alcuni progressi, la mentalità corrente è dunque ben lontana dalle idee più aperte di pochi illuminati difensori, essi stessi consci del loro isolamento, come testimoniano gli scritti di Mary Astell o di Swift. In una lettera scritta nel 1704 ad un pretendente di Esther Johnson, per esempio, Swift si dichiara felice riguardo al possibile matrimonio della sua protetta,

since it is held so necessary and convenient a thing for ladies to marry; and time takes off from the lustre of virgins in all other eyes but mine (*Correspondence*, 1963-65, I: 45-6).

Lasciando da parte le argomentazioni più radicali, la maggior parte del pubblico, sia maschile sia femminile, si identifica invece in affermazioni come quelle di Addison⁸ che ripetutamente riconosce le qualità intellettuali della mente femminile sostenendo, per esempio: "they have improvable minds as the male part of the species, why should they not be cultivated by the same methods?" (*Guardian* 1713, n. 155).

È chiaro che questa educazione deve rimanere circoscritta all'ambito domestico. Quando Addison si dichiara piacevolmente sorpreso di trovare Lady Lizard e le figlie intente alla lettura degli *Entretiens* di Fontenelle, il suo piacere è certamente aumentato dal fatto che la lettura si accompagna a "preserving several fruits of the season" (*Ibid.*). La cultura femminile viene considerata come una nuova moda, un nuovo mezzo per affascinare l'osservatore maschile, che non solo non si sente minacciato, ma è anzi rassicurato nella sua superiorità dal constatare che persino il sistema copernicano, assimilato ad una torta al formaggio, non offre a Lady Lizard alcuna via di uscita dal ristretto mondo familiare.

3. Tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento il desiderio d'istruzione manifestato da e per le donne viene ad essere legittimato

⁸ Pur esprimendo opinioni anche liberali, il tono di Steele è invece ritenuto sentimentale o paternalistico, se non apertamente conservatore: "the Woman being given to man for a Comforter and a Companion, but not for a Counsellor ... what was the motive of her [Eve's] disobedience? Even a desire to know what was most unfitting her knowledge; an affection which has ever since remained in the posterity of her Sex" (*Spectator* 1712, n. 510).

ed il dibattito può spostarsi a problemi interni, quali le modalità di acquisizione o gli ambiti di utilizzazione.

La nuova stampa periodica, sempre più specialistica, svolge un ruolo chiave nelle conseguenti discussioni. Data la scarsità di strutture educative istituzionali, sono proprio i periodici, che circolano capillarmente in tutto il paese, i più importanti strumenti di diffusione della conoscenza tanto nel loro incoraggiamento allo studio quanto negli argomenti che essi propongono.

Apparentemente democratici nella scelta dei contenuti, anch'essi rivelano nelle modalità di trattazione l'operare di processi di riduzione e mediazione, ed è proprio il periodico, nel suo costituirsi come genere, a ridefinire le relazioni tra i due sessi non più in termini di grado, ma di genere, costruendo per il consumo pubblico immagini normative di una natura femminile dotata di autorità pari a quella maschile, ma circoscritta all'area del privato.

Nel rapporto donna-cultura⁹, il giornale si inserisce innanzi tutto per sconsigliare l'autonomia di scelta. Leonora (*Spectator* 37, 1711) o le due nipoti di Mr Thrifty (*Spectator* 242, 1711), vengono da Addison proposte quali esempi degli effetti negativi di letture autonome e non preselezionate. Il processo di mediazione è qui duplice. Il compito dell'uomo deve essere quello di scegliere gli autori e i libri più adatti alla mente femminile e, al tempo stesso, quello di renderli facilmente accessibili e piacevoli. L'uomo rimane, come Adamo per Eva, l'intermediario fra donna e conoscenza. In una lettera indirizzata al *Female Spectator* (1744-45), Philenia analizza la superiorità delle donne francesi mettendola in rapporto con la maggior disponibilità degli uomini, che vengono paragonati ad api industriose: "the men are the industrious Bees, which suck the Sweets of many Authors works, and having collected whatever they find worthy, present it in the most concise Manner possible to the Lady" (vol. II: 343).

Gli autori delle varie riviste femminili che iniziano ad essere pubblicate dalla fine del XVII secolo affermano generalmente che il loro proposito è di permettere alle donne di utilizzare meglio il molto tempo libero a loro disposizione, aprendo, come sostiene Ambrose Philips nel *Free Thinker* (1718-21), gradualmente le loro menti in modo da collocarle allo stesso livello dell'uomo: "so as ... to set them upon the level with my own Sex, in our boasted Superiority of Reason" (n. 147: 307). È comprensibile il tentativo da parte degli

⁹ Sul rapporto donna-cultura va citata Shevelov (1989), che intende soprattutto mettere in rilievo le caratteristiche della nuova figura femminile normativamente proposta dalla stampa periodica.

autori di non spaventare le lettrici con la noiosa prospettiva di dotte conferenze su argomenti astrusi. Va notata comunque, accanto alla legittima preoccupazione di raggiungere un pubblico più vasto, la convinzione, espressa anche da Philo Naturæ nel *Female Spectator*, che la cultura “seria”¹⁰ non sia adatta alle donne, se non a poche “Ladies every way qualified for the most arduous Labour of the Brain”:

I would not be thought to recommend to the Ladies ... that severe and abstruse Part which would rob them of any Portion of their Gaiety: – On the contrary, I would not advise them to fill their heads with Propositions of an Aldovrandus, a Malebranche, or a Newton: – The ideas of those great Men are not suited to every Capacity (vol. III: 143).

Ancora Charlotte Lennox, autrice del *Lady's Museum* (1760-61), tenta di dar forma alla mente delle lettrici e scrive di filosofia, storia e geografia in modo insieme facile e piacevole, così da non stancarle richiedendo “wearisome attention to mathematical investigations, metaphysical chimeras, or abstruse scholastic learning” (129). Ambrose Philips ritiene appropriato a questo proposito introdurre le nozioni più astratte in termini familiari ed attraverso,

the colouring of Metaphors, Similitudes, Illustrations and Allusions; so as, by the Lights and Shades of Language, to image out the Principles of Knowledge, and to paint to the Understanding those Truths of Philosophy, which are darkly traced in the Words of the Learned (n. 147: 307).

Per Philips è il *Love-Tale* il miglior mezzo per rendere la scienza attraente, perché nella donna le facoltà razionali sono più delicate (“the faculties of Reason are more delicate”) e la filosofia va prima di tutto insinuata nei cuori.

¹⁰ Ad occuparsi specificamente di scienza la donna era stata incoraggiata nel 1677 dal prete radicale francese Poullain de la Barre (tradotto in inglese alla fine del Seicento), che la invitava a leggere Cartesio e Rohault. Addison, dal canto suo, proponeva per la biblioteca di Leonora le opere di Newton, ma come unico libro scientifico richiesto. Tra gli editori dei giornali, alcuni si dimostrano assai favorevoli all'educazione scientifica, soprattutto Tipper che nel suo famoso annuario *The Lady's Diary* propone enigmi e problemi matematici di notevole difficoltà, anche se in parte uniti alla trattazione di problemi più tradizionalmente “femminili” come il rapporto amore-matrimonio (nel numero del 1707), o “A Discourse on the Nature of Love, of the various Passions it raiseth in the Soul, particularly in the absence and presence of the Beloved Object” (1710). Shevelow individua nei giornali del periodo un doppio progetto educativo, che dopo un iniziale equilibrio tra educazione come apprendimento e come riforma del comportamento pone utilitaristicamente l'accento sul secondo termine.

Quale sia l'utilizzazione legittima per le donne della scienza o filosofia naturale è chiarito da Eliza Haywood in un presunto resoconto che le "tre redattrici" del *Female Spectator* fanno di alcuni giorni da loro passati a mettere in pratica gli insegnamenti scientifici ricevuti. Dall'articolo emerge la visione della scienza come un passatempo più raccomandabile di altri, perché lo studio delle meraviglie dell'universo distoglie l'attenzione dal pettegolezzo e la rivolge a considerazioni morali e religiose.

Così riformulata, la scienza è maggiormente accessibile alle donne, ma con modalità particolari: alle dame non rimane, secondo schemi ormai canonici, che il ruolo di ascoltatrici partecipi.

Per le donne, anche la filosofia non è un mezzo per acquistare fama tra il pubblico, ma un semplice passatempo che non oltrepassa i limiti della piacevole conversazione privata. Gli uomini rimangono le api che selezionano e volgarizzano le nozioni più adatte, mentre la donna raramente può superare il ruolo di ingenua principiante.

Probabilmente conscie della necessità di evitare qualsiasi sospetto di eccessiva intraprendenza, le stesse redattrici terminano il resoconto della loro escursione scusandosi per gli errori commessi:

we, all of us, are under Apprehension, which indeed amount to almost Certainty, that many things we have said concerning the Celestial Orbits may be liable to Cavil; but as we pretend not to any Understanding in the Science of Astronomy, but were only eager of attaining as much as we could of the superficial Part, we may well be excused the want of those technical Terms which are to be learned only in Schools, or by great Readings in Books wherein the Theory is explained (Vol. III: 319).

Le donne possono trattare solo una forma decaduta di conoscenza scientifica, parole di seconda mano trasmesse loro dagli uomini e spesso ulteriormente semplificate ed abbellite dalle donne stesse prima di essere passate al più vasto pubblico femminile. Nessuno potrebbe ancora connettere queste parole con quelle della conoscenza scientifica che dà potere; sono parole piacevolmente attraenti, ma del tutto innocue.

4. Bernard de Fontenelle pubblicò gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* nel 1686, diventando così il primo di quella schiera di "api gentili" che, secondo l'immagine di Philenia nel *Female Spectator*, suggerivano il nettare della scienza e, trasformatolo in miele, lo offrivano alle dame avidi di conoscenza. I cinque dialoghi di Fontenelle si proponevano di fornire una sintesi delle teorie astronomiche e delle ipotesi sulla pluralità dei mondi che risultasse comprensibile nonché dilettevole per le dame.

I criteri seguiti per operare questa trasformazione sono riassunti dallo stesso Fontenelle nella prefazione ai dialoghi. L'autore, essendosi proposto di spiegare la filosofia naturale ad una dama che ne era completamente digiuna, ritiene opportuno utilizzare una finzione poetica. Egli immagina che l'affascinante marchesa impegni un gentiluomo in una serie di dialoghi notturni; l'argomento di tali dialoghi è scientifico, ma la scena è romantica e galante e il dialogo propone numerose piacevoli digressioni che hanno lo scopo di rendere meno faticosa per il bel sesso la lettura del testo. La finzione escogitata da Fontenelle opera una sorta di *mise en abîme* del processo attraverso il quale la conoscenza scientifica viene rielaborata e proposta alla dama attraverso la mediazione di un gentiluomo che dovrebbe agire in base alle regole stabilite dal "gentiluomo Fontenelle" nella prefazione ai dialoghi stessi. Pressato dalle richieste della dama il gentiluomo è costretto ad escogitare un modo per spiegare, a lei "who understood nothing of Natural Philosophy", che la Terra è un pianeta, e che tutti gli altri pianeti sono simili alla Terra, e che tutte le stelle sono mondi. La marchesa segue con attenzione le spiegazioni, esercitando il proprio controllo sia sul contenuto sia sulla forma della spiegazione. La dama sembra diffidare del fatto che il gentiluomo tende a lasciarsi trasportare dalle possibilità di sviluppo poetico del soggetto. Quando, infatti, l'esposizione assume i colori della retorica e della poesia, la marchesa non esita ad ammonire il gentiluomo: "Soft and fair, ...; you are in so great a rapture, and express yourself with so much Pomp and Eloquence, I hardly understand what you mean: You place the Sun unmoveable in the Centre of the Universe: Pray, What follows next?" (4). È quindi evidente che nei dialoghi di Fontenelle il ruolo del gentiluomo è quello di rispondere in modo piano alle domande della marchesa, mentre quest'ultima ha un duplice compito. Da un lato essa deve controllare che le "parole" del gentiluomo corrispondano quanto più possibile alle "cose" di cui si tratta; dall'altro essa deve interrompere il discorso scientifico con una serie di piacevoli digressioni. L'alleggerimento del dialogo avviene però a spese della dama e le sue bizzarre digressioni la rendono a volte leggermente ridicola. Aphra Behn, che nel 1688 tradusse Fontenelle in inglese, non mancò di notare l'incoerenza del comportamento della marchesa. Ella osservava infatti, nell'*Essay on Translated Prose* (1700), che era la marchesa a dover scontare il peso di quello che l'autore indicava come l'apparato "ornamentale" di questa prosa scientifica. Fontenelle, notava Behn, pur avendo concesso alla marchesa di pronunciare osservazioni degne dei maggiori filosofi, le faceva poi dire anche un monte di sciocchezze. Behn sembrava dunque chiedere che la volgarizzazione scientifica non si

svilisse, né risultasse offensiva per l'intelligenza delle donne, con il pretesto di diventare loro accessibile. Nel caso di Fontenelle, sempre secondo Behn, la mescolanza di stravaganze e di scientificità generava confusione piuttosto che maggior chiarezza e costringeva la dama quasi a controbilanciare i propri interessi scientifici con dimostrazioni di frivolezza e civetteria tipicamente femminili¹¹.

Nel 1719 John Harris pubblicava i suoi *Astronomical Dialogues Between a Gentleman and a Lady*, dialoghi che forniscono un seguito al fortunato libro di Fontenelle. Anche in questo caso l'autore si sente in dovere di chiarire nella prefazione come è riuscito a rendere accettabile ad un pubblico femminile un argomento tanto ostico. Egli ha avuto cura di inframezzare al dialogo "Digressions, Reflexions, Poetry and Turns of Wit", così da rendere la materia meno oscura e astratta. Come nel caso dei dialoghi di Fontenelle anche qui è la dama a manifestare la propria curiosità nei confronti dell'astronomia. Rispetto alla marchesa di Fontenelle, però, essa ha una maggiore coscienza dello stato di inferiorità intellettuale in cui vengono tenute le donne ed usa questo argomento proprio per convincere il gentiluomo:

And really the Education of us Women is so silly and cramped, that generally speaking, we are never thought nor endured to think of any thing out of the Common Way, and beyond the Legend of the Nursery: Nothing but our Work, and little Housewifery, and a great deal of Gossiping. (38)

La curiosità della dama di Harris era stata quindi indirettamente stimolata dall'aver incontrato in alcuni testi poetici parole che le erano risultate oscure. Le poesie di Dryden e di Butler erano state il veicolo attraverso cui gli echi di una cultura scientifica, che andava sempre più diffondendosi, l'avevano infine raggiunta. Il compito del gentiluomo è ora quello di ricollocare nel loro proprio contesto parole quali "diameter" (termine usato da Butler), "the poles" (nel "Virgilio" di Dryden) e "Pole Star" (di nuovo in Dryden). Anche in questo caso, come nei dialoghi di Fontenelle, è la dama ad introdurre gli elementi disgressivi, piacevoli e poetici che l'autore ritiene indispensabili per rivestire leggiadramente una materia tanto arida. Meno frivola della marchesa di Fontenelle, la dama da Harris cita brani di poesia ogni volta che le parole del gentiluomo gliene danno la possibilità.

¹¹ La richiesta di Aphra Behn sarebbe stata probabilmente soddisfatta dallo stile "succinct and plain" di Charles Leadbetter che pubblicò *Astronomy or the True System of the Planets Demonstrated* nel 1712 e dalle 'short, easy and familiar observations' di Jasper Charlton in *The Ladies Astronomy and Chronology* (1734).

La poesia assolve ad una funzione abbastanza simile anche nel famoso testo divulgativo di Francesco Algarotti, *Il newtonianesimo per le dame* (1737), tradotto in Inglese nel 1739 da una delle più note "donne sapienti" del XVIII secolo, Elizabeth Carter. La marchesa protagonista del dialogo dell'Algarotti, leggendo *Ode on St. Cecilia's Day* (1713) di Pope, viene colpita da un riferimento al prisma di Newton. Anche qui il gentiluomo tenta di dare una risposta evasiva alle domande della dama, ma poi soddisfa le sue richieste uniformando la sua spiegazione alle regole di chiarezza e piacevolezza fissate dallo stesso Algarotti nella prefazione al dialogo. La marchesa "newtoniana" possiede la stessa mescolanza di senso pratico e di frivolezza della dama di Fontenelle. Infatti, quando il gentiluomo, tutto preso dalla difficoltà di riassumere l'intera storia della filosofia naturale, comincia a citare Lucrezio, lei lo interrompe dicendogli: "Voi mi dite... conseguenze e versi, ed io ho bisogno di avere invece chiarimenti e spiegazioni" (26). D'altro lato, quando il gentiluomo la informa che i colori non sono proprietà inerenti agli oggetti, la dama si sente mancare al pensiero che le sue guance in realtà non possiedono il bel colorito che le illumina.

Un testo pubblicato nel 1762, *The Newtonian System of Philosophy Adapted to the Capacities of Gentlemen and Ladies* di John Newbery, offre una variazione interessante. Infatti, esso non presenta una dama in cui si mescolano acribia scientifica e frivolezza, ma due dame che impersonano i due diversi caratteri: la marchesa e lady Caroline. Il gentiluomo è in questo caso un ragazzino, Tom Telescope, che tiene conferenze di carattere scientifico alle quali assistono la ignorante, ma interessata marchesa, e lady Caroline, che rappresenta il lato frivolo delle dame di scienza. Nonostante capisca poco di quello che dice Tom, lady Caroline non esita a contrastare le sue spiegazioni con commenti che si richiamano al più trito senso comune: manifesta tutta la sua femminile fragilità quando si oppone ad un esperimento che prevede il soffocamento di un topo; poi, quando l'esperimento viene comunque portato a termine, attira su di sé l'attenzione dicendo che, al pari del topo, si sente venir meno e riceve da Tom una risposta scientifica e galante al tempo stesso:

...but if your Ladyship finds the air so disposed, you should make use of the instrument that lies by you, which by putting the air in motion, will in part recover its spring. What instrument, Sir?... Your fan, Madam... every fan is a philosophical instrument. (47)

Per lady Caroline la filosofia naturale non è che un passatempo; essa quindi non sente l'esigenza di invitare il gentiluomo a trovare un

modo chiaro e semplice per spiegare concetti che le risultano difficili. E infatti, quando si imbatte in un concetto per lei troppo arduo, subito avverte:

I Know nothing of Crystallizations ... nor shall I ever turn Chemist; therefore, good Sir, give us something more entertaining" (57).

Il lato serio delle dame di scienza emerge in due altri testi, *The Young Gentleman and Lady's Philosophy* (1755) di Benjamin Martin e *An Easy Introduction to Astronomy for Young Gentlemen and Ladies* (1768) di James Ferguson. In questi due dialoghi muta il rapporto tra la dama e il gentiluomo: non ci sono scambi galanti né riferimenti alla bellezza della dama, né questa pronuncia discorsi frivoli. In ambedue gli scritti, il dialogo impegna fratello e sorella, la scena è familiare e la dama sa già molte più cose della marchesa di Fontenelle ed è molto più compresa del suo ruolo di allieva.

In questo caso non è più il gentiluomo a mostrare cautela di fronte all'insistenza della dama: ora è la donna che esita a chiedere, dimostrandosi molto più consapevole di una situazione in cui, come dice la sorella di Cleonicus nel dialogo di Martin,

I often wish it did not look quite so masculine for a Woman to talk of Philosophy in Company; I have often sat silent, and wanted resolution to ask a Question for fear of being thought assuming and impertinent. (vol. 1: 2)

Anche Eudisia, la sorella di Neander nel dialogo di Ferguson, osserva:

Indeed, brother, I am ... almost afraid to tell you what it is ... what I want to learn of you ... perhaps you may think me too vain, in wanting to know what the bulk of mankind think our sex have no business with. (1)

Non rimane molto, qui, della vivacità e della civetteria delle marchese di Fontenelle e di Algarotti. Queste dame ricevono la loro educazione nell'ambito familiare per il tramite dei loro fratelli, così che tanta insolita ambizione non diventi di pubblico dominio. In effetti sono i fratelli a incoraggiare l'interesse scientifico delle loro sorelle. Cleonicus osserva:

Philosophy is the darling Science of every Man of Sense, and is a peculiar Grace in your Fair Sex; and depend on it, Sister, it is now growing into a fashion for the ladies to study Philosophy; and I am very glad to see a Sister of mine so well inclined to promote a thing so laudable and honorable to her Sex. (2)

La fiducia di Cleonicus non è mal riposta: Eudisia capisce tutto,

pone domande appropriate e propone paragoni calzanti; ogni sera stende una relazione su quanto appreso al mattino. È evidente che, come ha osservato Meyer, verso la metà del XVIII secolo la dama di scienza può dire di aver raggiunto la piena maturità (1955: 81). La dama non era più costretta a indurre un gentiluomo riluttante a spiegarle il sistema copernicano, né doveva rassicurarlo riguardo alla propria femminilità facendo mostra di frivolezza femminile. L'“ape” era ormai ben pronta a fornirle spiegazioni sintetiche, chiare e prive di abbellimenti inutili. E, tuttavia, la tendenza a mediare e a ridurre è ben evidente. Queste dame non si incontrano più di sera con dei gentiluomini, né li trattano con sospetta familiarità; le nuove dame non escono dall'ambito familiare e la modestia impedisce loro di far sfoggio di sé e delle proprie conoscenze astronomiche. Sono certo più dotte delle vecchie marchese, ma anche per loro la scienza non è altro che una nuova *peculiar grace* che le deve rendere più affascinanti agli occhi dei loro compagni. L'educazione scientifica viene fornita a patto che sia un mezzo utilizzato, con discrezione, per migliorare il carattere e la mente femminile. Ma tale educazione non può essere utilizzata in termini pratici, per garantire alle dame una presenza attiva nell'elaborazione scientifica; c'era, infatti, chi si domandava:

... who would wish to see assemblies made up of doctors in petticoats, who will relate us with Greek and systems of Leibniz? (“Of the Studies proper to Women” in *The Ladies Museum*, 1760-61: vol. 1, 9)

Come è stato già osservato, il sapere poteva indurre le donne a superare i limiti loro imposti e, quando questo accadeva, il sorriso benevolo dei maestri poteva trasformarsi in una smorfia sarcastica.

5.0. È il teatro della Restaurazione e dei primi decenni del Settecento il luogo dove lo scontro tra le diverse correnti d'opinione sull'educazione femminile si radicalizza, concretizzando in senso restrittivo i processi di mediazione e riduzione che impongono l'impiego privato e mediato della cultura.

Poche sono le donne che, anche alla metà del Settecento, utilizzano pubblicamente il loro sapere, e pochissime coloro che escono dall'ambito prevalentemente letterario della scrittura di poesie, romanzi e commedie, o della redazione di giornali e periodici femminili. Molte sono invece le satire teatrali che ritraggono, caricaturizzando, *learned ladies* in carne e ossa o, più spesso, ipotetiche figure di donna colta costruite proprio attraverso la sistematica violazione delle regole a cui l'acquisizione di cultura era implicitamente subordinata.

Sul palcoscenico la donna colta appare del tutto dimentica dei suoi doveri femminili e completamente dedita ad attività culturali – la progettazione di accademie, la critica letteraria e filologica, la produzione di opere letterarie e teatrali, la conduzione di esperimenti scientifici, l'invenzione di nuove tecniche – non solo in modo autonomo, ma spesso in aperta opposizione al sapere maschile. Il suo stesso linguaggio contravviene ai principi della mediazione nell'impiego costante di termini latineggianti e oscuri. Naturalmente le pretese capacità di giudizio e di studio, e la stessa capacità linguistica delle donne vengono ridicolizzate dal loro comportamento pratico e dal loro uso di una terminologia approssimativa o scorretta, soprattutto in ambito scientifico.

Di fronte ai ritratti di donna colta offerti dal teatro è difficile ipotizzare la presenza tra il pubblico di qualcuno che non condivida le idee di Chrysale, il padre-marito-fratello delle *femmes savantes* di Molière:

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
 Qu'une femme étudie et sache tant de choses:
 Former aux bonnes moeurs l'esprit de ses enfants
 Faire aller son ménage, avoir l'oeil sur ses gens,
 Et régler la dépense avec économie,
 Doit être son étude et sa philosophie. (II, vii)

5.1. Le donne sapienti portate sul palcoscenico da Molière in *Les femmes savantes* (1672) sono tre: Philaminte (moglie e madre di due figlie), Belise (sua cognata zitella) e Armande (figlia maggiore e nubile di Philaminte). L'indicazione del loro stato di famiglia non è un particolare ozioso; le tre dame, oltre ad essere delle virtuose nel campo delle scienze e delle lettere, rappresentano tre figure tipiche sia della commedia sia della satira contro le donne. Philaminte è la moglie vessatrice (la donna che porta le *haut-de-chasse*), Belise è la zitella che si illude, a torto, che tutti gli uomini siano follemente innamorati di lei, Armande è la giovane altera che presume di poter rifiutare il matrimonio in modo da garantirsi una maggiore libertà. C'è poi ancora Henriette, la sorella minore, che fornisce il modello esemplare da cui le tre dame si discostano: è una giovane di buon senso, che sogna un matrimonio d'amore e una pacifica vita domestica. La satira di Molière nei confronti delle tre virtuose (nonché dei virtuosi), non è eccessivamente aggressiva e si risolve in un richiamo al buon senso. Quello che qui ci interessa sottolineare, però, è il fatto che le argomentazioni utilizzate da Molière per biasimare l'eccesso di "virtuosismo" nelle dame sono le stesse usate per manife-

stare opposizioni molto più radicali verso l'ipotesi di un qualsiasi coinvolgimento serio delle donne in ambiti diversi da quello domestico. In Molière, infatti, è già utilizzato, un procedimento che verrà meglio esplicitato da altri autori: ai tentativi delle dame di guadagnare una maggiore indipendenza intellettuale si risponde con quello che nell'introduzione abbiamo identificato come l'esito estremo del processo di riduzione: la riduzione della personalità femminile al puro dato della sua fisicità e corporalità. È questo meccanismo che fa sì che nelle commedie che hanno come protagoniste o comprimarie delle virtuose si venga a delineare una sorta di percorso obbligato che conduce la giovane virtuosa dall'affermazione orgogliosa della propria autonomia intellettuale ad uno stato di follia provocato dall'riesplodere di una "natura" femminile troppo a lungo rimossa.

Nella prima scena del primo atto Armande, la giovane virtuosa di *Les femmes savantes*, rifiuta il matrimonio perché questo rappresenterebbe l'inizio della schiavitù ("d'un homme en esclave asservie"), la rinuncia ad una presenza attiva nel mondo ("De vous claquemurer aux choses du ménage, / Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants / Qu'un idole d'époux et des marmots d'enfants!") e, in ultima istanza, l'accettazione di quella che Armande definisce come la propria "partie animale, / Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale", e cioè la parte debole della propria personalità dominata dalla carne e delle passioni irrazionali. L'alternativa che Armande progetta per sé è quella del matrimonio con la filosofia che andrà a tutto vantaggio della mente, della ragione e della produttività scientifica. È interessante notare che l'immagine che Armande propone di sé come donna scienziato è del tutto simile a quella che era già stata nel Medioevo l'immagine dell'uomo di scienza e a quella che diventerà in seguito l'immagine tradizionale dello scienziato: un uomo razionale, non passionale, che conduce un'esistenza separata dal mondo, di monacale dedizione ai suoi studi (Schiebinger 1989: 148-149; Fox-Keller 1987: 17-28)

Il progetto di Armande ha un duplice valore: personale, perché mira al controllo delle passioni attraverso il rafforzamento della razionalità, istituzionale, in quanto prevede la creazione di un'accademia per le donne¹². L'ambiziosità stessa di questo progetto scatena

¹² Anche in *The Basset Table*, Valeria sogna di fondare un'accademia. Quando la cugina, Lady Reveller, osserva in tono ironico: "Well, cousin, might I advise, you should bestow your fortune in founding a College for the Study of Philosophy, where none but Women should be admitted; and to immortalize your name, they should be called Valerians, ha, ha, ha", riceve da Valeria la seguente risposta: "What you make a jest of, I'd execute, were fortune in my Power" (218). Sulle varie

il ridicolo, proprio perché suo presupposto fondamentale è la convinzione che le donne posseggano solide capacità razionali e progettuali¹³.

Le ragioni dell'ostilità che il progetto di Armande suscita, emergono più chiaramente nella versione inglese dell'opera di Molière, *The Female Virtuoso's* (1693) di Thomas Wright. Lovewitt (l'Armande inglese) rifiuta il matrimonio per le stesse ragioni di Armande: "To philosophy and not to Man, do I give the Empire of myself; I scorn to yeld to common laws", osservando inoltre:

Lord! What a bold and impudent creature is man, to dare mention the word Marriage to a Woman of Wit and Fortune? For tis no more than with fawning Words, and passionate Speeches, to desire her very civilly to mend his condition, and make her self his Slave. (Atto IV)

In *The Female Virtuoso's*, però, la reazione negativa al progetto di Lovewitt si fonda in modo inequivocabile sull'argomento della intrinseca "difettosità della natura femminile" che viene definita "crooked nature". Lo studio della filosofia naturale non educa affatto le donne al controllo delle loro passioni, come dice di sua moglie Sir Maurice Meanwell, la filosofia non ha avuto "the least Influence upon her Passions; she is still a Woman all over" (Atto III). Gli stessi interessi scientifici delle dame non sono che una diversa manifestazione dei loro soliti appetiti come osserva Longvill nel *Virtuoso* (1676) di Thomas Shadwell,

'Tis ill trust in the fantastic appetites of women. They are subject to the greensickness of the mind as well as that of the body: one makes them love fools and blockheads as the other does dirt and charcoal (I.i).

Quando l'ostinazione delle dame di scienza a perseguire il loro fine diventa eccessiva, diviene esplicito il tentativo di ridurre la loro "mente" e "anima" all'unico comun denominatore della loro natura puramente "carnale". È indicativo della "non eccezionalità" di tale discorso il fatto che esso appaia in *The Basset Table* (1705), la cui

proposte per la fondazione di accademie femminili ha di recente scritto anche Schiebinger (1989: 32-36).

¹³ Per un'analisi dei modi in cui andava formandosi nel corso del XVIII secolo l'immagine del femminile vedi Jones, ed. (1990). Per un'analisi più specifica della capacità intellettuali attribuite alle donne, vedi Schiebinger (1989: 160-88). Per una visione clinica delle debolezze attribuite al sesso femminile è interessante la prefazione di Vegetti Finzi a J.T.D. de Bienville, *La ninfomania, ovvero il furore uterino*, a cura di S.V. Finzi e A.G. Michler, Marsilio, Venezia, 1986.

autrice è una donna. Sir Richard Plainman, esasperato dal “virtuosismo” della figlia Valeria, ad un certo punto sbotta:

Ay, you and your Will may philosophize as long as you please, – Minstress, – but your Body shall be taught another Doctrine, – it shall so, – Your Mind and Your Soul quotha! Why, what a Pox has my Estate to do with them? Ha? ‘This the Flesh Housewife, that must raise Heirs, – and Supporters of my Name (Atto IV).

Voler preservare la verginità al di là dei limiti richiesti dal costume sociale, finisce per farle perdere qualsiasi valore, come afferma Meanwell in *The Female Virtuoso's*: “Wit it seems is like to starve her love: I’m told she designs to keep Hospitality in Another World; and Feast the worms with her maidenhead” (Atto III). A questa accusa si aggiunge un’aggravante: rinunciare all’amore coniugale per amore della sapienza. La *partie animale* della donna è l’imprescindibile punto di riferimento di tutti questi attacchi. Infatti, nel momento in cui le giovani Armande, Lovewitt e Valeria riuscissero a conservare la loro tanto preziosa indipendenza, lungi dal poter affermare di aver infine domato la propria “animalità”, esse la vedrebbero ricomparire sotto forma di inverecondo appetito sessuale. Wright, infatti descrive la zia virtuosa e zitella in termini assai meno gentili che non Molière:

Clerimont: Surely angry Heaven could not have plagued Mankind with a greater Curse, than these fawning, greedy, preying Catchats of our Age, fond, and Libidinous Monsters, who, Proud when young, turn Wanton in their declining; and nature now revenging her self upon’em, they are at last devoured by that Fire they refused to quench before (Atto IV).

Il cerchio sembra quindi chiudersi e chiudere la virtuosa entro lo spazio di una fisicità che non pare ammettere alternative. La tesi sostenuta dal percorso esemplare che abbiamo qui delineato è quindi la seguente: la debolezza costituzionale della natura femminile deve essere sottoposta ad un processo educativo rigidamente controllato; se la dama venisse esposta a materiali non selezionati e lasciata libera di operare in modo indipendente nel campo del sapere gli esiti sarebbero esiziali. La dama rifiuterebbe di assolvere ai compiti cui è socialmente preposta (matrimonio e figli), arrivando a voler negare la propria natura più profonda, che è appunto quella di “organismo riproduttore”. Inoltre, i suoi appetiti sessuali non controllati attraverso il matrimonio, ma sublimati o meglio mascherati sotto forma di interessi scientifici, finirebbero comunque per scatenarsi, dando vita a quell’ibrido mostruoso che è Miss Catchat, nella quale l’immodestia intellettuale si associa, ancora una volta, all’immodestia sessuale.

5.2. Tra il Sei e il Settecento il teatro sfrutta dunque le possibilità comiche implicite nella figura di donna colta rendendone il carattere in modo stereotipatamente negativo. Ciò nonostante esso è per un certo verso democratico nel suo accomunare i destini della donna colta a quelli dello scienziato-dilettante. Ad esempio, alla satira sulle *femmes savantes* non fa immediatamente seguito la trasposizione di Wright, *The Female Virtuoso's*, che anzi verrà proposta solo nel 1693, ma la spassosa figura di Sir Nicholas Gimcrack¹⁴, longevo esempio della supposta pedanteria del virtuoso uomo, ripresa dai giornali dell'epoca (nel n. 216 del *Tatler* ne appare il parodico testamento) e in una delle ultime satire teatrali dove Lady Science è spregiativamente definita una Gimcrack in gonnella.

Dall'apparire delle *Femmes savantes* (1672) di Molière, e stimolati dalla pubblicazione degli *Entretiens* di Fontenelle (tradotti in inglese nel 1688), si alternano sulla scena inglese il virtuoso di Shadwell e Sir Formal Ancient di D'Urfey (*The Fool Turned Critic*) nel 1676; l'imitazione del virtuoso che Lawrence Maidwell presenta in *The Loving Enemies* (1680), per cui lo stesso Shadwell offre l'epilogo; il Dottor Boliardo di *The Emperor of the Moon* (1687), di Aphra Behn; le tre virtuose dell'adattamento di Wright (*The Female Virtuoso's*) e Sophronia di D'Urfey (*The Richmond Heiress*) nel 1693; Bizarre di Farquhar (*The Inconstant*, 1702); Marsilia, Calista e Mrs Wellfed dell'anonimo *The Female Wits* (W.M. 1704); Valeria che appare in *The Basset Tabel* (1705) di Susanna Centlivre, e Florida in *The Generous Husband* (1711) di Johnson; Clinket e il dottor Fossile, entrambi ridicolizzati da Gay in *Three Hours after Marriage* (1717); Lady Wrangle e la figlia in *The Refusal* (Cibber, 1721); Lady Science in *The Humours of Oxford* di Miller (1727)¹⁵.

Anche nell'ambito puramente maschile il rapporto con la filosofia naturale era stato sin dall'inizio assai problematico. La fondazione della Royal Society (1662) e il suo progetto di allargare le frontiere della scienza a tutti i volenterosi, erano stati ugualmente osteggiati da un certo numero di accademici di Oxford, Cambridge e del Royal College of Physicians, e soprattutto dai *wits*, il cui potere, riconosciuto dallo stesso Sprat¹⁶, si evidenziava nella connotazione negativa

¹⁴ Le relazioni tra il mondo scientifico reale e le sue rappresentazioni teatrali vengono ampiamente discusse in molte opere, tra cui già Duncan (1916-17) e Nicolson (1934, 1965, 1966).

¹⁵ Vedi anche, tra gli altri, *The Antiquarian* di Shackerley Marmion (1641), Dr Nautilus e Possum in Gay (1717), Witless e Sir Maggot in Wright (1693), Lady and Mrs Fantast in *Bury Fair* di Shadwell (1689), Pope Joan in *The Female Prelate* di Settle (1679), Periwinkle in *A Bold Stroke For a Wife* (1718).

¹⁶ Per citare Sprat: "I acknowledge that we ought to have a great Dread of their

gradualmente assunta dal termine “virtuoso”.

Nelle mani dei begli spiriti del periodo le stesse prove faticosamente accumulate a testimoniare l'utilità della nuova scienza – minute descrizioni di esperimenti, lunghi cataloghi di curiosità esotiche, progetti per razionalizzare tutta l'attività umana – diventavano un perfetto strumento di satira per sottolineare soprattutto il contrasto tra i grandi orizzonti teorici e la scarsa utilità pratica. Lo stesso linguaggio, che in mancanza di semplici parole inglesi utilizzava oscuri termini dotti, e la stessa figura del virtuoso, che fanciullescamente entusiasta dimenticava il decoro e i doveri sociali, sono facili obiettivi della produzione satirica non solo teatrale.

Evidenziate anche dall'uso di forme e situazioni teatrali convenzionali, come la beffa ai danni dell'avversario pedante – uomo o donna che sia – le somiglianze tra virtuosi e virtuose sono comunque il prodotto di mondi satirici complementari ma distinti. Da una parte vengono criticate relazioni dilettantesche con la scienza, o con una scienza che non produce risultati immediatamente apprezzabili, ma che richiede totale abnegazione, dall'altra vengono rafforzate le idee più conservatrici che criticano le ambizioni culturali femminili come intrusioni nella sfera pubblica prettamente maschile.

La prospettiva ridotta in cui l'educazione femminile può manifestarsi è evidenziata dalle attività a cui i personaggi femminili si dedicano: mentre i virtuosi sono spesso dottori, poeti ed oratori, e si interessano di filosofia, le virtuose sono piuttosto critiche letterarie che attive produttrici di letteratura; a parte Lady Knowell, sono raramente dottori e generalmente si dedicano alla fondazione di accademie o a problemi linguistici come la diffusione della grammatica di Vaugelas (le *Femmes savantes* di Molière o Marsilia dell'anonimo *Female Wits*), o la difesa delle versioni originali. Come afferma Calista in *The Female Wits*,

I cannot but remind you, Madam, you are mistaken for I read Aristotle in his own language: the translation may alter the expression (Atto I).

Gli stessi esperimenti attribuiti alle virtuose, a differenza di quelli maschili, non solo non sono tratti da sperimentazioni realmente effettuate e registrate nel giornale della Royal Society, le *Philosophi-*

Power: I confess that the new Philosophy need no (as Caesar) fear the pale and melancholy, as much as the humorous and merry. For they perhaps by making it ridiculous because it is new, and because they themselves are unwilling to take pains about it, may do it more Injury than all the arguments of our severe and frowning dogmatical Adversaries” (1667: Part 3, Sect. 35).

cal Transactions, ma sono chiaramente irrealizzabili e ridicoli. Gli unici due ritratti parzialmente positivi di virtuose sono opera di due donne, Aphra Behn e Susanna Centlivre, ma non sono necessariamente da considerare frutto di solidarietà femminile. Di entrambe le scrittrici, e soprattutto di Aphra Behn, si è spesso messa in evidenza la scrittura ‘maschile’ e lo scarso interesse per la causa femminile¹⁷ ed entrambi i loro personaggi, Lady Knowell e Valeria, sono passibili di interpretazioni ambivalenti.

Lady Knowell riesce alla fine a trionfare sui suoi denigratori, come lo stesso Sir Patient che le attribuisce “Vanity and Tongue enough to debauch any Nation under civil Government” (II. i); ma la simpatia che riesce a conquistare è minata dal suo interesse non platonico per il corteggiatore della figlia. Di fronte alla disperazione di questa, Lady Knowell si ravvede, ma il cambiamento è piuttosto brusco e la sua stessa spiegazione – aver voluto mettere alla prova il loro amore – poco convincente.

Valeria, il cui ritratto è indubbiamente più positivo¹⁸, è il personaggio femminile che più dettagliatamente si interessa di scienza. Generalmente appare all’interno del ben dotato laboratorio in cui tiene le sue raccolte di insetti ed effettua ogni sorta di esperimenti, incurante delle proteste amorose di Ensign Lovely.

Il tono con cui Valeria è descritta è bonariamente ironico, volto soprattutto a sottolineare il suo entusiasmo ingenuamente eccessivo per una materia che, come nel caso del virtuoso, non sembra produrre alcun tangibile risultato. Le critiche che all’interno di *The*

¹⁷ Secondo Rogers (1982: 98): “The ‘poet in Behn’ was indeed masculine: her consciousness of herself as a woman appears almost entirely in explicit defenses of the woman author, which are in no way integrated into her creative works. These show values and perceptions hardly distinguishable from those of the male writers (...)” e per quanto riguarda Centlivre aggiunge: “Centlivre, like Behn, succeeded in the theatre by writing like a man. Her plays... show no evidence of a distinctive personal view, feminine or otherwise”. Pearson (1988) invece, pur ammettendo l’uso di motivi e temi convenzionali ne osserva l’adattamento a nuovi propositi attraverso calcolati anticlimax e afferma che Centlivre in particolare “takes an unusual interest in women’s language and unconventional women” (209).

¹⁸ Non tutti i critici ritengono favorevoli la caratterizzazione di Valeria ed il contesto in cui è inserita. Bevis, ad esempio, osserva: “her insistence (amid the usual society vapours) that women are fit to study science is refreshing, but she seems to be the object of satire” (1988: 162). Lock, al contrario, sostiene: “Valeria herself has been taken as a satirical portrait of a kind of new woman and even as a caricature of the feminist Mary Astell. But there is nothing in the play to suggest that Centlivre intended us to regard Valeria satirically”, e aggiunge: “Sir Nicholas Gimcrack... is clearly intended to expose to ridicule the science he professes. But Valeria’s empirical procedures are in the true spirit of the Royal Society” (1979: 53).

Basset Table le vengono rivolte, pur riconoscendo la sua violazione degli impliciti confini del decoro tradizionalmente accettati, sono pronunciate da personaggi che possono essere a loro volta oggetto di critica: Lady Reveller, che non apprezza altro che il tavolo da gioco, il Capitano Firebrand, che anche il pubblico considera attraverso gli occhi di Valeria come un essere irrazionale incapace di ogni conversazione sensata, Sir Richard, frustrato nelle sue più tradizionali ambizioni paterne.

A differenza di quanto accade in *Sir Patient Fancy* e *The Basset Table*, la maggior parte delle opere teatrali del periodo presenta la figura della donna colta in modo totalmente negativo, accentuandone l'ambizione, la superbia, la scarsa capacità di giudizio, l'irrazionalità, la collericità, il comportamento sessualmente troppo libero. La donna di cultura e ancor più la donna-scienziato vengono in generale ridicolizzate per aver voluto uscire dal mondo domestico, in cui si riconosceva loro autorità, senza averne le capacità. Significativamente, è proprio in molte scene finali che le donne affermano di voler tornare alla vita familiare dopo essere state apertamente umiliate nelle loro ambizioni culturali e scientifiche.

Lady Science in *The Humours of Oxford*, per esempio, si pente delle proprie sciocche affettazioni e umilmente accetta la sentenza di Gainlove:

why, People of either Sex, Madam, are generally imposed on, when they concern themselves with what is properly the business of the other. The Dressing-Room, not the Study, is the Lady's Province – and a Woman makes as ridiculous a Figure, poring over Globes, or thro'a Telescope, as a Man would with a pair of Preservers mending Lace (Atto V).

Anche gli autori teatrali si conformano così all'atteggiamento generale del periodo e pongono in evidenza le ridotte dimensioni del mondo femminile e la limitatezza degli ambiti in cui la cultura può in quel mondo manifestarsi. Anch'essi potrebbero facilmente pronunciare le parole che D'Urfey mette in bocca a Frederick in *The Richmond Heiress*:

what, always reading, Madam, still affronting Mankind by invading their province of Knowledge, fye, this is innatural; a Lady should no more pretend to a book than a sword, neither of 'em are proper of her Sphere of Activity (Atto II).

Riferimenti Bibliografici
Fonti primarie

- ADDISON JOSEPH, STEELE RICHARD, *The Tatler*, 1709-11; *The Spectator*, 1711-2, 1714; *The Guardian*, 1713.
- ALGAROTTI FRANCESCO, *Il Newtonianesimo spiegato alle dame*, Napoli 1737.
- ALLESTREE RICHARD, *The Ladies Calling*, Oxford 1673.
- ASTELL MARY, *A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their True and Great Interest*, London, 1694.
- BEHN APHRA, *Sir Patient Fancy*, London, 1678; *The Emperor of the Moon*, London, 1687; *Histories, Novels, and Translations*, London 1700.
- BROWN THOMAS, "A Criticism", in *The Works of Mr Thomas Brown. In Prose, Verse: Serious, Moral & Comical*, 4 vv., London, 1707-11.
- CARTER ELIZABETH, *Sir Isaac Newton's Philosophy explained for the Use of the Ladies in Six Dialogues and Colours*, London 1739.
- CAVENDISH MARGARET, *Plays*, London, 1662; *Philosophical and Physical Opinions*, London, 1663; *Observations upon Experimental Philosophy upon which is added the Description of a New Blazing World*, London 1666.
- CENTLIVRE SUSANNA, *The Basset Table*, London, 1705; *A Bold Stroke for a Wife*, London, 1718.
- CHARLTON JASPER, *The Ladies Astronomy and Chronology in Four Parts*, London, 1734.
- CIBBER COLLEY, *The Refusal, or the Ladies Philosophy*, London, 1721.
- DEFOE DANIEL, "An Academy for Women", in *An Essay upon Projects*, London, 1697.
- DUNTON JOHN, *The Athenian Mercury*, 1690-97; *The Ladies Dictionary*, 1693.
- D'URFEY THOMAS, *The Fool Turned Critic*, London, 1676; *Love for Money, or the Boarding School*, London, 1690; *The Richmond Heiress*, London, 1693.
- EVELYN JOHN, *Memoirs of John Evelyn*, 1641-1706
- FARQUHAR GEORGE, *The Inconstant*, London, 1702.
- FERGUSON JAMES, *The Young Gentleman and Lady's Astronomy, Familiarly explained in ten Dialogues between Neander and Eudisia*, Dublin, 1768.
- FONTENELLE BERNARD DE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, 1686.
- GAY JOHN, *Three Hours After Marriage*, London, 1717.
- HARRIS JOHN, *Astronomical Dialogues Between a Gentleman and a Lady ... explained in a pleasant and familiar way*, London, 1719.
- HAYWOOD ELIZA, *The Female Spectator*, 1744-46.
- JOHNSON CHARLES, *The Generous Husband*, London, 1711.
- LEADBETTER CHARLES, *Astronomy or the True System of the Planets Demonstrated*, London, 1712.
- LENNOX CHARLOTTE, *The Lady's Museum by the Author of the Female Quixote*, 1760-1.
- MAIDWELL LAWRENCE, *The Loving Enemies*, London, 1680.
- MARTIN BENJAMIN, *The Young Gentleman and Lady's Philosophy*, London, 1755.
- MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, Paris, 1672.
- MILLER JAMES, *The Humours of Oxford*, London, 1726.
- NEWBERY JOHN, *The Newtonian System adapted to the Capacities of Young Gentlemen and Ladies, and familiarized and made entertaining by Objects with which they are intimately acquainted*, London, 1762.
- PEPYS SAMUEL, *The Diary of Samuel Pepys*, 1660-1669.
- PHILIPS AMBROSE, *The Free Thinker*, 1718-21.

- SCHURMANN ANNA MARIA, *The Learned Maid, or whether a Maid may be a Scholar*, London, 1659.
- SHADWELL THOMAS, *The Virtuoso*, 1676.
- SPRAT THOMAS, *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge*, London, 1667.
- SWIFT JONATHAN, *Gulliver's Travels*, London, 1726; *Correspondences*, a cura di Williams H., Oxford 1963-5.
- TIPPER JOHN, *The Lady's Diary: or the Women's Almanack*, 1704-13 (-1840).
- W.M., *The Female Wits: or, the Triumvirate of Poets at Rehearsal*, London, 1704.
- WRIGHT THOMAS, *The Female Virtuoso's*, London, 1693.

Bibliografia critica citata

- ALIC MARGARET, *Hypathia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity to the Late Nineteenth Century*, London, The Women's Press, 1986, (tr. it. *L'eredità di Ipazia*, Roma, Editori Riuniti, 1989).
- BEVIS RICHARD W., *English Drama: Restoration and Eighteenth Century 1660-1789*, London, Longman, 1988.
- DUNCAN C.S. "The Scientist as a Comic Type", in *Modern Philology* XIV (1916-17): 281-91.
- FINDLEY SANDRA & HOBBY ELAINE, "Seventeenth Century Women's Autobiography", in Baker F. et al. 1642: *Literature and Power in the Seventeenth Century*, Colchester, University of Essex, 1981: 11-36.
- FOX-KELLER EVELYNE, *Reflections on Gender and Science*, Princeton, Princeton U.P., 1952 (tr. it. *Sul genere e la scienza*, Milano, Garzanti, 1987).
- GAGEN JEAN ELIZABETH, *The New Woman*, New York, Twayne Publishers 1954.
- GRANT DOUGLAS, *Margaret the First. A Biography of Margaret Cavendish Duchess of Newcastle 1623-1673*, London, Rupert.
- JONES VIVIEN ed., *Women in the Eighteenth Century, Constructions of Femininity*, London, Routledge, 1990.
- LOCK F.P., *Susanna Centlivre*, Boston, Twayne, 1979.
- MATTES ELEANOR, "The Female Virtuoso in Early Eighteenth Century English Drama", in *Women and Literature* 3 (1975), 2: 3-9.
- MERCHANT CAROLYNE, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, S. Francisco, Harper & Row, 1980 (tr. it. *La morte della natura*, Milano, Garzanti 1988).
- MEYER DENNIS GERALD, *The Scientific lady in England 1650-1760*, Berkeley, U. of California P., 1955.
- MYERS SYLVIA H., "Learning, Virtue, and the Term 'Bluestocking' in *Studies in Eighteenth Century Culture* 15 (1986): 279-88.
- NICOLSON MARJORIE, "The Microscope and the English Imagination" in *Smith College Studies in Modern Languages* XVI (1934-35), 4: 1-92.
- NICOLSON MARJORIE, *Pepy's Diary and the New Science*, Richmond, U. of Virginia P., 1965.
- NICOLSON MARJORIE & DAVID S. RODES (eds) *Thomas Shadwell. The Virtuoso*, U. of Nebraska P., 1966.
- NUSSBAUM FELICITY, *The Brink of All We Hate: English Satires on Women*, Lexington, Kentucky U.P., 1984.
- PEARSON JACQUELINE, *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*, New York & London, Harvester-Wheatshalf, 1988.

- REYNOLDS MYRA, *The Learned Lady in England 1650-1760*, Boston, Moughton Mifflin Co., 1920.
- ROBERTS DAVID, *The Ladies: Female Patronage of Restoration Drama 1600-1700*, Oxford, Clarendon, 1989.
- ROGERS KATHARINE M., *Feminism in Eighteenth Century England*, Urbana, U. of Illinois P., 1982.
- SCHIEBINGER LONDA, *The Mind has no Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge Mass., Harvard U.P., 1989.
- SHEVELOW KATHRYN, *Women and Print Culture: the Construction of Femininity in the Early Periodical*, London & New York, Routledge, 1989.
- SMITH HILDA, *Reason's Disciples*, Urbana, Illinois U.P., 1982.

EMPTY CATEGORIES AND FUNCTIONAL
FEATURES IN LFG

1. *Introduction*

In this paper we try to describe some facts of the grammar of Romance languages from the standpoint of LFG (Lexical Functional Grammar), while at the same time, attempting to integrate the functional model with suggestions coming from the configurational model, here GB (Government and Binding) theory. As a consequence, the version of LFG I am introducing will be somewhat different from the one proposed in the literature: in particular, I will follow Bresnan (1982) rather than Bresnan and Zaenen (1990).

1.1 Levels of Representations

In LFG there are different levels of representations which are used to filter out the application of rules and principles. At each level of representation, different empty elements are made visible. Once an empty element has become visible, it is feeded onto the next level higher up. No NP-movement exists, and no NP-traces are created. Here below, we list the empty categories of LFG.

1. *little pro*;
2. *expletive pro*;
3. *variable*;
4. *big PRO*;
5. *parasitic gaps*¹

¹ Strangely enough, Engdahl (1983:24) gives this example as ungrammatical, hers (72)

i. Who did you talk to _i about *_i-p/himself?

arguing that whenever bound anaphora is available pgs are impossible. However, Williams (1986:272) gives the example as grammatical, his (20b),

ii. Who did John talk to _i about _i?

arguing that in a GB framework pgs are licensed at S-structure rather than at LF where quantifiers are raised: in particular he comments on the fact that Reconstruction does not feed parasitic gaps, thus it must come after, and it feeds directly LF. We follow Williams.

As a consequence to this, the number of empty categories at each level of representation is smaller than in the transformational model (TM). The result should be a more restricted theoretical model.

To summarize, the following three structural levels are available in LFG:

6. *l-structure*: where functional binding takes place. As a result, an l-bound element is no longer free to be lexically filled and its interpretation is bound;

7. *c-structure*: where lexical insertion and syntactic binding take place; languages may vary parametrically as to the elements which are possible syntactic variables. Italian allows both SUBJECTS and OBJECTS to surface freely as empty categories at c-structure and thus be subject to s-binding. Also clitics may be treated as syntactic variables, in case an operator is available: otherwise they are passed up onto the next level where they behave like other lexical pronouns. In Swedish, reflexive pronouns, lexical anaphors, may be s-bound and are thus parametrically treated as possible variables to be made visible at c-structure – this is not allowed in English or Italian. In English, a nonargument OBJECT controller if lexically empty may surface at c-structure: this is allowed in Italian provided the XCOMP's SUBJ has referential features.

8. *f-structure*: an empty category may be bound to an antecedent under f-command, or in case no antecedent is available, it is obligatorily given arbitrary reading.

Two more facts must be noted: in a TM the Extended Projection Principle² always requires a Subject to be present at S-structure, whereas in LFG this requirement is not present at c-structure and must not be satisfied whenever there is no reason to. In particular, small clauses and bare IPs are substituted by Open Complement Functions constituted by maximal projections different from that of a clause: VP, PP, AP, NP. The EPP requirement about the SUBJECT is transferred directly at f-structure, where open complements make available two functions – a controller and a controlled function,

² Bresnan (1982:42) comments as follows: "In the lexical theory assumed here, strict subcategorization is not required, because its effects follow from general conditions on the interpretation of lexical forms. Functional completeness requires that every predicate argument be bound to a functional argument of the type specified by the lexical form. Thus, the example *John admired is functionally incomplete because there is no object bound to the second predicate argument in 'ADMIRE-((SUBJ),(OBJ))' [footnote11] If the lexical form specifies the null grammatical function \emptyset , as in 'READ((SUBJ), \emptyset)', no functional argument can be bound to that predicate argument, which is already semantically interpreted. The example "John reads" is thus functionally complete.

which is always a SUBJECT bound at l-structure by a functional control equation – rather than one SUBJECT constituent of the small clause.

In GB a position may be argument or non-argument, thematic or non-thematic: in LFG a function may be argument or non-argument, thematic or non-thematic. The two definitions are collapsed into one: argument functions are in fact also thematic, and non-argument functions are non-thematic. In addition, TOPic-FOCUS are transmitted theta-roles by the syntactic binding operation; other non-argument non-thematic functions cannot bind being semantically and/or lexically empty. Theta-positions vs non-theta positions do not exist in LFG: the subject of a passive or of a raising verb is either an argument or a non-argument, i.e. it plays a semantic role or not. The SUBJECT of a passive is an argument, as it is the corresponding OBJECT of the active form; however, the raised object is a non argument function.

The same applies to adjectival predicates like “be clear that, be probable that”, whose subject must be a pleonastic element or expletive. Chomsky says “...the subject position must be filled by a pleonastic element in structures lacking a theta-marked subject” (1982:10) Verbs like BE and SEEM have a non-thematic or non-argument SUBJECT and OBLgo in ‘SEEM-TO<(XCOMP), (OBLgo)>(SUBJ)’³, this function can be filled either by a pleonastic or a referential NP. Nominals may have a SUBJECT or not.

Now consider the status of syntactic variables: they are bound at c-structure level and obey syntactic principles which are phrased in terms of c-structure domains. Control/binding – the two terms are interchangeable in LFG – is handled in LFG by different modules: all argument relations are dealt with at c-structure level and in the lexicon. At c-structure level also functionally controlled adjuncts and optional complements are dealt with. In particular, at a lexical level, predicative functions are assigned a functional controller: control requires identity of features between the controller and the controllee. The controllee is always the SUBJECT of an untensed clause, a predicative structure. Also optional complements contained in weak/strong lexical forms of the same entry and standing in an inclusive

³ As Bresnan says: “in this usage, SEEM has a dyadic predicate argument structure, whose first argument denotes a state of affairs, and whose second argument denotes a perceiver of that state of affairs: the function XCOMP is assigned to the state of affairs argument, and the function OBL is assigned to the perceiver argument. The notation indicates that SEEM subcategorizes three functions but exerts its selectional restrictions only on two.” (1982:289)

relation, are treated according to lexical default rule which states that only semantically unrestricted functions may act as controllers: i.e. the OBJ2, the OBJ, or the SUBJ. Optional complements are either OBLiques, which are semantically restricted functions, adjoined at a VP level; or predicative functions, indicated as XCOMP, which can be ACOMP PCOMP NCOMP VCOMP, and are opposed to XADJ on to which no selectional restrictions may apply. The remaining structures are treated as instances of anaphoric control at the level of f-structure where syntactic constituency disappears. The only exception being constituted by structurally induced functional control in adjuncts or XADJ, in restrictive relatives, appositives, and absolutes when in fronted position.

2. *Lexicon*

The lexicon makes available the elementary structures on which other levels can work with principles and rules. A grammatical function *MUST* be present at c-structure, if it is included in the lexical or semantic form of a predicate. Grammatical Functions (GF) may play a semantic role or not. A GF may be omissible, semantically incomplete and contextually determined, in the case of ellipsis, or Null Complement Anaphora. A GF may be bound in the lexicon, at the level of AS, and be non available as grammatical argument. Being already interpreted, it is assigned a theta-role and is quantified as a Generic Existential which has scope narrower than any other argument of the predicate owing to the lack of a lexical restriction to its scope. A GF is either directly governed by a predicate, i.e. it is included in the semantic form associated to a given predicate as, for instance with *LIKE*<SUBJ,OBJ> which governs two GFs; or be indirectly governed, thus being a non argument function not being assigned to an argument in the semantic form associated to a certain predicate, as for instance “*BELIEVE* <SUBJ, ACOMP>OBJ”. Here the OBJ is not assigned to an argument but is interpreted as the SUBJECT of the open predicative function ACOMP and is mentioned in the lexically specified control schema, ACOMP SUBJ=OBJ. Thus a predicate in LFG governs the argument functions and the non argument ones which appear as argument in some lexical entry (see Bresnan, 1982:212). If a function is present at c-structure, it may be subject to the lexical rule of PASSIVIZATION if it is an OBJECT.

A SUBJECT may be sanctioned by a lexical equation to appear as a specific expletive, “there”: in this case, it is not free, but bound. In (9b), “There” is an expletive pronoun which can occupy an NP posi-

tion in the syntax; in this case, agreement is bound to the OBJect, and is consequently, free. However, lexical expletives can surface in the syntax in association only with nonargument functions. If we leave the possibility to insert either “it” or “there” into a SUBJ/OBJect NP free, the only restriction seems to depend on the fact that in order for “it” to be selected, AGREement must be lexically bound, and there must be a connection with a closed COMP. “It” is also used with atmospheric predicates and impersonal clauses: this does not apply to “there”.

- (9) a. ***It seems to be many people in this room* ≠
 b. There seem[XCOMP to be many people[XCOMP in this room
- | | | |
 SUBJ SUBJ OBJ SUBJ
-

- (10) a. I believe there will be many people in town
 b. ≠ ***I believe it will be many people in town*
- (11) Many people seem to be in town
- (12) I believe there[XCOMP to be a riot[XCOMP in town
- | | | |
 OBJ SUBJ OBJ SUBJ
-

As can be seen, the SUBJ of the XCOMP can alternatively be bound to a lexically specified OBJ or a SUBJ under functional identity.

3. NP-Movement and Lexical Redundancy Rules

It is performed in the lexicon by lexical redundancy rules (LRRs) and does not leave traces nor create A-CHAINS.

- (13) i. the same argument/theta-role is associated to a different grammatical function via an l-chain or two ASs may be compared. Furthermore,
 ii. a function may be left implicit and it is an argument function
 iii. agentless passives are created with a LRR: the \emptyset (empty function) is lexically bound
 iv. active transitive verbs may undergo intransitivization of their OBJect argument function
 v. an OBJect argument may be deleted thus producing an Inchoative verb.

3.1 Functional binding

It has a default formulation which assigns the controller to the

OBJ2 if there is one, otherwise to the OBJ if there is one, or else to the SUBJ; the default formulation may be left inactive if a specific annotation is present in the lexical form. Local binding creates lexical chains whenever two functions are bound, i.e. a controller binds a controllee.

In LFG empty functions are produced only when required: in cases of Sentential Subject extraposition as in

- (14) a. Franco ha detto che ritiene ??e probabile che Gino arrivi.
b. Franco ha detto che ??e sembra che Gino arrivi domani.

no empty category seems required, since the structure is again sanctioned by LRL and PSR.

- (15) $\frac{[XCOMP \text{ È } [XCOMP \text{ importante } [SUBJ \text{ leggere Chomsky}]]]}{SUBJ \quad OBL \quad SUBJ}$

Two interpretations seem allowed, both in f-structure: in one interpretation Gianni is the controller of the SUBJ of leggere, as in "Per Gianni è importante vincere"; in the other it is given arbitrary interpretation.

- (16) $\frac{John [XCOMP \text{ is } [XCOMP \text{ likely } [XCOMP \text{ to succeed}]]]}{SUBJ \quad SUBJ \quad SUBJ \quad SUBJ}$
- (17) a. $\frac{**John [XCOMP \text{ is } [XCOMP \text{ probable } [SUBJ \text{ to win}]]]}{SUBJ \quad SUBJ \quad OBL \quad SUBJ}$
b. $\frac{SUBJ=XCOMP \quad SUBJ \quad OBL=XCOMP \quad SUBJ}{\quad \quad \quad ** \quad \quad}$

No functional identity exists and the two controllers cannot be bound together.

Whenever a non-argument function lexically binds another non-argument function, their non-referential nature gives rise to IT, a lexical expletive filling the function of the SUBject of "likely". In other words, since "likely" has a non-argument function as subject, whenever another non-argument function is bound to it, an expletive pronoun can be generated and lexically filled with it. Italian does not have this option because agreement is a sufficient functional content for the NP.

- (18) 'sembrare/SEEM<SCOMP>SUBJ'
(SUBJ FORM) = c it
(SUBJ NUM) = sing
(SUBJ PERS) = 3rd

In all cases of a SUBJECT which is grammatically/syntactically inactive and semantically empty we can surmise that English makes available the option of a lexical expletive "it": however the same result could be obtained if we simply formulate it in terms of AGREEMENT. When agreement is lexically bound, as it should be here, the SUBJECT function is inactive and semantically empty. This is clearly different from the case in which the SUBJECT is semantically dependent and is grammatically active: in this case, agreement must be free, i.e. it cannot be lexically bound. The same should then apply to all predicates which do not have an argument SUBJECT and have a closed function as argument. Consider,

- (19) **Ritengo e [XCOMPsimpatico. **Ritiene simpatico.
 OBJ SUBJ

The transmission of features in lexical control requires the SUBJECT to be lexically boundable. However, no thematic role is associated to the OBJECT, so that the transmission of features would cancel out the semantic content of the SUBJECT of "simpatico". Besides, the features of the head are referential and require a referential subject to be expressed: however with lexical binding only the generic reading will be available – see below the section on OBJECT Intransitivization.

- (20) Ritengo pro simpatico che Giorgio abbia telefonato

In this case, no restrictions are imposed on the subject. In English, a SUBJECT may never be left without lexical content. In English the option of having a controlled OBJECT or SUBJECT surfacing as a lexical expletive makes the sentence grammatical: however, Italian requires agreement in order for the SUBJECT to be expressed as a different individual from the matrix SUBJECT. This option is not available in Italian which requires a tensed clause as in,

- (21) John wants it to happen ≠ **Gino vuole accadere ≠ Gino vuole che accada
 (22) **Gino vuole Franco tornare ≠ Gino vuole che Franco torni ≠ Gino vuole
 PRO tornare
 / John wants Frank to come back

A referential subject cannot be expressed when the verb has no agreement features, in Italian. Agreement does not place any such restriction in English, not being a language with strong agreement.

The fact that there are corresponding English examples requiring a lexical expletive could be explained by the need to lexically fill the

position, owing to the presence of a different principle: non-argument functions must always be represented in English on a par with argument functions, whereas in Italian they may be left unexpressed whenever there is no agreement ⁴. Consider,

- (23) a. John is likely to arrive \neq **Gino è probabile arrivare
 \neq b. *Gino* è probabile che *pro* arrivi
 c. **It is likely to arrive John \neq It(the train) is likely to arrive in time
 \neq d. **È probabile arrivare Gino = **È probabile arrivare in orario. =
 **Il treno è probabile arrivare in orario.
 \neq e. È probabile che arrivi Gino

In English, the XCOMP projects a SUBJ controller: in Italian the COMP, a closed function, can contain a little *pro* SUBJ controllee if SUBJUNCTive Mood is present in the clause, as shown by 23b. In other words, Italian is a language which allows the same type of bound anaphoric control to take place as Serbo-Croatian(see(Zec, 1987), at two conditions: the clause is made visible by percolation of verb features like Mood, Tense and so on to the F node; the SUBJ must be a Morphologically Unexpressed little *pro*.

Finally, as we shall discuss further on, only functional features are transmitted from the controller to the controllee. In addition, ASs are shared.

- (24) a. from a non-argument function into an argument one, in this case one theta-role is shared in an l-chain
 b. from an argument function into an argument one, two theta-roles are compared in a control relation

Lexical functional control is to be seen as a FUSION/MERGING, rather than a transmission of features from the controller to the controllee. In fact, two possible effects can result as outcome of functional control, either theta-role is transmitted to the controller from the controllee, in case the controller is a non-argument function, or two separate theta-role may result in the other case. However, only functional features are transmitted with functional control.

⁴ Agreement in a predicate adjective and participle is managed in the way indicated by Andrews (1982:445-450). As A. comments in languages such as German and Icelandic adjectives within the NP agrees with their head noun in gender, number, case, and definiteness. Agreement between NP and predicate modifiers is different in that this agreement may obtain over arbitrarily long stretches of intervening material. Predicate adjectives and participles agree with the NP they modify in gender, number, and case. Predicate nominals agree with the NP they modify in case and perhaps number, having their own inherent gender.

3.2 *Unaccusatives*

A grammatical function *MUST* be present at predicate-argument structure but not at c-structure: this is the case of verbs like *ARRIVARE*, with sentences like “*Arriva Gino*” /Arrives John where no *SUBJECT* function is available, and the *OBJECT* is interpreted as the sole argument of the verb. At f-structure level, English has *SUBJ* position already filled by lexical expletives; as a typological option, Italian allows empty expletives in order to absorb agreement features from the verb morphology. In LFG, this is computed in *PSR*⁵.

It is not clear whether the argument of these verbs should start out as *OBJECT*s or as *SUBJECT* in LFG. According to the framework presented in Bresnan & Kanerva (1989) and Bresnan & Zaenen (1990) unaccusatives have an argument which starts out as *SUBJECT* since no predicator may be deprived of a *SUBJECT*.

Let’s consider more closely the case of unaccusatives: at c-structure, only one position is expressed, the one of the *SUBJECT*. Whenever a *wh-* element binds the argument of the unaccusative, this is the only empty element to be generated and bound to the *FOCUS*,

- (25) Chi pro hai detto che pro/e verrà
 FOCUS SUBJ SUBJ

The same applies to unergative verbs, and also to *SUBJECT*s of transitive verbs bound by a *wh-* element,

- (26) Chi ha detto che pro conosce Gianni?

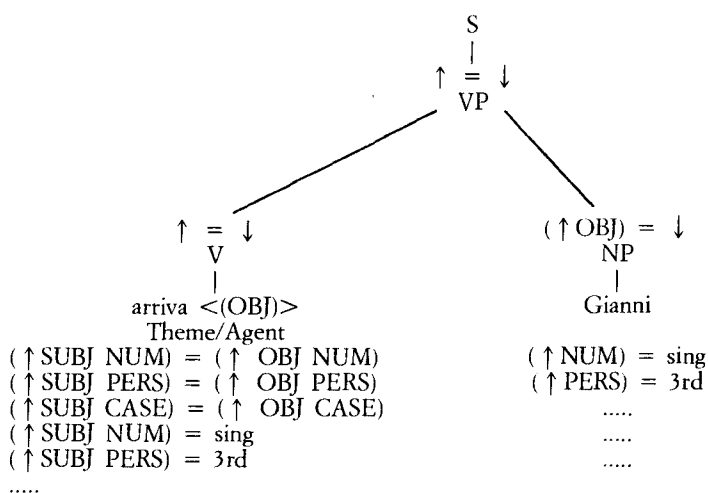
Structures generated at c-structure level will account for the lack of a lexical *SUBJECT* in case the only argument is expressed as an *OBJECT*/focus with Unaccusatives or is an Inverted *SUBJECT* in unergatives. Since no lexical expletives are available in Italian, no structural position will be projected. We shall use as an example,

- (27) Arriva Gianni.

An Unaccusative verb with a non-thematic *SUBJECT* added at f-structure level and control equations for it, in a language with pro-drop as a typological option could be represented as follows:

⁵ However, according to Belletti (1986), in a null Subject language, the external th-role is assigned directly to the VP-adjoined position and also nominative case – so this position qualifies as an A-position, from where *wh-* extraction can take place. In LFG, case is assigned directly in the lexicon and is made visible at f-structure.

(28) i. c-structure level



ii. f-structure level

F						
SUBJ	PRED	TENSE	ASPECT	OBJ		
proexpl	arriva<(OBJ)> Theme/Agent	[-PAST]	[+EVENT]	PRED	NUM	PERS
				Gianni	sing	3rd

In case the sentence is the canonical,

(29) Gianni arriva

there is no need to add a non-thematic SUBJECT. In the previous example, agreement is expressed with the OBJECT. This structure is motivated by the fact that the sentence must be given a different interpretation according to whether the argument of the verb is in postverbal or preverbal position. In the former case, there is a PRESENTATION of the SUBJECT in the discourse, in the latter case there is just a PREDICATION on the SUBJECT. Non-thematic SUBJECTS in a language like Italian cannot surface at c-structure, thus there is no way to include equations like SUBJ=OBJ to transmit features from the OBJECT to SUBJECT (but see Baker, 1983) ⁶.

⁶ Baker's proposal is as follows (38): as to the lack in English of such forms as "was read the book"...I claim that this gap can be charged to other facts about English. Suppose that English, unlike Italian, has a constraint that every sentence must have a lexically realized SUBJ – a strengthening of the universal requirement

There does not seem to be a principled reason for having to prefer one lexical form over the other, since both must be present at some stage of representation in the lexicon. However we do not start out, as in GB, with the OBJECT which originates as a Theme argument, because the Lexical Mapping Principles do not require it, as results from Bresnan & Zaenen (1990), hence B&Z. The SUBJECT may then appear as the OBJECT/focus, and this is sanctioned by a lexical redundancy rule – subsuming NP-movement. Moreover, it must be said that not all ergative verbs have Theme arguments. Some of them must allow for both Theme and Agent, as is clear for verbs like ENTRARE/USCIRE/ FUGGIRE/ TORNARE. Whereas for verbs like PARTIRE/ARRIVARE, the subject/object might be an inanimate object which is clearly computeable only as Theme. Whenever an animate, human NP is introduced it can be a Theme or an Agent. Thus, in case we start out with the argument associated to the Subject, we can have a rule of

- (30) LOWERING TO OBJECT
 SUBJ → focus(OBJ) CASE=[±PART], and – V[-erg]
 theme/agent theme

where we can directly specify Partitive case. No such restriction applies when the NP is preverbal, computed as SUBJECT. This rule could then apply to inchoativized forms, to agentless passives, but it should be prevented from applying to Real Intransitives or Unergatives, supposing that all verbs are marked at least as either ergative or unergatives.

- (31) Franco ha detto che e sembrano [XCOMPvenire molti studenti a lezione
 SUBJexpl SUBJ OBJ

The need to have a SUBJexpletive available is accounted for by the presence of the agreement features on the raising predicate SEMBRARE which has a non-argument function as SUBJECT. Agreement is clearly with the postverbal/ extraposed subject as in,

that SUBJECTs be present in lexical forms. Suppose further that it has only two PRED-less NPs: 'it', which is restricted to lexical forms that assign COMP function; and 'there', which is generally restricted to certain verbs that subcategorize for it, such as existential be. Then one might perfectly well suppose that the intermediate form 'read_{pass} < Ø/AGENT, (OBJ)/THEME >' exists in English, but cannot surface directly, because there is no way for it to lexically realize a subject without being incoherent.

- (32) a. Ho chiamato a parlare il presidente / È venuto a parlare il presidente /
Verrà a risolvere la questione Gianni / Verrà a riparare il lavandino un
idraulico
b. Sembrano venire molti studenti alle tue lezioni / Sembrano venire alle
tue lezioni molti studenti

Since Italian allows a SUBJECT to be present at c-structure freely in various positions after the verb, and since the OBJECT of unaccusatives is also a SUBJECT in preverbal position, there is no way to disallow this SUBJECT to be encoded syntactically in a particular postverbal position, since there is a lexical form that allows it. However SEMBRARE only allows non-argument subjects,

- (33) a. Molti studiosi sembrano apprezzare le tue teorie
≠ ??Sembrano apprezzare le tue teorie molti studiosi
≠ **Sembrano apprezzare molti studiosi le tue teorie

and only Unaccusatives allow VP internal OBJECTS that bind expletive pronouns in a non-argument SUBJECT function. Besides, only argument OBJECTS can be extracted with “ne”: non-argument OBJECTS are not assigned partitive case by the matrix verb. This could be a general rule which allows the CASE=[±PART] to be generally available and optional only for argument OBJECTS and not for non-argument ones:

- (34) Lettere ne ho scritte = Le lettere le ho scritte
(35) **Studenti ne consideravo intelligenti ≠ Gli studenti li consideravo intelligenti

The same applies to predicative optional arguments like predicative adjectives in causative constructions and in transitive verbs like mangiare,

- (36) ??Ho mangiato spaghetti scotti ≠ Ho mangiato spaghetti / Ho mangiato gli spaghetti
(37) a. Ne ho mangiati = Li ho mangiati
b. ?? Ne ho mangiati scotti ≠ Li ho mangiati scotti

this can only derive from “Ho mangiato gli spaghetti scotti”⁷.

⁷ Belletti (1986) proposes to derive this restriction by the fact that some sort of reanalysis should apply to these structures, where a predicative complement is added, just like what should happen in causative constructions with “rendere”.

However the case of causative verbs is different since the predicative AP is already subcategorized for by the verb, whereas in the case of “mangiare” it is

A somewhat different proposal concerning “ne” and unaccusatives will be presented in section 4.2 after a number of other interesting issues like Subject Inversion are adequately introduced below.

3.3 *Passivization*

Consider some of the properties of the postverbal SUBJect/OBJect in passives:

A. it must be adjacent to the predicate

- (38) a. **È stato ucciso questa mattina il presidente degli USA
b. ≠ Questa mattina è stato ucciso il presidente degli USA

B. no other constituent may be added

- (39) a. **È stato ucciso il presidente degli USA dalla Cia
b. ≠ Il presidente degli USA è stato ucciso dalla CIA

Baker’s suggestion is to change the rule of PASSIVIZATION into the one modifying simply the SUBJ \rightarrow (OBL_{by}/Ø) and leaving an OBJect in place for sentences like,

- (40) È stato ucciso il presidente Kennedy

However, the effect of Passive is to raise an OBJect to SUBJect, and not to introduce a new argument in the discourse. In that case, we would have a presentational focus, added at lexical level. To account for the facts just indicated above, the rule should be expressed as in Bresnan(1982), and the subsequent appearance of the passive SUBJect as OBJect should undergo semantic restrictions, owing to the focussing function it contains. The rules should apply as follows, leaving aside momentarily morphological notations,

- (41) PASSIVIZATION,
a. SUBJ \rightarrow (OBL_{by}/Ø)
agent agent
fotografato: ‘FOTOGRAFARE<(Ø),OBJ>’
fotografato<∃x,y>
b. OBJ \rightarrow SUBJ
theme theme

optional. The difference between “ingoiare” claimed by Belletti to rest on the nature of the Affectedness constraint, to the effect that the argument of “ingoiare” is not appropriately affected, is on the contrary due to the nature of the predicate: “crudo” is a state predicate, different from “scotta/troppo cotta” which introduces a subjective, evaluative dimension.

The rule is made up of two parts: a. changes the SUBJect function into the OBLique_{by}, or into the null function \emptyset , without modifying the thematic role associated to the AS; b. changes the OBJect to SUBJ. According to the framework described in B&Z the same facts are derived from more general principles applying directly to AS rather than by means of the intermediacy of lexical rules. The null function MUST be interpreted at AS but being no longer a function, cannot be present in the two levels preceding it, the syntactic and the functional level. Moreover, the rule has the effect of binding the argument in the lexicon to a generic existential quantifier which assigns it a fixed interpretation, with narrow scope. Subsequently, the SUBJect could be lowered to OBJect: since a similar rule has already been formulated to turn the SUBJect of the Unaccusatives into the focus/topic OBJect of discourse OBJect, it would seem that the best way to capture this fact is the one proposed above.

(42) c. A passive SUBJect must be individuated.

In this way we can face some residual problems with verbs like CONSIDERARE/RITENERE which have a non-argument OBJect: these objects cannot be expressed as bare plurals, they cannot be left dislocated with "ne" clitics, nor can they remain in situ as OBJects in a passivized sentence, the examples are due to Belletti (1986):

- (43) a. *Non consideravo studenti intelligenti
b. *Non ritenevo bambini divertenti
- (44) a. *Studenti, non ne consideravo intelligenti
b. *Bambini, non ne ritenevo divertenti
- (45) a. *Sono considerati alcuni/gli studenti intelligenti
b. *Sono ritenuti gli/alcuni bambini divertenti

as opposed to,

- (46) a. Gli studenti non li considero intelligenti
b. I bambini li ritengo divertenti
- (47) a. Non considero gli studenti intelligenti
b. Non ritengo i bambini intelligenti

As a further restriction, the passive subject must be individuated

- (48) a. Gli studenti sono stati considerati intelligenti
b. I bambini sono stati ritenuti divertenti

- (49) a. *Studenti sono stati considerati intelligenti
 b. *Bambini sono stati ritenuti divertenti

A rule of topicalization turns a subject theme into the topic of discourse: by lowering the OBJ and assigning it a lexical FOCUS. There is then a general rule that must be restricted, to the effect that the interpretation of a focussed function requires that the NP must be individuated, and that it must be argument:

- (50) DISCOURSE TOPIC INTERPRETATION
 a. A topicalized function must be argument and must be individuated:
 (\uparrow INDIV)=c [-GEN, \pm DEF]

This restriction is a lexical constraint and applies to the SPEC at c-structure.

3.3.1 *On Agentless Passives*

One of the most important features the rule of Passivization (or Suppression) is that Binding in an XCOMP <prop> with the Agent argument is no longer impossible, since OBLique implicit arguments cannot bind lexical anaphors not being eligible functional controllers; on the contrary, we shall see that OBJ implicit arguments can, as shown in,

- (51) a. The price was decreased to help the poor \neq **to help his own sister,
 = b. Il prezzo è stato calato **per aiutare se stesso /** per aiutare la propria famiglia
 c. **The price decreased to help the poor
- (52) I prezzi sono stati alterati **per favorire se stesso /**per favorire la propria famiglia
 /**per fare i propri interessi /**per favorire se stessi
- (53) La nave è stata affondata per riscuotere l'assicurazione \neq **per uccidere la propria moglie
- (54) **Queste teorie sono state inventate PRO nudi
- (55) a. Gino ha promesso a Mario di promuoverlo
 \neq *?A Mario è stato promesso di promuoverlo

The rule of Passivization has different side-effects on the functional control equation: with object control verbs, or object2 control verbs the controller is raised to SUBJECT and the controlled XCOMP has simply a SUBJECT rather than an OBJECT controller. With subject control verbs however, the controller is no longer available since with passives the SUBJ is changed into OBL or BY OBJ, and being

a semantically restricted function an OBL cannot act as controller of an XCOMP:

- (56) Frank believes John to be intelligent → John is believed (by Frank) to be intelligent
 (57) Gino ha detto a Mario di informarlo → A Mario è stato detto (da Gino) di informarlo
 (58) Gino ha costretto Mario a seguirlo → Mario è stato costretto (da Gino) a seguirlo
 (59) a. Il direttore ha minacciato Gino di licenziarlo → b.**Gino è stato minacciato (dal direttore) di licenziarlo
 ≠ Gino è stato minacciato (dal direttore) di venire licenziato (dal direttore)

The ungrammatical (59)b. is simply due to a clash of thematic roles in SUBJECT control predicates. In SUBJECT control thematic roles must also be equated following Růžička (1983)⁸. These predicates do not follow the default formulation of the lexical redundancy rule and a control equation is thus obligatorily added. In this case then, the further requirement wrought on a-structures that theta-roles between the controller and the controllee be equal can be added, by simply

⁸ In his paper, the author puts forward a theory according to which SUBJECT control predicates like “promise” require a constraint based on thematic roles, which he calls TIC (Thematic Identity Condition), according to which the controllee, big PRO subject of the VCOMP must be assigned the identical thematic role in the active and the passive structure of the controller SUBJECT. In his words, the condition states that “the NP expressing the ‘Agent’ of *promise*, which is an argument in its semantic valence structure must be identical (alternatively, must control) the NP expressing the person responsible for the execution of the promise give, the Agent within the thematic relations of the infinitival construction (ibid., 311)”. Thus in,

i. John promised Bill PRO to win
 the two identities coincide, but in,

ii. *John was promised \emptyset PRO to win/to leave. **John was promised \emptyset to allow Frank to leave.

the TIC is violated and the sentence is “curious” or strange. However, if we change the predicate of the controlled VCOMP into one in which the thematic role of the SUBJECT is not an Agent but an Addressee, the sentence improves remarkably, as shown by,

ii. John was promised \emptyset to be allowed to leave
 where the SUBJECT is no longer the Agent but is the Addressee, the receiver of the promise and is identical to the thematic role associated to the SUBJECT of the predicate “allow” in its passive form. Now in verbs with complement control (CC), we have a different principle applying, which R. calls Thematic Distinctness Condition (TDC). We see that the previously ungrammatical sentence, becomes grammatical if we substitute *promise* with *persuade*,

iv. John was persuaded \emptyset to leave

here the SUBJECTS involved represent different theta-roles, an Agent and a Theme.

stipulating it. Besides, no control can be operated by the OBLique function, which we know is not allowed to act as such by the theory.

- (60) MINACCIARE/threaten < ag, theme, prop > →
 <SUBJ, OBJ, VCOMP> →
 VCOMP SUBJ = SUBJ &
 a-structure < α > = < α >
- (61) after passive has applied <OBLda, SUBJ, VCOMP> → **VCOMP SUBJ
 = OBLda
- (62) LICENZIARE/fire <ag, theme > → <SUBJ, OBJ> → <OBLda, SUBJ>

thus the new subject can become the controller in case the thematic role is the same. As to complement control predicates, nearness or closeness of thematic roles may induce ungrammaticality as R. remarks,

- (63) **They persuaded John to be admitted to the examination/**Hanno convinto Gino ad essere ammesso all'esame

Here the two theta-roles are both Themes or Affected Themes, whereas in

- (64) They persuaded John to admit his sister to the examination
 / Hanno convinto Gino ad ammettere sua sorella all'esame

the two theta-roles are distinct. In this case the condition on the a-structure should be something like,

- (65) a-structure < α > \neq < α >

4. Copulative constructions

We shall now analyze copulative constructions, which are closely related to passivized structures and a source of NP-movement traces in GB theory, whereas no such traces are required in LFG. In Italian copulative constructions, the predicative NP can be preposed and can appear in precopular position – however agreement is always with the SUBJECT,

- (66) L'assassino è Mario = Mario è l'assassino
 (67) Mario è il suo miglior amico – Il suo miglior amico è Mario / His best friend is Mario

Following Longobardi (1987) we could call the structure where

the Predicative Function is proposed as “identificational structure” and the one where it occupies its canonical position as “predicational structure”.

- (68) Una migliore soluzione sarebbe acquistare un'auto / A better solution would be to buy a car

However we do not need to differentiate the two structures at c-structure level since no NP movement exists in LFG. Thus no NP traces can be generated to motivate the different c-command requirements for government. In LFG, these relations are directly encoded in functional labels associated to NP's: a SUBJECT is a closed referential function; on the contrary, an XCOMP is an open predicative function. Only SUBJECTS carry functional equations triggering agreement with the verb's inflectional features.

- (69) Gianni e Maria/I sudafricani sono la causa di molti disastri
 (70) La causa di molti disastri sono Gianni e Maria/i sudafricani

Here we predict correctly that the referential expression is the one occupying SUBJECT position and agreement is correctly related to it. In other words the predicative relation is asymmetric, and there is only one argument which is thematic. In LFG, the nonthematic SUBJECT is interpreted as the SUBJECT of the open complement, and consequently the opposite relation does not apply since the nonthematic, nonlogical SUBJECT is a closed function and does not allow the postcopular NP complement to be interpreted as its internal SUBJECT. In no way could we allow the copula to be a biargumental predicate, where both NPs are given the role of thematic arguments, in case we regard it as an identity verb. In this case we could treat both NPs as referentially independent expressions. Consider now,

- (71) Se io fossi te = Se io lo fossi = Se io fossi buono

where “te” is computed as a predicate: all predicative expressions can be cliticized in Italian by “lo”, with morphological features lexically bound as [+masc, +sing]. The interpretation principles related to copular expressions seem to require that two NPs be present and that one of them be obligatorily referential. A predicative element is excluded from the class of R-expressions, or of thematic arguments, and only the referential expression can be computed as the external argument of BE, its SUBJECT (a thematic argument in GB).

The requirement imposed by LFG are completely opposite: in

fact the nonargument SUBJECT can be simply regarded as a function which is semantically dependent, in that in order to be interpreted it requires a predicate.

(72) C'è Franco \emptyset = Franco non c'è \emptyset [=Franco(non) è qui]

This could be computed as a case of XCOMP deletion, where the locative “ci” absorbs the role of the predicative complement. In fact both sentences can be interpreted as a locational predication about Frank. For the case of an identificational structure, it is sufficient to have a rule of PSR, which says,

(73) S \rightarrow NP VP
 (↑NCOMP) = ↓ ↑ = ↓

(74) VP \rightarrow V' NP
 ↑ = ↓ (↑SUBJ) = ↓

(75) V' \rightarrow CLIT V
 FORM =_c ci ↑ = ↓

The other rules are sufficient to analyze the predicational structures.

(76) Il desiderio di Gianni/La passione di Gianni sono gli scacchi.

In these sentences, the property or the identifier NP is the plural “gli scacchi”: it is one of the properties composing the set identifier as “desiderio,passione”. In other words, this is a predicational structure where the preposed NP is the identified, or the referential expression, and the postcopular NP is the identifier, or the predicative expression. However, strangely enough, agreement goes with the postcopular NP, or with the predicative expression, contrary to what is normally assumed.

In the exception constituted by the example above, agreement goes with the predicate, or the identifier behaves like a SUBJECT in that it attracts agreement. This could be accounted for by a special rule which takes into account the syntactic class of the head noun – belonging to “psychic” or “subjective” predicates – as well as the need for the NP to have a lexically expressed SUBJECT:

- (77) i. *La passione sono gli scacchi
 ii. *La casa di Gianni sono quegli appartamenti
 iii. *La descrizione di Gianni sono quegli scritti sul tavolo
 iv. *La partenza di Gianni sono quei biglietti
 v. *La conquista romana della Gallia sono quei paesi a nord

In some way, the sentence corresponds to a non-copulative active sentence with a lexical predicate which translates literally the nominal head into a corresponding verb,

- (78) La passione/amore/interesse/desiderio di Gianni sono le donne/i cavalli/gli scacchi
 = Gianni è appassionato di/ama/è interessato a/desidera le donne/i cavalli/gli scacchi

4.1 *Inverted SUBJECTs and Locative Inversion*

Why Italian allows “ci” only with BE and not with passives and unaccusatives? Why Italian does not have impersonal passives. First of all, passives, there-be and unaccusatives should all be computed as lexical forms which start off with a SUBJECT and an open complement – there-be, a locative – or a closed complement unaccusatives, and transitives.

- (79) i. Gianni è nel giardino → C'è Gianni nel giardino → Nel giardino c'è Gianni
 ii. Gianni è arrivato → È arrivato Gianni
 iii. Il professore ha bocciato Gianni → Gianni è stato bocciato → È stato bocciato Gianni

Only derived forms allow extraction with “ne” and must be computed as a case of presentational focus or presentation of the topic of discourse. Now Italian does not allow impersonal passive because no non-argument SUBJECT can be added in a derived structure, due to the presence of strong agreement⁹. In English and French agreement is weak, and no such condition is at work. In passive constructions, however, both English and French use HAVE rather than BE: French also uses AVOIR in existential constructions, together with locative “y” (ci/there).

⁹ In English and French, case is assigned to the preverbal expletive in subject position and is realized on the VP-adjoined postverbal NP. The CHAIN relation entertained by the expletive and the VP-adjoined NP guarantees the correct verbal agreement and the transmission of the subject *th*-role. However, since case is realized in a different position from where it is assigned VP-adjoined positions qualify as A'-position, and *wh*-movement cannot take place from there.

Unaccusative verbs are verbs which are inherent/structural case assigners – differently from passives and raising verbs – which do not assign any external *th*-role. They only assign an internal *th*-role to their object, not to their subject. This is reflected in the fact that Italian does not allow the subject to be syntactically codified.

- (80) i. Il a été tué un homme / trois femmes [+DE]
 ii. Le moment où a téléphoné Jean, je croyais que tout était résolu.
 iii. Il faudrait que parte Jean / J'aimerais que viennent tous les invités.
 iv. Il y a un homme à l'appareil.

Subject inversion is allowed in these two contexts: a complement clause with subjunctive mood; a clause headed by a *wh*- word. No DE arises in these constructions, nor is there a constraint on the ergative class of verbs. According to Belletti(1986), it is a derived VP-adjoined position – in LFG it is a PSR where the subject is allowed to appear in a Root-Domain, where the feature [+BOUND] is inherited from the FOCUS marker, or percolates from the Verb. Also, a verb with passive morphology should literally be considered an unaccusative verb, i.e. a verb which loses the capacity of assigning accusative Case.

Existential structure with an expletive are computed with a non-argument OBJECT: this can be seen both in German and in English:

- (81) i. Es gibt einen Mann
 ii. There was him in the garden, and her in the bath-room

In Italian verbal agreement can be associated with the participle in certain constructions,

- (82) i. Arrivati i tuoi amici, possiamo partire.
 ii. Accusata la madre, il figlio si uccise.

Accusative and Nominative NPs are really NPs in that they have a special status in triggering agreement on the verb. On the contrary, inherently case-marked NPs are PPs in these languages. In French no agreement occurs with the postverbal NP, differently from what happens in English and Italian,

- (83) i. There arises a storm/ there arise typhoons here
 ii. There arise many storm/ There are many men in the garden
 iii. Il est arrivé trois filles ≠ **Il est arrivé Jean ≠ **Il a parlé trois étudiantes (No unergatives)

What does it mean for a language like French, which has obligatorily a lexical expletive, to allow Stylistic Inversion, as in,

- (84) Quand Marie a dit que Paul est mort? = Maria a dit que Paul est mort quand?
 ≠ Marie a dit que est mort Paul quand?

This could be justified by saying that the expletive *pro*, not being a referential pronoun does not allow the focussed NP to be out of the VP. In other words, it is the non-referential status of expletive *pro* to constrain the structure. This is a minimal difference from English, in which the lexical expletive allows the postposed NP to be separated from the verb by HNPS.

What about Italian? or other languages which lack lexical expletives and don't require the presence of a locative. One could say that the locative is an implicit argument and that there is an empty expletive subject. However in LFG, unaccusatives and verbs of existence do not seem to require an empty expletive subject, in that they encode agreement directly on the OBJECT. Impersonal "il" can only be used with ergative verbs. Extraction is allowed in English but not in French:

- (85) i. There walked into the room a man = How many men walked into this room today?
 ii. **How many men did there walk into the room?
 iii. There are many problems for that solution to really work
 iv. How many problems are there for that solution to really work?
 v. **How many problems John said are there/there are e
 ≠ What did John say there was e = What John said there was e

A function lexically bound to an expletive is no longer able/free to be bound in the syntax if the function is a non nuclear function, or the FOCUS is quantified. This is quite obvious in LFG, where c-structure is feeded by l-structure.

In English and French the expletive is a lexical element which is inserted by a rewrite rule for an NP in SUBJECT position: the lexical equations bind the agreement to the OBJECT. In this way, the OBJECT is bound to the SUBJECT via the agreement, and subsequently a lexical CHAIN is established between the expletive and the OBJECT NP via the intermediate action of agreement.

In Italian no such lexical CHAIN needs be established since no expletive appears. "Ci" is computed as a clitic, and agreement is with the unaccusative object. However, no DE effect arises in *ci*-constructions:

- (86) C'è uno studente al telefono / C'è Gianni al telefono / C'è già qualche studente in classe
 C'è già ogni studente in classe / Ci sono già tutti gli studenti in classe / C'è già qualcosa sullo schermo / C'è già tutto in frigorifero

In this case Infl is neutralized, no process of subject-verb agreement can take place in these sentences, since *pro* is bound to "ci".

According to Belletti (1986), the presence of “ci”, makes INFL unable to realize its features in the pro subject, appropriately. No DE appears since nominative does not impose any semantic restrictions on the nature of the NP. However, it must be noted that “io” has no other possible lexical realization, whereas “egli-lui” show clearly that, in these cases nominative is not available,

- (87) **C'era egli ad attendermi = **Arrivata ella... = **C'erano essi in classe
C'era lui ad attendermi = Arrivata lei... = C'erano loro in classe

The same happens with subject inversion structures,

- (88) Ha telefonato lui/**egli = Ha comprato lui/**egli la tua auto

To account for these cases it is sufficient to say that there is no SUBJECT available on a par with other unaccusative constructions and that agreement is forced onto the OBJECT. “Ci” is added with ESSERE, in Italian, and with no other unaccusative-like verb, due to the semantic nature of the verb BE: presentational structures without a marker would not be allowed and it is a locative marker just like French “y”. The difference with French lies as usual in the possibility to freely move the Locative open complement in front of “ci”. In French the presence of “y” marks the fact that “il” is not used as a normal impersonal marker. English “there” is coherently used in all of these structures, where there is an unaccusative OBJECT: so the copula in existential constructions is used as an unaccusative verb.

In French extraction is allowed if impersonal “il” is used and no agreement appears on the verb:

- (89) i. J'aurais aimé qu'il vienne beaucoup de linguistes a mon anniversaire
ii. Combien de linguistes aurais-tu aimé qu'il vienne à ton anniversaire?
iii. J'aimerais que viennent tous les invités
iv. **Combien the linguistes aurais-tu aimé que viennent à ton anniversaire?
v. Il faudrait que parte Jean
vi. ** Combien de linguistes faudrait-il que partent à nos réunions?

No DE effect in stylistic inversion and not only limited to ergative verbs. However no extraction can take place from these constructions as Belletti (1986) shows.

Italian does not possess a lexical expletive, but uses a fixed agreement marker to note it at surface level, this one being ambiguous with normal agreement. However, whenever expletive pro is used to mark the appearance of a certain construction, the subject cannot be in any position outside the VP, that it is not adjoined to S as all topics are.

Inverted SUBJECT constructions are used to introduce new topics in the discourse, and differently from English or French, the NPs can be definite or indefinite. However, the postposed subjects are not topics since they cannot be separated from their V by a PP without losing their informational value or producing ungrammatical sentence:

- (90) Ehi, è arrivato Gino! ≠ **Ehi, sono/sei arrivato io/tu !
Gino è arrivato. = Tu sei arrivato. Io sono arrivato
- (91) Ehi, sono arrivati i regali ! ≠ **Ehi, siamo arrivati noi/ siete arrivati voi !
≠ Dopo che (no expletive pro) è entrato nella stanza Giorgio, tutti si sono zittiti.
- (92) **Ehi è arrivato all'aeroporto Gino! ≠ Ehi Gino è arrivato all'aeroporto
(Gino è in ritardo e sta per perdere l'aereo...)
- (93) **Ehi, sono arrivati con il postino i regali ! ≠ Ehi, i regali sono arrivati con
il postino (non si sapeva se i regali erano stati spediti per posta o inviati con consegna a mano)
- (94) ??Ehi, ha terminato il lavoro Gianni ≠ Ehi, Gianni ha terminato il lavoro
(Gianni non Franco) ≠ Ehi, Gianni ha terminato il lavoro ≠ Ehi ha terminato il lavoro, Gianni

The Inverted subject may be definite or indefinite, but it cannot be an anaphoric pronoun: this is so whether the pronoun is independent or morphologically incorporated into the verb. It seems plausible that anaphora is pragmatically inconsistent with presentation. If so, we might expect a deictic pronoun to be acceptable, and this expectation is borne out also in Italian. As Bresnan & Mchombo note (footnote 45) the independent personal pronoun is also anaphoric, not deictic, but it refers to a changed topic. In virtue of its reference to a changed topic it is used for contrastive focus. But in virtue of its anaphoricity it is not used for the presentational function. Hence, when a contrastively focused constituent is also presentation, as in the examples of locative inversion, the independent personal pronoun is still excluded. This is what is predicted for the Italian minimal pair 3rd person pronouns, *egli/lui*, *ella/lei*, *essi/loro*.

The inverted subject is not only presented on the scene in locative inversion, it is focused, or set off against presupposed material. If the inverted subject bears the FOC, it follows from our theory of discourse functions that it cannot simultaneously have the TOP at the same level of functional structure. Since interrogative pronouns have the FOC function and relative pronouns have the TOP function, it is predicted on this theory that the inverted subject can be questioned in place but cannot be relativized. Now in Italian, an inverted subject can be long-distance questioned because:

- (95)
- a. there is no lexical expletive subject;
 - b. there is no locative subject;
 - c. there is no empty expletive subject.
 - d. the subject of an unaccusative is long-distance questioned from the Subject position;
 - e. the spatio-temporal location seems to be a crucial factor in the determination of adequate contexts for long-distance questioning an argument of eventive, unaccusative verbs;
 - f. the verb BE constitutes an exception (why??)
 - g. DE effect in Italian (not easy to detect), in English and French and German;
 - h. in French, extraction is allowed only when a lexical expletive is present.

See for instance the impossibility of,

- (96)
- i. **Chi ha detto Gino che sull'albero si trovava? vs. Chi ha detto Gino che e si trovava sull'albero?
 - ii. **Chi hai detto che sotto l'albero giace? vs. Chi hai detto che e giace sotto l'albero?
 - iii. **Che cosa hai detto che ieri è accaduto? vs. Che cosa hai detto che e è accaduto ieri?
 - iv. *?Chi hai detto che ieri è arrivato? vs. Chi hai detto che è arrivato ieri?

and the different patterning of unergatives, of OBJ2, the presence of a spatial location

- (97)
- i. Chi hai detto che ieri ha telefonato? ≠ A chi hai detto che ieri hai telefonato?
 - ii. A chi hai detto che ieri è arrivato un pacco? = Chi hai detto che ieri è entrato nel tuo ufficio?
 - iii. *?Chi hai detto che ieri è entrato?
 - iv. Che cosa hai detto che c'è (nel mio piatto)? Chi hai detto che c'è (a casa tua)?
 - v. What did John say there was?

In French extraction is allowed if impersonal "il" is used and no agreement appears on the verb:

- (98)
- i. J'aurais aimé qu'il vienne beaucoup de linguistes a mon anniversaire
= Combien de linguistes aurais-tu aimé qu'il vienne à ton anniversaire?
 - ii. J'aimerais que viennent tous les invités
≠ **Combien de linguistes aurais-tu aimé que viennent à ton anniversaire?

The presence of the expletive then does not seem to constitute an obstacle to long-distance questioning, rather to be a requirement in certain languages.

4.2 *Ne Topicalization*

In what follows we will develop a different proposal for the inverted subjects of E-verbs – unaccusatives, inchoatives, passives,

impersonals – which hinges basically on the simple observation that the NP in postverbal position is not a “normal” Object NP nor is the sentence synonymous when it has the same NP in preverbal position.

We will start by showing that the NP in postverbal position is not a normal Object NP but it is what we will call a TOPic SUBJECT, i.e. a SUBJECT which undergoes the same semantic and pragmatic restrictions of a TOPic – see 50 above. If the NP in postverbal position were really an Object it would behave just like normal NP Objects of transitive verbs, but it does not, as the following examples clearly show.

- (99) i. Hanno liberato molti dei prigionieri (politici)
 ii. Hanno affondato molte delle navi (irakene)
 iii. Hanno congelato molte delle verdure (biologiche)
 iv. Hanno rotto molti dei vasi (cinesi)
 a. Hanno insegnato molte delle teorie (linguistiche)
 b. Hanno telefonato molti degli studenti (stranieri)

where we use quantified pronominalized NPs which are the syntactic source of the pronominalized form of the quantifier “molti” (see Delmonte, 1991 in press) with “ne” cliticization, which have a complement NP headed by “di”. In the “a,b” examples we added two sentences which contain verbs of activity like “insegnare, telefonare” which we will explain below. Here are the cliticized versions,

- (100) i. Ne hanno liberati molti (dei prigionieri)
 ii. Ne hanno affondate molte (delle navi)
 iii. Ne hanno congelate molte (delle verdure)
 iv. Ne hanno rotti molti (dei vasi)
 v. Ne sono entrati molti (dei profughi)
 a. Ne hanno insegnate molte (delle teorie)
 b. *Ne hanno telefonato/i molti (degli studenti)

However, when we turn to passivized, inchoativized and reflexivized versions of the same sentences with inverted subjects grammaticality judgements change,

- (101) i. % Sono stati liberati molti dei prigionieri ≠ Sono stati liberati molti dei prigionieri politici ≠ Molti dei prigionieri sono stati liberati ≠ Sono stati liberati molti prigionieri
 ii. % Sono affondate molte delle navi ≠ Sono affondate molte delle navi irakene ≠ Molte delle navi sono affondate ≠ Sono affondate molte navi
 iii. % Si sono congelate molte delle verdure ≠ Si sono congelate molte delle verdure biologiche ≠ Molte delle verdure si sono congelate ≠ Si sono congelate molte verdure

- iv. % Si sono rotti molti dei vasi ≠ Si sono rotti molti dei vasi cinesi ≠
 Molti dei vasi si sono rotti ≠ Si sono rotti molti vasi
 v. % Sono entrati molti dei profughi ≠ Sono entrati molti dei profughi
 albanesi ≠ Molti dei profughi sono entrati ≠ Sono entrati molti profughi
 a. Sono state insegnate molte delle teorie = Sono state insegnate molte delle
 teorie linguistiche = Molte delle teorie sono state insegnate = Sono state
 insegnate molte teorie

The sentences improve if the predicate adjective is added thus indicating that the relatively low acceptability of these sentences is due to a semantic interpretative fact: the complement of “molti” must be sufficiently individuated when used in postverbal position. The same does not apply to preverbal position as shown by the examples, also indicating that NPs cannot be freely inverted from subject position; finally, if we use a quantified NP where “molti” is enclosed in the Spec no problems arise as to acceptability, thus indicating that the quantifier in this case must be treated differently from the case in which it acts as a pronoun with a NP complement preceded by “di”.

The second problem regards the pragmatic adequacy of inverted subject sentences in discourses, as compared with normal subject sentences:

Discourse 1.

- A. Marco ha bisogno del latte. Puoi andare a comprarlo tu?
 Bi. Non serve che vada io, è già andato papà.
 ii. %% Non serve che vada io, papà è già andato.

In Bii. we use %% to indicate that the sentence is grammatical but pragmatically totally unconceivable. As a result, the rule we formulated in 30 of Lowering to Object is no longer applicable, since what we are actually dealing with are still SUBJECTS but of a particular kind: with definite NPs we surmise that what is at stake here is a contrastive focalized SUBJECT; when an indefinite NP is used, we get a topic of discourse, i.e. something which has already been mentioned and must be individuated accordingly in the previous discourse. Our new rule will then become,

- (30) i. SUBJECT INVERSION
 SUBJ \Rightarrow foc(SUBJ) [\pm part] V = [+ingressive]
 or top(SUBJ) [+part] \neg V = [+erg]

In this way, we use syntactic classes to set ergatives apart and aspectual classes to set apart non ingressive predicates which cannot use this rule to focalize a NP subject from all eventive predicates – like achievements and accomplishments. In turn, “ne” appears only whenever an OBJECT NP is a quantified pronoun which is (–def,

+ part]. The interpretation of “ne” does not depend on the verb but on the antecedent of the clitic pronoun in the previous discourse, or, in case the complement of the quantifier is lexically expressed, within the same sentence and a Right or Left Dislocation is always computed as a case of TOPic.

In other words, unergatives are the only case in which Subject Inversion can freely apply without causing any change in the interpretation: this accounts both for the fact that ne cliticization cannot apply and that the postverbal NP in this case cannot be computed as a focus or as a topic. The proof lies in the meaning of “Hanno telefonato molti degli studenti (stranieri)” above, where “telefonare” can only mean “chiamare”/call and in no way denotes the activity of using the telephone. Finally, the degree of acceptability varies dramatically between the following two examples,

- b. %% Hanno telefonato molti ≠ *Sono entrati molti.

5. *Intransitivization of OBJECT function*

In LFG the rule of Intransitivization accounts for sentences in which a lexical form associated to a verb subcategorized for SUBJECT and OBJECT argument functions may become an intransitive form in which only the SUBJECT appears. As a side effect, the argument in AS is bound to a generic existential quantifier, and is bound to remain expressed as a variable, thus assuming scope lower than any other argument lexically expressed in the same sentence. In case the OBJECT function appears in a lexical form which also contains an open complement, an XCOMP, it has a role as controller of the XCOMP's SUBJECT. Now in Italian, this fact does not seem to place any restriction on the functioning of Intransitivization, unless the OBJECT function is itself a non-argument function. On the contrary, in English, it does, as Bresnan (1982:373-374) comments,

“Intransitivization is impossible whenever the object of a verb is a functional controller, and the rule would destroy the functional control relation between the controller and the open complement... any lexical operations that eliminate subject or objects will be inapplicable where they would destroy functional control relations”

However this is true only in English and not in Italian cfr.,

- (102) i. Gianni insegna Ø a parlare inglese/a nuotare
ii. Il generale obbliga Ø a obbedire

where we have two verbs with an argument OBJect which is a controller of the XCOMP and is empty: “insegnare<SO_{GG},OG_G,XCOMP>”, “obbligare<SO_{GG},OG_G,XCOMP>”. Intransitivization applies and the OBJect function is empty \emptyset , but functional control still has some effect, in that only arbitrary interpretation is made available. This could be interpreted as the effect of PRO inserted at f-structure level: however in that case the controller would be available and the PRO would be computed as anaphorically controlled by the matrix SUBJect, which is not the case. Here the PRO subject is no longer free, it is lexically bound. In other words, it seems that intransitivization of a functional controller is a rule made up of two parts: the binding of the XCOMP SUBJect to a set of agreement features which are meant to convey the arbitrary reading.

- (103) *Intransitivization*
 i. $\text{OBJ} \rightarrow \emptyset$
 ii. iff $\langle \text{SUBJ}, \emptyset \rangle$
 $\langle x, \exists y \rangle$

In case a lexical form contains an XCOMP $\langle \text{SUBJ}, \text{XCOMP}, \text{OBJ} \rangle$ the control equation will be changed to $(\text{SUBJ XCOMP}) = \emptyset$ in languages which have enough features to individuate the empty control function

- 103 *Empty function Identification*
 i. A control function can be left empty in case a language has enough features to individuate it
 ii. Associate the following feature matrix to the SUBJect variable if it is l-bound:
 [SEM=human, NUMBER=plur, PERSON=3rd, GENDER=Mas]

Whenever an OBJ undergoes intransitivization, if it is a lexical binder, for the presence of an optional XCOMP or a specific predicative function then fusion of features is subject to the constraint that in Italian a SUBJect may always be left lexically empty provided it is assigned functional features; in English a SUBJect may never be left lexically empty and must be filled with a lexical expletive in case it is semantically empty, no functional feature is associated with it.

The motivation for this possibility is due to the fact that in Italian the referential features associated to a SUBJect are able to license a lexically empty pronominal. Besides, generic interpretation is not a case of functional binding, in other words it must be treated as a case of anaphoric binding, i.e. the SUBJect can appear in f-structure but not in c-structure and is lexically bound in its interpretation.

- (104) i. Un concerto di violino riconcilia pro con se stessi
 ii. Il medico visita pro nudi (ritrae, fotografa)
 iii. Un concerto dei Pooh rende [pro allegri]
 iv. Un tribunale equo condanna pro solo per [PRO aver commesso crimini accertati]

These are the main cases discussed by Rizzi (1986) where we note the following facts:

A: there is one argument which is interpreted as arbitrary in interpretation

B: the sentence is assigned arbitrary interpretation as a whole due to tense specification

C: the functional features of the pro-subject must be [+plur-, +human, +mas]

D: the pro seems to be syntactically active in that it contributes in binding for ii. above and for control of big PRO in control constructions like (102)i./ii. and in anaphoric control in (104)i v.

In addition, there must be an empty category at the level of f-structure in order to bind short anaphors and the big PRO of untensed ADJuncts; no category is either required or allowed, at the level of c-structure, since the object pro cannot become syntactic bindee as the following examples clearly show,

- (105) i. **Chi hai detto che questa musica riconcilia e con se stessi?
 ii. **Chi hai detto che questa innovazione rende e efficienti?

The pro OBJECT is crucially created via a rule which operates on AS and as such can only have access to arguments of a given predicate. In this way, OBJECT of epistemic verbs or raising predicates are automatically excluded from it.

E. the SUBJECT of the main predicate cannot be fully individuated – be a proper noun or a definite expression; it must be a plural NP or an indefinite NP:

- (106) I concerti riconciliano pro con se stessi

is better than

- (107) i. ?? Il concerto di violino riconcilia con se stessi
 ii. ?? Il concerto dei Pooh rende pro allegri

F. the predicative complement cannot be eventive:

- (108) i. **Gino costringe pro a uccidere il proprio gatto / a chiudere la finestra

- ... a falciare l'erba / a lavorare / a obbedire ai propri superiori ecc.
 ii. ?? La polizia costringe pro a partire
 iii. ?? Il medico visita pro ammalati

G. tense must be in tune with generic interpretation, i.e. it cannot contain reference to a specific temporal location for a certain event.

- (109) ** Mario ha costretto a partire = **Il concerto di ieri ha riconciliato con se stessi;
 **La fuga da casa ha riconciliato con la propria madre/??* riconcilia con i propri genitori,
 **La mafia ha restituito alla famiglia = ??Il medico sta visitando nudi
 **Il concerto ha reso allegri.
 however, some pragmatic conditions are required with verbs like "restituire"/restore, as shown by,
 (110) **La ndrangheta restituisce alla famiglia
 ≠ Lo psichiatra restituisce alla famiglia

English does not allow proOBJECT with arbitrary interpretation: tense interpretation interplays as an operator with lexically empty pro binding them since they are already bound to an Existential quantifier, and not a universal one as Rizzi (1986) notes. Thus in the sentence

- (111) Gino fotografa ___ nudi

the interpretation is nothing like

- 111i. For all x , $nudi(x)$, & Gino fotografa x

For all individuals, if they are naked, John photographs them.
 Rather

- 111ii. For all event(x , photograph(x)), Exist(y , & naked(y)) | John photographs y

H. Functional controllers require a PRO to be produced, and this is made visible at f-structure if the secondary predication is computed as an XADJ, and this can be bound in turn by the OBJ or the SUBJ. However, these structures could also be computed as cases of XCOMP, since the adjectival predicate must be semantically restricted. The main difference between the two structures are as follows,

- (112) XADJ = it can be iterated \rightarrow Gino fotografava soldati nudi e pelosi
 = it can be preposed \rightarrow Gino fotografava soldati nudo e peloso / Nudo e

- peloso, Gino fotografava soldati
 (113) XCOMP = it cannot be preposed → Gino fotografava soldati nudi /
 **Nudi, Gino fotografava soldati

It would seem that when the OBJ is erased only XCOMP is allowed, as shown by the following examples where the ADJ is marked by the presence of an iterated adjective “nudi e pelosi”/naked and hairy,

- (114) i. ??Nudi dalla testa ai piedi, il medico ha visitato **___ / tutti i soldati
 ii. ??Nudo dalla testa ai piedi, il medico visita **___ / tutti i soldati.
 iii. Il medico visita tutti i soldati nudo dalla testa ai piedi/nudi dalla testa ai piedi
 iv. Il medico visita ___ nudo dalla testa ai piedi/nudi dalla testa ai piedi
 v. Gino fotografava ___ nudo / **Gino fotografava ___ nudo e peloso ≠
 ??Nudo, Gino stava fotografando ___
 vi. Gino fotografava ___ nudi / **Gino fotografava ___ nudi e pelosi ≠
 **Nudi, Gino stava fotografando ___
 ≠ Gli Alinei fotografavano ___ nudi / Gli Alinei fotografavano ___ nudi e pelosi
 / ??Nudi, gli Alinei fotografavano ___

Now, if “nudi” is an ADJunct and can be bound both to the SUBJECT and the OBJECT – not a case of obligatory binding to the OBJECT or to the SUBJECT, then what happens is the fact that f-structure produces a PRO which is anaphorically bound to the implicit controller, which in turn is existentially bound.

I. Note that the controller must be semantically adequate:

- (115) i. A tree killed John **sleeping, PRO falling, while PRO driving home
 ii. A mafioso killed John **falling, shooting at him

whenever control is free it is not a XCOMP but an XADJ. The rule of Intransitivization is applicable in English when the controlled SUBJECT is also a non-argument function: in this case binding will extend to it from the object and a lexical expletive will surface, as non-referential SUBJECT. However, whenever the controlled SUBJECT is referential, semantic content is required by the theta-role assignment rule and the functional features associated to it. The constraint is thus transferred onto theta-role assignment rules, which require a function to be referential in order to be assigned a theta-role. Non-argument functions or non-referential functions are never assigned a theta-role, being semantically empty.

In LFG the empty OBJECT must be prevented from surfacing in c-structure as happens with expletives: thus we keep Bach's Generalization for all control structures and suspend it for Italian due to

the possibility to assign features to the XADJ's or XCOMP's SUBJECT.

(see: This leads to the following conclusion; This sign cautions against avalanches; John is always ready to please)

In case the object is intransitivized, the SUBJECT of the ACOMP transmits its features, via the head of the AP, the Adjective which bears morphological agreement, to the controlled SUBJECT. If agreement changes no arbitrary interpretation will ensue. Thus, lexical binding allows a pro subject in case it has generic interpretation.

PRO-OBJECT is a case of pro-subject with fixed arbitrary interpretation: it is allowed in Italian since it allows SUBJECTS to be left unexpressed, provided they are assigned functional features to identify it referentially.

- (116) XADJ/XCOMP [SUBJ *e*
 [PRED "adatti"
 [[(SUBJ NUM)=pl; (SUBJ PERS)=3rd; (SUBJ GEND)=mas]

J. In functional control structures, there are two separate functions and two separate theta-roles.

- (117) a. Gino ha costretto Franco a uccidere sua madre
 b. Gino ha costretto Franco a uccidere la propria madre
 c. Gino_i ha costretto se stesso_k a uccidere sua_i madre ≠ la propria_k madre

In c. above, the SUBJECT of the XCOMP is bound at l-structure, but all pronouns are bound at f-structure. In particular, since the reflexive pronoun is the l-binder of the XCOMP SUBJECT and is obligatorily bound within its own minimal f-domain by the matrix SUBJECT Gino, it will also bind "propria" in b., but it will make obviative "sua" in c., contrary to what happens in a. where "sua" can either be bound by the Franco or by Gino, which are both outside its f-domain, the XCOMP. Principle A is not an anywhere principle as Belletti, Rizzi (1988) are obliged to maintain in the GB framework.

Principle A cannot apply at l-structure in that reflexive pronouns are never visible at that level; it does not apply at c-structure in Italian or English, because s-variables do not include reflexive pronouns.

K. Thematic and functional restrictions on intransitivization

Looking more closely at our examples we find that the constraints we must take into account in order to achieve the adequate interpretation of the deleted OBJECT function involve crucially what

Bresnan and Kanerva (1989) and Bresnan and Zaenen (1990) have called "argument structure" or simply a-structure owing to the need to restrain the kind of thematic role involved. The relevant structure to be considered in order to generate restrictions is the semantic and the thematic structure, where, cases such as the ones of the UNAFFECTED THEME are easily ruled out; thus verbs like VEDERE, which can also be assigned an optional XCOMP and have in that case an associated control equation, are simply out because the thematic role does not fit the rule for generic interpretation.

- (118) La musica rende \emptyset felici \neq **Gianni vede \emptyset felici
 = **Gianni ritiene \emptyset felici = **Gianni teme pro senza ragione

This amounts to saying that in sentences such as,

- (119) i. Gianni ha visto ___ correre e poi ha sentito ___ sparare dei colpi di arma da fuoco.

The story cannot continued by,

- ii. **Ha visto ___ cadere a terra

but by,

- iii. Ha visto un'ombra cadere a terra. Si è avvicinato. L'uomo era ancora vivo.

there is no generic interpretation available and there is always someone to fill the OBJECT role and to control the SUBJECT of the XCOMP (see Hoekstra & Mulder).

L. ECM and epistemic verbs

Now, verbs like "ritenere, considerare, credere" have a non-argument OBJECT, which cannot be deleted in English, and which can be deleted in Italian, but only in a non productive way. The result is a different lexical form, where the SUBJECT has become a controller,

- (120) Gianni ritiene/crede di essere intelligente \neq Gianni ritiene Franco simpatico

If we compute causative verbs, as control verbs with an argument OBJECT we could say that Intransitivization has two different effects¹⁰, according to whether the OBJECT is or is not an argument function. In case it is an argument function, the function activates a lexical rule which binds agreement to arbitrary reference. The argu-

¹⁰ Rizzi (1986:509: footnote 6).

ment is not discarded, it is lexically bound by an existential quantifier, and so is the th-role or the inherent semantic feature.

In case of non-argument OBJECTS the control relation disappears, because there is no argument to be bound to an existential quantifier and thus, automatically, the open complement is associated by the lexical default rule to the SUBJECT. Why are these forms not available in English? Why is an ACOMP no longer controllable in Italian, as in,

(121) **Gianni ritiene simpatico = **Gianni crede intelligente

In this case, agreement in the ACOMP is free, and since the OBJ has been deleted there is no lexical way to restrict it to the arbitrary interpretation. Besides, “ritenere, credere” do not belong to the copulative class of verbs which make available the interpretation of,

(122) Gianni è/diviene simpatico, intelligente

The passive rule which intransitivizes the Agent/SUBJECT argument of the active transitive form, creates an intransitivized, unaccusative form which crucially assumes the existence of a lexically bound argument, so that the corresponding passive forms are ok,

(123) Gianni è considerato Ø intelligente/Gianni è ritenuto Ø simpatico

The difference between the active and the passive form lies in the status of the intransitivized function: it is an argument in the passive form, it is nonthematic in the active form. The same applies to English passive versions of “believe”,

(124) John is believed Ø to be smart

Nothing of the sort seems to happen with predicative verbs like,

(125) i. **John called Ø a fool = **Gino ha chiamato Ø scemo
 ii. **John painted Ø black = **Gino ha dipinto Ø di nero ≠ ?? Gino dipinge di nero
 iii. **Gino chiama scemi = **Gino dice scemi/o = **Gino dà dello scemo

As we already said, a nonargument OBJECT cannot undergo Intransitivization,

(126) **Gianni ritiene simpatico = **Gianni crede intelligente

we also said that it cannot be treated as a syntactic variable if it is semantically inactive or ungoverned¹¹ as shown in,

- (127) i. **Chi hai detto che Gianni ritiene e di essere intelligente / di vincere il primo premio
 ≠ Chi hai detto che Gianni ritiene e simpatico
 ii. Chi hai detto che Gianni ritiene essere e adatto
 ≠ **Chi hai detto che Gianni ritiene e vincere il primo premio

6. C-Structure

At c-structure level then, all functions subcategorized for by a certain predicate must be given constituency. All function and semantic features are fused/socialized between the controller and the controllee

- (128) With FOC and TOP only one theta-role is transmitted
 1. FOCUS chains must look into the discourse for the sentence to be felicitously interpreted
 2. TOPIC chains must look within the sentence for their interpretation to be carried out

No problems arise for a language like English which has placeholders for strong agreement in tensed clauses, and lexical expletives for non-argument functions like the ones of raising constructions. In Italian, the theory predicts that these constituents must be assigned content, in other words, that they might be subject to syntactic binding, as in the following examples:

- (129) a. Chi hai detto che e ha comprato la tua auto?
 b. Chi hai detto che Franco ritiene e responsabile?
 c. Chi hai detto che e sembrava adatto al posto di direttore?

Now these empty categories are either bound as in (129) or they can be left empty as in (130) as long as they are functionally filled with f-features: the b. examples is no longer grammatical because no features is associated to the OBJECT NP, and the variable is not functionally bound: on the contrary the remaining examples are ok.

¹¹ According to Hoekstra & Mulder, "the crucial property of these constructions is that the temporal interpretation of the complement is independent of that of the matrix, i.e. the temporal extension of 'John (being) sad' is not determined by the temporal interpretation of 'consider' in 'I considered John sad'." We will not develop this interpretation of the facts presented above, but see Delmonte (1990).

due to the presence of agreement. We could accept Rizzi's version of strong agreement, which requires both person and number to be present. However, in LFG this constitutes a parameter differentiating English and Italian, and is based on the need to give content to the SUBJect function, independently of the presence or lack of strong agreement. Rather the presence of agreement could turn the PRO from a referential into a non-referential one: this case would represent the quasi-argument pro needed in SUBJects for atmospheric predicates, where functional features are fixed in the lexicon and do not contribute to give the SUBJect a referential index in f-structure. As to expletive SUBJects, their nature is due to the fact that their function is a non-argument (hence non-thematic) one, and not to their pronominal content. On the contrary, an expletive OBJect must be given content only in certain contexts, as the difference between (129)b and (130)b shows,

- (130) a. Hai detto che e ha comprato la tua auto?
 b. **Hai detto che Franco ritiene e responsabile?
 c. Hai detto che e sembrava adatto al posto di direttore?

The fact that a certain syntactic constituent must be filled with an expletive pro is simply due to the non-argumentality of the function associated to a certain NP position, and this in turn coincide only with SUBJect functions.

Also, whenever a predicative structure is present the controller must be represented at c-structure level,

- (131) a. Chi hai detto che Gianni considera e [XCOMPadatto ...
 FOCUS OBJ SUBJ ·
 | | |
 S-chain L-chain |
- b. Chi hai detto che e sembrava [XCOMPadatto ...
 FOCUS SUBJ SUBJ
 | | |
 S-chain L-chain |

In other words, the PSR responsible for the generation of variables, will allow for a SUBJect variable and an OBJect variable in a trivial way, seen that syntactic variables do not carry functional annotations. In this way, the overall framework is much more simplified than in the corresponding GB model.

- (132) *Principle of variable-pronoun interpretation at c-structure*
 1. A variable can become a pronoun at f-structure if a language L has strong agreement

2. An empty pronominal/or a clitic can be computed as a variable at c-structure if it is an argument (it has a substantial equation associated)

Rule (132) can then apply to a SUBJECT NP which is empty – it is a pro, owing to the SUBJECT Principle, but has no features, since they are fused with verbal agreement only at f-structure.

(133) NP → e
 ↑ = ↑

In case then a SUBJECT is bound at c-structure, it becomes a grammatical function which has a variable rather than a pronoun for its content: and since pronouns are only produced at f-structure and not at c-structure, whenever a function is given content as a variable in c-structure it will no longer be visible in f-structure to the rule of PRO-assignment.

Sentences containing ergatives, where SUBJECTS are not required are analysed as follows in c-structure:

(134) a. Chi hai detto che e verrà
 FOCUS SUBJECT
 | S-chain |

C-structure rules and principles take only into account what happens in subcategorized functions: as a consequence to this no variable is visible in ADJuncts. In other words, the prediction is that parasitic gaps are not dealt with at c-structure but at f-structure. Another prediction regarding the nature of parasitic gaps is the fact that they cannot be variables, but must be pronouns, similar in behaviour to (empty) clitics.

7. On Parasitic Gaps

In LFG, then, pgs are dealt with at the level of f-structure, where pronominal elements are visible, and not at c-structure level where syntactic variables are visible. The theoretical framework restrains empty elements such as pgs to be treated as empty pronominal-like elements for two reasons:

- a. pgs are never associated to obligatory arguments of a predicate but to ADJuncts and to optional, semantically restricted arguments;
- b. ADJuncts are not visible in the lexical form of a predicate and do not allow empty categories to be visible at c-structure level.

Consequently, empty categories contained in ADJuncts can only surface at f-structure level.

Now, consider English first. Pgs are allowed in OBLiques, semantically restricted by a predicate – a preposition which governs an OBJECT NP, as is the case of “about”, in the following example,

(135) *Who* did you talk to *e* about **pg**?

where the FOCUS element “who” binds a variable in the semantically unrestricted OBLique “to OBJ”, and they in turn form a chain which is visible at f-structure level. In this I follow Williams (1989:447-8) and the early Bresnan (1982:302), rather than the late Bresnan. Williams assumes that the difference in grammaticality between the two sentences,

(136) i. I talked to Bill about himself.
ii. *I talked about himself to Bill.

is structurally determined. In our framework, if we use Bresnan (1982) position, we end up with a predicative, endocentric PP in the case of *about*, and a closed non-predicative PP in the case of *to*. Now we know that a predicative function is an open function which contains a SUBJECT controlled by a controller. Note that no lexically induced functional control can apply since OBLique is not a possible functional controller in our theory, being marked by a preposition. In order to be adequately controlled by the OBLiquegoal, the open complement, XCOMP, should be structurally adjacent to the controller.

(137) i. John left Mary scratching himself/herself
ii. Scratching himself/*herself John left Mary

which is equalled by the Italian corresponding sentence where, however, the predicative XCOMP requires an infinitive and the predicative adjunct XADJ a gerundive,

(138) a. Gino udì Maria maledire se stessa/*se stesso
b. Gino vide Maria maledicendo se stesso/*se stessa
c. *Maledire se stesso/se stessa Gino udì Maria
d. Maledicendo se stesso/*se stessa Gino vide Maria

As can be seen from c. and d. fronting is only allowed with the XADJ and binding is only allowed from the SUBJECT in that case;

with the XCOMP no fronting is allowed and binding is by the Object Maria.

Now, coming back to the previous issue, the different functional assignment is simply due to the fact that “*about* is a semantic, and *to* is a grammatical preposition not theta-commanding anything outside the PP, therefore the object of *about* cannot be an antecedent, whereas the object of *to* can be”. It could be used to bind a pg or a lexical anaphor, as in

- (139) i. *Who* did you talk to *e* about **yourself**?
 ii. *Who* did you talk to *e* about *himself*?

where we see that in i. the local SUBJECT is taken as binder of the short anaphor, and in ii. the binder is the chain. Consider now the case of a pg in an ADJunct of a NP, as in the following example from Engdahl (1983), hers 3),

- (140) *Which girl* did you send a picture of pg
 FOC ADJ

The same situation is found in the following cases always taken from Engdahl(1983),

- (141) i. *Which professor* did you persuade the students of pg to nominate *e* for the Distinguished Teacher's Award?
 ii. *Which students* did you persuade some friends of pg to write to *e*?

where we see that in both cases the variable is contained in an optional XCOMP, an infinitive and the pg is contained in an ADJunct of an NP.

Now, none of these sentences are allowed in Italian.

7.1 Chains

As a result, chains are only non-argument ones, i.e. with a non-argument function as the head of the chain, and an argument function as tail; the head is filled with lexical material and the tail is empty: it is a syntactic variable or a lexical variable. No argument chains are introduced in LFG, due to the lack of NP-movement. In addition, non-argument chains encompass also the case of a non-argument function lexical binder of another non-argument function

in cases like “ritiene *e e* illegale/probabile”, which always end up with an empty non-argument function.

Thus, a non-argument function can be both a SUBJ or an OBJ with no argument assigned in the predicate-argument structure level; and a TOPIC or a FOCUS syntactically bound to an argument function.

The only addition allowed, then, is the PRO-assignment rule which is used to give referential/semantic content to implicit SUBJECT of [-FIN] clauses. This operation is subject to language specific parameters, and to the presence of certain features in the lexicon, like [\pm PART].

8. *On the role of agreement in LFG*

In a theoretical framework like GB and subsequent versions of it, little *pro* is licensed and governed by strong agreement. GB favours an agreement-based approach to licensing of little *pro*, in that agreement is called for to identify the empty category and give it a content, in line with the principle that every empty category must be identified. On the contrary, in LFG this approach is simply untenable since agreement is only visible at f-structure level where pronominals are bound, and not at c-structure level where s-binding takes place. Percolation of feature is only admitted from functional categories and there is no INFL node in c-structure. Besides there would be no government of a closed function, a SUBJECT, by a functional minor category like INFL.

Agreement in romance languages seems to possess a different status from that of germanic ones. In fact, there seems to be no reasons to distinguish what characterizes agreement in a language like German – or Russian for that matter – and to consider this characteristic element as peculiar to such languages as opposed to romance languages. In particular, it cannot be the intrinsic nature of agreement that makes it possible to individuate an antecedent in the discourse, hence to be referential, that characterizes agreement in the sense we want: clearly, both German and Russian, as well as Italian and French, make use of different endings for each person and number so that there should be no principled reason to set the two/three languages apart. However, only Italian and Spanish seem to allow for a referential empty category to appear in the syntax. Yes, this seems to be the only requirement imposed by the nature of agreement: however this requirement can be so spelled out because of LFG theoretical framework.

In LFG, empty SUBJECTS may be present at lexical structure, but be absent at c-structure level – see the SUBJECT of XCOMPs only introduced in a functional control equation; or be present at f-structure but not at c-structure – see the SUBJECTS of anaphorically controllable [-FIN] participial or gerundive clauses. Moreover they can be lexically bound, as happens with the SUBJECT of imperatives.

Now, what requires the presence of an empty category SUBJECT at c-structure level? Empirically, this is called for by the need to bind it syntactically: in other words, empirically, this is due to the fact that a SUBJECT in Italian can be questioned, and that Italian has no *wh-* in situ.

In the theory, then, the SUBJECT NP could have been left empty at c-structure and only introduced at f-structure, were it the case that Italian only allowed the SUBJECT to be questioned in situ as was the case with Chichewa. But this is not the viable solution, since we must introduce a FOCUS constituent which must necessarily be syntactically bound to a variable, as a case of long distance dependencies. Besides, the SUBJECT could be treated as a little *pro* at f-structure, thus being subject to anaphoric control.

A little *pro* should be minimally differentiated from big PRO by the presence of agreement: agreement in little *pro*'s is free to assume referentially any antecedent it can be agreed with. However, big PRO's do not appear in c-structure. Thus the difference between the two categories is to be related to their referential nature. A little *pro* is fully or genuinely referential, in the sense that it can never assume a generic reading: on the contrary, a big PRO is a controllable referential category which under certain interpretative circumstances can assume generic reading. A fully referential category may thus be given constituency, even if empty, at c-structure level: a quasi-referential category cannot. In addition, a little *pro* can be computed as a variable, syntactically bound – to a discourse function like FOCUS or TOPIC – whereas the big PRO cannot be so computed. Referentiality is only derivable from argumentality, at c-structure level. In other words, it is just the fact of being the SUBJECT argument of a given predicate that allows agreement to be regarded as referential: being visible at f-structure level, is an additional feature.

Now consider the role of agreement: its presence does not seem to be able to differentiate the nature of the SUBJECT across languages. In French, a romance language, a SUBJECT may never be left [+MU]: the possibility to leave a SUBJECT morphologically unexpressed at c-structure level (the so-called *pro-drop* parameter) must thus be stipulated. However, this is empirically related to the possibility to long distance question a SUBJECT which is available in Ita-

lian but not in French – nor in German, where *daß* sentences are islands, nor in Russian (exceptionally an OBJECT can be questioned in presence of Subjunctive Mood).

This fact is a principled distinction which is given for free in LFG, where c-structure is a separate level of representation from f-structure: this separation makes natural the possibility to formulate principles relatable to Universal Grammar which apply only at one level of representation and are therefore internally motivated. Thus, we could say with Baker (1983) that nonthematic SUBJECTS must be introduced at lexical structure, in case a lexical form does not have one, and that they need not be given constituency at c-structure level, but are only visible at f-structure level. However this generalization could only be relevant for language which do not allow the SUBJECT to be long distance questioned.

However a problem arises at this point: Italian lacks lexical expletives, and the result is that there would be no way to distinguish an empty expletive SUBJECT from an empty referential SUBJECT. What could happen then, is that the empty expletive SUBJECT could also be treated as a case of variable to be bound by a syntactic nonargument function, thus producing a clearly ungrammatical sentence. In fact, only governed SUBJECT may become variables.

We want to restrict our theory so that the three levels, lexical structure, c-structure and f-structure interact in a strictly sequential and natural way. If we follow Baker, we do not have any external independent motivation to justify the fact that no empty SUBJECT may appear in/are licensed at c-structure in languages different from the romance ones – French excluded. Nor can we say that an empty SUBJECT, being a pronoun, is not visible at c-structure level, because this fact would contrast with what happens in Italian.

Now, we still want to maintain the validity of Baker's suggestion about the universal requirement that all lexical forms should have a SUBJECT, and in case they do not have one they should add a nonthematic one, while at the same time justifying the facts of Italian. We could procede in this way:

- (142) i. all functions included in a lexical form must be realized at c-structure;
 ii. all empty NPs are treated as variables at c-structure;
 iii. little *pro*'s can surfact to fill an empty NP SUBJECT only in romance languages: they cannot surface at c-structure in languages different from the romance ones because they do not require it, being typologically different – in a way to be better specified.

Besides, we need to differentiate the case of a nonthematic SUBJECT from the argument ones, because only these can undergo long

distance binding: in other words only an argument function can be bound to a nonargument one via syntactic binding. To do this, we could use agreement:

- (143) i. whenever agreement is bound, a nonthematic SUBJECT cannot surface as such at c-structure level in a language like Italian, which lacks lexical expletives.
 ii. an empty pro-NP can be treated as a syntactic variable at c-structure, or become a pronoun at f-structure – as an independent effect of the availability of PHI-features at f-structure;

No such formulation seems required for languages like French or English, where nonthematic SUBJECTs are filled by lexical expletives, which being bound forms are introduced directly in the lexicon or are simply severely restricted in their possibility to lexically fill an NP SUBJECT.

Besides, the lack of empty SUBJECT at c-structure level amounts to saying that SUBJECT NPs cannot be long distance questioned, nor relativized in those language. This fact in some way follows from what we previously assumed on the role of agreement, in the sense that agreement is not bound and consequently if it is free a nonthematic SUBJECT should surface at c-structure level. This requirement is due to the fact that both the verb BE and SEEM allow for their SUBJECT – as well as for its OBJECT in the case of BE – to be long distance questioned in Italian, thus being a case of nonthematic SUBJECT, in particular, being represented as a variable at c-structure:

- (144) i. Chi hai detto che e è adatto al posto?
 ii. Chi hai detto che e sembra adatto al posto?
 iii. Quali candidati hai detto che e sono adatti al posto?
 iv. Quali candidati hai detto che e sembrano adatti al posto?

Thus the SUBJECT principle should allow for a SUBJECT to appear as pro/NP at c-structure whenever the lexical form of a predicate contains a semantically active SUBJECT function – which bears a function control relation with an open complement. However when this condition fails, no pro/NP should be allowed at c-structure. The result would then be constituted by the nature of agreement at f-structure level: but this fact is absolutely independent of the role as syntactic variable which certain empty categories may assume at c-structure.

(145) *The Subject Principle*

A SUBJECT can be syntactically encoded as an empty NP pro at c-structure, iff it is governed,

- i. a function is governed by some predicate if it is a closed function, or a nonargument nonthematic function and there is an open function in the predicate-argument-structure where it can be governed

An empty SUBJECT function is interpreted as an expletive at f-structure, if its f-features are not referential:

- i. f-features are not referential if their Person and Number have the default values: 3rd, sing

No empty referential/variable NPpro are allowed in Italian where semantically inert functions appear. In English we have an expletive in the following structures, “John believes (it) important”; “John knows (it) that”; “(It) seems that”; “(It) is likely that”. In these structures an empty expletive pro appears: in French this is also a condition for empty expletives, “Je crois e évident que”. In English, semantically active empty functions require a lexical pronoun unless the cases of “there” insertion. We could thus formulate the following principle:

(146) *Expletive Insertion*

- i. “There” may appear as Subject of a nonargument function in a theta-chain
- ii. “It” may appear as NP pro of a nonargument function (a theta-chain is a lexical chain entertained by a nonargument function with the SUBJECT of an XCOMP)
- iii. a non referential function has agreement bound in the lexicon to its default values.
- iv. a PRO cannot become an expletive in a Strong Agreement Language(SAL).
- v. An expletive PRO can be bound to a lexical expletive at f-structure (not in SAL).

French and Italian converge in not allowing a PRO to be computed as expletive in the same conditions where a lexical expletive is not allowed in c-structure (for French) and no empty NP pro can be inserted at c-structure (in Italian), only partially however: in Italian empty PRO associated with closed functions like OBJECTS of unaccusatives and sentential COMPLEMENTS of adjectival predicates still can be computed as expletive pros.

English, on the contrary, has still one option available: all tensed

clauses allow lexical expletives to surface at c-structure level – in order to prevent the appearance of non-referential empty categories; in untensed clauses English allows “it” to be inserted, whereas French disallows it requiring “Nominative case” to be associated, or in GB terms, Agreement to individuate the expletive pro “it”. In addition, English allows an expletive SUBJect to appear where Italian (and French) disallows it:

- (147) i. For it to appear that John was guilty would be upsetting
 ≠ **Sembrare che Gino era colpevole sarebbe imbarazzante
 **Sembrare di capire sarebbe impossibile = **Aver sembrato di capire sarebbe impossibile
 ≠ Far finta di capire sarebbe impossibile = Aver fatto finta di capire sarebbe impossibile

[Here we have an agentive argument SUBJect, and a PRO can appear]

- ii. It appearing that John was guilty, it was obvious that we should leave
 iii. It is likely to seem that John is guilty
 ≠ **È probabile sembrare che Gino è colpevole = **Sembrare che Gino è colpevole è probabile

The expletive SUBJect is not licensed at c-structure, but it will appear at f-structure, where all lexically bound categories are allowed/obliged to appear.

- (148) i. Quali turisti Gianni ha detto che e sembravano rifiutare la nostra offerta?
 Which tourists John said they seemed to reject our offer
 ii. Quali turisti Gianni ha detto che ?? sembra che e rifiutino la nostra offerta?
 Which tourists John said it seems that they reject our offer

The possibility to add a non-thematic SUBJ is parametrized: Italian is a more restricted language than English due to presence of strong agreement which is a referential feature and as such it acts as a lexical pronoun and must be given content in the syntax at c-structure level. Features must be checked at that level in order to bind adequately a subject or an object with intransitivizable verbs like EAT, READ

- (149) i. Chi hai detto che pro hanno letto e

here only the object can be bound due to the features associated to the wh- word [+sing], and the pro [+plur];

ii. Chi hai detto che e ha mangiato \emptyset

here the subject is bound, since features allow it, but in

iii. Chi hai detto che pro hanno mangiato e (i cannibali??)

the object is obligatorily bound, and must thus be lexically free in order to appear at c-structure level as variable.

In languages, FINITENess is associated to different features which contribute to a referential reading of the referring expressions contained in it. However, a feature can contribute referentiality only if it is itself referential. Thus, agreement in English is not referential and cannot contribute to the referentiality of the clause it is contained in.

A Null referential SUBJECT must be licensed by AGR: this is more restrictive than in English, where a referential subject may appear in untensed infinitivals or participials, or in subjunctive clauses (deprived of its COMP), since AGR is not a licenser, being weak¹².

¹² Rizzi (1982) says that if INFL can be assimilated to a subject clitic, it can either be [+pron] or [+dummy] like French *il* or English *there*. However, in English *there* is different from *il*, and French also uses *on*.

- There came a man / Il est venu un garçon \neq È venuto un uomo.

- There seem e to have arrived many people

there binds a trace in raising constructions. And this is Rizzi's definition of INFL,

(67)b. INFL \rightarrow {Tense,AGR / Infinitive / Gerund}, ([+pronoun])

"INFL can be tensed or untensed; if it is tensed, it also has agreement features (AGR is a cover term of a person, b number; the further specification of Tense as indicative, subjunctive or conditional is irrelevant for the present discussion); if it is untensed, it can be infinitival or gerundival. These rules can be thought of as identical for Italian and English (putting aside irrelevant details), with the exception of the optional feature [+pronoun] which is not available in English, whence its non 'Null Subject' status. In Italian a preverbal subject NP receives nominative Case if it is adjacent to Tense, or governed by an Aux in COMP. In addition, case can be absorbed in Tensed clauses by INFL when the latter is pronominal."

Raising verbs properly govern the embedded subject position via an exceptional procedure which makes the S' brackets "transparent" to government. The unmarked agreement of III person singular does not act as a pronominal INFL, whereas the plural in Rizzi's view is pronominal. Thus in the former case the embedded INFL is not bound whereas in the latter case it is,

(72) Sembrano essere successe cose terribili

(74) e INFL[+pron] sembrano [e INFL essere successe cose terribili]

- (150) a. A proposito di Mario, ritengo poter lui/* \emptyset disporre di fondi considerevoli
 b. Riguardo a Francesca, avendo lei/* \emptyset combinato questo pasticcio, sono nei guai

these are cases of non-controllable PROs at f-structure due to the presence of a SUBJECT with different morphological features cfr.

- c. A proposito di Mario, ritiene poter disporre di fondi considerevoli
 d. Riguardo a Francesca, avendo combinato questo pasticcio, è nei guai.
 (151) a. Gianni vorrebbe aver *tu/ \emptyset telefonato *tuo fratello
 b. Non è chiaro quando *piovere/*esser lui tornato a casa
 c. Mario non sa perché *esser probabile che Gianni non ci aiuti/*esser questo probabile
 d. Sembra *esser successe cose terribili / *esser loro arrivati in ritardo

However it can be shown that this is also to be computed as a case of unmarked or bound INFL, except that with unaccusative verbs it is the OBJECT to bind and not the SUBJECT: hence the plural III person rather than the singular would be allowed. Besides, agreement is not free.

A subject cannot be extracted via raising from a COMP

- (152) i. *Gli amici sembrano [che e INFL siano arrivati]

This is explained by the fact that in LFG the COMP is closed and no functional control is allowed. cfr.

- ii. Gli amici sembrano arrivare.

In English, agreement is weak and no such restrictions apply,

- (153) i. I seem to understand Russian perfectly \neq *Io sembro capire il russo perfettamente \neq Sembra che io capisca...
 ii. You seem to enjoy Bach \neq *Tu sembri gradire Bach = Sembra che tu gradisca Bach

Furthermore, a verb like BE seems to allow strong agreement in its non-argument SUBJECT. This fact must be analyzed as a case of feature percolation from the predicative complement. Now, since infinitives do not possess agreement, they do not appear as XCOMP to BE in Italian,

- (154) i. John is being silly today \neq *Gino è/sta essendo stupido oggi
 ii. *Gino è arrivare stasera \neq Gino sembra arrivare stasera

- iii. *Sono arrivare molti studenti alla lezione \neq Sembrano arrivare molti studenti alla lezione

The requirement that agreement be strong for a SUBJECT to be licensed as a controller interacts with lexical rules, to the effect that lexical binding from a non-argument SUBJECT of a raising verb is allowed into an XCOMP only provided agreement is present. The verb BE requires agreement from the past participle to allow a referential subject to lexically bind the variable in the XCOMP. In other words, this fact is analyzed as a case of lexical binding from a SUBJECT of a raising predicate on a par with cases of lexical binding of an OBJECT of control predicates. In both cases binding is allowed in force of an additional restriction on agreement present in Italian: OBJECT control structures have XCOMPs in which tense is not available, thus only a weak SUBJECT is licensed, with arbitrary interpretation. With BE tense is available and agreement is made strong from the XCOMP so that the SUBJECT may be regarded as a referential subject. Where tense is lacking a referential pro is no longer allowed.

9. *On expletive pros*

Expletives in LFG can appear only whenever a semantically inactive or ungoverned Grammatical Function is used. This applies now uniformly to Raising-to-Subject verbs like SEEM and Raising-to-Object verbs like BELIEVE, in which cases there is a Grammatical Function which plays a role in the syntax and in f-structure but no role whatsoever in a-structure. However, expletive pros are never licensed by strong agreement in that a clash of referential features would result. An expletive is semantically inactive and receives no interpretation: in LFG it is introduced in the lexicon by a rule that states that whenever a lexical form does not contain a SUBJECT a non-argument subject may be added.

Thus no expletive pro may arise in tensed structures where agreement is strong: since postverbal subjects are all computed by PSRs, unaccusatives do not require an expletive pro when their only argument is expressed as an OBJECT.

Since the task of syntax is to allow to refer to entities in the world in linguistic form, two restrictions are at work: a referential expression is any lexical item with referential content. All lexical items must be given syntactic representation and/or functional representation: syntactic representation is forced upon all expression

which have independent reference, functional representation being thus restricted to those expression which do not carry independently a referential role. For instance, the SUBJECT of XCOMP has no role in the syntax but it has one, very important, in the functional representation where semantic interpretation is generated: in that it allows the syntactically specified expression/element to be assigned an interpretation as SUBJECT of the open complement. This will constitute its only interpretation, if it is a non argument function; or in case of control, it will assume both a role in the matrix clause and in the XCOMP, being a biargument element. Now in these constructions and only in these an empty pro can appear in Italian, with the function of expletive

- (155) i. Gianni ritiene pro_{expl} probabile che gli studenti accettino la proposta
 ii. Gianni ha reso pro_{expl} probabile l'accordo con gli studenti
 iii. Il tuo comportamento ha reso pro_{expl} probabile che gli studenti accettino la proposta

The English counterparts to these examples contain a lexical expletive 'it', in a non-theta-position – this is analyzed as a case in which the predicate of the small clause does not assign any external theta-role¹³. Other cases which require the presence of an expletive pro where bound agreement could be checked is constituted by the following impersonal subject, the so-called quasi-argument subject,

- iv. pro_{expl} Sembra importante \emptyset PRO_{imp} partire oggi.
 v. pro_{expl} Bisogna PRO_{imp} convincerlo a PRO partire oggi.

However in iv. the impersonal PRO is bound to the empty OBJ2 suppressed function¹⁴. These were cases of extraposition: other cases

¹³ as Rizzi (1986) says: "pro is licensed by V through the transparent boundaries of the small clause. Here the subject NP is required by the extended clause of the EPP or by the Predication Principle of Williams; therefore it is there irrespective of the thematic properties of the main verb, and the conspiracy between the theta-criterion and the projection principle (if the verb does not assign an object theta-role, then the position cannot be projected, ... – if the verb does assign an object theta-role, then the position is projected, but the theta-role is assigned to a nonargument, and the theta-criterion is violated)".

¹⁴ It is worth while noticing that the argument of verb of "bastare" class (see also "occorrere"), cannot be a weather verb,

i. ***bisogna/basta/occorre piovere = **bisogna/basta/occorre nevicare*
 if expressed with an infinitive; the sentence is ok. if expressed with a tensed clause, as in

ii. *bisogna/basta/occorre che piova = bisogna/basta/occorre che nevichi*

in which an expletive *pro* is inserted in the GB framework are the unaccusatives and NP movement for Subject Inversion – in other words a theta-position vacated by movement, as shown by Burzio's examples,

- (156) i. *pro* ha telefonato Gianni
 ii. *pro* ho invitato t a PRO partecipare il presidente

This structure however is analyzed on a par with

- iii. *pro* ho invitato il presidente a PRO partecipare

since PSRs can sanction the existence of an OBJECT argument after the infinitive, which is an optional argument, and as such included in the lexical form of INVITARE. The difference between English and Italian would lie then in the fact that no PSRs exist in English with an OBJECT NP following an XCOMP VP. The same applies to,

- (157) i. Gianni vede spesso Maria
 ii. *John sees often Mary

which is excluded in English due to the lack of an adequate PSR. The Italian version requires no expletive *pro* to be generated.

10. *On the status of functionally controlled SUBJECTs*

In the following examples the nonargument OBJECT function is a controller of a VCOMP, and the English examples require the OBJECT to be syntactically represented, and as such allow it to become a variable and be bound to a FOC; the Italian examples however disallow it:

Also, the SUBJECT of the infinitive is somewhat bound in its interpretation and cannot be questioned,

- iii. **Chi hai detto che bisogna convincerlo
 iv. Chi hai detto che ha cominciato a convincerlo
- differently from what happens with aspectual verbs like “cominciare” which clearly are subject to reconstruction in the sense of Rizzi (1978). If we follow Longobardi (1980) in considering verbs like “bisognare” as subcategorizing for a clausal complement, be it tensed or untensed, we do not explain why weather verbs only occur with tensed clauses. However, we should further consider the case of big PRO which in Italian cannot occur with “expletive” value, a principle which we formulate in (146)iii.

- (158) i. I wonder who the men expected e to see them
 ii. **Mi chiedo chi gli uomini si aspettassero di vederli
 iii. Mi chiedo chi gli uomini si aspettassero che e li vedesse

This fact cannot be imputed to the fact that Italian deletes the OBJECT so that it is no longer visible at c-structure. We might say on the contrary that in Italian, the OBJECT may surface at c-structure only when government of an empty category by a given predicate applies, as in

- (159) i. Mi chiedo chi gli uomini si aspettassero e adatti
 ii. Chi hai detto che Gianni riteneva e adatti

differently from what happens in matrix clauses, but with the intermediacy of the verb BE, and the presence of Past Participle

- (160) i. Gianni riteneva essere arrivato primo
 ii. **Chi hai detto che Gianni riteneva di arrivare primo
 iii. Chi hai detto che Gianni riteneva e essere arrivato primo

This fact patterns with the possibility available in English to license the SUBJECT position of an XCOMP to be treated as a lexically bound variable, in

- (161) i. Cancer is now thought [XCOMPto be likely [XCOMPto be caused by the smoke of cigarettes
 ii. **Il cancro è ora considerato essere probabile essere provocato dal fumo delle sigarette

The same possibility seems to be instantiated in cases such as the following, where however the two languages diverge,

- (162) i. **Who does it seem e to be intelligent
 ii. Chi sembra essere adatto/intelligente?
 iii. Chi hai detto che e sembra e essere adatto/intelligente?

Chomsky(1986) says that the ungrammaticality is due to the fact that the variable does not receive case, and as a consequence there is no theta-role assigned to it.

In my view this is due to two factors: a. the XCOMP's SUBJECT is not available for binding by a wh- element in English since no empty lexical expletives are allowed and the position is already bound by "it". In Italian, the empty expletive does not constitute an obstacle – or rather it does not exist – to the possibility of acting as a variable at c-structure, since in these structures, the verb BE inhe-

mits a theta-role from the lower predicate, and the expletive is thus to be regarded as semantically active (cfr. a semantically inert in the previous example).

In this case then, the SEEM predicate does not constitute an obstacle, it can either be followed by a COMP and no position is thus available to be used as a theta-role transmitter – no theta-chain can be created: however the sentence is still grammatical because a wh- element can still question a subject across a complementizer,

- (163) i. Chi hai detto che sembra che e sia adatto/intelligente?
 ii. **Who did you say that e is intelligent?

It seems that whenever a non-argument function is governed by some other predicate, there is some residual distinction to be made between lexical binding in an ACOMP, which has features to transmit via the SUBJECT, vs a VCOMP which has no features to transmit being untensed. Now we could formulate this restriction as follows:

- (164) Principles of Variable Binding
 1. A lexically bound empty NP – the head of a lexical chain – may be rewritten as a variable at c-structure level
 i. (_aan OBJECT (_bidentified by agreement (_cand semantically active)))
 ii. (_aa SUBJECT (_bidentified by agreement))

It is worth while reminding that in LFG, local dependencies are dealt with at lexical structure, non-local dependencies are dealt with at c-structure: non-local dependencies in turn are characterized by the presence of tense [+FIN] in languages like Italian, whereas in English the values of the feature may be left unmarked [\pm FIN]. Now, coming to a more common example: why English allows two interpretations to the sentence,

- (165) i. Who do you want to help?
 ii. Who do you want e PRO to help? / b. Who do you wanna help e?

to the effect that if we insert a lexical object, only the a. example remains grammatical,

- (166) i. Who do you want to help you?
 ii. Who do you want e PRO to help you? / b.*Who do you wanna help you?

where the wanna contraction is disallowed since it would destroy a wh- trace.

These sentences are the counterpart of,

165.1 I want someone_i PRO_i to help (you).

for the i. examples, and for the ii.

165.2 I_i want PRO_i to help (you)

In Italian we can either have an infinitival with one interpretation, with controlled PRO, or we can allow a tensed clause as a complement to "want" (volere, desiderare, pretendere). As a consequence, only the ii. interpretations are allowed with the infinitival, and only the i. interpretations with the finite complement,

- (167) i. Chi vuoi/prendi/desideri (di) aiutare? = ii.
ii. Chi vuoi/prendi/desideri che (ti) aiuti? = i.

In addition, the 2 variant of the infinitival construction is ungrammatical in Italian,

- (168) **Chi vuoi aiutarti?

This is due to the fact that big PRO is always controlled in these constructions and it is functionally bound in the lexicon: thus it is no longer available to be syntactically bound. The same thing applies to OBJECT raising verbs like EXPECT which in Italian subcategorize for an SCOMP whereas in English they have an XCOMP. In English, both the argument OBJECT and the nonargument one can function as a variable, in other words they must be visible at c-structure,

- (169) i. I wonder who the men expected e to see them
ii. Who was John persuaded to visit e?

However, differently from what happens in Italian, in the latter case the argument function is not available to become a variable at c-structure,

- (170) i. **Who did John persuade Frank to visit ___?
ii. ??Chi/Quale impiegato Gino ha convinto Franco a incontrare e?

12. *Typologically relevant grammatical properties*

We shall now provide a list of “parameters” – which we do not claim to be an exhaustive one – which we believe are relevant in the definition of the grammatical system of natural languages. Possessing a parameter with a positive value triggers a number of side effects: as, for instance, in the case of clitics which usually trigger the presence of contrastive pronoun. Languages possessing no clitic pronoun also lack contrastive pronouns. As is usually maintained in GB framework, free SUBJECT inversion is allowed only where a language possesses Null SUBJECTs at c-structure level. Also lexical expletives seem to be absent from languages allowing NS at c-structure. In particular, we shall draw a comparison between Italian and Chicheŵa (the data are taken from Bresnan & Mchombo, Bresnan and Kanerva)¹⁵. In Italian, clitics and pros or subject agreement markers can be regarded both as pronouns and as variables. However, for discourse functional reasons, the object clitic can count as a Topic functionally bound – producing CLLD – and an Hanging Topic anaphorically bound. In case the object is left empty, it can count as a variable bound by a FOCUS when a question word is used, or by a TOPIC, when a relative pronoun is used. On the contrary, the Subject marker can be syntactically bound by a FOCUS when a question word is used and by a functionally bound TOPIC when a relative pronoun is used. No CLLD is possible with subject markers or pronouns. Hanging Topics are possible. C. only allows a subset of these possibilities: only Hanging Topics when independent pronouns are used; no Focus questions with Subject, but a *wh-* in situ. No question with object markers which can only be used for Hanging Topic constructions. The lack of Case marking cannot be assumed to be a characteristic of TOPIC NP’s: rather it is a sign that that language lacks the distinction of TOPIC vs Hanging Topic – no case agreement with Hanging Topics, Case agreement obligatorily with CLLD. From the principle of FU it also follows that, in languages with PI, a verb or other head cannot govern the case of any referential nominals with which its incorporated pronouns agree. If the incorporated pronoun is a referential argument, itself governed by the verb, then, by functional uniqueness an external NP cannot also serve as that argument.

¹⁵ In Cinque (1990, to be published), the different nature of CLLD from other languages LD is commented at length. In a previous work, 1977 Cinque notes that case selection is also called for, together with preposition selection, 398]

Hence such an external NP cannot be related to that argument position of the verb by government, but only by anaphora with the agreeing incorporated pronoun. However, the categories of agreement in these anaphoric relations are universally the referentially classificatory properties – person, number, and gender (or animacy) – but not grammatical case. B & M. say that C has two series of anaphoric pronouns: the OM's, used for anaphora to a topic, and the independent object pronouns used to introduce new topics or for contrast of arguments... all languages have two kinds of pronominals that be used anaphorically: those used for reference recoverable in discourse, and those used for contrast, emphasis or focus. The former have less phonetic content than the latter. English has unstressed vs stressed independent pronouns; Latin has the bound pronominal use of the verbal subject inflections vs independent pronouns; and Japanese has zero pronominals vs independent pronouns.

In Italian agreement only appears in Subject position and serves both the function of a referring pronoun and agreement marker: as a referring pronoun it can be used topic-anaphorically both in discourse and in grammaticalized topic construction (SOGG.ALL.) The corresponding independent pronoun is thus confined only to non-topic-anaphoric constructions. Object position lacks agreement and can have both clitic (the OM) and independent pronouns, the former being used topic-anaphoric, the latter for contrast. In addition Italian allows focus structures of both subject and object: in the case of subject only agreement may appear on the verb, in the case of object no clitic, nor independent pronoun may appear. Here below we draw a diagram where we cross classify grammatical functions according to their referential power and their form as lexical pronouns.

Table 1. Grammatical functions pronominals and referentiality

	Referential	Contrastive	Anaphor	Obviative	Non-referential
SUBJECT	pro+agreement lexical pronoun	lexical pronoun	clitic lexical pron	independent pro	expletive+MU
OBJECT	lexical pronoun pro+agreement	lexical pronoun	clitic lexical pron	independent pro	
OBJECT2	lexical pronoun	lexical pronoun	lexical pron	independent pro	
TOPIC	Subject: pro+agreement Object: clitic Object2: clitic		FOCUS[+wh] no wh- in situ in Italian		Subject: pro+agreement Object: variable Object2: variable

HANGING TOPIC Subject: pro+agreement/lexical pronoun/epithets *FOCUS*[NP] Subject: pro+agreement
 Object: “ “ “ “ **variable Object: variable
 Object2: “ “ “ “ **variable Object2: variable

A. ITALIAN

1. [-] No wh- in situ
2. [+] Strong Subject agreement = pro
3. [+] Long distance subject wh- / FOC
4. [+] Long distance object wh- / FOC
5. [-] No lexical expletives at c-structure
6. [+] Null Subject at c-structure
7. [+] Inverted Subject {free; no DE – only marginally with clitics}
8. [-] No Impersonal Passives {without a spatio-temporal location}
9. [-] Non Deletable Complementizer
10. [+] CLLD {syntactic binding: with overt clitics / with pronominal variables and bare quantifiers}
11. [+] FOCalization of NP[- +gen]
12. [0] PROs expletive at f-structure {only in gerundives}
13. [+] Contrastive pronouns
14. [+] Clitics [Subject, Object] {object agreement only with past participles}
15. [+] Impersonal Subjects {only in finite clauses}
16. [+] Presentational FOCus [inverted subject = thematic subject = syntactic object]{freely extractable}
17. [+] Long distance anaphoric binding [in Subjunctive clauses]
18. [+] Long distance negative quantifier raising [in Subjunctive clauses, with negation and under opaque government in matrix clauses]
19. [-] No preposition stranding [question PP wh-]
20. [-] No parasitic gaps within the same Predicate Argument Structure [only ADJuncts]

B. ENGLISH

1. [+] Wh- in situ
2. [-] No strong Subject agreement
3. [+] Long distance subject wh- / FOC {with complementizerless clauses}
4. [+] Long distance object wh- / FOC
5. [+] Lexical expletives at c-structure {agreement free}
6. [-] No Null Subject at c-structure

7. [0] Inverted Subject {with expletives and inaccusatives, +DE}
8. [-] No Impersonal Passives {without a spatio-temporal location}
9. [+] Deletable Complementizer
10. [-] No CLLD
11. [+] FOCalization of NP[$\bar{\Gamma}$ +gen]
12. [+] Lexical/PROs expletive at f-structure
13. [-] No contrastive pronouns
14. [-] No Clitics [Subject, Object] {no object agreement}
15. [+] Impersonal Subjects
16. [0] Presentational FOCus {only in coccurence with “there”; extractable only with “what”}
17. [-] No long distance anaphoric binding
18. [+] Long distance negative quantifier raising [in Subjunctive clauses, with negation and under opaque government in matrix clauses]
19. [+] Preposition stranding [no question PP wh-]
20. Parasitic gaps within the same Predicate Argument Structure [marginally in tensed clauses]

C. CHICHEWA

1. [+] Wh- in situ
2. [+] Strong Subject agreement
3. [-] No long distance subject wh- / FOC
4. [-] No long distance object wh- / FOC
5. [-] No lexical expletives
6. [0] Null Subject at f-structure
7. [+] Inverted Subject {free}
8. [-] No Impersonal Passives {without a spatio-temporal location}
9. [-] Non Deletable Complementizer
10. [-] No CLLD
11. [-] No FOCalization of NP[$\bar{\Gamma}$ +gen]
12. [-] No lexical/PROs expletive at f-structure
13. [+] Contrastive pronouns (lexically independent)
14. [+] Object Agreement = local clitic
15. [-] No Impersonal Subjects {the locative is the subject}
16. [+] Presentational FOCus {only in coccurence with locative subject; not extractable}
17. [-] No long distance anaphoric binding
18. [-] No long distance negative quantifier raising
19. [-] No preposition stranding [no question PP wh-]
20. [-] No parasitic gaps

D. FRENCH

1. [+] Wh- in situ
2. [-] Weak Subject agreement
3. [+] Long distance subject wh- / FOC {with wh- or subjunctive clauses}
4. [+] Long distance object wh- / FOC
5. [+] Lexical expletives at c-structure {agreement bound}
6. [0] Null Expletive Subject at c-structure
7. [0] Inverted Subject {with expletives and unaccusatives, +DE, -extractable}
8. [0] Impersonal Passives {with a spatio-temporal location}
9. [-] Non Deletable Complementizer
10. [+] CLLD
11. [+] FOCalization of NP[$\bar{\lambda}$ +gen]
12. [-] No lexical/PROs expletive at f-structure
13. [+] Contrastive pronouns
14. [+] Clitics [Subject, Object] {no object agreement}
15. [+] Impersonal Subjects
16. [-] No Presentational FOCus
17. [-] No long distance anaphoric binding
18. [+] Long distance negative quantifier raising [in Subjunctive clauses, with negation and under opaque government in matrix clauses]
19. [-] No Preposition stranding [question PP wh-]
20. [-] No Parasitic gaps within the same Predicate Argument Structure [marginally in tensed clauses]

E. GERMAN

1. [+] Wh- in situ
2. [-] No strong Subject agreement
3. [0] Long distance subject wh- / FOC {only south; no in the north and the centre}
4. [+] Long distance object wh- / FOC {yes in the south and centre; no in the north}
5. [+] Lexical expletives at c-structure
6. [-] No Null Subject at c-structure
7. [0] Inverted Subject {with expletives and unaccusatives, +DE}
8. [+] Impersonal Passives
9. [+] Deletable Complementizer
10. [+] CLLD
11. [+] FOCalization of NP {split topical.[-def]}
12. [-] No expletive PROs at f-structure

13. [-] No contrastive pronouns
 14. [+] Clitics [Subject, Object] {no object agreement}
 15. [+] Impersonal Subjects {only "man"}
 16. [+] Presentational FOCus {non-extractable}
 17. [-] No long distance anaphoric binding
 18. [-] No long distance negative quantifier raising
 19. [-] No preposition stranding
 20. [-] No parasitic gaps within the same Predicate Argument Structure [marginally in tensed clauses]
- All languages have relatives and clefts; those not possessing contrastive pronouns have only one series of personal pronouns,
 – Personal pronouns {only one series, heavily stressed to make contrastivity}

Bibliography

- ANDREWS A. (1982), The Representation of Case in Modern Icelandic, in Bresnan, ed., op. cit., 427-503.
- BAKER M. (1983), Objects, Themes and Lexical Rules in Italian, in L. Levin, M.Rappaport, A.Zaenen, eds., *Papers in Lexical-Functional Grammar*, IULC, Bloomington.
- BELLETTI, A. (1981), Frasi Ridotte Assolute, *Rivista di Grammatica Generativa*, 6, 3-32.
- BELLETTI, A. (1986), Unaccusatives as Case Assigners, *Lexicon Project Working Papers* ≠ 8, Center for Cognitive Science, MIT, Cambridge MA.
- BELLETTI, A. & RIZZI L. (1988), Psych-verbs and Theta-Theory, *Natural Language and Linguistic Theory* 6, 3, 291-352.
- BRESNAN, J. (ed) (1982), *The Mental Representation of Grammatical Relations*, MIT Press, Cambridge (Mass.)
- BRESNAN J., MCHOMBO J.M. (1987), Topic, Pronoun and Agreement in Chichewa, *Language* 63, 4, 741- 782.
- BRESNAN J., KANERVA J. (1989), Locative Inversion in Chichewa: A Case Study of Factorization in Grammar, *Linguistic Inquiry* 20, 1, 1-50.
- BRESNAN J. & ZAENEN A. (1990), Deep Unaccusativity in LFG, *Proceedings of Fifth Biennial Conference on Grammatical Relations*, University of California, San Diego.
- BURZIO, L. (1986), *Italian Syntax – a Government-Binding Approach*, Reidel, Dordrecht.
- CHOMSKY, N. (1981), *Lectures on Government and Binding*, Foris, Dordrecht.

- CHOMSKY, N. (1982), *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*, MIT Press, Cambridge Mass.
- CHOMSKY, N. (1985), *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*, New York, Praeger.
- CHOMSKY, N. (1986), *Barriers*, MIT Press, Cambridge Mass.
- CINQUE, G. (1977), The movement nature of Left Dislocation, *Linguistic Inquiry* 8, 2, 397-412.
- CINQUE, G. (1989) (to be published), *Types of A'-Dependencies*, LIMS, MIT Press, Cambridge Mass.
- DELMONTE, R. (1989) "From Subcategorization Frames to Thematic Roles", in R. Delmonte (a cura di), *op.cit.*, Cap.III, 167-212.
- DELMONTE, R. (1990) "Linguistic Tools for Speech Recognition and Understanding", su *Speech Recognition and Understanding: Recent Advances, Trends and Applications*, Cetraro NATO-ASI, Springer-Verlag.
- DELMONTE, R. (1990), Semantic Parsing with LFG and Conceptual Representations, *Computers and the Humanities* 24, 461-488.
- DELMONTE R. (1991) (TO APPEAR), GRAMMATICA E QUANTIFICAZIONE IN LFG, *Quaderni Patavini di Linguistica*, Unipress Padova.
- DELMONTE, R. (1991) (to appear), "Relazioni linguistiche tra la struttura intonativa e quella sintattica e semantica", *Atti del Convegno Internazionale sull'Interpunzione*, Roma, Bulzoni.
- DELMONTE R., D. BIANCHI (1991), Binding Prenominals with an LFG Parser, in *Proc. IWTP'91*, 59-72, Cancun.
- DELMONTE R., D. BIANCHI (1991) (to appear), Computing Discourse Anaphora from Grammatical Representations, in *Proc. ALLC/ACH'91*, Tempe (arizona).
- DELMONTE, R. (1989) (ed), *Lessico, Strutture, Interpretazione*, UNIPRESS, Padova.
- ENGBAHL E. (1983), Parasitic gaps, *Linguistics and Philosophy* 6, 5-34.
- HOEKSTRA T., R. MULDER (1990), Unergatives as copular verbs; locational and existential predication, in *The Linguistic Review* 7, 1-79.
- LONGOBARDI G. (1980), Remarks on Infinitives: A Case for a Filter, in *Journal of Italian Linguistics* 5, 1-2, 101-155.
- LONGOBARDI G. (1985), Su alcune proprietà della sintassi e della forma logica delle frasi copulari, in De Bellis A. Savoia L. (1985), *Sintassi e Morfologia della Lingua Italiana d'Uso. Teorie e Applicazioni Descrittive*. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi - Urbino 1983, 211-224.
- RIZZI L. (1978), A Restructuring Rule in Italian Syntax, in S.J.

- Keyser (ed) *Recent Transformational Studies in European Languages*, MIT Press, Camb.Mass., 113-158.
- RIZZI L. (1982), *Issues in Italian Syntax*, Foris, Dordrecht.
- RIZZI L. (1986), Null Objects in Italian and the Theory of pro, *Linguistic Inquiry* 17, 501-557.
- RUŽIČKA R. (1983), Remarks on Control, *Linguistic Inquiry* 6 14, 309-324.
- SAFIR K. (1985), *Syntactic Chains*, CUP, Cambridge.
- WILLIAMS E. (1989), The Anaphoric Nature of Theta-Roles, *Linguistic Inquiry* 20, 3, 425-456.
- ZAENEN A. (1983), On Syntactic Binding, *Linguistic Inquiry* 14, 3, 469-504.
- ZEC D. (1987), On Obligatory Control in Clausal Complements, in M. Iida, S. Wechsler, D. Zec (eds), *Working Papers in Grammatical Theory and Discourse Structure*, CSLI Lecture Notes no.11, 139-168.

THE ITALIAN PUZZLE: AMERICAN LADIES IN ITALY
IN THE XIX CENTURY

Numerous publications have discussed the complex reactions of Americans towards Italy, from the pioneering work by Angelina La Piana, *La cultura americana e l'Italia* (1938), to the delightful, elegantly written *The Dream of Arcadia* by Van Wyck Brooks (1958) to Nathalia Wright's *American Novelists in Italy*, (1965) and the very recent and extremely detailed *America's Rome* by William Vance, to mention only a few. It may therefore seem preposterous to take up again this well-trodden path; but, concentrating on a group of women travellers or expatriates living in or visiting our country, around the middle of the last century, I hope to provide a clearer, more defined picture of the American attitude towards Italy during those momentous years which, in Rome at least, saw the passage from an incongruously old-fashioned state to a relatively modern one. Although all of these ladies belonged to the well-off middle-class that could afford to travel (even if Italy was extremely cheap at the time), they had different interests and backgrounds. Some were practising artists, some fiction writers, others were particularly involved in political and social reforms; all loved to write and publicize their impressions which naturally reflected their various sensibilities, curiosities, and commitments.

Among the early travellers I would like to begin with the novelist Catherine Sedgwick¹, who wrote *Letters from Abroad to Kindred at Home* (1841) in two volumes, the second devoted to our country. She entered Italy via Turin, a city she liked, where she was pleased to meet an illustrious victim of the Austrian government, the mild and subdued Silvio Pellico, recently released from prison and now

¹ CATHERINE SEDGWICK became well known as the author of several novels among which one should mention *Hope Leslie: or Early Time in Massachusetts* (1822) on the destruction of the Indians in the Puritan milieu.

working as a librarian for a Piedmontese marchesa. Travelling in the countryside, she was shocked by its lack of picturesque elements and the forbidding look of houses, their windows barred by iron gratings: “what a state of morals and government does this suggest!”². In Milan she visited not only various monuments, the theatre La Scala, Hayez’s and Paleggio’s ateliers, but also some philanthropic institutions, such as the Ospedale Maggiore which impressed her very favourably. Outside the city, she noticed the appalling poverty of the *contadini*, in great contrast to the beautiful, well-kept villas of the aristocracy. In spite of the differences, however, both classes shared a lack of political rights so that, ironically, the Austrian government was “in one sense, to them a perfect democracy – a dead level of nothingness.”³. Venice provided her with a splendid epitome of human destiny, particularly the Grand Canal with its rows of palaces “affecting memorials of the rise, dominion, perfection, decay, desertion, and death of Venice; a death so recent that the freshness and beauty of life has not quite passed away.”⁴. Very pleasant and refreshing are her impressions of cities not so well known to the general tourist: Ferrara, a “*clean*, fine old city, with immense, unoccupied houses, and wide, grass-grown streets”⁵, or Bologna then famous for its many paintings by Guido Reni. More space is naturally devoted to Rome, which she describes with great zest and sensitivity. If she cannot resist the fascination of the Colosseum with its “form and colouring, which here, as elsewhere, holds discourse with the senses”, she cannot forget its sinister implications, being a powerful reminder of the Janus-like nature of human endeavours, capable both of “magnificent crimes and great deeds”⁶. Not disappointed by Saint Peter, as many tourists were, she seems, in general, to be more attracted by human beings than by ruins (too defaced for her taste) or churches, too rich for her Protestant mind. Occasionally she can show a mind of her own as when she went to the little known Santa Maria della Pace to look at Raphael’s Sybils or wrote approvingly of Caius Cestius’ pyramid, by many considered a symbol of bad taste and presumption. Quite remarkable and *au fait* is her perplexed and detached description of the ceremony of a young girl

² C. SEDGWICK, *Letters from Abroad to Kindred at Home*, New York, 1841, 2 vols. vol. 2, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 103. She also noticed the decay of many palaces like Ca’ Foscari characterized by festoons of washing hanging from its windows.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

taking her vows in Santa Cecilia in Trastevere, a ceremony which shocked many foreigners as an emblem of Catholic despotism, but which she simply recorded, less emotionally than Margaret Fuller who would also witness a similar scene. But she certainly did not mince words when writing about papal justice: "the laws are ill – administered. Atrocious offences escape justice, and small ones, if they be against the church, are rigidly punished." ⁷ With such concern about people it was only natural for her not to spend many words on the desolate beauty of the Roman *campagna*, choosing instead to comment on the abject povert of its inhabitants who worked on a seasonal basis, in the properties of absentee land-owners who entrusted everything to the so called *mercanti di campagna*; while in Naples she visited the law-courts of which she gives a vivid description, emphasizing the disastrous combination of corruption and poverty. Catherine Sedgwick is *insomma* a very charming and attentive observer, keen on people (may be because she was a novelist?) ready to judge and compare but not without sympathy for the various situations she found in Italy.

To many people Pius IX had appeared incomparably more liberal than the autocratic Gregory XVI, dominated by Cardinal Lambruschini (see, for instance, Charles Lester's *My Consulship*, 1853). When Pius IX proclaimed an amnesty for all political prisoners, there were great hopes for a change in Italian affairs; so much so that people began discussing the possibility of Italian reunification, perhaps as a federation of different states under the leadership of the Pope as Vincenzo Gioberti maintained. Still the situation remained very difficult for the Pope, who had to accept dramatic changes that would disrupt his world. As Caroline Kirkland, a minor novelist of the West wrote:

That his position between his people mad for liberty, and Austria bent on despotism, is a very difficult and dangerous one is most obvious, but his safety lies in perfect sincerity and candour, which will secure him the friendship of one party or the other, while by temporizing he must lose both ⁸.

She had had a private audience with the pope; on the whole she had been impressed by his affability and his sincere attachment to liberty. Even if her outlook on the Vatican, given the circumstances, was far too optimistic, her keen eye and strong personality, which allowed her to possess independent views, made her a good observer

⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁸ C. KIRKLAND, *Holidays Abroad*, New York, 1849, 2 vols. vol. 2, p. 9.

of Italian ways and manners. In Genoa she wondered at the beautiful villas “painted outside with mock-windows, ... in a very theatrical style most odd to our America eyes”⁹, in Piedmont she noticed the popular enthusiasm for the Savoy victories, also expressed ‘visually’ in a confectioner’s shop where sweets were fashioned like military objects so that even a “tray of bon-bons looks as belligerent as a box of cartridges”¹⁰; in Florence she objected to the Doni Tondo because of the naked young men bathing in the Arno, in the background, a sign of Michelangelo’s vanity and conceit, but she was moved by his Pietà. The city impressed her for its richness of sculpture which she noted was conspicuously absent in her country; while Naples is beautifully described by her as “a city of the imagination”¹¹. She also makes interesting comments on the curious mixture, among Italians, of hard work and indolence; while noticing the relaxed way Italian homes were kept she emphasizes the advantages of Italian women who, refusing to be dominated by the “vexatious cares of homekeeping”¹², had more time for themselves and their education.

No one interested in Italy, although mainly fascinated by its beauty and artistic riches, could avoid discussing the peculiarity of its political situation, particularly in the crucial years of 1847-1848, when unrest and actual rebellion were dividing the country. The most interesting, albeit one-sided, account of the short-lived but influential Roman republic is that by Margaret Fuller, an American who actively favoured its cause. A professional journalist, a very cultivated lady who knew Latin and appreciated the virtues of ancient Rome, she came to Italy in the late ‘40’s and became immediately involved with Italian politics. Her attitude towards papal Rome is typical of a strong, intelligent personality who, while condemning the temporal power of the Pope, saw at the same time the beauty and significance of religious festivals and ceremonies. Witness her dispatches to the “Tribune”. In spite of some excessive flights of rhetoric, they are a passionate comment on the city written by a woman who, without forgetting her American background and

⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 172.

¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 109.

¹² *Ibid.*, vol. 1, p. 137. Interesting are her favourable comments on the nuns, particularly if confronted with priests and monks. “Perhaps it may be that women are more naturally satisfied with a round of petty duties; ambition is not the vice of their sex. The care of the poor and the suffering, and the education of youth, fill up their lives, and leave them no leisure for repining.” (*Ibid.*, vol. 2, p. 7).

convictions, developed a deep sympathy for the city and the Romans, those poor Romans who accepted with stoic fortitude and probably some cynicism major and minor misfortunes (such as a torrential rain ruining their carnival costumes, the lack of food during the siege, death and destruction). As William Vance has pointed out in his recent book, Fuller's account of those crucial two years produced three narrative portraits: those of Pius IX, Giuseppe Mazzini, and the Roman people, in three stages of their lives – as obedient children, self-respecting courageous people, and a dejected and despondent populace after the end of the Republic, (as there are three Romes, classical, papal and modern). An independent, generous soul shaped both by the rigid education of her father and the intellectually stimulating New England environment, Margaret Fuller, like Elizabeth Barrett Browning (whom, to a certain extent she resembles), found in Italy her fulfillment as a political being. More important she also found fulfillment as a woman, falling in love with Marchese Ossoli and giving birth to a child. Her femininity and her concern for people in tragic circumstances is particularly evident in certain passages of her correspondence: the page on the unknown dead soldier sniffed at by a dog¹³, the comments on the sufferings of the wounded, or more broadly, on the bitterness of human history, too often and for too many a sequence of disasters, failures, hardships, and oppression.

Among the most lively memorialists of the middle of the century I would mention Julia Ward, coming from an excellent New York family, married to the philanthropist Dr. Samuel Gridley Howe who was involved in liberation movements and educational problems like the instruction of the blind. Julia whose sister married Thomas Crawford, the sculptor, first with her husband and then alone, came to Italy at different periods: in the 40's, the early 50', and later, at the end of the century. In Milan, in 1843, she met Confalonieri and other former political prisoners who were then, as she sensibly reports, simply happy to be alive. She admired them but could not feel very hopeful about the future of our country:

¹³ "A pair of skeleton legs protruded from a bank of one barricade; lower, a dog scratched away its light covering of earth from the body of a man, and discovered its lying face upward all dressed; the dog stood gazing on it with an air of stupid amazement..." (M. FULLER, *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*. Ed. by A. Fuller, 1856. Reprint. Port Washington, New York, 1971, p. 420. Rossella Mamoli Zorzi has published an interesting selection of her dispatches to the "Tribune": *Margaret Fuller. Un'americana a Roma 1847-1849*, Pordenone, 1986.

Where would freedom come from? The logical bond of imprisonment seemed complete. It was sealed with four impregnable fortresses, and great spiritual tyranny sat enthroned in the centre, and had its response in every other despotic centre of the globe¹⁴.

Rome impressed her greatly but in a negative sense, as a gloomy, silent city. She had an audience with Gregory XVI, went to a spectacular ball at Palazzo Torlonia; but, pushed by her husband, she also visited social institutions, including the educational establishment of San Michele, on the Tiber, which seemed to her very well run. On the whole, however, she was more than relieved to leave the city in 1844: "it seemed like retuning to the living world after a long separation from it"¹⁵. Returning in 1850, she found a situation of almost abnormal quiet, "the waters were still as death; the wrecks did not appear above the surface"¹⁶, because better than other easily deluded people, like her husband, she knew that "Freedom could not be attained by striking an attitude, nor secured by the issuing of a document"¹⁷. This stay in Rome inspired her to write a slim volume of poetry, *Passion Flowers* (1854), in which she declares her ardent love for the city, in spite of its drawbacks and disappointment in Pius IX, a city in which she found what was missing in her home country: "rest and comfort, health and home"¹⁸. In her second book of recollections about her journey from America to Greece via Italy, *From the Oak to the Olive* (1868), she reflected on her stay in the city, emphasizing her perplexity about the papal states with their poverty and lack of freedom, not wanting to write what she called a mere picture-book of places and scenes.

Of the usual tourist sights, she describes, with great wit and sense of humour, the washing of the feet in Saint Peter's, a ceremony which she cannot understand or justify: "The whole is much like the stage banquet in *Macbeth*, the part of Banquo's ghost being played by the spirit of the Christian religion"¹⁹. Very thoughtful and significant, particularly compared with the attitudes of many foreigners travelling in Italy, are her observations on art – the visual arts for which Italy was so famous, and its dangers:

¹⁴ J. WARD HOWE, *Reminiscences 1819-1899*, Boston, 1900, p. 121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸ J. WARD HOWE, *Passion Flowers*, Boston, 1854, p. 38.

¹⁹ J. WARD HOWE, *From the Oak to the Olive: A Plain Record of a Pleasant Journey*, Boston, 1868, p. 52.

“No one can settle, govern or moralize a country by it. It will not even suffice to reform Italy. The golden transfigurations hang quietly on the walls, and let pope and cardinal do their worst. We want a world peopled with faithful and intelligent men and women”²⁰.

Travelling towards Naples she noticed that “the continual *crescendo* of glare, ... points to the African crisis of orange and crimson”²¹; while Venice, which she looked at with Ruskin’s *Stones of Venice* in hand, striking her for its bright, lively aspect (the Austrians had finally left), is for once refreshingly described in its colourful aspect, “rows of palaces that have swallowed their own story; churches modelled upon the water like wax-flowers upon a mirror; balconies with hangings of yellow brown and white...”²².

After her husband’s death, the future biographer of Margaret Fuller suddenly became aware of women’s potentialities, becoming an active supporter of several women’s associations²³; getting older, however, her tone mellowed, as one can see in reading her account of King Umberto’s coronation or the death of Pius IX, whose qualities now she was ready to recognize²⁴.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² *Ibid.*, p. 149. On a different plane I cannot help quoting two lines on Italian railways; after waiting without any obvious reason in Bologna for one hour, in the middle of the night, she comments: “But Italians endure every possible inconvenience from the railway management, which is clearly conducted on *pessimistic* principles. (*Ibid.*, p. 134).

²³ Being a widow, she became aware of “true womanhood”, that is “woman no longer in the ancillary relation to her opposite, man, but in the ancillary relation to the divine plan and purpose, as a free agent, fully sharing with man every human right and every human responsibility. This discovery was like the addition of a new continent to the map of the world, or of a new testament to the old ordinances.” (*Reminiscences*, cit. pp. 372-3). In 1898 she attended the first meeting of the International Council of Women which included also Italians.

²⁴ Her daughter Maud, who lived in Rome between 1884 and 1900 and had married the American painter John Elliott, readily accepted the glamour of the Savoy monarchy, particularly embodied in Regina Margherita. In her charming book *Roma Beata*, (1904) there are some negative remarks on the new Italy, but contrary to others, they are balanced and qualified: “Somebody is blundering somewhere, ... I am not so sure that what Italy has got in the last quarter century is not worth the price she has paid for it. There are abuses, steals, a bureaucracy, and a prodigious megalomania... but the people are learning to read and write!” And shortly after: “The folly of putting up those mammoth public buildings, these dreadful monuments to Victor Emmanuel, Garibaldi, Cavour, and the other great men who brought about the Risorgimento is appalling; but Italy is realizing her mistakes; she is learning at an astonishing rate”. (M. HOWE, *Roma Beata*, Boston, 1904, pp. 35-36).

More biased against the various *anciens régimes* were both Sophia Hawthorne²⁵ and Elisabeth Beech Stowe who, among other things, wrote a controversial novel against 'popery' *Agnes of Sorrento*; but a few words should be spent on Harriet Hosmer, the American sculptress admired by Nathaniel Hawthorne, who lived in Italy and left the most amusing account of the battle of Porta Pia which caused Rome to be lost to the Pope, "the dear old gentleman with the tiara"²⁶. Like Margaret Fuller she also commented on the corpse of a soldier, a zouave, but without the pathos found in her predecessor. A very close friend of the former Queen of Naples, Harriet, the detached spectator, could not help being curious and anxious to see King Victor Emmanuel II, arriving in Rome, although he kept postponing his visit:

He is Italian, after all, and the idea of coming here and confronting the Pope's scowl is a thing he shivers at.

Furthermore Romans were disappointed by his delay, refused to work for the Italian administration, remaining loyal to the Pope. All hope of bringing the Vatican to terms seems distant, and Antonelli, who knows the Romans, counsels general mourning, no ceremonies in the churches, not a whisk of a candle towards an illumination, nothing to attract the *forestieri*, and all that touches the pocket, the seat of Italian conscience²⁷.

For a completely different reaction to the drama of the Risorgimento one should read Mrs Hugh Fraser, Thomas Crawford's daughter who eventually married an English diplomat. Born and brought up in the beautiful, but later destroyed Villa Negroni, situated between Diocletian's baths and Porta Pia, formerly the abode of Vittoria Accoromboni, but at that time belonging to Prince Massimo, she thoroughly enjoyed life in papal Rome, the splendor of religious ceremonies, the contrast between arrogance and humility, as in the washing of the feet of poor pilgrims carried out by mem-

²⁵ Sophia Hawthorne wrote a most detailed account of her visit to England and Italy in the late fifties. Mostly interested in art she can occasionally be very harsh as when drawing a picture of the Tuscan Granduke Leopold whom she compares to a monkey. "The Granduke has that frightful, coarse, protruding under lip, peculiar to the imperial race of Austria and formerly of Spain. It is worth while to extinguish the race, for the sake of expunging that lip and all it signifies. No man with such a mouth can love liberty or spiritual things." (S. HAWTHORNE, *Notes in England and Italy*, New York, 1869, 2 vv., vol. 2, p. 411.

²⁶ H. HOSMER, *Harriet Hosmer: Letters and Memories*. Ed. by C. Carr, London, 1953, p. 283.

²⁷ *Ibid.*, p. 287.

bers of the nobility²⁸. Beggary, injustice, lack of intellectual freedom did not exist for Mrs Fraser, who liked the *status quo* and saw no reason for change. She objected to Victor Emmanuel, who

was pushed into prominence by astute revolutionists, who considered the time unripe for unmasking their ultimate aim; he had faith, poor man, and lived in mortal terror of being eternally damned for deeds which a courageous and honest man would have refused to commit. He put faith and conscience in the balance against his pirated throne, and chose the throne²⁹.

The new, potentially modern Italy, in which many traditional values had been lost, seemed to consist of “extortion, oppression, and organized atheism”³⁰; it is a harsh judgement which few will appreciate although many of us can accept her ironic version of the ‘liberation’ of Venice:

So, while Europe looked on, amused and rather scandalized by this tardy fervour, General Cialdini crossed the Po and ‘conquered’ Venetia, where there was scarcely an Austrian soldier left³¹.

She certainly did not like the “reptile rabble of Garibaldians and revolutionaries”³², but like everybody else, she was enchanted by Regina Margherita decidedly superior to her husband, the indolent Umberto I. That Italy continued to play a great role in her life is demonstrated by two books she subsequently wrote, *Italian Yesterdays* (1914) and *More Italian Yesterdays* (1915). The first volume, after a first chapter devoted to the sad comparison between papal and Piedmontese Rome, which saw the heart-rending destruction of many villas and gardens because “to the vultures of commerce nothing is sacred”³³ deals manily with old stories and legends; the

²⁸ I detect a certain irony in the following passage but it is an irony inherent in the situation rather than consciously felt by the author: “The princess was wearing the famous Massimo pearls, string after string of enormous shimmering globes, which hung so far below her waist that they kept getting hopelessly mixed up with the hot water and soapsuds. Taking kindly to the dazzled contadina, she made a very thorough job of her distasteful task, and when it was accomplished carried away her tub like any hospital nurse... (Mrs. HUGH FRASER, *A Diplomatist's Wife in Many Lands*, 2 vols., London, 1910, vol. 1, p. 77. Grace Greenwood would be instead simply disgusted by this parade of humility.

²⁹ *A Diplomatist's Wife*, cit. pp. 162-3.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ *Ibid.*, vol. 1, p. 276.

³² *Ibid.*, vol. 2, p. 49.

³³ Mrs. HUGH FRASER, *Italian Yesterdays*, London, 1914, p. 32.

second, less nostalgia, is certainly more interesting, with her impressions of other Italian sights. Venice, for instance, she appreciates for very personal reasons:

It is the little things that are so real and charming in Venice, I think – the glimpses of life among the unchanging, persistent common people, who live as they have always lived in the discreet, still atmosphere of the back streets and the forgotten water-ways ¹⁴.

But Ravenna depressed her:

It is a city of ghosts; big eyed, hard-featured Byzantine ghosts; the great mosaics are full of their portraits, and, with all the beauty of gold and colour, there is something sinister and deathly in those tall, straight figures, stiff of gesture, rapacious of eye, – likeness caught unaware of people who in their hearts prized power and wealth above all other things in this life or next ¹⁵.

These few ‘samples’ of Italian impressions by American women in the past century ¹⁶ show a great variety of attitudes and reactions. All were intrigued by the “beautiful dishevelled nymph” to which, however, they reacted in different ways, emphasizing different aspects, its natural beauty but even more, its artistic treasures, and the problems of the political situation, hopes and melancholic forebodings for its future. Being women, they gave a pronounced attention to minor everyday-life details, and they were more sensitive and alert to the feminine condition; certainly they preserved a remarkable

¹⁴ Mrs. HUGH FRASER, *More Italian Yesterdays*, London, 1915, p. 345.

¹⁵ *Ibid.*, p. 354.

¹⁶ Very lively and occasionally very personal is another journalist, Grace Greenwood, who lived in Rome for five months and travelled extensively in the rest of the country. I find some of her remarks irresistible: Saint Mark's in Venice “seems like a very frolic of architecture”, being “a unique assemblage of architectural incongruities”, (G. GREENWOOD, *Haps and Mishaps of a Tour of Europe*, London, 1854, p. 328, p. 332), while the historical paintings in the Ducal Palace were “immense in size, ambitious, and rather confused in character” (*Ibid.*, p. 329). Her description of the washing of the feet in Saint Peter with its humoristic touches reminds one of Dickens; quite striking is also her way of conveying her very negative impressions of the baroque statues of Bernini in Saint Peter: “bushy-headed saints, who look as though they had just alighted from riding on a whirlwind and directing a storm – angels in such a state of dishevelled discomposure, with their drapery in such a crazy flutter of breezy folds, and the very wing feathers so on end, you could almost believe them just escaped from some celestial insane asylum.” (*Ibid.*, p. 179). But one should not forget her deeply felt appreciation of Naples: “There is everywhere such a rush and rattle, and animating tumult of business and pleasure. I like it because it is no noisy, so varied, so all astir, so absolutely charged with life.” (*Ibid.*, p. 307).

independence of judgement in regard to Italian institutions and *mores*. They could be very critical or very enthusiastic, but they tried to be honest in their judgements, and to convey, in the best way they could, not only a 'sense of the place' but also and perhaps more the pulse of life of a strange, bewildering country in the throes of change, understandably tired of "being looked at by all the world as a kind of soluble pigment", "being admired for its lashes and its pose", as James beautifully put it³⁷ but still very uncertain about its future.

³⁷ H. JAMES, *Italian Hours*, New York, Grove Press, s.d., p. 111.

W. Bruna Le Breton

LES MAÎTRES D'AUTREFOIS DI E. FROMENTIN:
LE FONTI, IL METODO, IL GUSTO

L'autore

A dispetto delle notevoli doti creative di Eugène Fromentin, che fu infatti poeta, raffinato romanziere e pittore alla moda, gli storici dell'arte lo conoscono oggi soprattutto in veste di critico: *Les Maîtres d'autrefois*, il suo libro dedicato alla pittura dei Paesi Bassi, pubblicato oltre cent'anni fa, riveste ancora un'importanza fondamentale nella storia della critica d'arte, poiché dà inizio ad un modo nuovo di rapportarsi all'opera. Anzi, come affermava Rodolfo Pallucchini, Fromentin "ha il vanto di aver inaugurato una visione critica libera da vincoli accademici e razionalistici; dinanzi al gusto moderno [egli ha] il merito prezioso di essere attuale"¹. L'interesse sempre vivo tanto per il prestigioso autore che per il suo soggetto, ha dato vita in Francia a studi recenti² e a numerose edizioni in altri paesi, mentre al già lontano 1943 risale l'unica e ormai introvabile traduzione in italiano, priva di note e con una prefazione di Mary Pittaluga, autrice in precedenza di due autorevoli saggi sull'argomento³. Per questa ragione è parso utile procedere ad una attenta revisione dell'opera e ad una nuova edizione critica in italiano⁴.

Non sembra opportuno soffermarsi, in questa sede, sulla biografia dell'autore, che del resto è ben nota anche attraverso il bel romanzo autobiografico, *Dominique*. Le tappe da lui percorse sono

¹ R. PALLUCCHINI, *Les Maîtres d'autrefois*, "Convivium", Torino, 1930, pp. 717-732.

² E. FROMENTIN, *Oeuvres Complètes*, a cura di G. Sagnes, Ed. Pléiade, Paris, 1984.

³ Cfr. "L'Arte", fascicoli XX, 1917 e XXI, 1918.

⁴ B. LE BRETON, *I Maestri del Passato. Traduzione ed Edizione Critica de "Les Maîtres d'autrefois" di E. Fromentin*, Tesi di Laurea, Università di Padova, a.a. 1983-84, in corso di stampa.

però presto elencate: la nascita in seno ad una famiglia dell'alta borghesia, a La Rochelle, sulla costa atlantica francese, gli studi e la carriera giuridica intrapresi per volontà paterna, il manifestarsi precoce della passione letteraria, sopraffatta quest'ultima ben presto dall'interesse per la pittura, i viaggi e i lunghi soggiorni in Nordafrica, la sua affermazione come pittore e come scrittore.

Quelli fra il 1849 ed il 1857 furono per Fromentin gli anni del successo, che fanno registrare l'esposizione di numerose sue opere in vari Salons, le vendite all'estero, l'intensa produzione letteraria, il suo matrimonio con Marie Cavallet de Beaumont e la nascita a La Rochelle di Marguerite, sua figlia. Ed inoltre una attiva vita mondana, l'invito di Napoleone III° a Compiègne, la candidatura a l'Académie des Beaux-Arts, il conseguimento della Legion d'Onore. A tutto questo seguirono alcuni anni di crisi, quasi una necessità di verifica, poi improvviso, nel luglio 1875, il suo viaggio nei Paesi Bassi e, al rientro a Parigi, la stesura rapidissima, di getto, de *Les Maîtres d'autrefois*, l'opera di critica d'arte che doveva rivelarsi, di gran lunga, più importante della sua stessa produzione letteraria e che doveva assicurargli la notorietà, anche a grande distanza di tempo dalla sua scomparsa, che avvenne il 19 agosto 1876.

Le letture e le fonti

Su *Les Maîtres d'autrefois*, si scrisse molto, al primo apparire dell'opera, subito dopo la morte del suo autore e negli anni che via via seguirono, fino ai giorni nostri. Barbara Wright, nella sua opera bibliografica su Fromentin⁵, ci dà un resoconto completo sia delle varie edizioni, che delle diverse angolazioni dalle quali l'opera venne studiata.

Se ampio spazio venne da sempre riservato dalla critica al punto di vista storico-artistico⁶, sembra non esista traccia di studi o ricerche sulle fonti alle quali può avere attinto Fromentin, nel delineare i vari pittori presi in esame. L'autore nella descrizione, commento o giudizio sull'opera creativa, si esprime in forma assolutamente autonoma, guidato dalla propria sensibilità e dalla profonda conoscenza dell'arte pittorica. Ma al contrario, nell'abbozzare o elaborare un giudizio sull'uomo, egli non può che basarsi essenzialmente sui dati

⁵ B. WRIGHT, *Eugène Fromentin, a Bibliography*, London, 1973.

⁶ Cfr. a tale proposito la vasta rassegna bibliografica del testo E. Fromentin, *cit.*, 1984, pp. XXXVII-XLI.

biografici in suo possesso. Ciò evidenzia l'importanza delle fonti e l'interesse per i testi che Fromentin poteva avere a disposizione al tempo in cui visse.

Va premesso che una vasta produzione critico-letteraria sul tema specifico, per tutto l'arco del XIX secolo, caratterizzò gli studi francesi⁷, tanto da renderli ricercata fonte di notizie anche per gli stranieri. A tale proposito non sarà inutile ricordare che, in una singolare concomitanza di date, nello stesso periodo anche Edmondo De Amicis, dopo essersi ampiamente documentato in Francia, si accingeva alla stesura di una nuova opera che intitolava *Olanda*⁸.

Dato per scontato che Fromentin avesse una buona conoscenza generale della storia dell'arte fiamminga e olandese, ci si chiede dove e quando egli abbia attinto a cognizioni più precise e specifiche.

Come già accennato, il nostro autore, al ritorno dai Paesi Bassi, portò a termine il suo libro in brevissimo tempo: quattro o cinque mesi in tutto – compresa la revisione dei testi e la correzione delle bozze – in quanto la prima parte de *Les Maîtres d'autrefois* apparve sulla "Gazette des Beaux-Arts" il primo gennaio 1876. Ovviamente il lavoro preparatorio per mettere insieme una simile opera, non poteva esaurirsi nella visita di chiese e musei, ma rendeva anche indispensabile una seria documentazione sugli artisti, l'ambiente e il contesto storico in cui essi vissero. La conferma che Fromentin avesse di ciò piena coscienza, ci viene dalla sua corrispondenza⁹. Vediamo allora quali potevano essere le sue conoscenze generali e su quali testi doveva sofferarsi la sua scelta.

Egli non poteva ignorare gli importanti saggi di W. Thoré-Bürger¹⁰ e infatti, sempre dalla corrispondenza ci viene la dimostrazione di come conoscesse bene e stimasse questo scrittore¹¹. W. Bürger,

⁷ O. DAL MOLIN, *L'arte fiamminga e olandese e la critica francese*, Tesi di Laurea, Università di Padova, a.a. 1976-77.

⁸ E. DE AMICIS (1846-1908), scrisse *Olanda* nel 1874, a seguito di un viaggio di circa un mese nei Paesi Bassi ed una estesa documentazione presso scrittori francesi quali A. Esquiros, H. Taine, D. Diderot, J.B. Descamps, Ch. Blanc, E. Montégut, M. Du Camp (cfr. E. DE AMICIS, *Olanda*, a cura di D. Aristodemo, Genova, 1986).

⁹ In una lettera alla moglie del 27 luglio 1875 si legge:

Avant tout... il faut que je connaisse à peu près bien mon histoire de ce pays... il faut que je lise, non pas beaucoup mais certaines choses bien. J'emploierai à cela mes soirées de vacances. cfr. E. FROMENTIN, *Correspondance et fragments inédits*, a cura di P. Blanchon, Paris, 1912, p. 351.

¹⁰ W. THORÉ-BÜRGER, *Musées de la Hollande*, Paris, 1859.

¹¹ Cfr. E. FROMENTIN, *cit.* 1912, dove a p. 377 si legge; "...les livres de Bürger sur la Hollande, les meilleurs sans contredit des écrivains d'art contemporain".

persoanlità interessante, oltre che ottimo critico, aveva dedicato molto tempo ed impegno allo studio e alla divulgazione dei maestri del nord e, oltre a *Musées de la Hollande*, che è citato per un intero brano ne *Les Maîtres d'autrefois*¹², egli aveva scritto varie opere sulla storia della pittura nei Paesi Bassi, contraddistinte sempre da competenza e conoscenza diretta, per aver soggiornato a lungo in quei luoghi¹³. Non va dimenticato che Bürger ebbe inoltre il merito di aver scoperto ed imposto all'attenzione della critica il grande Vermeer di Delft¹⁴. Di fatto è noto che prima di allora, la maggior parte dei quadri di questo impareggiabile maestro venivano attribuiti a Pieter de Hooch, o rimanevano senza attribuzione alcuna¹⁵.

Proseguendo nella nostra rassegna, sappiamo che Fromentin conosceva anche gli scritti di Du Camps¹⁶, alcuni dei quali furono oggetto della sua garbata critica¹⁷.

Era inoltre d'obbligo, per un uomo di lettere qual era il nostro autore, conoscere l'opera già famosa di H. Taine¹⁸. A questo proposito sembra che Flaubert riscontrasse ne *Les Maîtres d'autrefois*, un'evidente influenza del Taine il quale, solo alcuni anni prima, aveva dato alla stampa le sue lezioni sulla filosofia dell'arte nei Paesi Bassi¹⁹. Ma forse, da parte del Nostro, non si trattava che di un omaggio reso ad uno studioso illustre, poiché gli argomenti addotti dal Taine sull'influsso della natura, del suolo, del clima e della peculiarità della razza, nell'evoluzione della storia dell'arte, in pieno Romanticismo erano patrimonio comune di ogni letterato "aggiornato".

Ciò premesso, l'itinerario alla ricerca delle fonti bibliografiche di Fromentin inizia dal riscontro con la "fonte" per eccellenza, lo *Schilder-Boeck* di Karel van Mander, nella ben nota a quel tempo, traduzione con vaste annotazioni di Henry Hymans²⁰. Fonte che peraltro Fromentin non sembra aver direttamente utilizzato, se non per ciò

¹² E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, introduzione e note di P. Moisy, Paris, 1972, p. 435, nota 245.

¹³ W. THORÉ-BÜRGER, *Trésor d'art en Belgique*, in "Gazette de Beaux-arts", II, 1861; e *Musées D'Anvers*, in "Gazette des Beaux-arts", II, 1861.

¹⁴ W. THORÉ-BÜRGER, *Van der Meer de Delft*, in "Gazette des Beaux-Arts", II, 1866.

¹⁵ O. DAL MOLIN, *cit.*, pp. 154-155.

¹⁶ M. DU CAMPS, *En Hollande, Lettres à un ami*, Paris, 1859.

¹⁷ E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, p. 215.

¹⁸ H. TAINE, *Philosophie de l'art dans les Pays Bas*, Paris, 1869.

¹⁹ M. REVON, *Fromentin*, Paris, 1937, Introduction, CXXVII.

²⁰ C. VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, 1604, (ed. francese, a cura di H. Hymans, *Le livre des Peintres*, 2 volumi, Paris, 1864).

che riguarda Hans Memling, la cui leggenda – che egli del resto riconosceva come tale quasi con rammarico – gli tornava molto bene per tracciarne un ritratto così suggestivo²¹.

La storiografia ottocentesca riguardante la pittura del nord, di impostazione prettamente “letteraria”, raggruppava le scuole fiamminga e olandese – con quella tedesca – in un’area ben definita, tradizionalmente identificabile nell’interesse per il reale, anche quello più prosaico e scurrile, e nell’esaltazione dei colori. Da questo insieme, e secondo le esigenze, venivano estrapolati singoli filoni: i primitivi, le personalità eccezionali come Rubens e Rembrandt, le scuole derivanti da questi, ecc. La pittura olandese venne distinta da quella fiamminga, nella sua forma autonoma e quale peculiare espressione di una società borghese, soltanto a partire da un certo momento storico.

A questa corrente diciamo così “tradizionale”, si può ascrivere l’opera di A. Houssaye il quale, di ritorno dal classico viaggio nei Paesi Bassi, si accinge alla compilazione di un trattato sulla storia dell’arte fiammingo-olandese²², utilizzando in gran parte il materiale dello *Schilder-Boeck* del van Mander. Nel commento a questo libro, di un contemporaneo, viene espresso il seguente giudizio:

“Il tire habilement parti de ce qu’il sait; mais il sait moins que Michiels, et il n’a pas toujours suffisamment creusé son sujet”²³.

La vasta opera di cui il francese A. Michiels²⁴ iniziò la pubblicazione a partire dal 1845, rimane senza dubbio una delle più importanti nella storiografia artistica della metà del secolo scorso. Partendo da una articolata documentazione sulla storia generale dei Paesi Bassi, il Michiels, conformemente alle teorie allora in voga, intende procedere ad uno studio comparato sulla produzione pittorica, nonché sull’ambiente socio-economico del Paese. All’epoca il libro ottenne grande successo, nonché il consenso di storiografi accreditati, fra i quali il Cavalcaselle, che ne curò anche la prima edizione. A. Michiels impernia il suo lavoro sull’assioma “arte espressione della società”, dedicando un intero volume alle “leggi generali” che, secondo i suoi studi, hanno dato vita al carattere particolare di que-

²¹ E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, p. 273.

²² A. HOUSSAYE, *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*, Paris, 1847.

²³ MERCEY, *La peinture flamande et hollandaise: ses histoires en France et en Allemagne*, “Revue des deux-Mondes”, 15 mars, 1848, p. 1026.

²⁴ A. MICHIELS, *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*, Paris, 1845-1868.

sto tipo di pittura. Una specie di “storia sociale dell’arte”, forse un po’ ingenua e generica in alcuni punti, ma che pur tuttavia rappresenta un tentativo di trattare in modo nuovo un argomento tutto sommato abbastanza inedito.

Ora, fra gli scritti o trattati di storia dell’arte fiamminga e olandese fin qui citati, sembra evidente che Fromentin fece uso soltanto del testo del Michiels. Infatti, nel raffronto fra l’opera di quest’ultimo e *Les Maîtres d’autrefois*, laddove l’argomento è comune, si può constatare che Fromentin, pur non condividendone il giudizio critico, vi attinge un gran numero di notizie, soprattutto riguardanti la vita e i tratti caratteriali di Rubens e dei suoi due maestri, Adam van Noort e Otto Voenius. I passaggi citati alla nota²⁵ ne costituiscono l’indispensabile riscontro.

Anche nel tracciare la biografia di Pietro Paolo Rubens si può dire che Fromentin ricalchi quasi passo passo le orme del Michiel. Lo conferma puntualmente la rilettura della vasta parte de *l’Histoire* dedicata al grande maestro di Anversa, in cui è riscontrabile l’uso che il nostro autore ne fa, utilizzandone financo gli aneddoti ed elaborando la materia in forma tale da far rivivere il personaggio in quello straordinario ritratto che seduce ogni lettore di *Les Maîtres d’autrefois*²⁶.

L’ideale rassegna di pesonaggi, dai più insigni ai meno noti, sulle tracce delle fonti di Fromentin, ci conduce ora a Anton van Dyck, per constatare che ancora una volta è il Michiels a fornire la materia prima per questo ritratto tracciato dall’autore de *Les Maîtres d’autrefois* in punta di penna, fine, elegante senza adulazione, realistico pur con umana partecipazione, appropriandosi del materiale del Michiels nel testo *Rubens et l’école d’Anvers*²⁷.

Ed ecco alcuni passaggi del bel brano letterario di Fromentin:

Un jeune prince de race royale ayant tout pour lui, beauté, élégance, dons magnifiques, génie précoce, éducation unique... distingué partout, appelé partout, partout fêté, è l’étranger plus encore que dans son pays, l’égal des plus grands seigneurs, le favori des rois et leurs ami... un être exquis par ses attraits, sensible à tous les

²⁵ Per A. van Noort cfr. A. MICHIELS, *cit.*, 1858, pp. 38-39, ed in corrispondenza, E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, capitolo II, Belgique, p. 26. Per O. Voenius, cfr. A. MICHIELS, *cit.*, 1868, pp. 45-46, ed in corrispondenza, E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, cap. II, Belgique, p. 22.

²⁶ I brani cui si fa cenno nel testo si trovano in: A. MICHIELS, *cit.*, 1868, pp. 62-183, ed in corrispondenza, in: E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, cap. VIII, Belgique, pp. 85-92.

²⁷ Cfr. A. MICHIELS, *Rubens et l’école d’Anvers*, Paris, 1854, p. 197; E. FROMENTIN, cap. IX, Belgique, pp. 94-95.

attraits, consommé par ce qu'il y a de plus dévorant en ce monde, la muse et les femmes; ayant fait abus de tout, de ses séductions, de sa santé, de sa dignité, de son talent; ...un insatiable qui finit, dit la légende, par s'encanailler avec des filous italiens et par chercher l'or en cachette dans des alampics; un coureur à bout d'aventures qui se marie, par ordre pour ainsi dire, avec une fille charmante et bien née...

Proseguendo il nostro esame, una menzione merita l'opera del critico e saggista G. Planche, il quale dedicò vari studi all'arte dei Paesi Bassi – quasi tutte monografie pubblicate sulla “Revue de deux Mondes”²⁸ – anche se il suo atteggiamento appare decisamente critico nei confronti della pittura del nord, eccezion fatta per i due massimi geni, Rubens e Rembrandt i quali – è la sua teoria – per l'uso che fanno del colore, quale mezzo d'espressione, energia e vitalità, sono dei veri e propri anticipatori del romanticismo e del realismo. Presi nel loro insieme, i suoi scritti sono caratterizzati da una certa disinvoltura nei riguardi delle premesse critiche e filologiche; tuttavia essi vengono presentati dall'autore in forma piacevole, tale da avvincere l'attenzione del lettore.

Un altro critico che dedica molto del suo impegno allo studio dell'arte neerlandese, è Ch. Blanc²⁹. Malgrado l'intento dichiarato sia quello di trattare la materia in forma obiettiva, scevra da pregiudizi o posizioni preconcepite, dai suoi scritti trapela l'entusiasmo che lo anima e che, se pur residuo di un certo tipo di critica superata, è a suo giudizio ancora utile, poiché “la storia si fa, oltre che con le date e le ricerche, anche con la partecipazione emotiva”³⁰.

Una citazione, nell'ambito della storiografia artistica ai tempi di Fromentin, merita l'opera di Cavalcaselle e Crowe³¹, lavoro tutt'ora considerato di grande impegno e serietà, tant'è che le attribuzioni e i giudizi di questi due studiosi sono tenuti nel debito conto anche dalla critica moderna.

Tornando al nostro Fromentin e dato per scontato che gli scritti degli autori sopra citati gli fossero noti, risulta evidente che non se ne servì affatto nella stesura del suo libro. Mentre è certo che egli conosceva bene Carel Vosmaer, il saggista e critico olandese che vide

²⁸ G. PLANCHE, *Rembrandt*, in “Revue des deux-Mondes”, 15 juin, 1853, p. 244; G. PLANCHE, *Rubens*, in “Revue des deux-Mondes”, 15 oct., 1854, p. 209; G. PLANCHE, *Le Paysage et les Paysagistes*, “Revue des deux-Mondes” 15 juin, 1857, p. 57.

²⁹ CH. BLANC, *Ecole Hollandaise*, Paris, 1851.

³⁰ O. DAL MOLIN, *cit.*, 1976-77, p. 185.

³¹ G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, *Les Anciens peintres flamands, leur vie et leur oeuvres*, Bruxelles, 1862.

le sue opere più importanti tradotte anche in francese. Fromentin, pur non sempre condividendo i giudizi ed i punti di vista di questo incondizionato ammiratore di Rembrandt, lo considerava un'autorità in materia³². Infatti, quando il nostro autore scrive di Rembrandt, è chiaro che egli ha in mente le pagine di Vosmaer.

Così C. Vosmaer si esprime su Rembrandt van Rijn:

Dans la vie de Rembrandt, comme dans ses oeuvres, le fond est souvent couvert d'ombres, les accessoires enveloppés de demi-teintes et les personnages apparaissent, frappés d'une lumière subite. Vers la fin de 1633 une figure lumineuse apparaît tout-à-coup: une jolie femme, au teint frais, à la bouche charmante, aux yeux vifs... Resplendissante dans la lumière fantastique du peintre, elle attire vivement le regard, comme un point lumineux dans la vie de l'artiste.

...Sa vie était simple et bourgeoise, occupée de travaux assidus, et n'ayant pour divertissements que ses collections d'art et le commerce de quelques amis. Jamais aucun biographe n'a parlé de lui comme d'un homme adonné à Vénus ou à Bacchus.

...Mais cette époque fut bien autrement funeste pour notre peintre, par l'accroissement de gêne pécuniaire qui le conduisit à une complète insolvabilité.

...J'ai toujours été étonné de ne trouver aucune trace de relation entre Rembrandt et Rubens...

Il eût naturel que Rubens, qui visita quelques ateliers, eût au moins remarqué ce talent naissant...

...Vondel... sa langue, ordinairement si fleurie et si prodigue en termes flatteurs, est terne à l'égard de Rembrandt.

...Rembrandt n'a pas joui de grandes distinctions publiques et officielles... Rembrandt était un homme taillé d'un seul bloc... C'était un esprit original et indépendant... Ennemi de tout éclat et d'une gloire banale, il n'a pas cherché la faveur des grands. Il préfèra la société bourgeoise.

Dès lors on comprendra qu'il ne pouvait plaire à tous et que le commerce avec lui ne fût pas toujours facile... Dans l'âge mûr et dans la vieillesse, les traits s'accroissent plus fortement, surtout après une vie remplie de labeurs incessants, d'évènements divers, de lutte constante dans les travaux où l'esprit et l'âme étaient en tension continuelle.

...Un dernier trait doit être ajouté; la force d'esprit extraordinaire, qui après tous les orages, après tant de travaux, ne lui a jamais failli...

E. Fromentin:

La vie de Rembrandt est, comme sa peinture, pleine de demi-teintes et de coins sombres. Autant Rubens se montre tel qu'il était au plein jour... autant Rembrandt se dérobe et semble toujours cacher quelque chose, soit qu'il ait peint, soit qu'il ait vécu...

Pendant fort longtemps on n'a rien su de lui que d'après le témoignage de Sandrart... Hoogstraeten, Houbraken...

³² C. VOSMAER, *Rembrandt, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*, La Haye, 1863; C. VOSMAER, *Rembrandt, sa vie et ses oeuvres*, La Haye, 1868.

...L'histoire de Rembrandt été faite et fort bien en Hollande, et même en France, d'après les écrivains hollandais. Grace aux travaux d'un de ses adoreurs les plus fervents, M. Vosmaert, nous savons maintenant de Rembrandt sinon tout ce qu'il importe de savoir, du moins tout ce que probablement on saura jamais, et cela suffit pour le faire aimer, plaindre, estimer et, je crois, bien comprendre.

À le considérer par l'extérieur, c'était un brave homme, aimant le chez-soi, la vie de ménage, le coin du feu, un homme de famille, une nature d'époux plus que de libertin...

Il eut une femme charmante, Saskia, qui fut comme un rayon dans ce perpétuel clair-obscur et pendant des années trop courtes, à défaut d'élégance et de charmes bien réels, y mit quelque chose comme un éclat plus vif.

...Eut-il beaucoup d'amis? On ne le croit pas; à coup sûr il n'eut pas tous ceux qu'il méritait d'avoir: ni Vondel, qui lui-même était un familier de la maison Six; ni Rubens, qu'il connaissait bien, qui vint en Hollande en 1636, y visita tous les peintres célèbres, lui excepté, et mourut l'année qui précéda la *Ronde de nuit*, sans que le nom de Rembrandt figure ou dans ses lettres ou dans ses collections. Était-il fêté, très entouré, très en vue? Non plus... Dans les cérémonies officielles, aux grands jours des pompes de tout genre, on l'oubliait, ou, pour ainsi parler, on ne le voit nulle part, au premier rang, sur les estrades...

Sempre a proposito di Rembrandt sembra che, più che attingere a notizie, documenti e date ben precise, Fromentin nel lavoro di Vosmaer cercasse conferme ed apporti che contribuissero a riabilitare la figura morale di questo grande, riscattandola da quel cliché tutto sommato negativo, che si era imposto fin dai tempi di Houbraken. Ed in questo proponimento Fromentin si affianca anche a P. Scheltema³³, l'altro convinto difensore di Rembrandt. Tracciandone un ritratto di grande finezza ed introiezione, egli avanza l'ipotesi che una più attenta conoscenza dell'animo del grande maestro di Amsterdam, avrebbe contribuito non poco a spiegare l'artista, fin nei suoi aspetti più inusitati ed anticonformisti.

A completare la rassegna, vengono qui citate le monografie dell'olandese T. van Westzheene su Paul Potter e su Jan Steen³⁴, nelle rispettive traduzioni in francese, le quali purtuttavia non presentano originalità alcuna, limitandosi a riproporre fatti e notizie tratti dalle antiche fonti che – anche se talora confutate – non sono supportate da serie e più recenti ricerche documentarie.

La conclusione di questa rassegna conduce allo storiografo J.B. Descamps la cui opera, in quattro volumi, era stata scritta già nella seconda metà del secolo XVIII³⁵. È notorio che la fonte principale

³³ P. SCHELTEMA, *Rembrandt, discours sur sa vie et son génie*, Paris, 1865.

³⁴ T. VAN WESTZHEENE, *Jan Steen, étude sur l'art en Hollande*, Le Haye, 1865;
T. VAN WESTZHEENE, *Paulus Potter, sa vie et ses oeuvres*, La Haye, 1867.

³⁵ J.B. DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1753, 4 volumi.

cui a sua volta attinse il Descamps è il grande trattato sui pittori olandesi di A. Houbraken ³⁶.

Questo pittore, nato a Dordrecht nel 1660 e morto ad Amsterdam nel 1719, per la sua attività artistica aveva riscosso considerevoli consensi fra i contemporanei, ma la vasta notorietà presso i posteri gli viene proprio dal trattato sulla *Grande scuola di pittori e pittrici olandesi*, pubblicata in più volumi, ed in parte postuma, fra il 1718 e il 1721. Houbraken fu amico dei pittori più in vista del suo paese, con alcuni dei quali era legato anche da vincoli di parentela, e per un lasso di tempo che vide la contemporanea presenza di artisti eccezionali, fu a bottega da Samuel van Hoogstraten che a sua volta era stato allievo di Rembrandt.

L'enorme interesse rappresentato da questo pittore-scrittore, sta dunque nel fatto di essere egli vissuto (anche se nella fase di declino), nel periodo della massima vitalità artistica dell'Olanda. Coetaneo di grandi pittori, negli anni della sua giovinezza ne ebbe notizie di prima mano, per aver conosciuto di persona, perché ancora viventi, grandi maestri come Rembrandt, Frans Hals, Jan Steen, Aelbert Cuyp, ecc. Il suo trattato narra appunto di questi, elencandone le opere e raccontandone la vita, le abitudini, spesso i pettegolezzi sul loro lavoro o la loro persona.

I fatti descritti sono non di rado inesatti, dato che Houbraken, lungi dall'essere un imparziale osservatore dei suoi colleghi, ce ne dà un giudizio tutt'altro che oggettivo, spesso alterato da personali simpatie, avversioni o questioni d'interesse; in ogni caso, il testo ha il fascino delle notizie di prima mano, ciò che ne spiega la fortuna nel tempo.

Sulla scia di Houbraken e di altri storiografi olandesi, quali Campo Weyerman ³⁷ e Jan van Gool ³⁸, che praticamente si impossessarono "in toto" del materiale di Houbraken, tutti coloro che in seguito si dedicarono alla storiografia dell'arte figurativa neerlandese, attinsero a questa fonte. C'è da dire peraltro che allora non era facile impresa documentarsi, risalendo alle origini; gli archivi, infatti, come le biblioteche e i musei, erano spesso in preda all'abbandono, alla trascuratezza e al disordine. L'opera di Houbraken veniva ad essere una vera miniera di notizie. E così gli stessi dati e giudizi – più

³⁶ A. HOUBRAKEN, *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschinders en Schinderessen*, Amsterdam, 1718, 3 volumi.

³⁷ J. CAMPO WEYERMAN, *De Lebens beschryvingen der Nederlandsche Konstschinders*, Gravenhaag, 1729, 3 volumi.

³⁸ J. VAN GOOL, *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Konstschilders*, Gravenhaag, 1750-51.

spesso quelli negativi – ingigantiti e travisati, si ritrovano più o meno in tutta la storiografia artistica dell'ottocento fin qui citata. Per fare qualche esempio, la dissipatezza di van Dyck, l'intemperanza di Jan Steen, il carattere violento di Van Noort, la sciatteria e l'avarizia di Rembrandt raccontati da Houbraken, si cristallizzarono in veri e propri clichés³⁹.

Per tornare a J.B. Descamps, la sua opera venne data alle stampe fra il 1755 e il 1764. Nel 1842, a Marsiglia, ne uscì una nuova edizione, preceduta da un'ampia ed esauriente introduzione sul metodo seguito nell'elaborazione dell'opera: le fonti, i riscontri, la ricerca dei documenti comprovanti i fatti citati, gli argomenti di confutazione, l'aggiornamento dei dati, la comparazione con testi analoghi.

Presentato in tale forma, questo lavoro doveva costituire una fonte di informazione fra le più complete ed aggiornate che l'editoria francese potesse offrire a quel tempo e si può constatare come Fromentin, nel documentarsi sui pittori, prevalentemente olandesi, orientasse la propria scelta in base a tali considerazioni. I riscontri tornano frequenti e puntuali⁴⁰.

Questo dunque, per grandi linee, l'itinerario che con buone probabilità Eugène Fromentin percorse, per documentarsi sulla vita dei prestigiosi protagonisti de *Les Maîtres d'autrefois*.

Il metodo

Ma come, secondo quali intenti Fromentin elaborò i dati tratti da queste fonti? E in che modo esse incisero sul suo metodo di lavoro? Ancora una volta sono la sua corrispondenza e le preziose annotazioni che ci illuminano in proposito.

Esse ci informano che davanti ai quadri il nostro autore era solito buttar già delle impressioni, delle idee, servendosi di quaderni che usava a dritto e a rovescio, coprendo di fitta scrittura anche la copertina, o in mancanza di quaderni, coprendo di annotazioni i bordi dei cataloghi che gli servivano da guida.

³⁹ Tutte le notizie relative all'opera di Houbraken sono attinte da J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze, 1956, p. 477 e segg.

⁴⁰ Per P. Potter cfr. rispettivamente: J.B. DESCAMPS, *cit.*, 1753, II vol., p. 352, e E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, cap. V, Hollande, pp. 139 e 143; per Q. Metsijs cfr. J.B. DESCAMPS, *cit.*, 1753, vol. I, p. 17 e E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, cap. I, Belgique, p. 14; per J. Steen cfr. DESCAMPS, *cit.*, vol. III, p. 27 e FROMENTIN, *cit.*, cap. XI, Hollande, p. 190.

A questo proposito è da segnalare che il catalogo usato da Fromentin ad Amsterdam è stato conservato con tutte le note, mentre quello del Mauritshuis è andato smarrito. Fortunatamente Pierre Blanchon, subito dopo la morte di Fromentin, aveva utilizzato le note riportate sui bordi di questo catalogo, per una pubblicazione apparsa sulla "Revue de Paris". È su tale falsariga che le annotazioni sul museo de l'Aia sono state ricostruite ⁴¹.

Spesso queste impressioni venivano integrate con degli schizzi del quadro cui si riferivano, un po' come era solito fare il Cavalcaselle. Poi la sera, nella stanza d'albergo, Fromentin rielaborava e sviluppava queste note. Quando non era convinto, o non riusciva a penetrare nello spirito del dipinto, o c'era qualcosa che sembrava sfuggirgli, ritornava sul posto, davanti al quadro, per esaminarlo e studiarlo più a fondo. Quindi, non correggeva le note già prese, ma ne scriveva delle altre. Questo personale modo di procedere ci permette di conoscere le sue incertezze, i suoi ripensamenti, i suoi sforzi per vincere l'ostacolo, com'è il caso, ad esempio della *Ronda di notte* sulla quale esistono più di dieci inizi di capitolo ⁴².

Ricostruito così il suo metodo di lavoro durante il soggiorno nei Paesi Bassi, sappiamo che in seguito, al rientro in Francia, provvisto di tutto il materiale necessario per concretare l'opera e darle un assetto definitivo, Fromentin si era posto come schema-base questi tre punti:

- a) inquadrare i vari protagonisti nel loro contesto storico
- b) analizzare e mettere a fuoco l'ambiente sociale e culturale entro cui si erano sviluppate le loro doti artistiche
- c) cercare di penetrare, ed a sua volta divulgare, i principi basilari della tecnica pittorica, all'epoca usata dai vari autori.

Al secondo punto è da ascrivere l'attenzione da lui prestata ai maestri dei due geni sui quali si impernia il suo studio, Rubens e Rembrandt. È estremamente interessante notare come Fromentin, nell'analizzare le opere di Rubens, venga coinvolto da tanta vitalità, da tanto gesticolare, dalle eccezionali proporzioni delle tele, dall'esplosione dei colori, che pur se presenti in numero esiguo, si espandono in un'incredibile ricchezza di toni. Si sente che, per questa sua carica di energia, Rubens piace a Fromentin; ed allora lo scrittore si esprime usando una prosa che ben si adatta all'argomento e alle emozioni che esso desta nell'animo suo. Qui egli fa uso di un periodare complesso, magniloquente, corposo, ricco di aggettivi e di esclama-

⁴¹ E. FROMENTIN, *cit.*, 1984, p. 1139 e segg.

⁴² *Id.*, *cit.*, 1984, p. 1139 e segg.

mazioni, tanto da dare una chiara percezione di come il pittore ed il poeta agiscano all'unisono.

Sostanziale, ed in tutto coerente, appare la differenza raffrontando queste pagine con quelle su Rembrandt. Il nostro autore non ama molto questo pittore eccelso, o meglio non riesce a capirlo completamente. Fromentin ha delle intuizioni notevoli, come riguardo all'uso che Rembrandt fa della luce e delle ombre, o su come egli "sporcasse" volutamente la tela, con l'impiego di nero fumo e bitume, per rendere una particolare atmosfera; tutto questo, con animo d'artista, egli lo intuisce, ma non gli piace.

Tuttavia in Rembrandt, Fromentin riesce in maniera sorprendente a cogliere l'uomo nella sua essenza, la ritrosia, la solitudine, la grandezza del genio che lo rende scontroso e lo condanna all'isolamento. Nel descrivere questo personaggio, lo stile del periodare muta, subisce come un'introiezione, diventa più sommesso e più profondo, dipanandosi in una prosa densa di emozione⁴³.

Quanto al terzo punto del suo metodo di procedere nel lavoro, più volte egli si scusa con i suoi supposti interlocutori, per il fatto di dilungarsi su un argomento così specifico ed arido – per chi non è del mestiere – qual'è la tecnica pittorica. Ma la cosa è, a suo avviso, necessaria, per comprendere e farsi comprendere. Questo lato del suo impegno è, rapportato ai tempi, inedito ed estremamente interessante, poiché trattato da un "addetto ai lavori", cioè da uno scrittore che è al tempo stesso pittore. Per ottenere lo scopo, pur usando un'esposizione piana, lineare e per quanto possibile chiara, egli si serve dei "ferri del mestiere". E di conseguenza, nessun critico che non fosse anche pittore, avrebbe potuto spiegare così bene perché, in una grande tela di Rubens, un'estesa zona di rosso acceso ha la funzione di smorzare tutti i colori all'intorno. O anche la ragione per cui

...ses rouges... ont un double rôle à jouer: premièrement, de faire éclater la lumière ailleurs que sur des blancs; deuxièmement, d'exercer environ l'action indirecte

⁴³ Così si esprime il nostro autore:

En tout, comme on le voit, c'était un homme à part, un rêveur, peut être un taciturne, quoique sa figure dise le contraire; peut être un caractère anguleux et un peu rude, rendu, tranchant, peu commode à contredire, encore moins à convaincre, ondoyant au fond, roide en ses formes, à coup sûr un original.

E ancora:

...cette nature de phalène qui va à ce qui brille, cette âme si sensible è certaines formes de la vie, si indifférente aux autres, cette ardeur sans tendresse, cet amoureux sans flamme visible, cette nature de contraste, de contradictions, d'équivoques, émue et peu éloquente, aimante et peu aimable... un "ideologue", je veux dire un esprit dont le domaine est celui des idées.

Cfr. E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, pp. 257, 252.

d'une couleur qui fait changer les autres, et par exemple de faire tourner au violet, de fleurir en quelque sorte un gris fort insignifiant et tout à fait neutre envisagé sur la palette ⁴⁴.

Forse nessuno prima di Fromentin aveva pensato di spiegare al proprio interlocutore il fatto che Rubens abbia bisogno di "gridare forte" nei suoi quadri, perché essi sono destinati ad essere visti, ascoltati da lontano, dalle alte navate delle cattedrali.

Anche se il passare del tempo, nuovi studi e nuove cognizioni hanno portato tanti cambiamenti sul piano della valutazione dell'opera d'arte, è indubbio che questo suo metodo contribuisce a far sì che l'opera di Fromentin sia in buona parte attuale e presenti ancor oggi punti di indiscusso interesse.

Anche il fatto di portare in continuazione il discorso sui pittori contemporanei, sempre tirati in causa per polemizzare, fa parte del suo metodo, ed è un espediente "moderno" e tutt'ora usato, di utilizzo delle sue cognizioni tecniche in un'operazione di contrapposizione delle due scuole, a suo parere a vantaggio dei buoni maestri del passato.

Fromentin, nelle dissertazioni sugli artisti suoi contemporanei, pone particolare attenzione e cura a non nominarne alcuno. Molte allusioni, quasi sempre in chiave polemica, ma nessun nome. Egli giustifica tale atteggiamento con una forma di riserbo, di correttezza nei riguardi di personaggi ancora viventi, ma anche questo potrebbe far parte di un metodo e lo scopo sarebbe ancora una volta quello di accendere la curiosità, catturare l'interesse e promuovere discussioni sull'argomento.

È notorio che le dissertazioni elaborate da Fromentin sui quadri presi in esame, sono spesso dei brani letterari di grande bellezza, soprattutto quando esse si riferiscono ai paesaggi. Ora, sarebbe interessante stabilire in quale misura agiscano, nella sostanza, il suo occhio di pittore, la sua sensibilità di poeta o la sua "cultura pittorica". In pratica, ciò potrebbe essere materia di uno studio particolareggiato sui valori della percezione applicati al nostro pittore-scrittore.

Il gusto

Il saggista Louis Gonse ⁴⁵ afferma che già in età giovanile Fromentin era attratto dai pittori olandesi, soprattutto i paesaggisti. A sostegno di questa tesi, egli cita il brano di una sua poesia dal titolo

⁴⁴ Id., *cit.*, 1972, p. 44.

⁴⁵ L. GONSE, *E. Fromentin peintre et écrivains*, Paris, 1881, p. 19.

Un mot sur l'art, scritta dal nostro autore appena ventenne, nel luglio 1841:

Voilà – vous l'avoueraï – je aussi – pourquoi j'adore
Ce paysage ombreux qu'à peine un rayon dore,
Ou Karel à peindre un chardon, un épi,
Un âne en paix broutant près d'un pâtre assoupi,
Ou bien ce gué où Berghem a fait boire
Ses chevreaux tachetés de laine blanche et noire
Ce chien qui les escorte et ces troncs de bouleau,
Mirant leur métallique écorce au fond de l'eau.

Karel è naturalmente K. Dujardin. I versi non sono eccelsi, ma dimostrano chiaramente che, già quand'era molto giovane, il suo gusto lo portava verso il mondo nordico.

E di suo, Gonse commenta:

Ses enthousiasmes sont déjà pour les Hollandais, surtout pour les paysagistes... et la *Digue battue par la mer* de Ruysdael le fascinent. Devant ces peintures, il se sent à l'aise, ainsi qu'il aimait à le répéter.⁴⁶

In effetti, analizzando la produzione artistica di Fromentin, sia nel campo delle arti figurative, che in quello specificatamente letterario, non pochi sono i punti in comune con il grande paesaggista di Haarlem. La prosa di Fromentin ha il nitore, la purezza di una linea, di un segno, soprattutto quando si attarda d'istinto sui paesaggi piani, sui cieli vasti, su piccole città che si stagliano in "silhouette" all'orizzonte. Sembra naturale che fra i quadri di Ruysdael, il suo sguardo colga di preferenza le vedute in lontananza:

... une vue prise à quelque distance d'Amsterdam, avec la petite ville de Haarlem... perdue sous le vaste ondoïement d'un ciel nuageux...⁴⁷

Anche nelle descrizioni dei paesaggi africani o del paese natale egli coglie di preferenza le grandi pianure, la linea sfuggente di un piatto orizzonte, il mare che si stende a perdita d'occhio. Così egli si esprime:

J'aime les plaines, et celle-ci est des plus grandioses, sinon des plus vastes, que j'aie vue dans ma vie... je regarde la plaine. L'horizon est admirable d'étendue, de grandeur, de gravité; le voyageur y reste attaché, même après avoir contemplé des tableaux plus rares.⁴⁸

⁴⁶ Id., *cit.*, 1881, p. 22.

⁴⁷ E. FROMENTIN, *cit.*, 1984, p. 701.

⁴⁸ E. FROMENTIN, *Une année dans le Sabel*, Paris, 1859, in "Oeuvres complètes", *cit.*, 1984, pp. 276-77. Sull'argomento cfr. anche MAJID EL HOUSSEI, *L'image du*

O in *Dominique*:

Je voyais la mer s'étendre à perte de vue par-dessus la lisière verdoyante des champs; les oiseaux passaient plus près de moi; je ne sais quelle enivrante sensation d'un air plus large, d'une étendue plus vaste, me faisant perdre un moment la notion de la vie réelle.

E:

Il fallait regarder attentivement pour comprendre où se terminait la mer, où le ciel commençait, tant la limite était douteuse, tant l'un et l'autre avaient la même paleur incertaine, la même palpitation orageuse et le même infini.⁴⁹

Più in generale, si può dire che egli ama la pittura olandese per il suo effetto di lontananza, per l'esattezza con cui essa riproduce il reale, per quella proprietà di condurre l'occhio dal primo piano alla linea d'orizzonte, in modo del tutto naturale. E questa angolatura visuale si accorda spontaneamente alla capacità di cogliere il silenzio, che per Fromentin è una sensazione, la più penetrante delle sensazioni. Per questo egli detesta il vento, che disturba lo spazio, mentre ama "toutes les formes de silence autour de Trembles", dove si svolge *Dominique*, la "joie silencieuse de vivre" a Mustapha, in Algeria, la "silencieuse operation" della pittura di Ruysdael⁵⁰. Benché, a nostro avviso, Fromentin non abbia colto in Ruysdael il pittore drammatico e misterioso che egli in effetti è, l'autore sembra stabilire una sorta di affinità fra sé e il Maestro di Haarlem, quasi un desiderio di identificazione. Forse tale è la ragione per cui le pagine dedicate a questo artista sono fra le più belle e le più sentite. La formula del paesaggio, così come la intende Fromentin, viene in tal modo fatta corrispondere a quella del paesaggio olandese dipinto da Ruysdael. Nei quadri del paesaggista prediletto, egli sente

"comme un air de plénitude, de paix profonde", "... la volonté de peindre une fois pour toutes, un des traits de son pays, peut être bien aussi le désir de fixer le souvenir d'un moment de sa vie"⁵¹.

La sua sensibilità ed il gusto per il nitore della linea, la precisione, la serietà, portano dunque Fromentin ad amare, oltre a Ruysdael, pittori come Paul Potter, Jan Memling e Jan van Eyck. Viene spontaneo l'accostamento fra il gusto di Fromentin ed i primitivi fiamminghi, a proposito di un elemento che ricorre sovente negli

Maghreb à travers la littérature française au XIXe siècle: Eugène Fromentin en Algérie, Padova, 1983, p. 1-71 e 257-302.

⁴⁹ E. FROMENTIN, *Dominique*, in *Oeuvres complètes, cit.*, 1984, pp. 80 e 162.

⁵⁰ E. FROMENTIN, *cit.*, 1984, *Introduction*, p. XIX.

⁵¹ E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, p. 160.

scritti del primo e nei quadri di questi ultimi. Nelle tavole di molti primitivi (cito fra i tanti, di Memling, il *Ritratto d'uomo* di Francoforte o la *Madonna col Bambino* di Bruges), gli interni comunicano spesso con l'esterno attraverso piccole finestre, affacciate su paesaggi che destano sensazioni diverse. Anche in *Dominique* la finestra riveste significato importante poiché permette al personaggio di esprimere i propri stati d'animo attraverso il paesaggio intravisto all'esterno, come in questo passo della vita in collegio del piccolo Dominique:

La classe était sombre, il pleuvait. À travers la fenêtre à petits carreaux, je voyais les arbres agités par le vent et dont les rameaux trop à l'étroit se frottaient contre les murs noirâtres du préau⁵².

L'ammirazione che Fromentin prova per Memling, gli suggerisce toni ispirati, di puro lirismo:

...celui-ci rêve regardant la nature, imagine en la traduisant, y choisit ce qu'il a de plus aimable, de plus délicat dans les formes humaines et créées, surtout comme type féminin, un être d'élection inconnu jusque-là, disparu depuis. Ce sont des femmes, mais des femmes vues comme il les aime et selon les tendres prédilection d'un esprit tourné vers la grâce, la noblesse et la beauté⁵³.

Ma la sensibilità dell'artista fa sì che egli possa accostarsi anche ad un personaggio corposo come Rubens, riuscendo ad amarlo. Attraverso il giudizio sul pittore, Fromentin risale all'uomo, sviluppando parallelamente alla descrizione e all'analisi del quadro, delle riflessioni sulla personalità dell'artista. Può sorprendere questo entusiasmo di Fromentin per Rubens e per quella pittura portata all'apoteosi, così lontana dal suo gusto. Ma pure, attraverso quei toni spesso assordanti, egli ama gli slanci, i momenti di verità, che il pittore riesce magistralmente ad esprimere.

Rembrandt, come già accennato, gli ispira forse minor simpatia, ciò nonostante egli lo colloca senza riserve, fra i massimi maestri e dimostra di averne colto la grandezza interiore ed il genio. Particolarmente significativo è un passo de *Les Maîtres d'autrefois*, in cui i due personaggi vengono accostati e, in un certo senso, definiti:

On trouverai en effet deux ou trois esprits dans le monde du beau qui sont allés plus loin, qui ont volé plus haut, qui par conséquent ont aperçus de plus près les divines lumières et les éternelles vérités. Il y a de même dans le mond moral, dans

⁵² E. FROMENTIN, *Dominique, cit.*, 1984, p. 413.

⁵³ E. FROMENTIN, *cit.*, 1972, p. 279.

celui des sentiments, des visions, des rêves, des profondeurs ou Rembrandt seul est descendu, où Rubens n'a pas pénétré et qu'il même pas aperçues. En revanche, il s'est emparé de la terre, comme pas un autre. Les spectacles sont de son domain. Son oeil est le plus merveilleux des prismes qui nous aient jamais donné, de la lumière et de la couleur des choses, des idées magnifiques et vraies⁵⁴.

A Frans Hals, Fromentin si accosta in un primo tempo con diffidenza, forse fuorviato dalle polemiche del momento, suscitate dai pittori delle nuove correnti e della pittura piatta, che lo proclamavano loro maestro. Ma, al cospetto delle grandi tele delle *Corporazioni* e dei *Reggenti*, egli esprime un'analisi critica di alto livello, sviluppata con intuito eccezionale. Ecco come vede il famoso *I Reggenti dell'Ospizio Santa Elisabetta*:

Dans son acception forte et simple, avec ses têtes en lumière, ses habits de couleur noire, la qualité des chair, la qualité des draps, son relief et son sérieux, sa richesse dans les tons si sombres, ce tableau magnifique représente Hals tout autrement, non pas mieux. Les têtes aussi belles que possible, ont d'autant plus de prix que rien autour ne lutte avec l'intérêt capital des morceaux vivants. "...". Loin de rappeler des tentatives un peu vaines, ce magistral tableau fait au contraire penser à des chefs-d'oeuvre. Le premier souvenir qu'il éveille est celui des Syndics⁵⁵.

L'analisi non potrebbe essere più stringata e più calzante. Sottoponendo *Les Maîtres d'autrefois* ad un giudizio d'insieme, senza tema di smentita si può affermare che in Fromentin il gusto, la sensibilità dell'artista e la cognizione tecnica, contribuiscono armonicamente a formare il critico.

A conclusione dell'excursus sull'autore di questo bel libro, le fonti da lui utilizzate, il metodo di lavoro, il gusto estetico, forse non è fuori luogo tracciare, con pochi tratti, uno schizzo dell'uomo, e sembra pertinente usare a questo scopo, le parole di chi ebbe modo di conoscerlo e di frequentarlo, il critico ed amico, Emile Montégut:

Tout était rare en lui, l'esprit, les vues, le jugement, le tour et le ton du discours, le choix des mots, les manières et les gestes... Sa personne physique était fine, fluette et délicate, mais cette finesse n'avait rien de mince et cette délicatesse rien de mièvre. Aucune désagréable marque professionnelle n'avertissait en lui du métier... Très ouvert, il évitait cependant toujours avec un goût parfait de laisser saillir son être intime au dehors⁵⁶.

⁵⁴ *Ibid.*, 1972, p. 90.

⁵⁵ *Ibid.*, 1972, p. 197.

⁵⁶ M. REVON, *cit.*, 1937, *Introduction*, p. CVI e CVII; E. MONTEGUT, *Eugène Fromentin écrivain*, "Revue des deux-Mondes" XXIV, p. 675, dec., 1877.

Rosella Mamoli Zorzi

TITIAN AND XIX CENTURY AMERICAN WRITERS

In this paper I will deal with Titian as he was seen by American artists and writers in the course of the XIX century, with a little excursion back into the XVIII century and forward into the XX century. The writings I will consider are mainly those by American artists and writers who travelled to Italy and to Europe, commenting on Titian's paintings in diaries, journals, letters, travel narratives, but using their impressions of Titian also in fiction and poetry.

I will limit myself to literary texts, of diverse nature; inevitably, however, in order to speak of the writers' impressions and descriptions of Titian's works, one enters different fields: the history of art collections, the importance of copies, theories of reader's responses to painting. Fascinating as these subjects are, I will limit myself to the strictly necessary references.

It is a well-known fact that the first American travellers to the museums, buildings, and ruins of Europe, were not the writers but the painters and sculptors: these were the "discoverers", as P. Baker and N. Wright have called them ¹, who came to Europe after inde-

¹ PAUL BAKER, *The Fortunate Pilgrims, Americans in Italy 1800-1860*, Cambridge, Harvard U.P., 1964; N. WRIGHT, *American Novelists in Italy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1965. Other useful studies on Americans in Italy and Europe are: VAN WYCK BROOKS, *The Dream of Arcadia, American Writers and Artists in Italy 1765-1915*, New York, Dutton, 1958; *Discovery of Europe*, ed. by PHILIP RAHV, New York, Doubleday, 1960; JOY S. KASSON, *Artistic Voyagers*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1982; WILLIAM L. VANCE, *America's Rome*, New Haven and London, Yale U. P., 1989, 2 vols.; REGINA SORIA's *Dictionary of Nineteenth Century American Artists in Italy, 1760-1914*, Rutherford, Farleigh Dickinson U.P., 1982 is also extremely useful (with ample Introductory essay). On American art: E. P. RICHARDSON, *Painting in America*, New York, Crowell, 1956; J.T. FLEXNER, *Nineteenth Century American Painting*, New York, Putnam, 1970; JOSHUA C. TAYLOR, *The Fine Arts in America*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1979; JOHN WILMERDING, *American Art*, Penguin, 1976; THEODORE STEB-

pendence, but in some cases also before.

One wonders how much these American “pilgrims” may have known of Titian – and of the “Old Masters” – before crossing the ocean, at the end of the XVIII century and at the beginning of the XIX century, i.e. at a time when the great American collections of the end of the century did not exist as yet, collections where one could find Titian’s *Rape of Europa*, just to mention one example². One wonders which art treatises, which books on painters and painting, which copies of the paintings these travellers knew, while still at home in America, in a society often represented as necessarily more interested in enterprises different from the artistic ones. Enterprises that had to do with economics, finance, agriculture, not to mention

BINS, CAROL TROYEN, TREVOR J. FAIRBROTHER, *A New World, Masterpieces of American Painting 1760-1910*, Boston, Museum of Fine Arts, 1983. WILLIAM DUNLAP’s *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, New York, G.P. Scott, 1834, 2 vols. is still useful. See also: *XIX Century Theories of Art*, ed. by JOSHUA C. TAYLOR, California U.P., 1987; LILLIAN B. MILLER, *Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in America, 1790-1860*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1966.

On Titian: GIORGIO VASARI, *Delle Vite de’ Più Eccellenti Pittori Scultori et Architettori, con i ritratti loro e con l’aggiunta delle vite de’ vivi, e de’ morti dall’anno 1550, infino al 1567*, Firenze, appresso ai Giunti, 1567; SIR JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on Art (1769-90)*, ed. by Robert R. Wark, London and New Haven, The P. Mellon Center and Yale U.P., 1981; J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *Titian, His Life and Times*, London, Murray, 1877; FRANCESCO VALCANOVER, *L’opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1969; H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, London, 3 vols. (I, 1969; II, 1971; III, 1973); *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, ed. by Mina Gregori, Firenze, Centro Di, 1978; *Tiziano e il Manierismo europeo*, ed. by Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olsckhi, 1978; CHARLES HOPE, *Titian*, London, Jupiter Books, 1980; *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno del 1976*, Vicenza, Neri Pozza, 1980; *Titian His World and Legacy*, ed. by D. Rosand, New York, Columbia U.P., 1982; *Tiziano*, ed. by F. Valcanover, Venezia, Marsilio, 1990; ALVISE ZORZI, *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1990.

² On May 10, 1896, Berenson offered the famous Titian to Mrs. Gardner: “Get the *Europa*, and if you decide to get her – by the way she is on canvas, 5 ft 10 high, 6 ft 8 broad, signed TITIANUS PINXIT – please do not speak of her to any one until she reaches you”, see *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with correspondence by Mary Berenson*, Rollin Van N. Hadley ed., Boston, Northeastern U.P., 1987, p. 56; Berenson also offered the *Amor sacro e amor profano* to Mrs. Gardner, as “the key-stone to an arch to the building of which I had all along devoted my best energies”, *ibidem*, p. 182, but she did not buy it. On the *Europa* see also B.B. Fredericksen, *Census of Pre Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Harvard U.P., 1972, p. 201. On Mrs. Gardner, see also Morris Carter, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1925 and Louise Hall Tharp, *Mrs. Jack*, New York, Congdon and Weed, 1965.

war. One can quote the famous words of John Adams, writing to his wife Abigail from Philadelphia, on August 21st, 1776:

“I wish I had leisure and tranquillity of mind to amuse myself with those elegant and ingenious arts of painting, sculpture, statuary, architecture and music. But I have not”³.

The arts were not the prime necessity of the young country, as four years later, John Adams again wrote, while in Europe, in another famous letter:

“It is not indeed the fine arts which our country requires; the useful, the mechanic arts are those which we have occasion for in a young country as yet simple and not far advanced in luxury... I could fill volumes with descriptions of temples and palaces, paintings, sculptures, tapestry, porcelain, etc., etc., etc., if I could have time; but I could not do this without neglecting my duty... I must study politics and war, that my sons may have liberty to study mathematics and philosophy, geography, natural history and naval architecture, navigation, commerce, and agriculture, in order to give their children a right to study painting, poetry, music, architecture, statuary, tapestry, porcelain”⁴.

For the future president of the United States the duty of good laws and government came first, with a New Englander's sense of duty, in spite of his love for art. This was true of many Americans, simply too busy with “practical” occupations; on the other hand, studies such as K. Silverman's⁵ have amply shown how rich in art the American cultural scene was in the XVIII century. There was quite a circulation of drawings by the Old Masters, books on the art of painting, music: Adams himself saw “some books upon the art of painting”, among them Sir Joshua Reynolds's *Lectures on Art*, in the rooms of Charles Willson Peale at Philadelphia in 1776⁶. In the list drawn up by Thomas Jefferson for Robert Skipwith in 1771 there is a section, “Criticism on the fine Arts”, which includes Burke's *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Hogarth's *Analysis of Beauty* (1753), Lord Kames's

³ *The Letters of John Adams addressed to his Wife*, Charles Francis Adams ed., Boston, Little and Brown, 1841, vol. I, p. 157.

⁴ *Familiar Letters of John Adams to His Wife Abigail Adams during the Revolution with a Memoir by Charles Francis Adams*, Boston, Houghton Mifflin, 1875, p. 381.

⁵ See the fundamental *A Cultural History of the American Revolution. Painting, Music, Literature and the Theatre in the Colonies and the United States from the Treaty of Paris to the Inauguration of George Washington, 1763-1769*, New York, Columbia U.P., 1987.

⁶ *The Letters of John Adams cit.*, vol. I, p. 156.

(Henry Home) *Elements of Criticism*⁷. One can say there was a cultural soil also for the arts, and one must remember that oil copies of the Old Masters circulated, in greater and greater numbers as one approaches the mid-XIX century, as documented by the *American Art's Index*⁸, in addition to engravings⁹.

As early as 1729 there was a copy of a *Venus and Cupid* by Titian in the studio of John Smibert (1688-1751), a Scottish painter who settled in Boston, after emigrating to America with Bishop Berkeley, who intended to found a college in Bermuda. With the Titian, Smibert, who had studied in Rome, took to Boston copies of Raphael, Van Dyck, Poussin, a cast of the *Venus de' Medici*¹⁰: in this "gallery", John Singleton Copley and John Trumbull (1756-1843) saw these copies: the studio was for a number of years, also after Smibert's death (his uncle kept it open), an important "art school" for many New England painters.

In the XVIII century another copy from Titian could be seen: it was a copy of the *Venus of Urbino*, displayed in the house of the

⁷ *The Papers of Thomas Jefferson*, Julian P. Boyd ed., L.H. Butterfield and M. Brian ass. eds., Princeton U.P., 1950, vol. I, 1760-1776, p. 79. See also H.E. DICKSON, "Th. J.' Art Collector", in *Jefferson and the Arts: an Extended Vision*, W.H. Adams ed., Washington, National Gallery of Art, 1976, p. 105, 107; MARIE KIMBALL, "Jefferson, Patron of the Arts", *Antiques*, April, vol. XLIII, n. 4., 1943; SEYMOUR HOWARD, "Thomas Jefferson's Art Gallery for Monticello", in *Art Bulletin*, vol. LIX, n. 4, Dec. 1977, and K. SILVERMAN, *op. cit.*, *passim*.

⁸ *The National Museum of American Art's Index to American Art Exhibitions Catalogues from the Beginning through the 1876 Centennial Year*, compiled by JAMES L. YARNALL and WILLIAM G. GERDTS, with the assistance of K.F. STEWART and C. H. VOORSANGER, Boston, Hall, 1986, 6 vols. In spite of the title (*American art*) the index includes the Old Masters; exhibitions of American art were mostly a mixture of American and European paintings.

⁹ On the diffusion of prints in America, in addition to art history books quoted in note 1, for the XVIII century see Joan Dolmetsch, "Prints in Colonial America. Supply and Demand in the Mid Eighteenth Century", in *Prints in and of America to 1800*, John D. Morse ed., Charlottesville, U.P. of Virginia, 1970.

¹⁰ Among the most famous copies Smibert brought to America there were RAPHAEL's *Madonna dell'Impannata*, VAN DYCK's *Portrait of Cardinal Bentivoglio*, and casts from ancient sculptures. On the function of his studio as a "school of art" in New England, see E.P. RICHARDSON, *Painting in America cit.*, p. 37. On the importance of Raphael's copies in Smibert's studio, but also on the importance of copies in general, see DAVID ALLAN BROWN, *Raphael and America*, Washington, The National Gallery of Art, 1983, pp. 23-24, and "Early American Collectors" in Ch. I. On the *Venus and Cupid*, see HENRY WILDER FOOTE, *John Smibert, Painter*, Cambridge, Harvard U.P., 1950 - New York, Da Capo Press, 1969, p. 13; on Foote's identification of this painting with a *Danae and the Shower of Gold*, see p. 121. On Smibert and Copley, see also TH. E. STEBBINS JR., "Colonial Genius and the New Nation", in *A New World cit.*, p. 34.

Pennsylvania Chief Justice, William Allen, in Philadelphia, certainly a city with a more open attitude to the arts than Puritan Boston. This copy had been sent to Mr. Allen by Benjamin West (1738-1820), in 1763, as a gift to a patron who had helped the young painter on his Grand Tour to Europe¹¹. In Mr. Allen's house it was also admired by John Singleton Copley (1738-1815), the painter of *A Boy with a Squirrel* (1765)¹² and of so many extraordinary portraits, who soon joined West in London.

The great Copley is in fact a clear example of how much an American artist in the 1770s knew about Titian *before* going to Europe. In his deservedly well-known letters to his half-brother, Henry Pelham (the "boy with a squirrel"), also a painter, Copley gave Henry epistolary "art classes" from his direct observations of the great masters while he was in Italy. On June 25th, from Parma, Copley wrote to Henry Pelham about the *Venus* he had just seen in Florence (these were dramatic times for America, as Copley had learnt there had been a "skirmish ...at Lexington", and he was dreading the "miserys of war" for his family at home) (p. 328). What interests us here is the fact that Copley took for granted Henry Pelham's knowledge of "the light and shadow, and outline, and disposition" of the *Venus*, because Pelham had seen "the print" and, as Copley presumed, "Mr. West's copy" of the *Venus*. "So what remains for me to give – wrote Copley – is the colouring and penciling" (p. 333).

Mr. West's copy, like all "Titiano copies", had "more of an Inamil'd look than the original...more white, read, black, blew".

¹¹ Item 520, "Copy after the Venus of Urbino by Titian", in HELMUT VON ERFFA and ALLEN STALEY, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven and London, Yale U.P., 1986, p. 448. West also copied Titian's *Venus and Adonis* (item 521, p. 448), and "A Crystal Vase" (item 522, p. 449). On West's trip to Italy see p. 22, and also E.P. RICHARDSON, "West's Voyage to Italy, 1760, and William Allen", in *The Pennsylvania Magazine*, CII, January 1978, n. 1. West's letter on his finishing the Florence Venus in September 1763, after the fire, is printed on pages 22-23. On West's six copies of Italian paintings for Mr. Allen, see also ALLEN STALEY, "Benjamin West and Pennsylvania", in *Benjamin West in Pennsylvania Collections*, Exhibition, Philadelphia Museum of Art, 1986, p. 13.

¹² Letter to Henry Pelham, from New York (Sept. 19th, 1771), on Copley's return from Philadelphia, in *Letters and Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776*, Boston, The Massachusetts Historical Society, 1914, p. 163. For the "Boy with a squirrel" as an idealized portrait of Henry Pelham, see *A New World cit.*, pp. 194-195. Page references – here and throughout – will follow in brackets in the text. The definitive work on Copley is Jules David Prown, *John Singleton Copley*, Published for the National Gallery of Art, Washington, Harvard U.P., 1966, 2 vols.

Copley went on to describe to Henry Pelham the technicalities of the colouring, explaining his idea of what Titian's process of painting had been: "Take a good Cloath, pass over it with Spanish'd White Mix'd with size, so rubed into the Cloath that all the pores are filled. let it dry. than with your pencil draw your outline with Dark colour. this done, set your Pallet with Colours ground in oyl...dilute them with spirits of Turpentine... etc. (p. 334).

The craft, or skills, of painting, as E.P. Richardson has clearly pointed out, were not very well known in America (or in England) in the XVIII century and the secret of Titian's coloring was in turn supposedly discovered by Benjamin West (while he was in Venice, in 1762), by Copley himself, according to his son, and by William Page, often called "the American Titian"¹³.

In addition to the two *Venuses*, West also copied a *Venus and Adonis* and probably a *Danae*¹⁴.

These XVIII century cases were, it is true, fairly isolated examples, and one also wonders whether a copy of the *Venus of Urbino* would have been exhibited as openly in a New England home, as it was in Philadelphia. But copies were certainly to be found, and if not first-hand copies, there were copies of copies: Benjamin West's *Venus* was copied by Charles Willson Peale (1741-1827), the founder of the "Philadelphia Exhibition" (1781) and of the Philadelphia Museum (or Peale's Museum, 1786), and Charles's brother, John Peale, in his turn, copied Charles's copy of West's copy ...¹⁵

¹³ At the Royal Academy in London the presumed discovery of Titian's secret caused quite a commotion (information due to Dr. Tilton's paper, delivered at the Pieve di Cadore Titian Conference, July 1990). On Copley's "discovery" see Copley Jr.'s letter to Mrs. Greene, Aug. 9, 1802: "My father has discovered the Venetian (secret) – 'the true Venetian' – more precious than the philosophers' stone", quoted in JULES DAVID PROWN, *John Singleton Copley cit.*, vol. II, p. 363. On Page, see JOSHUA C. TAYLOR, *William Page, The American Titian*, Chicago, University of Chicago Press, 1957, p. 132. Browning translated a passage on Titian's colors from Italian into English, for Page, taking it from BOSCHINI's *La carta del navegar pitoresco...* (1660): I owe this information (and the letter) to Philip Kelley, the editor of the Brownings' letters, who has kindly sent me a copy of the unpublished letter belonging to the Smithsonian.

On Allston's technical description of what he called "Titian's dirt" and of Titian's white see JARED B. FLAGG, *Life and Letters of Washington Allston*, New York, Blom, 1969 (1892), p. 187 and p. 193.

¹⁴ For the *Danae*, see *The Paintings of Benjamin West cit.*, p. 448, n. 3, and for Prown's interpretation of a letter on the subject, see J. D. PROWN, *John Singleton Copley cit.*, II, p. 252.

¹⁵ On the Peales see *Selected Papers of Charles Willson Peale and His family*, ed. by L.B. Miller, New Haven, Yale U.P., 1988, 2 vols.

In the first half of the XIX century, Americans could look at a *Danae and the shower of gold* (called "Diana") at the Columbian Gallery, in New York, as early as 1802, at a *Scourging of Christ*, exhibited at 221 Broadway in the collection of Mr. Paff in 1812, at a *Martyrdom of St. Lawrence* at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in 1816¹⁶. There were a *Danae* and a *Diana and Actaeon* at the Boston Doggett's Repository of Art in 1820, an allegorical painting at Mrs. Jumel's Auction House in New York, in 1821¹⁷. But paintings, obviously copies even when listed as "Titians", were not only to be seen in Philadelphia, in New York, in collections such as the Paff Collection of the 1810s or the Clark Collection of the late 30s and early 40s, or at the American Art Union, in the 50s, and in Boston: Titians could be seen in New Orleans (at the American National Gallery, 1847), at Charleston, South Carolina (1857-8), at Louisville, Kentucky (1834), at Troy, New York (1859), at Halifax, Nova Scotia (1831), at the Chicago Exhibition of Fine Arts (1850); in galleries or auction firms, but very much also at fairs and bazaars: at the Boston Sailors' Fair (1864), in the Firemen's Hall in Detroit, Michigan (1853), at the St. Louis, Missouri, Agricultural and Mechanical Association (1860), at the Babies' Hospital Relief Bazaar in Rochester (1863), or at Ransom's Iron Store at Albany (1858), not to mention the Cincinnati Industrial Exposition (1873)¹⁸.

In the first half of the nineteenth century obtaining commissions for copies was, in fact, one way to fund an American painter's European Grand Tour. Copies were made by well-known American painters, by anonymous painters, by painters with Italian names, by ladies who make one think of Henry James's lady copier, Mlle Nioche, in the Louvre (copying a Murillo Madonna, in *The Ameri-*

¹⁶ References are from Yarnall and Gerdt, *op. cit.*: *Diana (sic) receiving the golden shower*: 89910

The Scourging of Christ: 89952

The Martyrdom of St. Lawrence: 89929

¹⁷ From the above quoted index it is clear that these galleries, in addition to Mrs. Jumel's Auction House (New York) and Doggett's Repository of Art (Boston), must have had some importance in the first three decades of the century.

¹⁸ For the Paff Collection, see *ibidem*, 89916, 89948, 106280; for the Clark Collection: 89898, 89906, 89907, 89964, 89965, 89966, 89967, 89969, 104368 and others.

For the American Art Union: 89935.

New Orleans: 89961; Charleston: 104417; Louisville: 89922; Troy: 103549; Halifax: 89924; Chicago: 89934; Boston Sailors' Fair: 94938; Firemen's Hall, Detroit: 8153; St. Louis Agricultural and Mechanical Association: 62344; Babies' Hospital: 66030; Ransom's Iron Store: 89963; Cincinnati Industrial Exposition: 89974

can), or of the young ladies at their easels in Morse's famous Pan-nini-like painting of the Louvre (1833)¹⁹. We find copies of Titian by Rembrandt Peale, who copied the famous *Flora*, while he was in Florence in 1829, to exhibit it two years later in Philadelphia in 1831; copies by Thomas Sully, Samuel B. Morse, the painter turned inventor, who exhibited a *Portrait of Titian* at New Haven in 1858. There are a *Flora*, a *Bella*, a *Duke of Urbino*, a *Venus of Urbino*, a *Titian Self-Portrait*, by William Page, "the American Titian"; at least one so-called *Titian's Mistress* by James De Veaux, not to speak of Washington Allston, who was strongly influenced by Titian in his paintings, both as regards composition (as one can see quite clearly in *The Sisters*) and colouring; his Titianesque *Adoration of the Magi* is very well-known²⁰.

¹⁹ On Morse's wish to be "a Raphael, Michelangelo, Titian", and his good coloring, see E.P. RICHARDSON, *Painting in America cit.*, p. 154. See also *A New World cit.*, pp. 220-221.

²⁰ Rembrandt Peale quotes his own copying of the *Flora* in "Titian and Giorgione", in *The Crayon*, August 29, 1855, p. 127. Rembrandt Peale's name appears in the lists of permits granted by the Director of the Uffizi to copy the *Flora*, see *Tiziano nelle gallerie fiorentine cit.*, p. 346. This is a very good catalogue, but Rembrandt Peale appears as "not identified".

On Thomas Sully's copy of a *Danae*, see WILLIAM H. GERDTS, *The Great American Nude*, London, Phaidon, 1974, p. 51. On the *Danae*, but also on the copy of *The Assumption*, *The Flagellation of Christ*, and other paintings, see also EDWARD BIDDLE and MANTLE FIELDING, *The Life and Works of Thomas Sully*, New York, Da Capo, 1970 (1921), items 2218, 2098, 2241, 2438, 2602, 2603.

Samuel B. Morse copied two heads in Florence, one by Titian and one by Rubens, "from the portraits of themselves", as he wrote in a letter from Florence, May 12, 1831; see SAMUEL B. MORSE, *His Letters and Journals*, edited and supplemented by his son Edward Lind Morse, Boston, Houghton and Mifflin, 1914, vol. I, p. 390. For TITIAN'S *Self-Portrait* see *Tiziano nelle Gallerie fiorentine cit.*, n. 78 or 79 (XVII century copy).

On Page's copies see JOSHUA C. TAYLOR, *William Page cit.*, pp. 106-107, items 25, 26, 27, 28. A friend of Page, the American painter Abel Nichols, also copied the *Flora* twice: on Nichols see MILES CHAPPELL, "Abel Nichols, Titian and Raphael", paper read at the European Association for American Studies, April 10, 1990, London.

On James De Veaux, see ROBERT W. GIBBES, *A Memoir of James De Veaux, of Charleston, South Carolina*, Columbia, S.C., 1846, p. 30. The copy was purchased by "Doctor Arrott of Philadelphia". At Florence, De Veaux was unable to copy the *Madonna della Seggiola* and the *Fornarina*, because they were booked for the next two years. The most famous paintings had long waiting lists. Among them was the *Flora*, in front of which the Director of the Uffizi decided, in 1824, there should be no more than 4 painters working at the same time, see *Tiziano nelle Gallerie fiorentine cit.*, p. 344.

On Allston's *The Sisters* and its relation to TITIAN'S *Girl holding a Jewel Casket*, then "in the collection of the Countess de Gray and formerly in the Orleans collection", see W. H. GERDTS and T. H. STEBBINS, *A Man of Genius, The Art of*

James Russell Lowell saw Page in Florence, in the Uffizi, "copying Titian as he was never copied before", copies which, according to Lowell, could be seen side by side with the originals; William Cullen Bryant as well saw Page while he was "analyzing the manner in which Titian produced his peculiar coloring, and reproducing some of his heads in excellent copies...". Bryant also saw Henry Peters Gray in Rome (1845) rendering a Titian Madonna and Child "with all the fidelity of a mirror" ²¹.

Even if these paintings certainly were copies, and probably some of them pretty bad copies, or even copies of paintings perhaps incorrectly attributed to Titian or his followers, — collections of those "wretched imported daubs" which Melville's Pierre visits in New York, — it is a fact that Americans could *know* Titian's paintings, at least his subjects and compositions, even while they were in America. And while the major American collections of European Art belong to the second half, or even the end of the XIX century, to continue in the XX century, it is true that something was already at work in American society in the first half of the XIX century, with the collections we mentioned, and the better known collections of Luman Reed (1832), of that Mr. Bryan of Philadelphia who opened the "Bryan Gallery of Christian Art", entrance ticket 25 cents per person, in 1853-64: it was the Bryan Collection which Henry James was taken to see, as a boy, by his parents, at night, and he remembered it, many years later:

"It cast a chill, this collection of worm-eaten dyptichs and tryptichs, of angular saints and seraphs, of black Madonnas and obscure Bambinos, of such marked and approved 'primitives' as had never yet been shipped to our shores..." ²²

Washington Allston, Boston, The Museum of Fine Arts, 1980, p. 95; on *The Adoration of the Magi*, p. 101. On the *Adoration of the Magi*, Leslie said "I remember an exquisite pasticcio Allston painted from a part of a picture by Titian; the subject was the Adoration of the Magi", and on Coleridge's fondness for Allston's paintings, see J.B. FLAGG, *op. cit.*, p. 127. See also "Washington Allston", in *A New World cit.*, p. 215, on *Elijah in the Desert*, and E.P. RICHARDSON, *Washington Allston*, Chicago, University of Chicago Press, 1948, p. 59, p. 121.

²¹ *Letters of William Cullen Bryant*, ed. by William Cullen Bryant II and Thomas G. Voss, New York, Fordham U.P., 1977, Letter n. 561, Rome, October (5), 1845, vol. I., p. 410. Gerdt's underlines how Henry Peters Gray's "emulation of Titian was widely acknowledged in his time", *The Great American Nude cit.*, p. 77. Bryant also saw Page while he analyzed Titian's colour, Letter 834, from Rome, May 17, 1853, vol. III, p. 298.

For Lowell see *The Letters of James Russell Lowell*, ed. by Charles Eliot Norton, New York, Harper and Brothers, 1894, Letter of November 22, 1852, p. 195.

²² HENRY JAMES, *A Small Boy and Others in Autobiography*, F.W. Dupee ed.,

Even the great Henry James seems to have suffered from the common prejudice against the paintings of the *Duecento* and *Trecento*; shortly after the famous collector James Jackson Jarves, influenced in his purchases by Ruskin's new theories and taste, was unable to sell his collection of early Florentine masters, and left it to Yale in 1867²³.

American painters, writers, travellers who went to Europe in the XIX century did have, therefore, some idea of Titian, and their knowledge of the old masters is quite evident if one looks at their declared purpose in going to Europe: they were finally going to see "the real thing", i.e. the *originals*, not just the copies. Emerson in Naples in 1833 seems to gloat over the fact that he is seeing "five *genuine* Raffaelles and Guido and Titian and Spagnoletto each of which you may really admire *without risk of its being a copy*"²⁴.

One must not forget that for the young American artists and writers it was not, in fact, so easy to go to Europe: not only because they needed funds for the expenses of their Grand Tour, but also because, if Europe was the world of art, it was also for a long time, for Americans, the world of moral corruption, as famous American novelists such as Hawthorne or Henry James have shown in some of their works. Against the European Grand Tour Thomas Jefferson thundered from Paris in 1785, with words that are very similar to those of an English doctor of divinity of 1617, Joseph Hall. According to Jefferson the young American going to Europe would learn "drinking, horse-racing, boxing..." and he would acquire "a fondness for luxury and dissipation"²⁵. And yet, Jefferson was a passionate collector of works of art, as his Monticello house proved, with its copies of Guido, Van Dyck, Leonardo.

Princeton U.P., 1983, p. 152. Cristina Giocelli rightly comments on James's half-hearted effort to appreciate Giotto and the Florentine primitives, in *Henry James e l'Italia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, p. 76.

²³ See JOSHUA C. TAYLOR, *The Fine Arts in America cit.*, p. 141; on Jarves, OSVALD SIREN, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jackson Collection belonging to Yale University*, New Haven, Yale, 1916; DAVID ALLAN BROWN, *Raphael and America cit.*, ch. I; L.B. MILLER, *Patrons and Patriotism cit.*, p. 90, p. 152, passim; also, A. B. SAARINEN, *The Proud Possessors*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1959, pp. XXI-XXII. On Jarves, see also FREDERICKSEN and ZERI, *op. cit.*, pp. 201-203.

²⁴ *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, ed. by Ralph L. Rusk, New York and London, Columbia U.P., 1966, vol. 1, Letter from Naples, 23 March 1833, p. 369.

²⁵ Thomas Jefferson, letter of October 15, 1785, to J. Bannister Jr., from Paris, in *Discovery of Europe cit.*, p. 636.

Most American travellers who left descriptions of the beauties of Italy had mixed feelings, to say the least, about the Old World, as is well-known: the admiration for art was always mingled with a sense of Puritan revulsion against the corruption of a false, and Roman Catholic, country, a sense of deep horror for a country where tyranny was the rule. The lack of moral consciousness of the Old World weighed heavily on the scale of the American traveller, even if the Old World was the world of art.

The words of Mrs. Sedgwick, the popular XIX century novelist, and a great admirer of Italian art, seem to summarize a widespread attitude: "I begin to feel the danger ... of forgetting the actual in the *painted world*"²⁶. "The painted world", the world painted by artists, can only be looked at with suspicion in a society founded on Puritan soil, because the artist replaces God in creating works of art, substituting himself for the Creator, as so many short stories by Hawthorne show.

It is therefore by means of the self-evident Puritan imprint that one can explain the wary, suspicious attitude of some American writers towards art, and towards the female nude in painting, a subject which appears to epitomize the moral corruption of the Old World. The reaction to Titian's *Venus of Urbino*, in the Uffizi, in Florence, is emblematic of this attitude, which is not merely "Victorian"²⁷.

We can look at the way Nathaniel Hawthorne described in his *Notebooks* his approach to the room called the Tribune²⁸, where

²⁶ MRS. SEDGWICK, *Letters from Abroad to Kindred at Home*, New York, Harper, 1841, vol. II, p. 296.

²⁷ Nineteenth century English travellers do not seem to react to the nude Venuses as much as Americans: Mrs. Jameson, for one, does not seem to resent nudity in paintings. English travellers do recognize the erotic quality of some of Titian's paintings, without pronouncing any moral judgement on them. Even an XVIII century writer such as Mr. Richardson, the author of the famous *Account of Statues, Bas-Reliefs and Drawings in Italy, France, etc.* (London, Browne, 1754) talks about the Venus being "always kept cover'd with a curtain" (p. 184). Lady Blessington – certainly a different personality from Sophia Hawthorne – recognized in the *Venus* "a violent contrast to its celestial-looking neighbour" adding "This glowing picture is all of earth, its beauty being wholly voluptuous, unredeemed by any expression of intelligent refinement. Titian should have painted the Cupid Anteros by her side, to indicate that hers is the beauty that enchains the senses only; yet, on reflection, this allegorical indication is not necessary, for the whole picture explains it, breathing an atmosphere of sensuality. The Venus de Medici must always charm women, the Venus of Titian, men", The Countess of Blessington, *The Idler in Italy*, London, Colburn, 1839, vol. II, p. 10.

²⁸ The Tribune was one of the most famous rooms in the Uffizi: we can imagine

both Titian's *Venus of Urbino* and the famous statue of the *Venus de' Medici* were exhibited.

The narrator describes himself wandering along the rooms and corridors of the Uffizi Gallery, unable to find "the mystery and wonder of the gallery", the statue; but he admits to being "pretty well contented...not to find the famous statue", lest he should be disappointed in it ("for I somewhat apprehended the extinction of another of those lights that shine along a man's pathway, and go out in a snuff the instant he comes within eye-shot. My European experience has blown out a great many such")²⁹. Is Hawthorne afraid that the statue may not live up to the myth, or is he afraid that the naked statue might prove too sensual for him to appreciate it?

"I could not quite believe that I was not to find the Venus de Medici; and still, as I passed from one room to another, *my breath rose and fell a little*, with the half-hope, half-fear, that she might stand before me."

More than an encounter with a statue, the narrator seems to describe the possibility of an encounter with a woman, causing accelerated breathing, and he becomes almost aware of it, or wonders about it, as he writes: "Really, I did not know that I cared so much about Venus, or *any possible woman* of marble". Finally he "caught a glimpse of her", through a door, and he entered the famous octagonal room. The long description of the statue that follows seems to express Hawthorne's relief at being able to like the statue, described more as a chaste and modest woman than as a statue. He likes her

it as shown in Zoffany's painting, started in 1771: Zoffany painted it for Queen Charlotte, and was allowed by the Grand Duke of Florence to have the paintings taken down from the walls (as Titian's *Venus* was); he added paintings and objects to make the Tribune more precious, and put into the painting a number of English and Scottish gentlemen who had been in Florence (see *Treasures from the Royal Collection*, London, The Queen's Gallery, 1988, pp. 41-44). Or we can think of it as described by N.H. Carter: "This superb little temple in the form of an octagon, 20 feet in diameter, with a pavement of splendid mosaic, walls lined with crimson velvet, and a dome inlaid with pearl, has been selected, on account of enjoying a better light, as depository of the most precious articles in the Gallery", *Letters from Europe, comprising the Journal of a Tour through Ireland, Scotland, France, Italy and Switzerland, in the years 1825, 1826, 1827*, New York, Carvill, 1827, vol. II, p. 122.

²⁹ NATHANIEL HAWTHORNE, *The French and Italian Notebooks*, ed. by Th. Woodson, Ohio State U.P., 1980, p. 296. For a very similar analysis of this passage, focussed more on the statue, see the recent books by WILLIAM L. VANCE, *op. cit.*, vol. I, pp. 206-7. Even the texts chosen are almost the same (with the exception of Mrs. Hawthorne's book), as is probably inevitable in dealing with American travelers in Italy. See also P. BAKER, *op. cit.*, p. 144.

because, thanks to the hue of the marble “mellowed by time”, the Venus can be “an inmate of the heart as well as a spiritual existence” (p. 298). Hawthorne concludes his (long) remarks on this Venus, by expressing openly his idea – or his relief? – “I am glad to have seen this Venus, and to have found her *so tender and so chaste*” (p. 298). He then continues:

“On the wall of the room, and to be taken in at the same glance, is a painted Venus by Titian, reclining on a couch, *naked and lustful*” (p. 298-299).

This is the only comment Hawthorne makes on Titian’s *Venus*: the brevity of the passage – two lines, as opposed to the page-long description of the other Venus, the chaste Venus, the statue – indicates, together with the final adjective (“lustful”), Hawthorne’s total rejection of the painting. Hawthorne censures his own looking at, and writing on, Titian’s *Venus*. There is no indulging of the eye or the pen on this Venus: a “painted Venus by Titian”, rather than a “Venus painted by Titian”, where the position of “painted” seems to imply a fake beautifying of the subject (a woman) by painting (herself), rather than merely the act of painting by an artist.

If one turns to Mrs. Hawthorne’s journal, one finds explicitly expressed all that Hawthorne removes from his eye and his pen: to the good, but very limited Sophia Hawthorne, “Titian’s Venuses... were really intolerable, positively disagreeable... – nay, really indecent; for they are not goddesses – not womanhood – not maternity – not maidenhood, but nude female figures”³⁰.

Sophia Hawthorne’s enthusiasm is never for Titian, and she rhapsodizes, rather, on the “divine Guido”’s *Aurora* or *Beatrice*³¹ (like many other XIX century travellers), on the adored Raphael³² or Perugino; not even on the *Flora*, which was so generally admired. Sophia does admire her complexion (“her complexion is very fair and luminous”), but finds that her face is “disagreeable, like many of Titian’s ladies’ faces” (p. 374). If she finds Titian’s *La Bella* “rich in color, with a neck and bosom of exquisite beauty”, she remarks also on the lack of “spirituality” of the whole Venetian school. “It is all

³⁰ Mrs. N. HAWTHORNE, *Notes on England and Italy*, London, Putnam, 1875, p. 353.

³¹ “And now we sat down before Beatrice Cenci! At last, at last! after so many years’ hoping and wishing. This is a masterpiece which baffles words”, *ibidem*, p. 212.

³² On Raphael’s importance in America in the XIX century, see DAVID ALAN BROWN, *op. cit.*

sense, with whatever sense can manifest of magnificence and sumptuousness – not one ray from heaven, however, by any chance ”(p. 357). For the *Bella*, Sophia uses a simile which seems to have been taken from her husband’s literary world: “Transmute a superb eastern jewel or a gorgeous flower into a woman and you have the Bella Donna” (p. 263) (The Zenobia of *Blithedale Romance*?). It is as if Titian’s sensual and opulent women, their “sumptuous earthly beauty ” (Sophia, p. 263) were too much for the New England morals of the Hawthornes.

Hawthorne seems to be unable to accept the old masters, because they were

“just as ready, or more so, to paint a lewd and naked woman, and call her Venus, as to imagine whatever is purest in womanhood, as the mother of our Saviour” (Rome, Feb. 1858, at the Borghese Collection, p. 111)

It is the “general apotheosis of nakedness” of mythological subjects by the old masters that Hawthorne cannot stand, or “Calypso and her nymphs, a *Knot of naked women* by Titian” (*Diana and Callysto*), which Hawthorne finds “as objectionable as any” (Rome, April 1858, at the Academy of St. Luke), just as he finds Sir Peter Lely’s “lewd women” obviously unbearable”.

Hawthorne’s repressed sensualism seems to erupt suddenly only in a few cases, as in the description of the Uffizi *Magdalene*:

“Titian’s Magdalene, the one with the golden hair clustering round her naked body. The golden hair, indeed, seemed to throw out a glory of its own. This Magdalene is very coarse and sensual, with only an impudent assumption of penitence and religious sentiment, scarcely so deep as the eyelids; but it is a splendid picture, nevertheless, with those naked, lifelike arms, and the hands that press the rich locks about her, and so carefully let those two voluptuous breasts to be seen” (Florence, June 1858, p. 334)

Hawthorne’s language seems to become explicitly erotic when the subject allows it: the Magdalene is a “fallen woman”, a subject belonging to a well-defined category in XIX century society, therefore language can be explicit and the eye *and* the pen can dwell on “those two voluptuous breasts”. The passage, in fact, continues with an ironic exclamation on the repentance of Magdalene:

” NATHANIEL HAWTHORNE, *The English Notebooks*, ed. by R. Stewart, New York, Russell and Russell, 1962, p. 285. Hawthorne knew mythology quite well, and his mistake – “Calypso” for “Callysto” – can only be explained as a freudian lapsus: the reference to Calypso may hint at the beauty and power of seduction of the nymph.

“She a penitent! She would shake off all pretence to it, as easily as she would shake aside that clustering hair and offer her nude front to the next comer.”

Concluding:

“Titian must have been a very good-for-nothing old man”, with a typically XIX century identification between “corrupt” subject and “corrupt” painter of the subject.

Hawthorne seems to like only some of the portraits – of properly dressed ladies – such as the *Bella Donna*; but the great enquirer into the human heart may also have been interested in Titian’s psychological study of his subjects:

“the most striking picture in the collection (at Palazzo Sciarra), I think, is Titian’s *Bella Donna*. The only one of Titian’s works that I have yet seen, that makes an impression on me corresponding with his fame. It is a very splendid and very scornful lady, as beautiful and as scornful as Gainsborough’s *Lady Lynedoch*... (Rome, March 10, 1858, p. 124)³⁴.

Other American travellers shared the Hawthornes’ prejudices against art, and particularly against the *Venus*.

Nathaniel H. Carter (1837) found both Titian’s *Venuses* (there were two in the Tribune) “gross in person, attitude, and expression”³⁵. Joel T. Hadley (1845) found the two *Venuses* by Titian in The Tribune “admirably painted, but to me disgusting pictures from their almost beastly sensuality”, adding “I should think Titian might have conceived the design of them when half drunk, and took his models from a brothel”³⁶.

Some other traveller such as Grace Greenwood (1854) admitted to the beauty of the paintings: “here is voluptuousness, gorgeous, undisguised, yet subtle, and in a certain sense poetic and refined.” But Greenwood feels compelled to express a moral censure immediately after: “For all the wonderful beauty of this picture, *I cannot like it, I cannot even tolerate it*”³⁷.

To counter Hawthorne’s negative comment one may quote Melville’s opposite reaction (March 16, 1857: “Not pleased with the

³⁴ The painting Hawthorne saw in the Palazzo Sciarra was not TITIAN’S *La Bella*, although until 1853 it was commonly called so. It was a portrait by Palma il Vecchio, now in the Thyssen-Bornemisza Collection. See PHILIP RYLANDS, *Palma il Vecchio. L’opera completa*, Milano, Mondadori, 1988, p. 217. I am very grateful to Charles Hope for this indication.

³⁵ N. H. CARTER, *op. cit.*, vol. II, pp. 124-125.

³⁶ J. T. HADLEY, *Letters from Italy*, London, Wiley and Putnam, 1845, p. 203.

³⁷ GRACE GREENWOOD (Clara Lippincott), *Haps and Mishaps of a Tour in Europe*, London, Bentley, 1854, p. 315.

Venus de Medici... but... charmed with the Venus [of Urbino]”³⁸; it is true, however, that the Hawthornes’ censures are more indicative of a basic attitude of XIX century Americans towards art, which can be epitomized in the famous and often quoted passage by Mark Twain:

“Titian’s Venus in the Tribune is *grossly obscene – it is wholly sensual* – the <ex> face, the expression, the attitude – not a relieving refinement about it anywhere – she is purely the *Goddess of the Beastly (Bestial)* – (One can’t describe in print what an artist is permitted to display to the eye unmasked)...

...
V. is thinking *bestialities*. She inflames & disgusts at the same moment... Young girls <m> can be *defiled* by looking at V...”³⁹

The language of eros and the language of censure are laid side by side on the page (she “inflames” and “disgusts”), in a passage that represents the first rendering of an impression: this quotation comes in fact from Twain’s diary, although it is re-elaborated along the same lines, and even more explicitly, in *A Tramp Abroad*. Here the Venus is described as “the foulest, the vilest, the obscenest picture the world possesses”, as “Titian’s beast”, which was “probably painted for a bagnio and it was probably refused because it was a trifle too strong”⁴⁰. The fight for realism in literature, which is at the core of Twain’s comments, and the irony of the last sentence do not take anything away from the moral indignation of the passage.

These negative comments by American XIX century writers express an explicitly censored vision of the naked Venuses, seen as women, not as mythological subjects. We can easily smile at the indignation of Hawthorne or Twain, but their explicit censures might be a support for a possible “erotic” reading, on our own part,

³⁸ JAY LEYDA, *The Melville Log*, New York, Harcourt, Brace, 1951, vol. II, p. 562.

Some years earlier, Rev. William Berrian, assistant minister of Trinity Church, in New York, had also admired Titian’s *Venus*, comparing it, as most travellers did, with the statue: “The Tribune... contains the wonder of the world, the Venus de Medici, and another that divides its admiration, the Venus of Titian. In one, the artist, it is thought, must have followed the ideal beauty of his own imagination, for he could have no model. In the other, we see the perfection of imitative power”, *Travels through France and Italy in 1817 and 1818*, New York, Swords, 1821, pp. 99-100.

³⁹ MARK TWAIN, *Notebooks and Journals*, ed. by F. Anderson, L. Salamo, B. Stein, University of California Press, 1975, vol. II, p. 319.

⁴⁰ MARK TWAIN, *A Tramp Abroad*, in *The Works of Mark Twain*, New York, Gabriel Wells, 1923, p. 244. Twain’s polemic with what is not permitted in literature but is allowed in Art is explicitly discussed at the beginning of the chapter dealing with the *Venus* in *A Tramp Abroad*.

of Titian's goddesses: maybe contemporary art historians obliterate – by not mentioning nudity at all – the possibility of an erotic response to Titian's paintings, as Charles Hope has suggested⁴¹; or has the perception of eroticism changed so much that Titian's nude goddesses no longer look like nude women to us?

In the course of the second half of the nineteenth century there was a change in the evaluation of art, a change that regarded both the question of which artists should be considered first rate, and a general upgrading of the world of art: the first change was that brought about mainly by Ruskin, causing, as is well-known, a reevaluation of “the primitives”: the American art journal *The Crayon* resounded with the debate over this important change in taste, popularizing Ruskin's theories, and with debates over a Titian, a *Danae* exhibited as a *real* Titian, in Boston, sold by Jarves to John Neal, and charged with being a copy by other critics⁴².

⁴¹ CHARLES HOPE, *Titian cit.*, and “Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings”, in *Tiziano e Venezia cit.*; see also “The Genius of J. Bellini”, in *New York Review of Books*, XXXVII, 12, July 19, 1990. On present day censure and reactions see also the very stimulating book by DAVID FREEDBERG, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1989, especially chapter I on the *Venus of Urbino* (pp. 19-21) and Chapter 13, “The Senses and Censorship”. In addition to the famous passage by Twain, Freedberg quotes a passage by Swinburne on the eroticism of Titian's *Venus*.

On the nude in art and American reactions to it, see also WILLIAM GERDTS, *The Great American Nude cit.*; see also K. CLARK, *The Nude*, Penguin, 1956.

On the *Venus* as “courtesan” see also H. Ost, “Tizians sogenannte ‘Venus von Urbino’ und andere Buhlerinnen”, in *Festschrift fuer Eduard Trier*, ed. by Justus Mueller Hofstede and Werner Spies, Berlin, Mann, 1981, pp. 129-149.

⁴² *The Crayon*, “*Journal Devoted to the Graphic Arts and the Literature Related to Them*”, started in 1855, in New York, was fundamental in spreading and debating Ruskin's ideas in America. For a wonderful recreation of the change of tastes brought about by Ruskin's writings, see the story *False Dawn*, collected in *Old New York*, by Edith Wharton, where the purchases of Beato Angelico and other “unknown” painters by a young American given plenty of money to buy old masters by his rich father are not understood by the family. See also R. B. STEIN, *Ruskin and Aesthetic Thought in America: 1840-1900*, Cambridge, Harvard U.P., 1967. The debate went on in July and August 1855. Titian's *Danae* was exhibited as a real Titian in Boston: James Jackson Jarves wrote that he had attracted J.R. Tilton's attention to it in Florence (Letter of July 5, 1855, p. 41). John Neal, Paul Akers, William Page all participated in the debate. Detailed analyses of the subject, the meaning of mythology, the execution of the painting tried to prove that it was, or was not, by Titian.

On the state of art and artists in America at mid-century, see also Andrea Mariani's discussion of HENRY TUCKERMAN's *Artist-Life* and *Book of the Artists* in

This evolution or change in taste, does not seem to displace Titian from his position as an "old master": but it must be stressed that Titian was not especially admired in the XIX century and that for many American travellers and writers of that century the name of the great Venetian painter came along in a string of names which did not vary too much:

"Raphael, Andrea del Sarto, Salvator Rosa, Titian and the Carracci"⁴³, "Guido, Claude, Rubens, Murillo, Raphael, Titian"⁴⁴, "Correggio, Guido, Raphael, Rosa, Titian", "Domenichino and Titian"⁴⁵.

It was Raphael who was always recognized as *the* master, following Sir Joshua Reynolds's, and Vasari's preferences: the *Madonna of the Chair* was the most sought-after copy, the one that every collector *must* have. For Dr. Morgan, for Copley, for Trumbull or Page, for every traveller, the adored painter was Raphael, with some side ecstasies for the divine Guido and perhaps Salvator...⁴⁶.

Titian was, however, a "must" in the Grand Tour, and the paintings observed and admired by American (and English) travellers tended to be always the same, also because travellers used the same (English) guidebooks, Mariana Starke's or Murray's or Black's, or Mrs. Jameson's art books⁴⁷, as popular as Ruskin's for part of the

Scrittura e figurazione nell'Ottocento americano, da Horatio Greenough a Elihu Vedder, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, pp. 9-12.

⁴³ FANNY W. HALL, *Rambles in Europe*, New York, French, 1839, p. 21.

⁴⁴ GRACE GREENWOOD, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁵ MARGARET FULLER, *At Home and Abroad or Things and Thoughts in Europe*, ed. by Arthur B. Fuller, Boston, Crosby and Nichols, 1856, vol. II, p. 223.

Also Thomas Cole compared these two painters, see L.L. NOBLE, *The Life and Works of Thomas Cole*, ed. by E. S. Vessell, Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., 1964, p. 119. The strings of names did not vary very much, and always included Raphael, Correggio, the Carraccis, with Titian, Van Dyck, Veronese.

On the subject see also P. BAKER, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁶ See DR. JOHN MORGAN, *The Journal of Dr. John Morgan of Philadelphia* (1764), printed for private circulation by Lippincott, 1907; as for Copley, in addition to the letters quoted above, see his admiration for Raphael's *Transfiguration*, in his letter of Nov. 5, 1774, from Rome, published in M. Babcock Amory, *The Domestic and Artistic Life of John Singleton Copley*, Boston, Houghton, 1882, p. 39. On the XIX century American cult for Salvator Rosa, see R.W. WALLACE, *Salvator Rosa in America*, Catalog, Wellesley, Mass., 1979; on RAPHAEL, D.A. BROWN, *op. cit.*

⁴⁷ Mrs. Jameson was the best known art historian before Ruskin. She wrote a long piece on "The House of Titian", and his paintings, dated from Venice, September 1845 (published in *Memoirs and Essays*, London, Bentley, 1846). Also her

century (and now totally forgotten), while an American minister, the Rev. Roswell Park⁴⁸, who could not find any American guidebook, decided to write his own, basing it on the English books and his own experience.

In Venice, all travellers went to the church of SS. Giovanni e Paolo, where Titian's *Peter Martyr* was to be seen, until a fire destroyed it in 1867, after the painting had survived Napoleon's plunder and had come back safely from Paris, where artists had gathered to discuss it. James De Veaux wrote words of infinite admiration, struck as he was with the grandiose composition of the painting, which reminded him of the power of Michelangelo⁴⁹. James Fenimore Cooper reminded his readers that Sir Joshua Reynolds had "pronounced it a wonder", but found that the painting was badly lit, and moreover, found it "not... a pleasant subject", adding "All martyrdoms are a nuisance on canvass. Like the statues of men without skins, they may do artists good, but an amateur can scarcely like them. The better they are done, the more revolting they become"⁵⁰.

Visits and Sketches at Home and Abroad (London, Saunders, 1834) and her *Sketches of Italy* (Frankfurt, Jugel, 1841) contain discussions of Titian.

⁴⁸ Rev. Roswell Park, President of Racine College, Wisconsin, wrote a *Handbook for American Travellers in Europe* (New York, Putnam, 1853), because he had found there were no guidebooks to be bought in the U.S., not even in New York (see his Preface).

⁴⁹ R.W. GIBBES, *op. cit.*, pp. 157-158. Grace Greenwood was terribly disappointed because the painting "was being copied for the Emperor of Russia and could not be seen", *op. cit.*, p. 338. Rev. Roswell Park announces in his guidebook that the painting is "ranked by some the third best painting in the world", *op. cit.*, p. 185. C.P. Cranch, of all the paintings he saw in Venice, named only "Titian's *chef d'oeuvre*, The Martyrdom of St Peter", LEONORA CRANCH SCOTT, *The Life and Letters of Christopher Pearse Cranch*, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1917, Letter of September 13, 1860, from Venice, p. 246.

⁵⁰ J.F. COOPER, *Excursions in Italy*, Paris, Baudry's European Library, 1838, p. 311.

Cooper also refers to a painting attributed to Titian by the good but ignorant fisherman Antonio, in *The Bravo*. Although one of the Senators denies that the picture was painted by Titian, Cooper has no character saying by whom the painting is. Cooper refers to a painting now at the Accademia, interpreting it in an odd way, maybe to connect it with the plot of the novel. The painting, in the novel, is said to represent a fisherman giving back to the doge the ring which had been thrown into the sea, on the occasion of the marriage of the Republic to the sea. In fact Cooper is misreading the painting by Paris Bordone, ordered by the members of the Scuola di San Marco, that represents the following legend: the ring the fisherman is giving to the doge is the proof of the story he is telling him. Three gentlemen have asked him to row them out from St Mark's to the port, in a terrible storm: they meet a dark ship, manned by devils. A sign of the cross makes it sink and Venice is saved from the storm. The three gentlemen were St Mark, St George,

Everybody went to see (and described) the great *Assumption* and the *Presentation to the Temple* in the Scuola della Carità (Accademia), but also *The Sacrifice of Isaac*, *Cain killing Abel*, *David and Goliath*, in the church of the Salute, and the *Martyrdom of St. Lawrence*, at the Gesuiti⁵¹.

Venus at her mirror, then in the Palazzo Barbarigo, excited N. Carter's enthusiasm, because "her limbs are modestly veiled: the moment she discovers the luxuriance of her charms she presses a scarf upon her bosom, with the agitation and blush of female delicacy"⁵². Quite a limiting comment for such a splendid painting (but Carter was the one who had not appreciated the Florence Venuses).

Comments regarded more the *feelings* of the viewers than the paintings as such, and if the *Magdalene* was viewed with some perplexity because of her nudity, the "feeling" excited by her upturned eyes seemed to prevail over any other. Mrs. Sedgwick admirably observed that the *Magdalene*, "a voluptuary by nature and a saint by grace" revealed "the secret of the soul". Quite different was Ruskin's opinion of the painting: with his idiosyncratic and truthful eye, Ruskin underlined the very bad state of the picture ("it is now destroyed"), where only

"a few folds of the hair, here and there, a shadow of the flesh, and the alabaster box with 'Titianus' in brown letters on it are all that remain. In consequence the hair looks like a brown mat or like that of a rough Blenheim spaniel; the mass of it, without the slightest grouping or arrangements, is like the pictures of Circassians on the signs of Barbers at Bishopgate within. The fleshy and shapeless body is nearly as disgusting. The face of the grossest possible type, and the eyes turned up...are the crowning sin"⁵³.

Several passionate (but exhausted) pilgrims described their experience of European museums and paintings as an undistinguishable immersion into acres of canvases or "square leagues of pictures"

St Nicholas. For the legend, see A. ZORZI, *La repubblica del leone*, Milano, Rusconi, 1979, pp. 174-175. A reproduction of the painting is published in *I Dogi*, ed. by G. Benzoni, Milano, Electa, 1982, p. 89, n. 74.

⁵¹ Rembrandt Peale, for instance, admired the "astonishing vigour of composition and coloring" of *The Death of Abel* in the Salute, in *Notes on Italy written during a Tour in the Years 1829 and 1830*, Philadelphia, Carey and Lea, 1831, p. 288.

⁵² N.H. CARTER, *op. cit.*, vol. II, pp. 456-457.

⁵³ Mrs. SEDGWICK, *op. cit.*, vol. II, p. 104.

JOHN RUSKIN, *Diary*, 1845, *Modern Painters*, in *The Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and Wedderburn, London, Allen, 1903, vol. II, p. 195.

(Henry Adams)⁵⁴, just too many of them, so many that the viewers were a prey to what Hawthorne called "the icy demon of weariness". Even the most gorgeous Titian could be just another painting.

If, as we mentioned, the XIX century viewer registered the subjective feeling elicited by the viewing of the paintings, some travellers dwelt on more technical matters, such as the good or bad condition of the pictures and the restorations. George Ticknor, for instance, saw the *Assumption* immediately after it had been restored (in August 1817) and cleaned from the "coat of black varnish" caused by "three centuries of tapers ...and incense". The cleaned picture impressed him as only Raphael's pictures seemed to have done, and for the young Ticknor

"this immense picture with its various subjects and groups becomes one work and seems united in all its parts, as if the artist had breathed it upon the canvas by a simple volition of the will. After standing before it above an hour, I knew not which most to admire, – the poetical sublimity of the invention, or the boldness of the execution, and that magic and transparency of coloring in which Titian has no rival"⁵⁵.

Some other writers, such as W.D. Howells or F.M. Crawford, described their visits to Titian's house in Venice⁵⁶. Charles Eliot Norton dealt with the "master" of Titian, and his sons, the painter and the mosaic makers Francesco and Valerio Zuccato, telling of the trial against the two brothers, who were supported by Titian (a subject that George Sand had treated more romantically in *Les Maîtres Mosaïstes*)⁵⁷.

It took American writers some time – and a gradual change which is slow even in the great Henry James – before any suspicion

⁵⁴ *The Letters of Henry Adams*, ed. by J.C. Levenson, E. Samuels, C. Vandersee, V. Hopkins Winner et al., Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., 1982, Letter from Venice, April 8, 1860, vol. I, p. 117; later, in 1879, in Madrid, Adams was finally enchanted by Titian: "As for the gallery here, I can't deny that it knocks all my expectations flat. *Never did I dream such Titians*" (Madrid, 24 October, 1879), vol. II, p. 379.

⁵⁵ *The Life, Letters and Journals of George Ticknor*, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1909, vol. I, p. 164. Ticknor of course saw the *Assumption* at the Accademia.

⁵⁶ W.D. HOWELLS, *Venetian Life*, Boston, Houghton and Mifflin, 1907, pp. 212-215.

F. M. CRAWFORD, "Titian and His Friends", in *Gleanings from History*, London, MacMillan, 1901, pp. 551-560.

⁵⁷ CHARLES ELIOT NORTON *Travel and Study in Italy*, Boston, Houghton and Mifflin, 1959 (Venice, 5th July, 1856, pp. 189-196). On the Zuccatos, see E. MERKEL, *Tiziano e i mosaicisti a San Marco*, in *Tiziano e Venezia cit.*, pp. 275-283.

against Europe should disappear, before the world of art should not seem stained with a suspicion of corruption, before the world of art should become the only real one, the only important one, not just "a painted world" which made one risk to lose "the actual" one. A world that could condition, instead, any perception of reality, as it was, for instance, for the later Henry James⁵⁸ or for Edith Wharton.

"One must know Titian and Giorgione to enjoy the intimacy of the Friulian Alps, Cima da Conegliano to taste the full savour of the strange Euganean landscape"⁵⁹, wrote Edith Wharton.

In spite of his "suspicion" of European morals, there is no doubt that Henry James was absolutely fascinated by Titian, in England and in Italy, in 1869. At the National Gallery, in London, James saw the *Bacchus and Ariadne*, and wrote about it to his artistic mentor, John La Farge:

"Then they have their great Titian – the Bacchus and Ariadne – a thing to go barefoot to see; as likewise his portrait of Ariosto. Ah, John! What a painter. For him, methinks, I'd give you all the rest"⁶⁰.

In Venice, in the wake of Ruskin, it was Tintoretto, with his tragic mastery, who struck James deeper, in his first Venetian sojourn, and Titian somehow was a background figure: "Titian was assuredly a mighty poet, but Tintoret – well, Tintoret was almost a prophet". In fact, Titian in Venice was "altogether a disappointment; the city of his adoption is far from containing the best of him. Madrid, Paris, London, Florence, Dresden, Munich – these are the homes of his greatness"⁶¹.

⁵⁸ It is not possible to give here an exhaustive bibliography on Henry James, suffice it to indicate that my work is heavily indebted to the work of Leon Edel, and in Italy, of Agostino Lombardo and Sergio Perosa. Three essays by these three authors were recently published in *The Sweetest Impression of Life, the James Family and Italy*, J.W. Tuttleton and A. Lombardo eds., New York U.P., 1990; these essays are highly relevant to my paper. See also BARBARA and GIORGIO MELCHIORI, *Il gusto di Henry James*, Torino, Einaudi, 1974.

⁵⁹ EDITH WHARTON, *Italian Backgrounds*, London, Macmillan, 1905, p. 178.

⁶⁰ HENRY JAMES, *Letters 1843-1875*, ed. by Leon Edel, London, Macmillan, 1974, Vol. I, Letter from Glion, June 20th (1869), p. 121. On the *Bacchus and Ariadne* and the *Ariosto*, see also *The Middle Years*, in *Autobiography cit.*, p. 569. James remembers admiring the Titians in the presence of Swinburne. See Leon Edel, *Henry James, The Untried Years: 1843-1870*, Philadelphia – New York, Lippincott, 1953, p. 289. The fact that the *Ariosto* portrait is no longer considered to represent the Italian poet is not relevant to our analysis of James's impressions.

⁶¹ HENRY JAMES, "Venice", in *Italian Hours*, New York, Grove Press, 1979, p. 18. On James's dependence on Ruskin, in addition to Edel, see the essays by J.

But in Florence Titian's portraits were "sublime" (Nov. 7, 1869), and in the Florence of *Florentine Notes* two portraits have a central position. It is a well-known fact that James wrote a number of essays on painting⁶²: the description of the two Pitti portraits shows a writer who is interested in Titian's psychological rendering of his subjects, and at the same time a writer who further elaborates, on his own, Titian's psychological studies. The first portrait described in *Florentine Notes* is that which James refers to as the portrait of Charles V⁶³:

"that portentous image of the Emperor Charles the Fifth. He was a burlier, more imposing personage than his usual legend figures, and in his great puffed sleeves and gold chains and full-skirted over-dress he seems to tell of a tread that might sometimes have been inconveniently resonant. But the *purpose* to have his way and work his will is there – the great stomach for divine right, the old monarchical temperament"⁶⁴.

James may well have mistaken the portrait of Philip II for that of Charles V, but his analysis of power ("divine right") seems to carry one step further Titian's rendering of the psychology and power of a great monarch.

For the *Virile portrait* James seems to continue Titian's psychological study of the young man, this time "imagining" the untold story of the portrayed subject:

Clegg and T. Tanner in *Henry James e Venezia*, S. Perosa ed., Firenze, Olschki, 1987. On James and Ruskin, and James and Italian painting, see also C. GIORCELLI, *op. cit.*, ch. III.

⁶² See especially the collection of James's essays on the visual arts *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*, John L. Sweeney ed., London, Rupert Hart-Davis, 1956, and, in addition to Edel's work, Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 1970. See also M. VANON'S Ph. D. Dissertation, *The Art of Seeing*, University of Venice, 1987.

⁶³ There does not seem to be a portrait of Charles V corresponding to James's description in Florence, not even in the XIX century. At Palazzo Pitti there was a Portrait of *Charles V in armor*, which, as the title indicates, represents the emperor "in armor", not in his "civilian" clothes. (This was a XVI century copy from Titian, see *Tiziano nelle Gallerie fiorentine cit.*, n. 14, pp. 78-80). At the Pitti James probably saw the Portrait of *Philip II*, whose clothes correspond to his description: the "chains" may refer to the Toison d'or (*Ibidem*, n. 3, pp. 42-46). James's description might match the portrait of *Charles V with his hound* at the Prado (see WETHEY, *op. cit.*, vol. II, n. 55) but James mentions the Pitti explicitly, in an essay on Florence.

⁶⁴ HENRY JAMES, "Florentine Notes" (1874), in *Italian Hours cit.*, p. 290-291.

“that formidable young man in black, with the small compact head, the delicate nose and the irascible blue eyes. Who was he? What was he? ‘*Ritratto virile*’ is all the catalogue is able to call the picture. ‘Virile!’ Rather! you vulgarly exclaim. You may weave what romance you please about it, but a romance your dream must be. Handsome, clever, defiant, passionate, dangerous, it was not his own fault if he hadn’t adventures and to spare. He was a gentleman and a warrior, and his adventures balanced between camp and court. I imagine him the young orphan of a noble house, about to come into mortgaged estates. One wouldn’t have cared to be his guardian, bound to paternal admonitions once a month over his precocious transactions with the Jews or his scandalous abduction from her convent of such and such a noble maiden” (p. 291).

It is almost a story that James weaves out of his looking at this portrait.

In Rome, James had noticed next to a “Correggio of heavenly merit”, “a Titian of earthly” (is this an echo of Hawthorne’s? Nov. 21, 1869); it was probably the *Amor sacro e l’ amor profano*, a painting carefully described in a story published one year later, *Travelling Companions*.

Travelling Companions (1870) testifies to the impact of both painting in general and of one specific picture on James’s imagination. The love story that gradually develops between a young American woman, who seems to resist the attraction of the land of art and love – Italy – and an American who has lived for many years in Germany, is entirely played out among paintings and places full of art, and “helped” by the presence of a supposed small Correggio which the protagonist buys. It is a story told in the first person by the protagonist, who seems very often more of an essay writer on art than the narrator of a story, as long descriptive passages – small essays in themselves – are present in the story. The first meeting of the protagonists takes place in front of a painting, Leonardo’s *Last Supper* in Milano; the story ends in front of Titian’s *L’Amor sacro e l’ amor profano*, in the Galleria Borghese, in Rome. Both paintings are somehow functional to the development of the story, particularly Titian’s, as it is in front of the “sacred and the profane love” – a painting whose symbolic significance has originated a good deal of discussion – that the love story does come to a happy end. The picture is described by the narrator as follows:

“The picture is one of the finest of its admirable author,— rich and simple and brilliant with the true Venetian fire. It unites the charm of an air of latent symbolism with a steadfast splendor and solid perfection of design. Beside a low sculptured well sit two young and beautiful women: one richly clad, and full of mild dignity and repose; the other with unbound hair, naked, ungirdled by a great reverted mantle of Venetian purple, and radiant with the frankest physical sweetness

and grace. Between then a little winged cherub bends forward and thrusts his chubby arm into the well..."⁶⁵

The precision of the description⁶⁶ shows how careful James's eye must have been in observing the picture; the function of the painting – to allow all reserves and barriers to fall between the young woman who has refused marriage and her suitor – is "explained" by the protagonist himself:

"They call it, 'I answered ...' a representation of Sacred and Profane Love. The name perhaps roughly expresses its meaning. The serious, stately woman is the likeness, one may say, of love as an experience, – the gracious, impudent goddess of love as a sentiment; this of the passion that fancies, the other of the passion that knows..."

The relation between the symbolism of the painting and the plot is worked out with no excessive refinement, more like a mathematical formula, but the detailed description of the painting and the use of it to solve the plot testifies to the importance of art for the young James, and, more specifically, to the importance of Titian.

Art enters fiction by the main door, in the XIX century, and stories beginning in front of a Titian, or regarding a Titian can also be found among the works of other writers, for instance Robert Herrick: his novel, *The Gospel of Freedom* (1898) deals with a Jamesian theme, the contrast between art (Europe) and money (Chicago). The story of a woman looking for freedom (as the title indicates), begins in Paris, in front of a Titian painting. The male protagonist, a painter, who represents the art and culture of Europe (and seems to have been modelled after Bernard Berenson), the one who can tell a real from a fake Titian, is opposed to the business man of Chicago: but the art of Europe, the knowledge of Titian and the great masters does not open the way to freedom: a suspicion of decay, of a lack of

⁶⁵ HENRY JAMES, *The Complete Tales*, ed. by Leon Edel, London, Rupert Hart-Davis, 1962, vol. II (1868-1872).

On this painting J.R. Lowell had written a poem, called "a mystical comment". See *The Poetical Works of James Russell Lowell*, Boston, Houghton, 1904, vol. II, p. 159 fllg. On James's short story see M. BATTILANA, *Venezia sfondo e simbolo nella narrativa di Henry James*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1987, pp. 19-36.

⁶⁶ James calls the sarcophagus a "well", quite obviously meaning a "fountain", or at least defining exactly its main symbolic function. On the function of "fountain" see E. PANOWSKY, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 211, but also E. WIND, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 179-180, even if in disagreement on other subjects with Panowsky.

moral energy undermines in the story the glamour of European art. Again a painting supposedly “by Titian” is at the centre of a short story by Herrick, “A Rejected Titian”⁶⁷.

In James’s work references to paintings and painters are myriad, and it would be impossible to examine adequately all references to Titian and the Old Masters. But one could mention young James imagining himself to be “welcomed” back to Florence by Titian (“the lustrissimo Titian gave me a glorious welcome”) (Jan. 1, 1870) or one could remind the reader that Roderick Hudson, in Paris, hesitates between art and the theatre (or, even more, life), and art is represented by Titian:

“Roderick was divided in mind as to whether Titian or Mademoiselle Delaporte were the greater artists”⁶⁸

One could also mention the reference to the “Titians and Turners” of the National Gallery of London where Milly Theale, in *The Wings of the Dove* (1902), can live “possible great moments”, or one can remember that Kate Croy, in the same novel, appears to Merton Densher “like a temptress painted by Titian” (p. 352)⁶⁹.

But one can also imagine, simply imagine – as there is no proof of it – that the Ariosto portrait mentioned by James in his letter to John La Farge in 1869, with that cri de coeur (“Ah, John! what a painter”) may have subtly worked on James’s imagination, together with the memory of other portraits, including the Pitti *Virile Portrait*, in James’s creation of the portrait of Ralph Pendrel’s ancestor in the late and unfinished novel, *The Sense of the Past* (1917)⁷⁰. That portrait

“prominent in its place over the mantel, depicted a personage who simply appeared to have sought to ignore our friend’s appeal by turning away his face... The gentleman in question here had turned his back, and for all the world as if he had turned it within the picture...the prodigy [was] that when one wasn’t there the figure looked as figures in portraits inveterately look, somewhere into the room, and that

⁶⁷ ROBERT HERRICK, *The Gospel of Freedom*, New York, Macmillan, 1898, and “A Rejected Titian” in *Literary Love-Letters and Other Stories*, New York, Scribner’s, 1897, pp. 167-195. On R. HERRICK, SEE B. NEVIUS, *Robert Herrick, The Development of a Novelist*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.

⁶⁸ HENRY JAMES, *Roderick Hudson*, London, Rupert Hart-Davis, 1961, p. 83.

⁶⁹ HENRY JAMES, *The Wings of the Dove*, Penguin, 1965, p. 187.

⁷⁰ On the novel as an extreme refusal of the past, and of Europe, on James’s part, see S. PEROSA, “The Sense of Nightmare and the Past”, ch. V, in *Henry James and the Experimental Novel*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 1978.

this miraculous shift, the concealment of feature and identity, took place only when one's step drew near..."⁷¹

The portrait represents a young man who turns his back and hides from the young American when the latter draws near, but finally comes out of the painting and walks toward him, revealing himself for the American's "double". Perhaps that *movement* apparent in the Ariosto portrait has continued, in James's imagination; the figure in the portrait has moved around a little more, turning backwards and then forwards again, finally stepping out of the picture: an ancestor, in the novel, stepping out of the past to meet his descendant; a great European writer – Ariosto – stepping out to meet another great, American, writer...

This is certainly an "extravagant imagination", like Ralph Penderel's in the novel, perhaps given a little substance by the reference to the Renaissance painting used in the novel to describe Aurora Coyne: "she was an Italian princess of the Cinque-cento, and Titian or the grand Veronese might, as the phrase was, have signed her image"; a princess with "her large calm beauty, low square dresses, crude and multiplied jewels, the habit of watching strife from a height" (pp. 7-8), perhaps *La Bella*, as Adeline Tintner has suggested⁷².

If none of all this can be actually proved, it is a fact that the experience of art – and also the reading of Titian's portraits, such masterpieces of psychological searching – certainly was one of the fundamental elements in the creative imagination of Henry James.

Leaving James's enchanted world, one could go backwards in time and mention the presence of Titian in American writers who never went to Europe: in Thoreau, who in his journal meditated on *real art*, seen as a "human life, wherein you might hope to discover more than the freshness of Guido's Aurora, or the mild light of Titian's landscapes"⁷³; or in Emily Dickinson, whose tragic New England sunset, dusk, and night cannot be rendered by the greatest European artists:

How the old Mountains drip with Sunset
How the Hemlocks burn –

⁷¹ HENRY JAMES, *The Sense of the Past*, New York, Scribner's, 1945, p. 73-74.

⁷² See A. TINTNER, *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, p. 122.

⁷³ *The Journal of Henry David Thoreau, 1837-1846*, ed. by B. Torrey and F. H. Allen, Boston, Houghton and Mifflin, 1906, entry of July 11, 1840, vol. I, p. 167.

How the Dun Brake is draped in Cinder
By the Wizard Sun –

....

These are the Visions flitted Guido –
Titian – never told –
Domenichino dropped his pencil –
Paralyzed, with Gold –⁷⁴

One could go onwards in time and highlight the presence (and the meaning) of the *tableaux vivants* in Wharton's *The House of Mirth*, with a "Titian's daughter"⁷⁵ appearing in the symbolic pastimes of New York society⁷⁶, or mention the presence of Titian and his paintings in poets such as Ezra Pound or Robert Lowell. Pound focuses on Titian as an example of his repeated creed that art must not be disjoined from honesty ("Zuan Bellin' not by usura", Canto XLV) : in Canto XXV he tells the story of the *sensaria*, in the Ducal Palace of Venice, which Titian applied for, after the death of Zuan Bellin, in order to paint

...side toward the piazza, worst side of the room
that no one has been willing to tackle,
and do it as cheap or much cheaper

(signed) Tician, 31 May 1513

But Titian did not paint for over twenty years and the Venetian state obliged him to give back the ducats he had pocketed without working on the great *Battle*:

be it moved that the said
Tician de Cadore, pictor, be by authority of this Council
obliged and constrained to restore to our government all the
moneys that he has had from the agency during the time he
has not worked on the painting in the said
hall as is reasonable

⁷⁴ EMILY DICKINSON, *How the old Mountains drip with Sunset*, poem n. 291, in *The Poems of Emily Dickinson*, Th. J. Jonson ed., Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., 1958, vol. I, p. 210.

⁷⁵ The portrait of *Lavinia, or Titian's Daughter*, is now indicated by critics as *The Girl with a fruit platter*, at the Berlin Museum (see F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano cit.*, n. 386, p. 125).

⁷⁶ EDITH WHARTON, *The House of Mirth*, New York, The New American Library, 1964 (1905), p. 140.

ayes 102, noes 38,

37 undecided
register of the senate
terra 1537, carta 136⁷⁷

Pound's belief in the honesty of art, exemplified in the just decisions of the Venetian Republic, is given a special flavor of authenticity by his use of excerpts from ancient documents, Titian's letter to the Council of Ten and the Council's decrees⁷⁸.

Robert Lowell, rather than focussing on the figure of Titian, chose the great Prado portrait of Charles V on horseback ("Barreled in armor, more gold fleece than king") to offer a meditation on the power of art, on the "painted world" which in the XX century is just as real as the "actual" world⁷⁹.

I would like to close with the words of Mary McCarthy, who described the last, sublime work of Titian, seeing the "tragic passion", the "piercing, frenzied cry"⁸⁰ of human grief in *La Pietà*, the painting by the "prince of colorists", as Henry James called Titian, who, in his contemplation of death gave up even colour in his last painting.

This paper was delivered in a shorter form as one of the "Sunday Lectures" at the National Gallery of Art, Washington, D.C., on the occasion of the exhibition, "Titian, Prince of Painters", on October 28, 1990.

⁷⁷ EZRA POUND, *The Cantos*, London, Faber and Faber, 1968, p. 124-125.

⁷⁸ Pound translated, verbatim, a passage from Titian's letter to the Council of Ten, dated May 31st, 1513 (now in Tiziano, *Le Lettere*, Magnifica Comunità del Cadore, 1989, p. 5) and passages from the decrees, dated May 31 1513, Dec. 5 1516, June 23, 1537, published as items n. 337, 356, 462, in G. LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia...*, Venezia, 1868. It is very likely that Pound actually used Lorenzi as his source, during one of his Venetian stays, consulting it in the Biblioteca Marciana.

⁷⁹ ROBERT LOWELL, *Selected Poems*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1976, Section "History" (1973).

⁸⁰ MARY MCCARTHY, *The Stones of Florence and Venice Observed*, Penguin, 1979, p. 266.

Roberta Muscardin

FANTASTICO E NARRAZIONE IN *ALICE'S ADVENTURES IN
WONDERLAND* E *THROUGH THE LOOKING-GLASS*
DI LEWIS CARROLL

Secondo una prospettiva ermeneutica che situa l'enunciazione carrolliana nell'ambito del discorso fantastico, *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*¹ di Lewis Carroll (1822-1898, pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson) sono in primo luogo la drammatizzazione di una radicale perplessità conoscitiva di fronte ad eventi perturbanti che esulano dal sistema di valori e norme entro cui l'identità dell'autore si iscrive. Questa proposta di lettura, originariamente elaborata a partire da una serie di testi appartenenti al fantastico letterario e rispetto ai quali tuttavia – è bene ricordarlo – questi celeberrimi racconti assumono una posizione eccentrica, risulta tanto più ricca di implicazioni se analizzata alla luce delle più recenti acquisizioni critiche sul fantastico, che sviluppano ed approfondiscono problematiche relative a questo tipo di enunciazione letteraria nell'ambito di una generale revisione del concetto di genere così come definito da Tzvetan Todorov in *La letteratura fantastica*². A quest'opera, che si propone come pietra miliare nelle riflessioni sul fantastico letterario degli ultimi decenni in virtù dell'influenza durevole da essa esercitata sugli studi successivi, va il merito di aver conferito all'indagine critica un nuovo rigore metodologico con il richiamo alla centralità del testo, l'attenzione per l'organizzazione formale dei materiali narrativi e lo studio delle strategie compositive poste in atto dall'autore³. Né la sua eredità si

¹ Di queste opere esistono numerosissime edizioni, addirittura qualche centinaio. Una checklist completa fino al 1979 si trova in SIDNEY H. WILLIAMS, FALCONER MADAN, *The Lewis Carroll Handbook*, revised and augmented by R.L. Green, further revised by Denis Crutch, Oxford, O.U.P., 1979. Tutte le citazioni qui contenute fanno riferimento a LEWIS CARROLL, *The Complete Illustrated Works*, London, The Chancellor Press, 1982.

² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983 (testo originale: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970).

³ Ciò non è casuale, ma trova precisa giustificazione nell'adesione di Todorov al

limita a queste indicazioni di carattere generale; essa va ricercata anche in un campo più propriamente analitico, ed in particolar modo nella definizione del principio dell'“esitazione” quale condizione di esistenza del fantastico stesso.

Come noto, tale principio viene formulato da Todorov nei termini di una incapacità strutturale del personaggio-narratore, e quindi del lettore solidale con lui, di decidersi sulla natura di eventi straordinari. In altre parole, egli ritiene che il fantastico come categoria narrativa possa esistere solo nella misura in cui nessuna motivazione né naturale né soprannaturale sia in grado di spiegare i fatti strani ed inquietanti raccontati nel testo. Al di fuori di questo labile spazio d'interrogazione il fantastico secondo il critico non ha ragione di esistere, perché la narrazione ricade piuttosto entro i limiti di generi contigui ma diversi come il meraviglioso, dove gli eventi straordinari sono attribuibili a cause soprannaturali, e lo strano, in cui essi sono passibili di una spiegazione razionale.

A tanto rigore, che di fatto porta lo studioso francese a limitare drasticamente in senso cronologico, geografico e categoriale il corpus di testi secondo lui appartenenti al genere⁴, la critica successiva ha mosso accuse di astrazione e rigidità, affermando che esso ignora importanti aspetti comunicativi dell'enunciazione letteraria, nonché sottovaluta la fondamentale relazione esistente fra la forma dei testi e la loro derivazione culturale. Per questo motivo tale critica nel suo complesso ha spostato il proprio baricentro analitico dal concetto di genere a quello di modalità narrativa. Non più dunque una rigida codifica di ambiti e pertinenze, di norme e funzioni, ma l'adesione ad un concetto di “qualità di scrittura” che, esplicandosi principalmente sul piano dell'organizzazione discorsiva e linguistica, conferisce al testo le caratteristiche di una narrazione “esitante”. È insomma un approccio che complessivamente pone l'accento più sull'atto dello scrivere che non sugli elementi descritti, sull'enunciazione che non sull'enunciato, individuando il momento distintivo della narrazione fantastica nell'impatto emozionale di un racconto capace di comuni-

formalismo russo, di cui egli fu un importante divulgatore in ambito occidentale. Come noto, il formalismo, movimento letterario nato in Russia nel 1917 soprattutto ad opera di Viktor Shklovsky, si proponeva di studiare non la letteratura, bensì la “letterarietà” del testo, secondo una nota formula da esso stesso inaugurata. Ciò portò a conferire grande rilievo alle tecniche narrative e compositive e allo stile, nella convinzione che in essi si realizzasse l'aspetto distintivo dell'opera letteraria.

⁴ È noto come, secondo Todorov, testi veramente fantastici siano apparsi solo fra la fine del 1700 e la fine del 1800 principalmente nei paesi dell'Europa del Nord (Inghilterra, Francia, Germania) con qualche propaggine in Polonia, Russia e New England.

care al lettore il disagio dell'autore reale di fronte a fatti per lui incomprensibili. Claudia Corti nel suo recentissimo saggio sul discorso fantastico descrive bene questo momento di esitazione: "nel senso specifico di uno smarrimento psicologico inscritto nella tessitura del racconto, di una incapacità di definire ed inquadrare logicamente, come pure di una impossibilità di nominare, avendolo percepito, l'oggetto che incute sgomento"⁵.

Sullo sfondo dunque di questa rivisitazione ed allargamento complessivo del quadro di riferimento teorico, gli studi critici degli ultimi vent'anni si sono sviluppati principalmente in due direzioni: da un lato hanno sviluppato le implicazioni relative alla natura perturbante dell'evento narrato⁶, procedendo nell'esplorazione delle ragioni di tale percezione e saldandosi così, anche contro le indicazioni di Todorov stesso, a studi di matrice psicanalitica sull'inconscio, la censura ed il ritorno del represso⁷; dall'altro hanno approfondito l'analisi del principio di esitazione e l'hanno ridefinito in termini comunicativi, entrando in questo modo nel campo dei più recenti studi di semiotica e pragmatica della letteratura e delle relative acquisizioni in merito ai processi comunicativi espliciti ed impliciti attivati nel testo letterario⁸.

Queste diverse direzioni critiche, tuttavia, conoscono spesso significative zone di integrazione e convergenza nelle posizioni dei

⁵ CLAUDIA CORTI, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989, p. 42-43.

⁶ Come noto, Freud per primo affrontò l'argomento in un breve saggio in cui evidenziò il rapporto fra l'effetto perturbante di un evento inspiegabile ed il riaffiorare di esperienze rimosse e bloccate nell'inconscio dalla censura. Per l'edizione italiana, cfr. SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, Roma-Napoli, Theoria, 1984.

⁷ Lo studio dei rapporti fra creazione letteraria e inconscio è stato oggetto di un fecondo filone critico, tanto che sarebbe impossibile poter indicare tutti i testi, anche importanti, che di questo problema si sono occupati. Preferiamo così citare solo alcuni dei titoli italiani più recenti ed interessanti: OCTAVE MANNONI, *La funzione dell'immaginario*, Bari, Laterza, 1972; FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; PHILIPPE HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche Editrice, 1977; MARIO LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.

⁸ Questi tipi di studi si sono per così dire "appropriati" di approcci linguistici sulla dinamica della comunicazione, applicandone poi gli assunti sostanziali e gli strumenti allo studio della letteratura. Tra le opere più interessanti ricordiamo: UMBERTO ECO, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979; CESARE SEGRE, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979; MARCELLO PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980; Id., *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988; ALESSANDRO SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche Editrice, 1986.

singoli studiosi⁹. È il caso, ad esempio, delle riflessioni relative alla dimensione linguistica della narrazione. Infatti, sia che lo si osservi come spia dell'affiorare del rimosso, cioè dell'oggetto o situazione perturbante, sia che lo si studi quale manifestazione di una situazione di blocco comunicativo e scacco gnoseologico, il linguaggio del racconto fantastico, proprio in virtù del suo "status" di strumento imprescindibile, perché distintivo, del discorso letterario, si rivela prigioniero di un basilare paradosso, dovendo esprimere, descrivere, nominare ciò che per antonomasia è inesprimibile, indescrivibile, innominabile. Come potrà infatti uno strumento comunicativo maturato e definito entro il quadro fenomenologico ed ontologico della società "ufficiale" e specchio del suo sistema di percezioni, aspettative, valori, dare voce ad una realtà "altra", diversa, in qualche modo inconsciamente riconosciuta ma al tempo stesso negata?

Per esprimere questi concetti alcuni critici contemporanei hanno parlato di una retorica dell'indicibile, o di una poetica dell'innominabile, di cui il discorso fantastico si sostanzierebbe¹⁰: una poetica al centro della cui enunciazione si troverebbe una zona oscura ed inesplorata, un vuoto semantico cui l'autore fantastico tenta, raramente con successo, di dare voce.

Rosemary Jackson nel suo interessante saggio *Fantasy: the literature of subversion*¹¹ acutamente nota che tale vuoto semantico, tale divario irrisolto fra segno e significato, opera nel discorso fantastico in una duplice direzione, da un lato ponendo il lettore a contatto con "nameless things", ciò che può essere introdotto nel testo solo come ombra o assenza, dall'altro creando "thingless names", puri significanti, meri aggregati di suoni privi di un referente oggettivo nel mondo reale o simbolico. E significativamente, la studiosa individua proprio in Carroll l'antesignano di una generazione di scrittori per i quali il linguaggio si trasforma da comunicazione referenziale a drammatizzazione di aree di non-significazione:

⁹ Ci riferiamo soprattutto agli studi di Rosemary Jackson e di Irène Bessière, dove ad un'analisi del fantastico quale espressione di insufficienze cognitive si affiancano basilari prospettive psicanalitiche sulla qualità perturbante degli eventi. Tuttavia quasi tutti gli studi moderni, ad eccezione forse di quelli cosiddetti tematici o situazionali, si avvalgono di approcci integrati per la loro maggiore duttilità e capacità esplicativa nei confronti di un fenomeno sfumato e complesso quali sono, appunto, i testi fantastici.

¹⁰ Cfr. IRÈNE BESSIERE, *Le recit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974; ROSEMARY JACKSON, *Fantasy: the literature of subversion*, London, Methuen, 1981.

¹¹ ROSEMARY JACKSON, *op. cit.*.

Lewis Carroll's Alice books and his *The Hunting of the Snark* and *Sylvie and Bruno* reveal his reliance upon portmanteau words and nonsense utterances as a shift towards language as signifying nothing, and the fantastic as such a language. His snark, boojum, jabberwocky, uggug [...] are all mere signifiers without an object. They are inverted and invented 'nonsense' (non-sense), indicating nothing but their proper density and excess. The signifier is not secured by the weight of the signified: it begins to float free [...]. From Carroll [...] there is a progressive dissolution of any predictable or reliable relation between signifier and signified. Fantasy becomes a literature of separation, of discourse without an object, foreshadowing that explicit focus upon problems of literature's signifying activity found in modern anti-realist texts ¹².

È lecito dunque affermare che la straordinaria ricchezza segnica di questi racconti, in cui la parola alternativamente si espande e si contrae, prolifera in una moltitudine di significati e allo stesso tempo si rivela impotente a circoscrivere una realtà in continua metamorfosi, costituisce la manifestazione testuale, superficiale, di una ben più profonda problematica esistenziale: il riconoscimento da parte dell'autore della propria incapacità a penetrare nei paradossi dell'esperienza sensibile ed il conseguente problematico approccio alle tradizionali categorie del pensiero razionale. Ciò sembra tanto più adatto alla personalità di Carroll se pensiamo che egli rappresenta uno dei casi forse più evidenti, ma non certo l'unico, di quella crisi di certezze e frustrata insoddisfazione che costituì il rovescio speculare della opulenta e benpensante società vittoriana ¹³.

Procediamo dunque all'analisi di *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass* secondo gli assunti fin qui discussi.

L'irrisolta opposizione fra conformismo sociale e trasgressione privata, fra attinenza al concreto e liberazione dell'immaginario tipica della società vittoriana costituisce un aspetto preminente nei libri di Alice. Essi infatti non solo si costruiscono e sviluppano attorno a tale polarità, ma vi trovano anche la propria ragion d'essere, costituendosi nella finzione come fuga nell'eccitante dimensione dell'immaginario di una bambina tediata da una quotidianità prevedibile e banale. Un mondo di fantasia, che pure acquista nel corso della narrazione lo spessore della realtà, e viceversa un mondo reale palesemente smentito e messo in discussione nei suoi assunti sostanziali, fanno da sfondo all'iter cognitivo di Alice che in quest'ultima realtà

¹² *Ivi*, p. 40.

¹³ Questo aspetto della società vittoriana è stato ripetutamente oggetto di analisi da parte di studiosi moderni. Fra i saggi più noti ricordiamo solo: WALTER H. HOUGHTON, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven, Yale, Yale Univ. Press., 1957; JEROME BUCKLEY, *The Victorian Temper*, Cambridge, Cambridge Univ. Press., 1981.

si riconosce e che tuttavia, posta di fronte ad eventi per lei incomprendibili, su di essa si deve ricredere, dando così voce nella finzione all'esperienza di perplessità e sconcerto vissuta nella realtà dal suo stesso creatore.

Alice, dunque, incarna la tipica figura della bambina vittoriana beneducata e borghese: costantemente preoccupata per la qualità della vita ed i principi della buona educazione, ella rifiuta di abbandonare Wonderland e fare ritorno a casa nell'ipotesi di essersi trasformata in Mabel – una sua amica meno abbiente – e di dover vivere “in a poky little house with next to no toys at all”¹⁴; né d'altronde si fa scupolo di rimproverare persino con puntiglio gli strampalati personaggi di Wonderland e di Looking-Glass ogni volta che il loro comportamento non ubbidisce all'osservanza delle buone maniere:

'Your hair wants cutting' said the Hatter. He had been looking at Alice for some time with great curiosity, and this was his first speech.
'You should learn not to make personal remarks', Alice said with some severity: 'it's very rude'¹⁵.

In effetti, l'errore più grossolano di Alice consiste proprio in questo suo rifiuto di rinunciare al principio della razionalità in un mondo in cui tuttavia esso ha perso ogni valore. Persistendo nel volersi attenere ai criteri della ragionevolezza e dell'appropriatezza nei rapporti sociali, ella non può che essere messa in scacco da eventi e atteggiamenti che non può in alcun modo controllare o prevedere. Tuttavia, l'evidenza dei suoi ripetuti fallimenti così come le sconcertanti trasformazioni fisiche subite ad opera di cibi o bevande miracolose, alla fine la inducono ad interrogarsi sulla validità del proprio approccio ermeneutico, e perfino a dubitare della propria integrità fisica e psichica:

'Dear, dear, how queer everything is today! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, then the next question is: 'who in the world am I?' Ah, *that's* the great puzzle!'¹⁶.

In *Through the Looking-Glass*, tale interrogazione si radicalizza arrivando a minacciare Alice di estinzione. Nel celeberrimo episodio

¹⁴ *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 27.

¹⁵ *Ivi*, p. 66.

¹⁶ *Ivi*, p. 27.

del sogno del Re Nero, i gemelli Tweedle con disprezzo fanno notare alla fanciulla di non essere, in realtà, null'altro che una "cosa" nel sogno del re stesso. Negandole ogni spessore reale, essi fanno di Alice una mera immagine onirica la cui unica possibilità di sopravvivenza è legata al labile spazio del sogno del suo creatore. Di fronte a tale minaccia, la bambina reagisce con foga. Respingendo l'insinuazione al grido disperato di "I *am* real!", ella si dimostra ancora una volta incredula rispetto ad un'evenienza che contraddice la più elementare delle sue certezze: quella di essere viva.

Tuttavia neppure questo violento diniego riesce a mettere un punto fermo all'interrogazione ormai aperta sulla reale consistenza di Alice e del suo mondo. In una specie di "repetitio ad infinitum", è la bambina stessa che, dopo il suo risveglio, torna a riflettere sulla vera identità del sognatore, senza essere in grado di fornire una risposta definitiva:

'Now Kitty, let's consider who it was that dreamed it all. [...] You see, Kitty, it *must* have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too. Was it the Red King, Kitty?'¹⁷.

Lo stesso accade in *Alice's Adventures in Wonderland*, dove la cornice esterna che racchiude l'effettiva narrazione del sogno ri-problematizza l'avvenuto ritorno alla realtà tramite un ulteriore sogno, questa volta della sorella maggiore di Alice, che ripercorrendo le avventure della bambina "half believed herself in Wonderland". A questo proposito è interessante notare che la forma data da Carroll a questi racconti supera la prescrizione toloroviana della necessità del permanere strutturale dell'incertezza conoscitiva (Todorov aveva per questo assegnato i racconti carrolliani alla categoria del fantastico/strano). Infatti, pur non negando il fatto che Alice ha effettivamente solo sognato le sue incredibili avventure, l'autore ricostituisce lo spazio dell'interrogazione anche al di là del puro momento narrativo, con un'operazione che, in ultima analisi, istituzionalizza l'impossibilità di risolvere il paradosso.

La problematizzazione delle categorie di unità psichica ed identità sopra delineata è affiancata nel corso della narrazione dall'esplorazione critica del sistema di leggi "oggettive", o figurate tali, che regolano il mondo naturale. *Through the Looking-Glass* in particolar modo si concentra sulle possibili modificazioni di tempo e spazio. Qui, non è più la bambina ad essere soggetta al cambiamento, bensì l'ambiente esterno con i suoi paesaggi e personaggi.

¹⁷ *Through the Looking-Glass*, p. 164.

Infatti, il rovesciamento speculare che si origina nel passaggio iniziale di Alice attraverso lo specchio, che lascia tuttavia lei stessa inalterata, automaticamente invalida il suo sistema simbolico ed interpretativo, e la lascia ancora una volta in balia di eventi che contraddicono le sue legittime aspettative, come quando tenta di raggiungere la Regina Nera camminando nel modo consueto e ripetutamente non ci riesce:

'You can't possibly do that', said the Rose: 'I should advise you to walk the other way'.

This sounded nonsense to Alice, so she said nothing, but set off at once towards the Red Queen. To her surprise she lost sight of her in a moment, and found herself walking in at the front-door again. A little provoked, she drew back and [...] thought she would try the plan, this time, of walking in the opposite direction. It succeeded beautifully¹⁸.

Naturalmente Alice non può ammettere di dover retrocedere per poter raggiungere la Regina Nera che si trova *davanti* a lei. E parimenti non comprende la meccanica degli eventi quando la Regina Bianca prima sanguina, poi grida, e per ultimo si punge il dito con uno spillone, oppure quando l'Unicorno le fa notare che un dolce va prima offerto e poi tagliato a fette:

This sounded nonsense, but Alice very obediently got up, and carried the dish round, and the cake divided itself into three pieces as she did so.

'Now cut it up', said the Lion, as she returned to her place with the empty dish¹⁹.

Lo spazio e il tempo dunque, la cui co-occorrenza definisce la stessa corporeità dell'individuo, l'"hinc et nunc" della sua esistenza, vengono sottratti al rigore delle leggi fisiche e tramutati in principi opinabili.

Tuttavia la problematica esplorazione di mondi possibili intrapresa da Carroll si spinge ancora oltre in quello che è forse l'aspetto più innovativo e caratteristico di queste opere, e cioè nella ricognizione dei limiti e delle prospettive del linguaggio quale strumento di significazione. Tale analisi si svolge in una duplice direzione. Da un lato, Carroll riconosce al linguaggio, così come strutturato nella realtà umana, una capacità inerente di differenziazione grazie alla quale il soggetto, nominandosi e nominando ciò che gli è estraneo (mondo fisico o altri soggetti), è in grado di definirsi pienamente

¹⁸ *Ivi*, p. 140.

¹⁹ *Ivi*, p. 198.

come individualità. Un chiaro esempio di ciò si può riscontrare nell'episodio della Foresta delle Cose senza Nome. Alice ed un Cerbiatto che li s'incontrano possono prolungare la loro amicizia solo fintantoché permane l'effetto di quella sorta di limbo conoscitivo. Non appena, varcando i confini della Foresta, i due amici si ricordano dei propri nomi (cioè prendono coscienza della propria identità), l'idillio si spezza, ed il Cerbiatto fugge da ciò che considera un'incombente minaccia: un "essere umano". Il puro riconoscimento di un nome comporta così la ricomposizione di un intero bagaglio di esperienze, a sottolineare il potere demiurgico della parola, che ordina il caos fenomenologico e si propone come strumento di cognizione attiva.

Se tali sono il potere e la funzione del linguaggio nella realtà "ufficiale", ortodossa, nel mondo fantastico esso opera per lo più in direzione inversa. Privato della propria qualità referenziale a causa del divario irrisolto fra segno e referente, esso moltiplica le incertezze, impedisce la costituzione di significati definitivi, e può essere persino subordinato all'arbitrio soggettivo, come sostiene Humpty Dumpty di fronte ad una attonita Alice:

'When *I* use a word' Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what *I* choose it to mean – neither more nor less'.

'The question is', said Alice, 'whether you *can* make words mean so many different things'

'The question is', said Humpty Dumpty, 'which is to be master – that's all!'²⁰.

Tutto ciò rende impossibile una comunicazione significativa ed efficace. Quasi ogni tentativo al dialogo di Alice è destinato a naufragare nell'incomprensione o nel malinteso nella misura in cui gli abitanti di Wonderland e Looking-Glass, forzando il linguaggio ai suoi limiti estremi, attuano interpretazioni letterali delle sue affermazioni oppure, nel caso di omofonie, propendono per la scelta di termini totalmente incongruenti con il significato del suo discorso. "I see nobody on the road" risponde la bambina alla domanda del Re Bianco se per caso non veda uno dei due messaggeri che egli ha inviato in città.

'I only wish I had such eyes', the King remarked in a fretful tone. 'To be able to see Nobody! And at that distance too! Why, it's as much as *I* can do to see real people by this light!²¹.

²⁰ *Ivi*, p. 184.

²¹ *Ivi*, p. 92.

E quando, nel tentativo di fare una bella impressione sulla Duchessa che ha appena conosciuto, Alice esibisce un po' del suo sapere,

'Just think what work it would make with the day and night! You see, the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis-'
'Talking about axes', said the Duchess, 'chop off her head!' ²².

è l'unica risposta che riesce ad ottenere.

Tuttavia nel mondo fantastico di Carroll i significanti non possono solo riferirsi a molteplici referenti, ma anche essere creati senza un corrispondente significato. Queste "parole vuote" prendono la forma tanto di pure aggregazioni di fonemi – come *uggug*, *hjckrrrh*, *jubjub* – che affidano il proprio significato alle suggestioni emotive da essi evocate, quanto della fusione di due diversi lessemi in una sorta di "contenitore" linguisticamente inesistente ma capace di suggerire un significato complesso. *Humpty Dumpty*, che agisce come una sorta di portavoce delle teorie linguistiche di Carroll, dà a queste parole il nome di "portmanteaus", o parole-baule, spiegando alla sconcertata Alice che esse sono "riempite" di due significati, come una valigia.

Sulla funzione di questi "thingless names" Carroll stesso sembra dare un giudizio quando afferma, nella prefazione a *The Hunting of the Snark* ²³, che una parola-baule è il risultato di "the rarest of gifts, a perfectly balanced mind". Ciò significa che esse non vanno considerate come meri lapsus mentali, quanto piuttosto come gli strumenti di una volontaria e radicale interrogazione: proprio nella misura in cui non si riferiscono ad alcuna realtà definita o conosciuta, il loro correlativo oggettivo può venire a coincidere con le assenze, le "nameless things" esplorate dal fantastico e per le quali non esiste adeguata espressione nel linguaggio convenzionale.

²² *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 60.

²³ Si tratta di un poemetto molto particolare, di qualità quasi surrealista, pubblicato da Carroll nel 1876. Esso narra la storia di una ciurma variamente assortita e bizzarra che in un lungo viaggio per mare tenta di stanare e catturare lo *Snark*, un essere misterioso, oggetto di fabulazione ed entusiasmo, ma anche di timore quando si scopre che ne esiste una particolare specie, il *Boojum*, dotato di sinistri poteri, capace cioè di far scomparire nel nulla chi sia riuscito a stanarlo. *The Hunting of the Snark* costituisce un interessante paradigma del mondo fantastico carrolliano, poiché struttura il motivo tradizionale della "quest" attorno ad un vuoto semantico, una assenza tuttavia reale, costituita per l'appunto dal misterioso essere. In questo modo la problematica centrale all'enunciazione fantastica trova espressione anche all'interno del testo tramite un personaggio "reale", per quanto invisibile.

Infine c'è un altro aspetto del legame fra linguaggio e discorso fantastico che vale la pena di evidenziare: nei libri di Alice la parola è spesso l'evento che dà origine all'invenzione degli episodi. In una sorta di fermento inarrestabile e travolgente, vecchi proverbi, detti popolari e filastrocche per l'infanzia acquistano la consistenza di personaggi reali. Così, "to grin like a Cheshire cat" dà vita ad un gatto impertinente e scanzonato che troneggia sugli eventi col suo ghigno beffardo, o "mad as a hatter or a March hare" effettivamente prende la forma di due balordi e sconcertanti personaggi eternamente seduti a tavola alle sei di pomeriggio. E, spingendosi ancora più in là, si può notare che persino relazioni metaforiche che per natura appartengono al piano linguistico, si attualizzano nel testo amplificando lo spazio delle esperienze possibili. In *Wonderland*, ad esempio, Alice sottrae alle vessazioni della Duchessa un neonato che la donna aveva apostrofato con "Maiale!", solo per scoprire poco dopo che questi si è effettivamente trasformato in un maiale. Ed in un altro passo in cui Alice, a seguito di una delle sue solite trasformazioni, si è enormemente ingrandita ed è "delighted to find that her neck would bend about easily in any direction, like a serpent"²⁴, le si fa incontro un piccione che attualizza la similitudine ed insiste che ella è un serpente, evidenziando così tutta l'ambiguità di ciò che al tempo stesso è metaforico per Alice e reale per i personaggi di *Wonderland*. Ciò significa che le metafore, prese alla lettera ed ampliate, generano nuovi livelli di esperienza che vanno oltre il puro ambito linguistico, realizzandosi in una vita autonoma ed indipendente. Come già suggerito da Todorov, "se il fantastico si serve continuamente delle figure retoriche, è in quanto vi ha trovato la propria origine. Il sovrannaturale nasce dal linguaggio [...] perché esso solo consente di concepire ciò che è sempre assente. [...] Il sovrannaturale diventa perciò un simbolo del linguaggio allo stesso titolo delle figure retoriche"²⁵.

Quello del linguaggio, dunque, si rivela come l'ambito privilegiato in cui tutta la furia inventiva ma anche l'incertezza gnoseologica di Carroll trova massima espressione. Esso infatti esemplifica nel modo più chiaro tanto la questione dell'identità, vero problema di Alice, quanto la difficoltà di inquadrare logicamente, e quindi di descrivere con parole adeguate, realtà contraddittorie e ambigue, generate dall'irruzione di una sfuggente e sconosciuta "alterità" nel quotidiano. Alice in questo specifico senso, proprio perché così ine-

²⁴ *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 54.

²⁵ TZVETAN TODOROV, *cit.*, p. 85-86.

quivocabilmente connotata come bambina vittoriana, drammatizza nello spazio testuale lo scacco conoscitivo subito da Carroll, che vittoriano lo fu pienamente, condividendo con la propria epoca l'incertezza ontologica, il senso di vuoto e lo strisciante malessere, ma anche il fermento spirituale e la curiosità conoscitiva.

Antonina Paba

POESÍA ESPAÑOLA 1915-1931 DI GERARDO DIEGO, OVVERO
COME NASCE LA "GENERAZIONE POETICA" DEL '27

1. *Novecento: secolo di antologie*

La prolificità di questo secolo in tema di antologie collettive della poesia spagnola è un dato talmente eclatante da richiedere una lettura poliprospectica e un'analisi che aiuti a capire il fenomeno non solo nelle sue manifestazioni più macroscopiche, ma nei motivi più reconditi che l'hanno determinato ¹.

È a partire dagli anni '30 che ha origine in maniera massiccia questa passione per l'antologia che si manterrà costante, anzi in certe epoche andrà acquistando intensificazione, fino alla decade attuale.

La maggior parte delle antologie nascono come operazioni a carattere dichiaratamente programmatico. Vale a dire che si pongono su un piano propositivo, di individuazione e fissazione di nuclei di poeti in cui viene ravvisata una sorta d'omogeneità, vuoi di principi di poetica vuoi di risultati nella pratica versificatoria. In questa tipologia rientrano le antologie più significative, quelle che intervenendo su un materiale spesso di recente elaborazione e proponendone una sistematizzazione non esente da rischi, hanno prodotto consenso o suscitato polemiche.

In tal senso si può considerare capofila la notissima antologia di Gerardo Diego, *Poesía española 1915-1931*, pubblicata nel 1932, considerata "tipicamente generacional" ² e atto di fondazione di uno dei

¹ Ho potuto esaminare l'abbondantissimo corpus di antologie collettive della poesia spagnola di questo secolo presso le Biblioteche (Nazionale e della Facoltà di Filologia) di Madrid. Complessivamente le sillogi superano il numero di duecentocinquanta, considerando solo quelle pubblicate in spagnolo alle quali questo studio si attiene. La bibliografia specifica sulla forma antologia è molto scarsa; per queste note, a livello teorico, mi sono avvalsa dei saggi di Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni, 1974, e di Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pp.

² Cfr. ORESTE MACRÌ, *Poesia Spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985 (4) (1a ed. Parma, Guanda, 1953), p. XXXIII.

gruppi poetici più importanti di questo secolo, quello del '27, che ha ispirato e dato origine nel corso dei decenni ad altre numerose operazioni classificatorie e di selezione.

2. Il '27: "generazione" o "gruppo poetico"?

Una rapida visione anche solo dei titoli delle antologie³ che si occupano della produzione poetica di un certo numero di autori emergenti durante gli anni venti rivela l'incertezza con cui gli antologiisti si accostano alla promozione poetica di quel momento. A parte la già citata opera di Gerardo Diego, che nel titolo dà un limite puramente cronologico alla sua selezione, un buon numero di antologiisti oscilla nell'uso della denominazione fra generazione tout court e il più riduttivo gruppo poetico all'interno della già operante definizione del '27. Senza ripercorrere qui la storia della discussione attorno al problema della denominazione, che evidentemente non è una mera scelta di etichetta ma riflette un'indagine più profonda attorno alla natura e alla caratterizzazione critica di questi poeti, solo diremo che la denominazione che si è imposta ed è tuttora corrente lascia insoddisfatto più di uno studioso⁴.

Oreste Macrì, per esempio, si è sempre riferito a questi poeti come "la generazione del '25"⁵, accogliendo la definizione di uno dei suoi componenti, Luis Cernuda⁶, e difendendo vivacemente la sua opzione: "Ripugna concedere il '27 simbolico del puro barocco

³ Citiamo per tutti solo alcuni titoli: GAOS VICENTE, *Antología del grupo poético de 1927*, Salamanca, Anaya, 1965; GONZÁLEZ-MUELA JOAQUÍN, ROZAS J.M., *La generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1966; GONZÁLEZ ANGEL, *El grupo poético del 1927*, Madrid, Taurus, 1976; MOTA FRANCISCO, *Poetas españoles de la generación del '27*, La Habana, Arte y Literatura, 1977; CANO JOSÉ LUIS, *Antología de los poetas del '27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

⁴ Si dichiarano infatti discordi con l'appellativo che fa riferimento all'anno del tricentenario della morte di Gongora quanti hanno proposto definizioni diverse o si sono schierati a favore di queste. Ricordiamo fra gli altri J.L. Cano che ha proposto il termine "Generación de la amistad", A. González secondo il quale si potrebbero indicare questi poeti col nome di "poetas de la Residencia", per il ruolo decisivo nello sviluppo dell'universalismo culturale che questa ha rivestito: González-Muela che, ancora nel 1954, propose la "Generación Guillén-Lorca"; Luis Cernuda, Gullón, Debicki, ecc..

⁵ In varie sedi Macrì ha manifestato la sua disapprovazione; valga quanto dice nello Studio Introduttivo alla sua antologia *Poesía Española del Novecento*, op.cit., e al volume di VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, (nuova edizione a cura di O. Macrì), Torino, Einaudi, 1988.

⁶ LUIS CERNUDA, *Generación de 1925. Sus comienzos in Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.

gongorino all'intera Generazione; Dámaso Alonso per primo ebbe a dichiarare che non riconosceva in Gongora né la poesia dei suoi compagni né la propria"⁷.

Ma se alla fine ha prevalso, pur con molteplici riserve, la tendenza ad adottare come indicatore per questi poeti la data del terzo centenario della morte di Gongora, il poeta antologista e critico Angel González ha messo in discussione non già il riferimento al '27, ma il concetto unitario e totalizzante di generazione, con cui si è soliti designare questi poeti⁸.

Ma cosa si intende esattamente col termine generazione e, come mai, nonostante le dichiarazioni di sfiducia che si sono levate da più parti riguardo la sua applicazione nella storia letteraria, ha continuato ad essere utilizzata fino ai giorni nostri, determinando in ambito spagnolo la periodizzazione, appunto, per generazioni?⁹.

La posizione di Angel González era già stata anticipata da Vicente Gaos¹⁰, nell'introduzione alla sua antologia, che, fin dal titolo, evidenzia questa dissidenza nei confronti di generazione a favore della denominazione gruppo.

Vediamo, in sintesi, quali sono le argomentazioni di Angel González dirette ad intaccare le basi sulle quali si è fondato, a torto, il concetto di generazione applicato ai poeti del '27 e poi adottato dai critici a volte in maniera acritica e pedissequa.

Il primo ad occuparsi, soprattutto da una prospettiva storico-sociologica, della teoria delle generazioni è stato Ortega y Gasset che, ripetutamente, prima ne *El tema de nuestro tiempo* e poi con *En torno a Galileo* si interroga sul concetto di "generación"¹¹.

La questione è stata in seguito ripresa da Julián Marías¹² il quale

⁷ O. MACRÌ, (Studio Introduttivo a) *Poesia spagnola del Novecento*, op. cit., p. XXII.

⁸ Cfr. A. GONZÁLEZ (prologo a) *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976, *passim*.

⁹ Un riscontro immediato si ha nella verifica dell'indice di una qualsiasi Storia della Letteratura Spagnola del Novecento che, immancabilmente, tratta della Generazione del '98, generazione del '27, generazione del '36/40, generazione del dopoguerra, "novísimos", generazione dell'80. Eppure gli studiosi che criticano il ricorso a questo termine in campo letterario sono sempre più. Fra gli altri, cfr. FRANCO MEREGALLI, *La Gaceta Literaria in Le parole e il tempo*, Milano, Mursia, 1969, pp. 215-225 e *La civiltà spagnola*, Milano, Mursia, 1984, in particolare il capitolo "La letteratura spagnola dal 1898 al 1936", pp. 176-195 e F.J. DIEZ DE REVENGA, *Panorama crítico de la generación del '27*, Madrid, Castalia, 1987.

¹⁰ Cfr. V. GAOS, *Antología del grupo poético de 1927*, op. cit.

¹¹ J. ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*. O.C., III: *En torno a Galileo*, *ivi*.

¹² J. MARÍAS, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occi-

così riassume il punto di vista orteguiano: “Qué es, en suma, una generación?” “Depende del sistema total de vigencias que dan su estructura a la vida en cierta fecha de la historia. Ese sistema tiene cierta duración, – ejerce su influjo conformador sobre todos los hombres que ingresan en la vida histórica de ese plazo. Se trata, por tanto, del mundo que cada hombre encuentra y al que se incorpora; de algo que excede, pues, de la vida individual, de algo que se impone a ésta y la condiciona”¹³ Ne risulta che l’individuo, un po’ meccanicamente, si trova ad essere plasmato e ad assumere modelli e valori dell’epoca in cui gli è toccato vivere. Infatti, aggiunge Mariás “por no ser asunto biológico, ni siquiera biográfico, no basta con saber cuando ha nacido un hombre para saber a que generación pertenece, porque falta por conocer la estructura del mundo en ese momento”.¹⁴

Ma alla teoria delle generazioni di Ortega si è attinto, a livello pragmatico, per quanto concerne la durata di una generazione che lo studioso fissa in quindici anni, ricavandola da una suddivisione della vita umana in cinque fasi di tre lustri ognuna. Ribadisce però che “aunque todos sabemos cuando hemos nacido, y la fecha de nuestro nacimiento determina nuestra pertenencia a una generación precisa, no basta con saber esa fecha para saber cual es nuestra generación, porque ésta no es asunto de la vida individual sino de las estructuras objetivas del mundo histórico”.¹⁵

L’applicazione del termine “generación” in ambito letterario muove in questo secolo da Azorín, che la usa in riferimento agli intellettuali del ’98,¹⁶ e viene ripresa e consolidata da Pedro Salinas che in un suo saggio oppone la nozione di generazione del ’98 a quella di Modernismo.¹⁷ Ma è il tedesco Petersen¹⁸ a enucleare una serie di condizioni che immancabilmente debbono manifestarsi per poter affermare il concetto di generazione. Esse sono “En primer lugar la coetaneidad, la convivencia en el tiempo [...] Una misma educación y formación [...] Las relaciones personales [...] La experiencia generacional [...] La existencia de un guía o caudillo de la

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Cfr. J. MARIÁS, *op. cit.*, pp. 147 e ss.

¹⁶ Cfr. AZORÍN, *La generación de 1898*, Salamanca, Anaya, 1969 (ed. di A. Cruz Rueda)

¹⁷ P. SALINAS, *El concepto de generación literaria aplicado a la del '98* in *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, vol. III.

¹⁸ W. PETERSEN, *Las generaciones literarias* in E. Ermatinger, *Filosofía de la ciencia literaria*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1946, cit. da J.L. CANO, *op. cit.*

generación [...] El lenguaje generacional es otra [...] la última de las condiciones: el anquilosamiento de la generación anterior”¹⁹.

2.1. “*Mi autopromuovo dunque sono*”: le antologie veicolo di affermazione.

Anche chi, come José Luis Cano²⁰, asserisce la validità del termine “generación” per identificare i poeti del '27 dovrà ammettere che ben due dei requisiti voluti da Petersen non si realizzano: manca una figura carismatica con funzione di capo riconosciuto da tutti e non si verifica il cosiddetto parricidio, la rivolta cioè contro la generazione letteraria immediatamente precedente²¹. Una definizione di generazione più sintetica e con minori pretese di rigore scientifico è quella che offre Guillermo de Torre²², che proprio per questa sua genericità raccoglie un consenso sufficiente: “Una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, el de su alborar, se sienten expresamente unánimes para afimar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil”²³.

Ma l'osservazione utile al nostro discorso è quella avanzata da Angel González nello studio introduttivo alla sua antologia. Afferma, infatti, che non di generazione bisogna parlare ma di gruppo all'interno di un più vasto quadro generazionale. Osservazione che trova conferma anche in quanto scrive Guillermo de Torre il quale nello stesso decennio 1925-1935 accanto a Lorca e al suo gruppo cita l'esistenza di autori provenienti dal movimento ultraista e di altri poeti appartenenti al gruppo immediatamente precedente (Antonio Espina, Bacarisse, Domenchina, Chabás ed altri). “Es incuestionable que los tres grupos enumerados, convergentes en el lapso 1925-1935 tienen los caracteres comunes de una generación, aunque la amalgama coesiva – no digaamos el espíritu de clan – privativa de la misma

¹⁹ J.L. CANO, *Antología de los poetas del '27*, op. cit., pp. 18-19.

²⁰ *Idem*, p. 19.

²¹ Un quadro preciso delle intenzioni che animavano i poeti del gruppo di cui egli stesso faceva parte lo traccia DÁMASO ALONSO nel saggio *Una generación poética (1920-1936)*, raccolto nel volume *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.

²² GUILLERMO DE TORRE, *Generaciones y movimientos literarios* in *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, cit. da J.L. Cano, op. cit.

²³ Cfr. J.L. CANO, op. cit., p. 18.

sólo se manifieste en el primero de ellos (tercero en orden cronológico)”²⁴ [corsivo nostro].

Di conseguenza, per A. González, è arbitrario ridurre il termine “generazione del '27” solo a Lorca e compagni, equivale a prendere una parte per il tutto, “sinécdoque frequentísima, origen de muchas confusiones que yo he tratado de evitar sustituyendo [...] el término generación por el de grupo poético, denominación a mi parecer más adecuada a la realidad nombrada por la expresión poetas del '27 (o del '25 o de la dictadura o de la amistad)”²⁵.

Non ci saremmo soffermati così tanto su questo aspetto del problema se non fosse che esso aiuta a mettere in luce come il costituirsi di questi gruppi poetici, e in particolare quello che ci interessa, del '27, risponda all'esigenza da parte di questi autori di non soccombere, compressi fra la massificazione e l'anonimato da una parte e dai pericoli di un esasperato individualismo dall'altra. Così “entre la generación y el aislamiento, incapacitados por igual para la solidaridad y para la soledad, los artistas de los años veinte buscaron en el grupo una solución de compromiso que conciliase los distintos extremos”²⁶.

Le iniziative di autoaffermazione evidenziano il proposito di ritagliarsi uno spazio ben preciso di originalità: “su nacimiento y su existencia” – afferma Angel González – “son en gran parte el resultado de su propia voluntad de ser y de sus esfuerzos para conseguirlo”²⁷.

In questo contesto bisogna situare le due antologie, opera entrambe di Gerardo Diego “antologista infallible della sua generazione”²⁸.

La prima (del 1927) rientra in modo chiaro in quella serie di atti collettivi coi quali il gruppo poetico del '27 “se engendra a sí mismo”²⁹ e in particolare va collocata nelle celebrazioni e omaggi tesi alla riabilitazione del “Príncipe de las Tinieblas”³⁰. La si può considerare a tutti gli effetti un'antologia tematica, essendo il filo conduttore della raccolta costituito dalle tracce di gongorismo, più o

²⁴ Cit. da A. GONZÁLEZ. Prologo a *El grupo poético de 1927*, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

²⁷ *Ibidem*, p. 33.

²⁸ La definizione è ancora una volta di O. Macrì nello studio introduttivo a V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli ed. cit.*, p. XIX.

²⁹ A. GONZÁLEZ, *op. cit.*

³⁰ Cfr. DÁMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea*, in *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1932, p. 541.

meno palesi, riscontrate nei testi riuniti ³¹.

Ci stiamo riferendo alla *Antología poética en honor de Góngora* ³², che raggruppa ben quaranta autori ³³ fra i quali, assieme ad alcuni anonimi, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón e altri fino a Rubén Darío, l'introduttore in Spagna, dalla vicina Francia, dell'interesse promosso dai simbolisti per la poetica gongorina della metafora ed ammiratore egli stesso del poeta barocco ³⁴.

3. 1932: prima antologia di Gerardo Diego

Ma l'operazione che ha riscosso maggior successo, e che ancora ne riscuote, è la pubblicazione nel 1932 dell'antologia dei giovani poeti, antologia che Bodini ³⁵ non esita a definire "la silloge più perfetta, l'unica che un poeta abbia fatto di sé e dei suoi coetanei, ricavando da una situazione ancora in fieri, non ancora decantata dal tempo o dalla critica, gli esemplari più validi, in un panorama impeccabile, a cui non si può rimproverare una sola esclusione o ammissione ingiustificate. Esempio che crediamo unico nella storia della poesia, specialmente ove si consideri la giovinezza dell'antologista e degli antologizzati" ³⁶.

Parole profferite da un altro celebre antologista che non è nostra intenzione discutere. Solo vorremmo aggiungere qualche considerazione. Nel prologo all'antologia, luogo in cui quasi sempre vengono esplicitati i criteri della scelta e indicati propositi e giustificazioni

³¹ Pare che il poeta santaderino avesse nel 1924 pensato anche a un'antologia dell'opera di Gongora, come egli stesso afferma: "Seguía apuntando lo que podría ser una antología gongorina, que había de diferir de la tradicional o de la de Quintana o de la simbolista-modernista", in *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, Publicaciones de la Universidad Menéndez y Pelayo, 1961, p. 16.

³² Sul celebre viaggio a Siviglia e sugli atti commemorativi lì tenuti, come su tutte le iniziative promosse dai "nietos de Góngora" riferisce ampiamente DAMASO ALONSO nel saggio cit. *Una generación poética*. Anche Rafael Alberti rievoca in alcune pagine delle sue memorie quegli avvenimenti che lo coinvolsero in prima persona. Cfr. *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, (Ia ed. Buenos Aires, 1959).

³³ Venne pubblicata a Madrid dalla "Revista de Occidente". Nel 1979, sempre a Madrid, esce per conto della Alianza Editorial.

³⁴ Di Rubén Darío, del suo ruolo di introduttore del culto per Góngora, della sua conoscenza dell'opera di questi, data per scontata ma scarsamente verificata, si occupa estesamente D. ALONSO nel saggio *Góngora y la literatura contemporánea*.

³⁵ Cfr. VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

³⁶ *Ivi.* (Saggio Introduttivo), nuova ediz. a cura di O. Macrì, cit., p. LXXXVIII.

dell'opera, Diego, per modestia, ritiene opportuno motivare le ragioni della propria presenza fra gli antologizzati³⁷.

Viene perciò alla luce come la realizzazione dell'antologia sia da attribuire all'intero gruppo degli inclusi, cioè come essa costituisca un altro atto, senza dubbio il più importante, dei giovani poeti che aveva promosso l'omaggio a Gongora. I meriti e le responsabilità vanno condivisi fra tutti i componenti del gruppo, ai quali si deve sia l'indicazione dei nomi che vi devono figurare, sia, anche se solo in parte, l'indicazione delle poesie. Quando non sono stati i poeti stessi a fornire l'elenco dei testi prescelti, essi si sono accordati con l'antologista e hanno dato la loro approvazione." [...] este libro es un poco un libro colectivo, no sólo en el contenido, sino en el gusto y la responsabilidad. [...] no sólo la antología de cada uno, sino la lista o repertorio de los poetas incluidos responde al criterio de una mayoría casi unánime". Nell'edizione del 1959, che riunisce le edizioni precedenti del '32 e del '34, Diego insiste ancora su questo punto: "Ruego al lector ponga su atención en los prólogos que preceden a cada antología y en ellos verá hasta que punto es obra personal y hasta que punto colectiva"³⁸.

L'antologia copre un arco di appena sedici anni (1915-1931) e presenta l'opera di diciassette poeti, dei quali – a parte Unamuno, i Machado, Juan Ramón Jiménez e Moreno Villa – dodici sono i componenti, con qualche variazione, di quello che verrà identificato come "gruppo poetico del '27". Sebbene fra i testi raccolti figurino molte poesie inedite o apparse in precedenza in riviste (che Diego considera ugualmente inedite perché non raccolte in libro) vi è da dire che quasi ognuno di questi autori aveva alle spalle la pubblicazione di uno o più libri e in taluni casi persino riconoscimenti ufficiali, come Rafael Alberti e lo stesso Diego che nel '24, ex aequo, ricevettero il "Premio Nacional de Literatura". Luis Cernuda, infatti, nel proporre la propria definizione del gruppo tiene conto di questo fattore: "A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la apari-

³⁷ "Con toda nobleza diré que si este libro hubiese sido estrictamente personal, la antología habría variado... En primer término hubiera prescindido de mí mismo, no ya por una consideración de falsa modestia, sino simplemente por un escrúpulo de elemental urbanidad y cortesía ante el lector. En cambio tal como este libro está planeado mi omisión no hubiera estado justificada o, al menos, esa ha sido la opinión de mis compañeros" in *Prólogo a Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1959, p. 9.

³⁸ V.G. DIEGO, *Prólogo all'Antología* ed. 1932.

ción de sus primeros libros”³⁹. L’ordine di presentazione dei vari poeti non è perciò cronologico, per data di nascita, ma secondo la loro maturità poetica. Pur essendo provvista di prologo, l’antologia firmata da Diego è priva di un’introduzione più approfondita in cui generalmente viene tracciato il profilo critico di ogni singolo componente o vengono date le coordinate storico-letterarie dell’epoca o della produzione presa in esame.

Nel caso di Gerardo Diego sapremo, nel Prologo all’edizione del 1959, che tale carenza è da imputare a ragioni d’ordine editoriale in quanto parallelamente a questo volume di testi dei giovani poeti era stato concepito un volume critico di accompagnamento, cosa che non giunse mai a concretizzarsi, preferendo l’editore sfruttare il successo che arrideva all’antologia così come era.

L’antologia è corredata, invece, dei profili biografici e dei dati relativi all’opera di ciascun poeta, forniti dagli interessati. La novità maggiore è rappresentata, però, da una “*Poetica*” anch’essa (eccetto pochi casi) redatta da ogni autore, che in seguito verrà adottata da quasi tutti gli antologisti di una certa importanza. L’analisi di questi testi preliminari al *corpus* testuale ci fornirà il materiale utile alla comprensione dei motivi che hanno determinato il raggruppamento di poeti le cui vedute, come si avrà modo di constatare, sono tutt’altro che omogenee.

Gerardo Diego nel Prologo dichiara che la sua antologia non vuole presentare né un gruppo compatto né una scuola. Non può fare a meno perciò di anticipare che: “El lector discreto apreciará qué abismos separan los conceptos poéticos respectivos y las consiguientes realizaciones de, por ejemplo, Miguel de Unamuno y Jorge Guillén, de Juan Ramón Jiménez y de Juanó Larrea. Y no sólo entre poetas de distinta generación, sino entre los de la misma”⁴⁰.

La lettura delle poetiche (che molti modificheranno fin dall’edizione successiva dell’antologia, due anni dopo) offre un quadro variegato di convinzioni e di atteggiamenti. Se non sorprende la perplessità con cui Antonio Machado accoglie la nuova promozione (si dichiara “algo en desacuerdo con los poetas del día”)⁴¹ le dichiarazioni degli altri risultano però come tessere giustapposte che anziché comporre un mosaico formano un collage, conservando tutta la loro autonomia di contorni e svincolate una dall’altra. Basti pensare

³⁹ Cfr. LUIS CERNUDA, *La generación de 1925, op. cit.*, pp. 194-195.

⁴⁰ Cfr. G. DIEGO, *Prólogo all’Antología del 1932*, p. 574.

⁴¹ Cfr. A. MACHADO, “Poética” in *Poetas españoles contemporáneos*, ed. 1959, p. 149.

a Salinas – che dice di apprezzare nella poesia innanzitutto l'autenticità, poi la bellezza e infine l'ingegno ⁴² – e a J. Larrea o G. Diego, le avanguardie del gruppo, che certo non condividono nel medesimo ordine gli stessi valori, oppure ad Alberti e Guillén, tanto per citare due poeti non proprio affini.

Su cosa si fonda allora questa raccolta antologica, dove sta l'unità generazionale se tanto si discostano i punti di vista teorici dei suoi componenti e i loro risultati nella versificazione? Che sia da ricercare forse nel maestro comune, che in maggioranza indicano in Juan Ramón o fra i classici e negli autori del Siglo de Oro? Gerardo Diego parla di un “programa mínimo negativo y una idealidad común que une en cierta manera a todos estos poetas, aparte de los lazos de mutua estimación y recíproca amistad que los relacionan” ⁴³. Ci pare che questi concetti rimangano su un piano di allarmante vaghezza e che anche questa antologia rientri nella serie di iniziative e prese di posizione pubbliche, commemorazioni, traduzioni, riscoperte e nuove letture di opere e autori “silenciados” con cui un gruppo di poeti, di indubbio valore, intende affermare la propria esistenza e garantirsi uno spazio proprio in un momento di particolare ricchezza e splendore delle lettere spagnole, tanto da far parlare di un nuovo “Siglo de Oro”.

Questa conclusione è giustificata dal fatto che l'operazione matura all'interno del gruppo stesso e che, benché firmata da uno solo di loro, rispecchia la volontà di tutti i componenti (eccezion fatta per Emilio Prados che non avrebbe voluto comparire e che di fatto non comparirà nella seconda edizione, più ampliata, del '34). Tutto questo è confermato, inoltre, anche dalla constatazione che al momento di definire da parte dei critici gli appartenenti al gruppo del '27 non esisterà accordo e tantomeno unanimità. Si verificano infatti sensibili oscillazioni dal punto di vista numerico: dai dieci poeti dell'antologia di Vicente Gaos ai quaranta di quella di Mota ⁴⁴!

L'antologia di Diego, insomma, risponde alla “voluntad de ser” del gruppo di cui egli fa parte e che Angel González puntualizza chiaramente con queste parole: “Conviene no olvidar que, más que a la presión de determinadas vigencias generacionales – asumidas también, lógicamente, por otros muchos artistas de su tiempo – los

⁴² PEDRO SALINAS, “Poética”, *ivi*, p. 149.

⁴³ Cfr. G. DIEGO, Prólogo all'*Antología* del 1932.

⁴⁴ L'antologia di Mota (cfr. nota 2), in due tomi, comprende l'opera di ben 44 poeti, circa il doppio del numero dei poeti presentati da González-Muela e tre volte quello di Gaos e A. González. In essa trovano posto anche gli ultraisti e gli epigoni del gruppo storico.

poetas del '27 deben la consistencia y el éxito de su ser colectivo al especial grado de intensidad y de pureza con que se plantearon su cumplimiento"⁴⁵.

Opinione condivisa anche da un altro antologista e critico, Pedro Aullón de Haro, il quale a proposito della generazione del '27 scrive: "Qué duda cabe – hablando al margen de la teoría de las generaciones literarias [...] que la utilización del antecedente marbete [del '27], o del '98, en buena medida no es sino consecuencia de explicables maniobras de política literaria encaminadas a dar entidad (diferenciar) y relevancia a un determinado grupo de escritores. Cosa, por demás, perfectamente aceptable según lo llevaron a cabo Gerardo Diego en un caso y Azorín en el otro"⁴⁶.

3.1. 1934: seconda antologia di Diego

Nel Prologo alla seconda edizione, (del 1934), in cui i poeti sono trentadue, Diego ha l'opportunità di chiarire che i criteri di scelta degli inclusi nella prima si fondavano sulla qualità della loro opera, escludendo coloro che continuavano a coltivare una poetica e un'estetica di filiazione "rubeniana, postrubeniana, modernista [...] una poesía demasiado literaria al lado de la de los poetas de la Antología"⁴⁷ e, fatto che non può passare inosservato, ribadisce ancora una volta che la selezione "no era un capricho mío personal, sino un acuerdo, conformidad casi exacta en el gusto de la mayoría de los dieciseis poetas consultados por mí en ese punto. Y me sometí gustosamente a ese criterio objetivo, hasta el extremo de que la elección definitiva de nombres no coincidía en algún caso con la que por mí solo y propio capricho hubiera yo hecho"⁴⁸.

Sono parole da intendere non come un facile espediente per scrollarsi eventuali responsabilità ma pronunciate per intensificare quella compattezza e determinazione che caratterizzava il gruppo a cui Diego apparteneva e al cui volere egli subordinava anche i suoi gusti personali.

Novità di rilievo rispetto alla prima edizione è l'assenza di Juan Ramón, entrato in attrito, secondo Diego, per un malinteso coi giovani poeti, e quella di Emilio Prados la cui volontà di non comparire

⁴⁵ Cfr. A. GONZÁLEZ, Prólogo a *El grupo poético de 1927*, cit., p. 12.

⁴⁶ Cfr. PEDRO AULLÓN DE HARO, "Estudio Preliminar" a *Poesía de la generación del '98*, Madrid, Taurus, 1984, p. 9.

⁴⁷ Cfr. GERARDO DIEGO, Prólogo cit., p. 29.

⁴⁸ *Ivi*.

nella raccolta questa seconda volta è stata rispettata.

L'antologia *Poesía española 1915-1931* presentava, come già detto, l'opera di diciassette poeti⁴⁹, alcuni maestri indiscussi come Unamuno, i Machado e Juan Ramón Jiménez, altri abbastanza giovani e con un'opera ancora in fieri e parzialmente inedita quando non proprio sconosciuti al grande pubblico⁵⁰. Ai nominativi degli antologizzati segue la dicitura: "Selección de sus obras publicadas e inéditas por Gerardo Diego".

Nel Prologo all'edizione del 1934 viene rivelato che Diego è responsabile solamente di una parte delle poesie presentate e che in molti casi la selezione dei testi è il risultato di mediazioni e di compromessi fra lui e gli autori⁵¹.

Ci troviamo perciò dinanzi a un prodotto composito dal punto di vista della genesi, e più che la paternità totale a Diego sembra corrispondere, in ultima analisi, la delicata operazione di montaggio e il compito di conferire unità all'insieme delle parti. L'esplicita menzione da parte dell'antologista dei nomi dei poeti che hanno delegato a lui l'opera di scelta o, negli altri casi, visionato e dato il loro assenso o polemizzato a lavoro concluso, ci rende più agevole l'analisi interna dell'antologia, permettendoci di formulare alcune ipotesi sui criteri di antologizzazione seguiti di volta in volta, a seconda che le indicazioni sui testi da inserire nel volume siano state fornite dagli stessi poeti o invece da Diego.

3.2. "Elegir supone juzgar": Unamuno visto da Diego

Dei primi tre poeti che aprono l'antologia (Unamuno e i Machado) è il curatore a selezionare l'opera e, nonostante il periodo

⁴⁹ Questi i nomi dei poeti che vi comparivano: Unamuno, Manuel e Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Diego, Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre e Larrea. D'ora in avanti ci riferiremo a quest'opera con la sigla: *Antología*.

⁵⁰ Quasi del tutto sconosciuta era l'opera di Juan Larrea, di cui erano apparse delle poesie solo in "Carmen" e altre riviste creazioniste. Dell'esistenza di Larrea si era perfino arrivati a dubitare, ritenendolo un *alter ego* di Diego. Cfr. a questo proposito l'introduzione dello stesso Diego all'opera completa di LARREA, *Versión celeste*, Barcelona, Barral Ed., 1971, p. 8.

⁵¹ Grazie alla cortesia di Gabriele Morelli ho potuto prendere visione della lettera che Aleixandre invia a Diego in data 14 marzo 1931, contenente "nota, retrato y poemas" per l'*Antología*. In essa troviamo conferma del fatto che Aleixandre spedisce all'antologista un buon numero di poesie inedite lasciandogli la libertà della scelta. (Il testo della lettera è di prossima pubblicazione sulla rivista "Insula" di Madrid).

a cui egli intende circoscrivere (1915-1931), nel caso di autori già affermati non manca di scegliere testi risalenti a libri giovanili.

Di Miguel de Unamuno e di Antonio Machado, per esempio, pur privilegiando la produzione poetica più recente, egli offre una selezione dei libri pubblicati nel primo decennio del secolo per dare una visione completa della loro parabola creativa.

Costituisce una curiosa coincidenza l'affermazione di entrambi i poeti riguardo l'antipatia che suscita in loro l'idea di dover procedere a una scelta della loro opera. In più sedi, infatti, Unamuno si dichiara contrario a ogni forma di selezione dell'opera propria e altrui⁵² e Machado, nel Prologo al volume *Páginas escogidas* del 1917 scrive:

“Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo, una vez dado a la imprenta, ha sido causa en esta ocasión de no poco embarazo para mí. El presentar un tomo de páginas escogidas me obligó no sólo a releer, sino a elegir, lo que supone juzgar. ¡Triste labor! [...]”⁵³.

Forse anche per questa ragione lasciano che sia il giovane antologista a scegliere per loro. E, poiché, come ben dice Machado, “elegir [...] supone juzgar”, abbiamo voluto ricostruire il percorso seguito da Diego e, prendendo in considerazione l'opera prodotta fino a quella data, annotare quali testi (e quali no) egli ha ritenuto potessero e dovessero rappresentare il poeta basco.

Innanzitutto, nella proposta delle poesie, egli ha seguito un ordine rigorosamente cronologico, partendo dal primo volume di *Poesías* (1907) fino agli inediti, poi confluiti nel *Cancionero*, pubblicato postumo. La scelta, per ogni libro, è numericamente disuguale. Di questo primo volume, raccolta assai composita ordinata per sezioni, su un centinaio di testi Diego sceglie una poesia, appartenente alla sezione “Castilla”. In *Poesías*, Unamuno ha anche raccolto i *Salmos*, nei quali in maniera angosciante manifesta la sua ricerca di Dio e di cui non appare traccia nella selezione fatta da Diego.

Del libro successivo, *Rosario de sonetos líricos* (1911), due sonetti rappresentano un *corpus* di centoventotto. Già Unamuno aveva precisato che all'infuori della progressione cronologica non aveva seguito altri criteri nella disposizione⁵⁴. La raccolta, infatti, appare

⁵² Cfr. M. DE UNAMUNO, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, Tomo XIII, p. 31.

⁵³ A. MACHADO, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

⁵⁴ “No he querido ordenar los precedentes sonetos... por materias, prefiriendo presentarlos en el orden cronológico de su producción, que es, además, por ser el genético, el más íntimo”, in Epilogo dell'Autore ai *Sonetos*, cit. da Manuel García Blanco nel Prologo a M. de Unamuno, *O.C.*, cit. p. 99.

piuttosto variegata anche se predomina l'appello dell'yo poetante nei confronti di un Dio che si nega e la cui assenza getta l'io in uno stato di acuta conflittualità. Dobbiamo segnalare, ancora una volta, come la scelta di Diego eviti questo aspetto, per nulla subalterno, della produzione unamuniana. Di questa raccolta lo stesso autore ebbe a dire che anziché "liricos" converrebbe loro un'altra aggettivazione: quella di "trágicos", in quanto di tono cupo e intrisi di pessimismo⁵⁵.

Dei testi scelti dall'antologista, uno è comunque rappresentativo di un tema su cui il poeta basco tornerà con una certa insistenza in varie delle sue opere e che, all'interno del microsopus costituito dalla selezione di Diego, avrà una serie di correlati semantici con altri componimenti, creando dei canali di comunicazione e dei rimandi da un testo all'altro, spesso appartenenti a libri diversi.

La poesia "Mi cielo" veicola, infatti, una delle maggiori preoccupazioni di Unamuno, la temporalità, unitamente all'ansia di infinito che genera. Già nella "Vida", che precede la selezione, Diego aveva indicato questo tema come una delle angosce del poeta⁵⁶.

Questo sonetto trova continuazione e sviluppo in un altro testo, l'XL, tratto da *De Fuerteventura a París* (1925) e nella poesia "Polémica" del *Romancero del destierro* (1917).

Proseguendo, dunque, cronologicamente, Diego passa dai sonetti del *Rosario...* al *Cristo de Velázquez* (1920), proponendo il frammento IV "En qué piensas tú, muerto, Cristo mío?" che segna il passaggio di Unamuno dalla forma chiusa del sonetto all'endecasillabo sciolto, ritenendolo il metro più consono a un lungo poema⁵⁷.

Dalle brevi raccolte *Andanzas y visiones españolas* (1923) l'antologista seleziona una poesia per libro e da *Teresa* (1924), composto da un centinaio di testi, ugualmente sceglie un solo componimento. Privilegia chiaramente, quindi, la produzione ultima, cioè i libri del 1925, del 1927 e gli inediti composti attorno al 1930.

Dei sonetti (sessantasei in tutto) che compongono *De Fuerteventura a París* Diego sceglie il sonetto LX che, pur inserito in un contesto di descrizione dell'isola nella quale è confinato, rappresenta un momento di riflessione sulla sua situazione personale e politica. È seguito, così come nella raccolta originaria, dal sonetto LXI, "Vuelve hacia atrás...", e da quello che chiude il libro il LXVI, dedicato alla

⁵⁵ Cfr. Lettera di Unamuno al poeta uruguaiano Zorrilla de San Martín, in *Prólogo* cit. p. 105.

⁵⁶ G. DIEGO, *Poesía española contemporánea* (ed. congiunta del 1959), Madrid, Taurus, XIa ristampa, 1987, p. 59.

⁵⁷ M. DE UNAMUNO, *O.C. op. cit.*, p. 40.

moglie Concha. Anche di questa raccolta, Diego tralascia i testi dal tono duro e polemico che Unamuno indirizza a chi ha voluto il suo esilio, così pure col libro successivo, *Romancero del destierro*, dove ai componimenti in cui predomina il tono aspro dell'invettiva predilige quelli meno risentiti che veicolano un più mite sentimento di nostalgia che l'io poetante esperisce lontano dalla patria. A poesie, diremo quindi, connotate dalla contingenza personale e storica, Diego preferisce testi più generali e universali, come "Logre morir con los ojos abiertos", che rappresenta la riflessione sulla morte, tema che Unamuno svolge parallelamente a quello politico.

Nel *Romancero*, inoltre, trovano collocazione anche dei testi in aperta polemica con la poesia pura. È il caso, per esempio, del componimento XXXIII, scritto il 27 aprile 1927, nel pieno delle celebrazioni in onore di Gongora promosse dallo stesso gruppo di poeti che lo seguono nell'antologia. Nuovamente, Diego preferisce ignorare un altro degli aspetti dell'opera di Unamuno.

In conclusione, pare di poter affermare che pur presentando testi appartenenti all'intero arco della produzione poetica, Diego privilegia la produzione più recente di Unamuno, presentando un buon numero di poesie fino ad allora inedite. La sua selezione offre una lettura dell'opera unamuniana un po' depurata, in quanto tende a lasciare nell'ombra l'anima poetica più agonica ed esistenziale dei primi libri e quella più aspra e risentita, nonché polemica, degli ultimi.

Dal punto di vista della metrica, Diego ha scelto i testi tenendo conto della versatilità di Unamuno, che spazia dalle forme più tradizionali e classiche, sonetti e romances, alla forma mista nella quale, per esempio, è scritto il lungo poema "Aldebarán", (silva composta di pentasillabi, eptasillabi ed endecasillabi) fino al verso libero di *El Cristo de Velázquez*.

Il non aver tenuto conto dei versi coi quali Unamuno estrinseca la sua poetica in disaccordo con la promozione emergente, può generare il sospetto che si sia compiuto un sacrificio sull'altare della continuità e dell'armonia fra maestri e discepoli, vecchi e giovani, tradizionalisti e avanguardie.

Vien da chiedersi, infatti se la configurazione e la ricezione della produzione poetica unamuniana sarebbe stata la stessa per i lettori dell'*Antologia*, se si fosse concesso spazio anche solamente ai primi quattro versi di questo romance⁵⁸:

⁵⁸ *Ibidem*, tomo XIV, *Poesías* II, p. 654.

Prosa? Y qué sabeis vosotros
 jugadores de la forma
 y gongorinos de pega,
 lo qué es prosa?
 Poesía pura? El agua
 destilada, no por obra
 de nube del cielo, pero
 de redoma.
 Deshumanad! Buen provecho!,
 yo me quedo con la boda
 de lo humano y lo divino,
 que es la gloria
 [...]

Da un punto di vista, invece, tutto interno della progressione dei testi di Unamuno nell'*Antología* abbiamo notato alcuni accorgimenti che rivelano l'intenzionalità da parte dell'antologista di ridisegnare un'architettura e un piano dell'opera in cui trapiantare, in un contesto adeguato, le poesie scalzate bruscamente dal luogo originario in cui le aveva collocate l'autore. Manca, a questo proposito, qualunque indicazione inerente la provenienza (libro e anno) dei testi presentati.

Essi si susseguono in progressione numerica, dando così il senso del *continuum* nella lettura. I legami fra un testo e l'altro, a volte appartenenti a libri ed epoche diversi, sono assicurati dall'uso di un lessico comune o dallo sviluppo di uno stesso tema in testi differenti. Talvolta, un rimando ancor più potente è creato da un interrogativo formulato in un testo che trova risposta, o comunque eco, nel testo che lo segue⁵⁹.

A dare unità contribuisce anche il ripetersi delle stesse forme metriche e, anche se può sorprendere in Unamuno, che agli inizi non ebbe simpatia per questo artificio, nelle ultime composizioni (molto eterogenee in quanto ai contenuti) è la rima a fungere da elemento coesivo e *trait-d'union*.

L'impressione finale che si ricava dalla lettura della poesia di Unamuno, vista attraverso l'occhio di Diego, è di una poesia profonda, solida e al contempo dubitativa, unitaria e compatta pur nella varietà. Giudizio che forse non sarebbe (o non sarà) dispiaciuto al poeta, il quale in una lettera a un suo conoscente⁶⁰ così commentava il giudizio che Rubén Darío espresse sulla sua opera: "Rubén Darío

⁵⁹ Questo caso, specificamente, si dà coi sonetti numerati 10 e 11 nell'*Antología* e appartenenti il primo alla raccolta *De Fuerteventura a París* e il secondo a *Romancero del destierro*.

⁶⁰ Cfr. M. GARCÍA BLANCO, Prólogo a M. de Unamuno, *O.C. cit.*, p. 17.

rigor una selección suya, salvo en una docena quizás de coincidencias”⁶².

È nota la pignoleria di Juan Ramón nella pubblicazione della propria opera. Già nel 1919, la *Segunda Antología Poética*⁶³ apparve come una specie di Arca coi testi da preservare. Rinnegò infatti la maggior parte dei libri pubblicati fino al 1913 (ben quindici) e indicò in quella selezione personale quanto intendeva salvare, partendo dal 1915.

La scelta antologica concordata con Diego è contenuta tutta in questo suo volume, e possiamo considerarla pertanto antologia di una antologia.

Pur se il curatore e l'editore dell'*Antología* parlano di autoesclusione di Juan Ramón addebitandone le cause a una semplice incomprendimento, non sarebbe forse del tutto azzardato supporre che altri motivi di contrasto, più profondi e legati alla maturazione di nuove poetiche da parte dei giovani poeti, possano essere alla base, o possano aver contribuito, a che il “Maestro di Moguer” ritenesse fuori luogo l'accostamento del suo nome e della sua opera a quelli del nascente gruppo del '27. Non è che una ipotesi. Tuttavia, vari studiosi e critici⁶⁴ della poetica della generazione del '27 hanno sottolineato come, in coincidenza col mutato atteggiamento di molti di questi poeti, passati da una poetica di “evasione” ed una di “impegno”, si sia verificato anche il capovolgimento tra il magistero e l'opera di Juan Ramon e quelli di Antonio Machado. Quest'ultimo, infatti, che si era dichiarato poco in sintonia e aveva preso le distanze da determinate forme innovative dei giovani poeti, passa,

⁶² *Ibidem*, p. 12.

⁶³ Due anni prima, Juan Ramón aveva pubblicato un'altra antologia per la Hispanic Society di New York alla quale si è rifatto, apportando però “modificaciones importantes en cuanto a la ponderación y reparto de la obra”. Nelle *Notas al Prólogo y a la Dedicatoria* della *Segunda Antología Poética*, afferma il carattere provvisorio di ogni selezione e rifiuta il concetto di “poesía representativa”: “Unas poesías escojidas no pueden tener como escojidas un valor permanente, sino sólo el del momento en que fue elejida cada una”, in J.R. JIMÉNEZ, *Segunda Antología Poética*, p. 322.

Questa continua revisione e sistematizzazione il poeta la applica a ogni suo libro, tanto che AUGUSTÍN CABALLERO, nel saggio *Juan Ramón desde dentro*, Prólogo a J.R. JIMÉNEZ, *Libros de poesía* Madrid, Aguilar, 1957, p. XL, scrive: “La mayoría de los libros de Juan Ramón son, expresa o tácitamente, verdaderas antologías, donde se reúnen poemas de muy distinta época”.

⁶⁴ Cfr. ANTHONY LEO GEIST, *La poetica de la generación del '27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Barcelona Guadarrama, 1980 e JUAN CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972.

agli inizi degli anni '30, ad essere un punto di riferimento molto importante⁶⁵.

Un'attenta valutazione, inoltre, delle modifiche apportate dai poeti ai testi delle "Poetiche" pubblicati nella prima edizione dell'*Antología*, ci permette di riferire sulla natura di questa evoluzione e sull'intensità della loro crisi e maturazione personale e artistica.

Le correzioni sono di vario tipo. C'è chi, come Altolaguirre, modifica la "Vida" e la "Poética"; chi, come Lorca o Guillén, solo l'opera e chi, fra cui Cernuda, Alberti e Aleixandre, tutte e tre.

Altolaguirre, che nel 1932 aveva dichiarato: "No puedo aún opinar sobre lo que debo o quiero hacer en Poesía"⁶⁶, due anni dopo, come León Felipe, affermava che la poesia deve ispirarsi alla vita: "El poeta [...] tiene que mirar con buenos ojos a la vida, que es la mejor musa, y con la que, al fin y al cabo, realizará su obra"⁶⁷.

Tale concetto viene condiviso da Aleixandre che, oltre ad avvertire la poesia come necessità, non la può concepire scissa dalla vita: "La vida en ella [la poesía] cada vez la siento más absorbente y tiránica, única. La vida, naturalmente, no mi vida [...]"⁶⁸.

Luis Cernuda ribadisce, anche se in termini diversi, la stessa convinzione ("[...] Sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente, parece, es buen conductor de poesía [...]"), mentre altrove riserva parole più dure ai cultori e difensori della poesia pura, tra i quali siede anche Juan Ramón. Scrive infatti: "Los sistemas denominados para hacer reír, poesía pura o perfección de la poesía, una vez cumplida la tarea regocijante, han levantado su modesto vuelo de aves de corral [...]"⁷⁰.

Con la stessa chiarezza si esprime Vicente Aleixandre: "Frente a la divinización de la palabra, frente a esa obscena delectación de la maestría o dominio verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello del vidrio que tiene entre sus manos con la profunda luz creadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras"⁷¹.

Crediamo che gli esempi portati valgano ad illustrare il tipo di

⁶⁵ Cfr. JUAN MANUEL ROZAS, GREGORIO TORRES NEBRERA, *El grupo poético del '27*, Madrid, Cíncel, 1980, p. 30.

⁶⁶ M. ALTOLAGUIRRE, *Poética*, in *Poesía española contemporánea*, p. 650.

⁶⁷ *Ivi*, p. 509.

⁶⁸ V. ALEIXANDRE, *Poética*, *Ibidem*, p. 650.

⁶⁹ L. CERNUDA, *Poética*, *ivi*, p. 657.

⁷⁰ *Ivi*.

⁷¹ V. ALEIXANDRE, *Poética*, *cit.*, p. 470.

riflessione e di problematica che animava un buon numero di questi poeti.

Altri autori, invece, hanno voluto segnalare una nuova rotta nella loro produzione poetica ricorrendo nel 1934 alla sostituzione di parte dei testi apparsi nella prima edizione dell'*Antologia*. È il caso di Rafael Alberti, García Lorca e Luis Cernuda i quali operano delle soppressioni consistenti.

Alberti, per esempio, che nel 1933 aveva pubblicato due nuovi libri, presenta un lungo poema "De un momento a otro" che testimonia il suo mutato atteggiamento verso il mondo e la materia poetica. Lorca sostituisce una poesia con la più recente "Oda a Walt Whitman" mentre Luis Cernuda ne rimpiazza addirittura otto (nel frattempo era uscito *Donde habite el olvido*) con testi che denunciano palesemente il suo interesse verso forme surrealistiche⁷².

Aleixandre propone un'ampia scelta del libro *Espados como labios* e di quello ancora inedito *La destrucción o el amor* per il quale nel 1933 gli era stato assegnato il "Premio Nacional de Literatura".

Le sostituzioni e le soppressioni introdotte da Jorge Guillén denotano, invece, il lavoro continuo di elaborazione e di ripensamento a cui sottoponeva i suoi testi. Al pari di Juan Ramón, infatti, Guillén è un rigoroso organizzatore della propria opera e la cura con cui nelle diverse edizioni di *Cántico*, dispone e ridispone le poesie, mutandone spesso l'ordine di presentazione, evidenzia la sua idea dell'opera come di un unico "libro"⁷³.

I testi che nella prima edizione dell'*Antología* figuravano come inediti sono stati accorpati nell'edizione successiva di *Cántico* (1936) e perciò la stessa scelta antologica può essere considerata un'anticipazione di quella che sarebbe stata la struttura della seconda edizione dell'opera. Si apre, infatti, con la stessa poesia, "Advenimiento", e, a distanza ravvicinata, nella medesima progressione, seguono i testi presentati come inediti nella antologia del '34. Per Guillén, insomma, l'antologia di Diego ha significato un'occasione ulteriore di riflessione sulla sua opera, e la selezione da lui offerta all'antologista (al momento non siamo in grado di determinare con esattezza i termini della sua collaborazione) può essere vista quale un microcorpus finito e, come per Juan Ramón, antologia di un'antologia, intendendo col secondo termine l'opera continuamente sottoposta a revisione da Guillén durante tutta la vita.

⁷² Cfr. LUIS CERNUDA, *Historial de un libro in Poesía y Literatura*, I, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 247-48.

⁷³ Lo afferma lo stesso GUILLÉN ne *El poeta ante su obra*, edizione a cura di Reginald Gibbons e A. Leo Geist, Madrid, Hiperión, 1980, p. 20.

Tra i fattori che possono aver fatto maturare in Juan Ramón la decisione di autoescludersi dalla seconda edizione dell'*Antología* non è da subordinare la consapevolezza, che il poeta senz'altro possedeva, della diversità, quando non vera e propria incompatibilità, della sua poesia rispetto a quella di alcuni esponenti del gruppo del '27 fra i quali, oltre ai già citati Alberti, Cernuda e Aleixandre, va annoverato Juan Larrea.

Le vicende personali ed editoriali di Juan Larrea sono fin troppo note⁷⁴. Solo diremo che la poetica del "padre del surrealismo spagnolo", come lo ha definito Bodini⁷⁵, mal si poteva conciliare con l'affermazione contenuta nella "Síntesis ideal" scritta da Juan Ramón per la prima edizione dell'*Antología*: "Anhelos creciente de totalidad. Evolución consciente, seguida, reesponsable, de la personalidad íntima, fuera de escuelas y tendencias. *Odio profundo a los ismos y a los trucos*"⁷⁶ (corsivo nostro).

Aspetto, questo, che non è sfuggito neppure a Cernuda il quale, parecchi anni dopo, nel suo saggio sulla Generazione del '25 così si esprimeva: "[...] cuando los poetas del '25 creían que el arte era un juego, Larrea afirma la significancia espiritual de la poesía; cuando algún poeta del '98, como Jiménez, estimándose todavía criatura única, se erguía frente al mundo para intimarle su desprecio, Larrea afirma la insignificancia en el mundo de la vida del poeta y de la obra del mismo [...] En gran parte ese sería el concepto de la poesía y del poeta que pronto habrá de imponerse como característica de esa generación"⁷⁷.

⁷⁴ Un eccellente studio che rende conto della personalità e dell'opera di Juan Larrea è quello di ROBERT GURNEY, *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1985.

⁷⁵ V. BODINI, *op. cit.*.

⁷⁶ J.R. JIMÉNEZ, "Síntesis Ideal" in G. DIEGO, *Poesía española contemporánea*, *op. cit.*, p. 581.

⁷⁷ L. CERNUDA, *La generación de 1925* in *Estudios sobre poesía española contemporánea*, *op. cit.*, nota 6, pp. 150-151.

Armando Pajalich

WYNDHAM LEWIS: MODERNISMO O AVANGUARDIA?*

La difficoltà di situare Wyndham Lewis all'interno del modernismo o delle avanguardie novecentesche è dovuta a due motivi fondamentali:

- 1) la confusione, ancora troppo diffusa, tra modernismo e avanguardie, e
- 2) la scarsissima conoscenza, da parte di critica e pubblico, delle opere scritte da Lewis dopo la fase "vorticista"¹, le quali, nella loro complessità, invitano a rileggere quella stessa fase giovanile e a riconoscerne la sostanziale ambiguità.

1) *Modernismo e avanguardie.*

Troppo spesso l'avanguardia novecentesca è stata considerata una mera radicalizzazione del modernismo, una sua provocatoria testa d'ariete. Recentemente, Peter Bürger² ha proposto una utilissima differenziazione tra le due "correnti" artistiche e letterarie, affermando che, anche a simili esiti e poetiche, corrispondevano a volte diverse estetiche che l'autorevole critico distingue sulla base di diverse "funzioni". Tali "funzioni" non sono ribadite solo in saggi e manifesti esterni alle opere cosiddette "creative" bensì anche nei

* Il testo che segue riproduce un intervento al Convegno sul Modernismo nella letteratura inglese "I Segni e le Parole" tenutosi all'Università degli Studi di Trieste nei giorni 29 e 30 ottobre 1990.

¹ Per la fase vorticista di Lewis si rinvia il lettore italiano a: Armando Pajalich, *Wyndham Lewis: l'apprendistato e il vortice*, Paideia, Brescia, 1982.

² PETER BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press e University of Minnesota Press, Manchester e Minneapolis, 1984 (titolo originale: *Theorie der Avantgarde*).

postulati ideologici ed epistemologici *interni* ai testi. Se tali “funzioni” sono state oscurate nell’analisi critica, ciò pare dovuto a un malinteso concetto della forma, sradicata troppo spesso dalla storia dell’arte e delle idee.

Per Bürger, l’arte d’avanguardia mirava innanzitutto a uno sconfessamento e a una scoronizzazione: sconfessamento dell’arte organica e imitativa a favore di un’arte geometrica o comunque non-organica, sconfessamento dell’organicità e completezza aristotelica dell’artefatto a favore del frammento e della discontinuità; sconfessamento dei confini tra le arti a favore di ibridazioni e reciproci sconfinamenti; scoronizzazione della pseudotranquillità borghese a favore dello shock conoscitivo e dello stravolgimento dei valori morali codificati; sconfessamento, infine e soprattutto, di ogni netta separazione fra arte e vita.³

Anche ignorando i manifesti e le numerosissime opere di estetica, filosofia e critica scritti da Lewis nell’arco di tutta la sua vita, le stesse opere narrative e “teatrali” ribadiscono la sua adesione a un’arte satirica fondata su tali succitate “funzioni”. L’ossessione costante di Lewis fu una ridefinizione dell’uomo e dell’artista, nei suoi rapporti con la società, il tempo, la tradizione, i valori borghesi, la storia degli eventi e delle idee. L’aspirazione di Lewis a un’arte in quanto satira e al ruolo dell’artista come Nemico comportava un caparbio asservimento dell’arte stessa a “funzioni” eminentemente critiche e dissacranti.

Ne conseguirebbe una facile collocazione di Lewis all’interno delle avanguardie novecentesche. In realtà, l’opinione di Lewis stesso, nei confronti di quelle, fu ben critica. Può essere distinta e sintetizzata in due momenti separati, significativamente, dal grande spartiacque culturale che fu la prima guerra mondiale: dapprima Lewis propose una critica ambigua, non priva di ammirazione, nei confronti delle avanguardie prebelliche (astrattismo, futurismo, cubismo), poi mostrò una drastica avversione per ogni avanguardia post-bellica, da lui considerata anarchica o marxista.⁴

Durante gli anni vorticisti, usando il megafono di *Blast*, Lewis riconobbe le proprie affinità con le avanguardie prebelliche ma le

³ Cfr. *ibidem*, p. 87 e *passim*.

⁴ Per le opinioni di Lewis sulle avanguardie prebelliche e postbelliche cfr. rispettivamente: A. Pajalich, *Wyndham Lewis: l'apprendistato e il vortice*, cit., pp. 47-65 e Armando Pajalich, “L’altro modernismo: dada e surrealista”, in *Annali di Ca' Foscari*, XXVIII, 1-2, 1989, pp. 281-319 o Armando Pajalich, “dada e surrealismo in Gran Bretagna”, in *Modernismo/Modernismi*, a cura di Giovanni Cianci, Principato, Milano, 1991.

accusò anche di anacronistici residui *romantici*. L'astrattismo di Kandinski, "etereo, lirico e nebuloso", aveva radici romantiche per le sue tendenze mistiche e teosofeggianti che miravano ancora a espressività emotive e a valori spirituali e sentimentali. Il cubismo, secondo Lewis, restava naturalista, pseudoscientifico, sfuggendo l'invenzione e costruendo nature morte: i languori sentimentali iniziali, le nature morte seguenti, i bric-à-brac di materiali, gli apparivano nell'insieme morti, sentimentaleggianti, inattivi, statici. Quanto al futurismo, non era che un "impressionismo aggiornato" con l'aggiunta dell'"automobilismo" e del culto di Nietzsche, "una ribellione romantica, superficiale e pittoresca di giovani pittori milanesi contro l'accademismo", affascinati dal *romance*.

Va ovviamente ricordato che di quelle avanguardie Lewis ammirava altre premesse (la non-imitatività dell'arte astratta, col suo concetto di discordante e disarmonico, la proliferazione cubista del punto di vista come fattore sia tecnico che psicologico, l'esaltazione futurista per l'energia e l'eroico). Tuttavia, per Lewis, quelle avanguardie erano ancora troppo romantiche o post-impressioniste o simbolicheggianti.

Si sa che la prima guerra mondiale influì enormemente sul neonato modernismo, deformandone le premesse iniziali. Lewis non fu affatto insensibile al generale *rappel à l'ordre*: stigmatizzò le avanguardie postbelliche senza più alcuna ambiguità. Nella sua critica, più che distinguere fra moderni e avanguardie, continuò a evidenziare elementi romantici e antiromantici. Se alcuni esponenti moderati del modernismo filo-classicizzante, come Flint e Aldington, riconobbero nel dada almeno un rispecchiamento del caos postbellico, se Huxley ne comprese almeno il tentativo di scuotersi dalla generale fiacchezza del dopoguerra, se Pound, generoso come sempre, preferì quella ribellione alla stagnazione generale pur non condividendone la tabula rasa della Tradizione, Lewis, come pure Eliot, accusò dada e surrealisti di corresponsabilità nel percorso sbagliato intrapreso dal modernismo nel dopoguerra:

fu allora che dada si dette daffare. Lo spettacolo etichettato come "superreale" (in cui veniva mostrata al pubblico, con grande solennità, tutta un'accozzaglia fraccassona di immondizie), sforzo finale del dada, risultò una sorta di risposta alla preghiera di quel pubblico di venir liberato da tutto il "nonsenso" moderno. (...) Quel che fu davvero nocivo alla pittura è ciò che dapprima si chiamò "dada" e poi tutto quel giornalismo irresponsabile del "super-reale" proveniente dal dada.⁵

⁵ Cfr. ALAN YOUNG, *dada and after - extremist modernism and english literature*, Manchester University Press, Manchester, 1983, pp. 91-92 e *passim*.

Del surrealismo, Lewis fu probabilmente il più esplicito castigatore inglese. Nella sua guerra alle poetiche del flusso e della soggettività, Lewis coglieva nel movimento francese un bersaglio ottimale; nella sua rivista *The Enemy* attaccò ripetutamente i surrealisti, affiancandoli ai “neo-romantici” e ai collaboratori di *transition*. Il surrealismo confermava Lewis nell’opinione che la psicanalisi avesse un influsso pernicioso sulle arti e gli permetteva di identificare ed etichettare una delle diramazioni più anarchicheggianti, filoromantiche (secondo lui) e anticlassiciste dell’arte novecentesca. In sostanza, le avanguardie avevano abbracciato pienamente le poetiche del flusso, di ascendenza bergsoniana, privilegiando il vago, l’intuitivo, il caotico incontrollato. Con tali avanguardie Lewis poteva condividere qualche premessa soltanto, ma esse giungevano a risultati opposti a quelli perseguiti da Lewis. In comune, quindi, vi fu qualche simpatia formale ma, di certo, nessuna “funzione”.⁶

A giudicare dalle sue affermazioni critiche, dunque, sarebbe un torto associare Lewis alle avanguardie; si vedrà più avanti se nelle sue opere “creative” lo scrittore confermasse tale suo distacco dall’estetica delle avanguardie stesse.

Quanto ai modernisti maggiori a lui contemporanei, Eliot, Joyce, la Woolf e lo stesso Pound, la critica letteraria lewisiana li prese ripetutamente a bersaglio ideale. Va premesso che la critica lewisiana fu sempre unita a una (spesso tacita) ammirazione per taluni aspetti ed alcuni esiti letterari di quei grandi scrittori, e va pure ammesso che è difficile sintetizzare una critica lewisiana discontinua rivolta a produzioni letterarie che andavano proprio allora evolvendosi e trasformandosi, per cui anche le note seguenti vanno intese come sintesi veloci e provocatorie, necessariamente incomplete.

Lewis accusò Eliot di essere passato da seguace di Pound a sostenitore dello psicologismo di Richards, di avere travestito di cristianità un forte residuo romantico, di avere dimostrato una incoerente ambiguità puritana che lo condusse a modificare i propri dogmi estetici per legittimare a posteriori la propria poesia. Per Lewis, in sostanza, Eliot fu troppo ambiguo, vago, furbacchione pseudoista e, alla fin fine, romantico e decadente; rifacendosi alle formulazioni di Mario Praz relativamente alla distinzione fra classico e romantico, Lewis scrisse:

⁶ “the social effect (function) of a work (...) is the result of the coming together of stimuli inside the work and a sociologically definable public within an already existing institutional frame”, P. BÜRGER, *op. cit.*, p. 87.

Le temperature eccessivamente basse e l'atmosfera da pompe funebri della sua *Waste Land* e dei suoi ancor più vacui *Hollow Men* assicurano a Eliot un posto di diritto in questo inferno romantico.⁷

Per di più, Lewis si sentì scandalizzato dinanzi alla pretesa di Eliot di essere un classicista!

Quanto a Pound, che Lewis sempre rispettò come maestro e compagno di lotte giovanili, Lewis lo considerò troppo "semplice" come rivoluzionario, troppo nostalgico del passato, interessato più alla musica che alla plasticità, influenzato da romanticherie futuriste, propagandista e celebratore di una pseudo-rivoluzione che era in realtà controllata e manipolata dall'élite alto-borghese. Per Lewis, Pound coltivò l'intuizione anziché la ragione e l'intelletto, inseguì un aggiornato culto del Bello oramai anacronistico nel Novecento che aveva reso artistico il disarmonico e il non-bello. Lo tacciò affettuosamente di essere un "antiquario romantico"...

Quanto a Joyce, ebbe la sfortuna di essere, per Lewis, il massimo esponente letterario delle filosofie del flusso ereditate da Bergson, Freud, Einstein, tanto che *Ulysses* risultò, per Lewis, "*a dense mass of dead stuff*", una immensa natura morta, che dà forma a una realtà fluida e confusa, relativa e organica. Joyce era colpevole di aver cercato di ricostruire l'interiorità di personaggi squallidi e insignificanti, spezzettandone artificialmente le coscienze e riducendo la realtà del Presente a un catalogo di eventi e oggetti passati e morti: anzi, più che eventi e oggetti, parole (che, secondo Lewis, mal si prestano a descrivere l'interiorità, fatta di immagini più che di parole). Legato alla polverosa provincia irlandese e alla sua pusillanime borghesia, artigiano più che creatore, Joyce non avrebbe saputo costruire forme plastiche, ma *pastiches* di parole. Il suo eccesso tecnico e verbale era, per Lewis, una degenerazione della sperimentazione linguistica del primo Novecento. Tutto sommato, Joyce era un naturalista e un naturamortista che faceva perdere alle parole la capacità di comunicare razionalmente.

Le opinioni di Lewis sulla Woolf e la Stein confermarono tali critiche di Lewis al modernismo, esacerbandosi ulteriormente.

È facile concludere che Lewis aborrisce del modernismo ogni adesione a poetiche del flusso, ogni apparente disordine incontrollato, ogni appiattimento dell'Individuo in nome di presunte oggettività, e ogni appiattimento della Realtà del Presente in nome dei

⁷ WYNDHAM LEWIS, *Men Without Art*, Cassell, Londra, 1934, p. 184. Per le opinioni di Lewis sul modernismo, oltre a quel volume, si veda anche *Time and Western Man*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1928.

Valori del Passato pseudo-eternamente-presente. Se nei confronti delle avanguardie l'avversione fu motivata dal caos incontrollato e dai residui romantici, per il modernismo dei grandi moschettieri la critica si fondò similmente su un loro privilegiamento dell'intuizione a scapito della ragione e dell'intelletto. Il vero nemico di Lewis, in entrambi i casi, era la filosofia del tempo come flusso e durata, che si traduceva inevitabilmente, per Lewis, in un'estetica ancor troppo romantica.

2) *Le opere narrative di Lewis.*

Passando sinteticamente in rassegna le opere di Lewis, potrà risultare utile distinguere quelle giovanili e maggiormente note (come *Tarr* e *The Wild Body*) da tante opere commerciali o comunque meno innovative stilisticamente (alcune trascurabili, altre da riscoprire come *Revenge for Love* o l'irriverente e divertente *The Roaring Queen*) dalle grandi opere della maturità, che costituiscono il genuino apporto di Lewis alla letteratura del Novecento (*The Apes of God* e *The Human Age*).

Le opere giovanili furono più volte definite da Lewis stesso tentativi falliti e ridimensionati di arte *astratta*. Tal fallimento è senz'altro da imputare alla preponderanza dell'elemento satirico, con l'inequivocabile disprezzo per i valori borghesi e per l'arte passatista e romantica. Eppure, in quelle opere, il narratore attuava una scoronizzazione costante non solo di personaggi e idee esplicitamente ridicoleggiati ma anche, pur se più ambiguamente, di quei personaggi che parrebbero a prima vista essere i portavoce dell'autore. La dialettica che fece di Lewis un esemplare autore dialogico non gli permise mai di aderire univocamente alle idee dei propri giovanili castigatori nietzschiani e stirneriani; Tarr, Arghol, Kerr-Orr, Cantelman, apparenti portavoce autoriali, risultano, a una lettura attenta, tutt'altro che positivi.⁸ È vero che le opere giovanili denunciano la purulenza decadente del mondo borghese, ma il Nemico di quel mondo finisce con l'essere poco più di un clown isterico che quel mondo ce l'ha non solo intorno a sé ma anche, suo malgrado, dentro di sé, come *Enemy of the Stars* mette suggestivamente "in scena".

Le più pregevoli fra le opere lewisiane di lettura facile e di scarsa novità linguistica e concettuale costituiscono lucidi e precisi attacchi

⁸ Cfr. A. PAJALICH, *Wyndham Lewis: l'apprendistato e il vortice*, cit., pp. 91-93, 99 e 127-133.

a consuetudini e idee di quegli anni in cui furono scritte ma anche, secondo i canoni dell'arte satirica di sempre, dei giorni nostri e, prevedibilmente, futuri, quali la corruzione del mondo editoriale e salottiero-artistico o l'ipocrisia degli pseudomarxisti londinesi o i culti della gioventù, delle mode, dei nazionalismi. Più che ricordare grandi romanzi modernisti, riportano alla mente la lucidità di una Jane Austen o saggi settecenteschi travestiti da fiction, dove l'argomentazione procede lineare come un sillogismo.

La compressione linguistica e ideologica di libri quali *The Apes of God* o dell'inesauribile *The Human Age* segnarono l'arrivo di Lewis al modello ambito da sempre: vengono alla mente Rabelais o, più che ogni altro, Swift. Lewis vi si espone come acerrimo nemico delle mode e dell'effimero, delle filosofie strampalate e del nanismo intellettuale, dell'ipocrisia e dei falsi moralismi. Parini e Pope avevano agito similmente, pur se in versi. Molière, teatralmente, aveva eseguito simili comiche condanne. Da prosatore novecentesco, plastico e compresso, Lewis metteva a prova sperimentazioni linguistiche e retoriche rendendole estremamente funzionali a una comunicazione razionale e a un'affermazione dell'Individualità e della Personalità, in satire degne di paragone con i grandi modelli del *classicismo* settecentesco.

3) Conclusioni.

Le opere sia critiche che "creative" di Lewis – se una distinzione è davvero possibile nel suo canone tutto particolare – sembrano dunque smentire una sua adesione sia alle avanguardie più note che al modernismo più acclamato oggi. Se però andiamo alle origini londinesi di quelle riformulazioni delle grandi "correnti" europee, non è difficile individuare premesse tradite non tanto da Lewis quanto da altri modernisti o avanguardisti. A rovistare tra le riviste letterarie prebelliche e tra gli scritti dei primi grandi teorici londinesi, ci imbattiamo in un piccolo ma autorevolissimo nucleo di teorici e letterati: Hulme e Orage, Aldington e Flint, e lo stesso Pound. In quegli anni fiduciosi e idealisti, si era diffusa un'urgenza di antiromanticismo neoumanista e oggettivo, che oscillava tra ideali ellenici e modelli germanici. *The New Age*, *The Egoist*, *Rhythm*, *Blast* ribadirono l'esigenza di riformulare l'arte ma anche l'uomo del mondo novecentesco delle macchine.⁹

⁹ Cfr. ARMANDO PAJALICH, "Le riviste letterarie e il modernismo prebellico", in *Modernismo/Modernismi*, cit.

“I want to maintain that after a hundred years of Romanticism we are in for a classic revival”, aveva proclamato Hulme nel 1914.¹⁰ Il grande pericolo, prima, e il grande danno, poi, fu proprio il persistere, riadattato, del Romanticismo. Attraverso il post-simbolismo e il naturalismo, questo penetrò furbescamente nel Novecento. Si travestì di nietzschianesimo, bergsonianismo, freudianesimo, frazerismo. La teosofia che intrappolò Kandiski e Yeats si mascherò da cattolicesimo in Eliot, da psicanalisi in Joyce, da estetismo esotico in Pound. Lewis, invece, non fu mai post-simbolista, fu contrario all'*immagine* e a favore della spazialità, della superficie, della plasticità e del Reale (“*the mental world of memory, the image world is not in the nature of things as intense (...) as the spatial world of the 'pure Present' of the classical heyday. The image is not as strong a thing as the direct, spatial sensation.*”).¹¹ Lewis non scimmiettò né la psicanalisi né l'antropologia, se non per riderne fragorosamente. Lewis non riscoprì né il Medio Evo né i Metafisici, né letterature esotiche né anfratti remoti della coscienza più o meno desta, individuale o collettiva che fosse, se non attraverso la parodia dissacrante. In particolare, Lewis si oppose a ogni romanticheria sul tempo e sullo spazio, per proclamare la linearità della storia e l'indiscutibile peculiarità della razza. Le filosofie del tempo come durata e come flusso portarono, secondo lui, a un nuovo Romanticismo riveduto da *miti* moderni quali il culto della macchina, il culto dell'infantile, il culto dei media e della pubblicità, il comportamento delle masse e così via.

Quelle premesse di Neoumanesimo classicheggiante vennero smarrite per strada dal modernismo inglese, in un labirinto di forme e di retoriche originali, facendo sì che il modernismo somigliasse sempre più a qualche sorta di Neomanierismo o Neobarocco; qualcosa non andò come sperato:

Non siamo soltanto gli ultimi di un'epoca (...) *Siamo i primi di un Futuro che non si è materializzato*. Apparteniamo a una “grande epoca” che non è “spuntata”. Ci siamo mossi in troppo anticipo sul mondo.¹²

Nell'interessantissimo saggio “The Terms ‘Classical’ and ‘Romantic’”¹³ ritroviamo le necessarie spiegazioni del punto di vista lewi-

¹⁰ T.E. HULME, “Romanticism and Classicism”, in *Speculations – Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Routledge and Kegan, Londra, 1924, p. 113.

¹¹ W. LEWIS, *Time and Western Man, cit.*, p. 224.

¹² WYNDHAM LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, Eyre & Spottiswoode, Londra, 1937, p. 258.

¹³ In *Men Without Art, cit.*, pp. 185-211.

siano. A proposito di quel “*classical revival*” auspicato da Hulme, Lewis scrisse:

Bene, immagino che l’abbiamo avuto, o che stiamo avendolo adesso. A giudicarlo dalle sue *opere*, non è tanto facile riconoscerlo. A giudicare dalle sue affermazioni critiche e apologetiche, sappiamo che è “classico”, certo, ma non è così per quel che fa nell’illustrare tutto ciò. Tuttavia Hulme prevede tale difficoltà, poiché scrisse: “Quando il revival classico arriverà potremo persino non riconoscerne la classicità. Anche se sarà classico sarà diverso perché giungerà dopo avere attraversato un periodo romantico”.¹⁴

E così Lewis ha riassunto le proprie conclusioni:

Essere impersonale, anziché personale; universale anziché provinciale; razionale anziché solo un essere che prova sensazioni... queste, e le altre caratteristiche dell’espressione cosiddetta “classica”, sono cose davvero stupende: ma chi ne possiede oggi più che una veloce infarinatura? Sarebbe pura sfrontatezza, o buffoneria, per un artista di qualsiasi statura, tra di noi, pretendere di possedere quei valori... dire, “in quanto artista io sono un classicista”. In tutti noi... e sotto tale aspetto non esistono eccezioni... ci sono solo *gradazioni* della tendenza opposta, oggi etichettata “romantica”. Tutti siamo “romantici”.¹⁵

La critica letteraria di Lewis si assunse proprio il compito di spiegare come Eliot, Pound, Joyce erano ancora, in qualche *gradazione*, dei romantici. “Classico” voleva dire ben altro, per lui:

Il “classico” ha quindi una sorta di sua fisionomia: ha un aspetto solido anziché gassoso: tende a propendere per Aristotele piuttosto che per Platone: ad essere di rilevanza pubblica anziché privata: ad essere oggettivo anziché soggettivo: a prediligere l’azione anziché il sogno: ad appartenere alla sfera sensuale anziché a quella ascetica: a trasudare buon senso anziché metafisica: ad essere universale anziché idiomatrico: ad appoggiarsi all’intelletto anziché alle viscere e ai nervi.¹⁶

Quanto all’opera “creativa” di Lewis, non vi è dubbio che le premesse classicheggianti tentarono di radicalizzarsi sempre più. In qualche modo riscrisse lo stesso libro per tutta la vita, purgandolo del romanticismo dostoevskiano iniziale (*Tarr*) sino ad approdare a *The Human Age*, swiftiano e pagano per eccellenza. Intanto il baratro fra lui e gli altri grandi moschettieri si allargava sempre di più. Se il modernismo viene oggi identificato con le evoluzioni e gli equilibri di quegli altri grandi scrittori è difficile allora farvi rientrare Lewis, e Lewis stesso probabilmente obietterebbe. L’evoluzione del

¹⁴ *Ibidem*, p. 203.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹⁶ *Ibidem*, p. 190.

pensiero novecentesco e dell'arte di questo secolo ha sinora smentito le attese di Lewis e di quel gruppuscolo di modernisti prebellici. Nessun nuovo Umanesimo si è imposto, nessun Uomo Nuovo, nessun Nuovo Lettore. Scrisse ancora Lewis:

l'espressione "classica", di forma irrefutabile, non si trova da nessuna parte in un'epoca come la nostra, poiché a mancare è il pubblico... così come bisogna essere in due per iniziare una lite, così bisogna essere in due perché nasca un'opera d'arte "classica": l'artista da solo non basta.¹⁷

Tuttavia, *The Human Age* esiste, anche se non siamo ancora noi i suoi lettori...

L'interrogativo postulato nel titolo di questo saggio può trovare quindi una qualche risposta: il modernismo non ha saputo risolvere l'antichissima querelle fra "classico" e "romantico", ha continuato a possedere due teste, come un Giano cubista, e due menti dialettiche al suo interno, una delle quali è stata sinora privilegiata dalla storia che, evidentemente, sintetizza i gusti e le necessità di un pubblico tutto sommato nostalgico dei valori romantici. Se i modernisti hanno incarnato *gradazioni* diverse di quelle due tendenze e se, a seconda del prevalere dell'una o dell'altra, è possibile distinguere classico-modernisti e romantico-modernisti, fra i primi Lewis troverà una collocazione funzionale e una storicizzazione onesta.

¹⁷ *Ibidem.*

Elide Pittarello

MÁS SOBRE EL GÉNERO LITERARIO DE *LA ARAUCANA*
(VERDAD HISTÓRICA Y FICCIÓN POÉTICA)

1. *Es relación sin corromper sacada
de la verdad, cortada a su medida*

¿Por qué el género literario de *La Araucana*, a pesar de las explícitas y numerosas definiciones que de ella ofrece su autor, sigue siendo objeto de controversias o, cuanto menos, de reflexiones? “Aunque versificada, es el primer libro de historia que aparece referido a Chile”, escribía hace casi treinta años Francisco Esteve Barba¹, a quien rebatió, en 1971, Juan Bautista Avalu-Arce: “Tales afirmaciones sólo se pueden combatir a perogrulladas, y decir ‘Precisamente porque *La Araucana* está en verso es un poema, y en consecuencia como poema hay que considerarla en primer lugar”². He aquí los dos extremos de una *querelle* que no parece tener solución. Ha habido tentativas de hallar un término medio, como la de Maxime Chevalier, que consideraba *La Araucana* el modelo de un género nuevo “à égale distance de la chronique rimée et de l'épopée classique”³, o la de Marcos Morínigo e Isaías Lerner, quienes afirmaban que “*La Araucana* fue concebida como poema heroico-histórico. *Poema* en primer lugar, es decir, como una obra de arte literario – y lo que el autor afirma contra esto se desautoriza desde los primeros versos de la obra – y heroico-histórico luego, porque su tema son las hazañas de unos seres sobrehumanos de existencia histórica cierta: los españoles y los indios”⁴. Por otra parte, Frank

¹ F. ESTEVE BARBA, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1964, p. 535.

² J.B. AVALLE-ARCE, “El poeta en su poema (El caso Ercilla)”, en *Dintorno de una Época Dorada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978, p. 175.

³ M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibérique et Ibéro-américaine de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 144.

⁴ A. DE ERCILLA, *La Araucana*, Edición, introducción y notas de M.A. Morínigo e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1979, t. I, p. 35. Todas las citas de *La Araucana* están tomadas de esta edición, cuando no se indique explícitamente otra.

Pierce no ocultaba su perplejidad a la hora de clasificar este texto que consideraba, entre otras cosas, “a very excepcional case of ‘auto-biography’”⁵.

En esta pequeñísima muestra de la variedad de definiciones que se aplican a la obra de Ercilla, puede vislumbrarse una recepción atormentada, cuya historia multiseccular – que ocuparía un tomo considerable – revela sobre todo el cambio de gusto, es decir de convenciones y normas literarias, que ha caracterizado las diferentes épocas.

Con un enfoque distinto Walter Mignolo, tras abandonar las categorías contemporáneas y reconstruir cuidadosamente las condiciones que hicieron posible la realización del texto, recomienda que se acepte *La Araucana* “en su ambigüedad”⁶. Según este crítico, la obra se adhiere por un lado al tipo discursivo épico, dentro de la formación discursiva poética de su tiempo, y por otro sustituye a nivel semántico la generalidad de lo verosímil por la contingencia de lo verdadero. Pero, concluye Mignolo, “el acto de Ercilla se inscribe en los preceptos de la poética más que en los de la historia, aunque algunos de sus capítulos *tengan también un valor documental*”⁷.

Sin embargo, aun tras estas sutilezas exegéticas, sigue pareciéndome curioso que Ercilla no dudase en concebirse a sí mismo como historiador y en definir su obra única y exclusivamente como historia; asimismo no deja de producirme extrañeza la manera en que se mezclan los relatos testimoniales con las ficciones, ensayando originales combinatorias entre lo tradicional y lo innovativo. Habrá que volver a examinar el texto de cerca, retomando viejas cuestiones, la primera de la cual es la famosa distinción aristotélica entre historia y poesía. Mientras que objeto de la primera eran los hechos acaecidos (lo verdadero), objeto de la segunda eran los hechos posibles (lo verosímil): el medio lingüístico-formal no tenía de por sí función distintiva, hasta el punto de que si Heródoto hubiese escrito en verso su obra – afirmaba el filósofo – no habría sido por ello menos historiador que poeta⁸. Lo mismo iban repitiendo la mayoría de las poéticas del Quinientos: la forma, en prosa o en verso, no debía condicionar la naturaleza de un texto, clasificable sólo por la sustancia de su contenido; y las guerras chilenas a las que Ercilla hace referencia, eran sin duda algo realmente sucedido y en parte experimentado.

⁵ F. PIERCE, *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Amsterdam, Rodopi, 1984, p. 8.

⁶ W. MIGNOLO, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en AA.VV., *Historia de la literatura Hispanoamericana. Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 98.

⁷ *Ibidem*, p. 99.

⁸ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 b.

De las obras historiográficas del siglo XVI, *La Araucana* guarda en efecto muchas características, sobre todo en el primer canto, que podríamos llamar ‘el de las buenas intenciones’, ya que se abre con ortodoxas noticias geográficas y extensas observaciones etnológicas. Según el uso de la época, el texto incluye, además, a un destinatario ilustre – en este caso el más ilustre de todos, tratándose del rey – que realza al valor de la historia, cuya redacción es acompañada de abundantes anotaciones metahistoriográficas. Como ejemplo recordemos los versos del canto XII, cuando al empezar la narración de los hechos en los que participó directamente, escribe el autor: “prosiguiendo delante, yo me obligo / que irá la historia más autorizada; / podré ya discurrir como testigo / que fui presente a toda la jornada” (C. XII, estr. 70). Con otros autores de textos testimoniales de su tiempo, Ercilla comparte la idea de que el historiador es antes que nada el testigo ocular, según un concepto de historia fiel a su etimología griega; por esta misma razón, cuando no participa en los eventos históricos que refiere, él expone diligentemente su método, basado en el testimonio de otros testigos de vista fidedignos.

Sin embargo, como es sabido, tanto afán testimonial se vierte en una formación discursiva poética⁹ que tiene como modelo el *romanzo* de Ariosto y los principales poemas de la épica clásica. La elección de esta peculiar forma expresiva aspiraba a poner en práctica el precepto horaciano del enseñar deleitando: la forma poética, apreciable *ornatus* cuya elaboración requería más ‘arte verbal’, se aplicaba a un contenido verídico para que fuera exaltado ese ciceroniano magisterio de vida en que se fundaba cualquier historia de la época. Con esta finalidad Juan de Castellanos, admirador e imitador de Ercilla, pasó diez años de su vida reescribiendo en octavas el texto

⁹ Adopto la terminología de W. MIGNOLO, fruto de varias etapas de reflexión teórica, cuyas más recientes puntualizaciones se encuentran en el capítulo “Género literario y tipología textual” en *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986, pp. 55-112. En particular, sobre la épica y los *romanzi* del siglo XVI, el autor afirma: “los géneros son configuraciones normativas y ‘abiertas’ a las decisiones de la comunidad que propone, sostiene o modifica una configuración genérica. Esta es la razón por la cual es imposible (lógicamente) y difícil (empíricamente) obtener definiciones esenciales de los géneros y es más pertinente (teóricamente) comprender los géneros no como categorías cerradas, sino como *un conjunto de conocimientos que la comunidad interpretativa* (hermenéutica) *asocia a un concepto*. Los conceptos genéricos son conceptos que designan *marcos discursivos* que regulan, normativamente, la producción y la interpretación de textos. Es por esta razón también que conviene mantener separadas las clasificaciones genéricas de la comunidad interpretativa de las reconstrucciones tipológico-racionales de la comunidad teórica” (*Ibidem*, p. 89). Para la anterior bibliografía de este autor cf. *ibidem*, pp. 286-287.

de su crónica, previamente redactada en prosa¹⁰. El autor de *La Araucana*, en cambio, afirmó haber adoptado desde el primer momento la forma poética, según se lee en el primer prólogo. Para que su libro “fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, de algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos”. Y también lo confirma la aprobación del capitán Juan Gómez, puesta al final de la primera edición de 1569 y no reproducida por las ediciones modernas:

Yo he visto y passado este libro, q[ue] por los señores del consejo me fue ma[n]-
dado q[ue] viesse, y digo q[ue] d[e]xado a parte el prouecho q[ue] del se puede
sacar de las sentencias y buenas maneras de hablar q[ue] en el se muestra por ta[n]
elega[n]te estilo y modo de proceder, en lo q[ue] toca a la verdad de la hystoria, yo
no hallo cosa q[ue] se pueda eme[n]dar, por ser como es ta[n] verdadera, assi en el
discurso de la guerra y batallas, y cosas notables, como en la discipcio[n] y sitios
de la tierra, y costu[m]bres de los Indios: y esto puedo dezir como ho[m]bre q[ue]
ha estado en ella mas de .27. años, siendo de los primeros q[ue] entraro[n] a
co[n]quistarla, y me halle en lo mas dello, y vi a do[n] Alo[n]so de Erzilla servir a
su Magestad en aq[ue]la guerra do[n]de publicamente escriu[i]o este libro.

En la opinión del autorizado capitán, que estuvo al lado de Ercilla en el teatro de la guerra araucana, el “elegante estilo” y la “verdad de la historia” aparecen como elementos analizables por separado y no incompatibles.

He preferido citar este testimonio olvidado, en vez de otros literariamente más famosos pero menos explícitos y sobre todo posteriores a esta fecha, para dar un ejemplo de cómo, por lo general, en Ercilla se podían elogiar simultáneamente al historiador y al poeta, es decir, de cómo los eventos verdaderos del texto no aparecían desprestigiados en su valor testimonial por la presencia de ficciones poéticas. Ha habido críticos que, al respecto, han tildado a lectores como éstos de ingenuos y crédulos. Puede ser. De la misma manera,

¹⁰ Escribe Agustín de Zárate en su *Censura* a la obra, que el autor “[...] después de haber escrito esta historia en prosa, la tornó á reducir á coplas, y no a las redondillas que comunmente se han usado en nuestra nacion, sino en estilo italiano, que llaman octava rima por mostrar á costa de mucho trabajo la eminencia de su ingenio, porque estoy informado de hombres fidedignos que gastó mas de diez años en reducir la prosa en verso, en que infiere á sus tiempos muchas digresiones poéticas y comparaciones, y otros colores poéticos con todo el buen orden que se requiere” (En J. DE CASTELLANOS, *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, B.A.E. 4, pp. 2-3). Para problemas relacionados con los que se tratan en el presente estudio, cf. E. PITTARELLO, “Elegías de Varones Ilustres de Indias’ di Juan de Castellanos: un genere letterario controverso”, en *Studi di letteratura ispano-americana*, 1980, 10, pp. 5-70.

sin embargo, que serían ingenuos y crédulos los lectores de hoy, cuando esperan encontrar por ejemplo en una novela policiaca, por lo menos un muerto, un asesino y un comisario. Todo depende del pacto de lectura: y no hay que olvidar que en la segunda mitad del siglo XVI la convención de veracidad admitía amplias zonas de ficción dentro de la propia formación discursiva historiográfica¹¹. Piénsese por ejemplo en la costumbre, heredada de la tradición clásica, de atribuirles a personajes no-ficticios oraciones inventadas por el historiador. Sobre ello reflexionó la mayoría de los teóricos de la época, en la tentativa de conciliar el ideal de la *veritas* con la praxis de la *utilitas*. Pero muchos más permisos de inventar tenía el historiador que, como Ercilla, en vez de utilizar la prosa escogía la formación discursiva poética y en concreto el modelo de la épica, el cual legitimaba un margen de ficción más amplio pero indefinido. Al contrario por ejemplo de López de Gómara, que proponía una lengua sencilla en cuanto toda historia ya por su sustancia era agradable, Ercilla optaba por el artificio máximo – y recupero aquí artificio en su sentido etimológico – de un “alto estilo”, que le aseguraba a su discurso gran eficacia suasoria pero que al mismo tiempo introducía entre *res* y *verba* una divergencia referencial a la postre muy insidiosa. La expresión poética implicaba una expansión del discurso que no era sólo formal sino también sustancial: para representar acontecimientos reales como un duelo, una batalla o una tempestad, siguiendo los patrones de la épica clásica Ercilla disponía de un repertorio de *topoi* que tocaban no sólo la *elocutio* y la *dispositio* sino también la *inventio*, obligándole a ampliar considerablemente los materiales de su narración. Y esto es aún más evidente cuando el autor inserta a propósito explícitas creaciones de la fantasía – llamadas con acepción polisemántica “ficciones” o “fábulas”¹² – que en su

¹¹ Cf. G. COTRONEO, *I trattatisti dell'“ars historica”*, Napoli, Liguori, 1971, y W. MIGNOLO, “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, en *Modern Languages Notes*, 1981, 96, pp. 358-402.

¹² Para un muestrario de lo que se pensaba en España sobre este argumento, en torno a la mitad del siglo XVI, cf. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles* por A. Porqueras Mayo, Barcelona, Puvill, 1986. Particularmente sintética, entre las varias definiciones que se pueden encontrar en los varios textos que componen la sección antológica, es la tripartición hecha por Alejo de Venegas: “Resumiendo todas estas tres especies de fábulas, digo que la fábula *mitológica* es un habla que con palabras de admiración significa algún secreto natural o cuento de historia. La *apológica* es una ejemplar figura de habla, debajo de cuya corteza se entiende la intención del fabulador que es componer las buenas costumbres. La fábula *milesia* es un desvarío vano sin meollo de virtud ni sciencia urdido para embobecer a los simples” (en *El momo de Leon Baptista Alberti, Alcalá 1553*,

época se consideraban un componente indispensable de la formación discursiva poética. En el ámbito aún incierto de la nueva épica del siglo XVI, no se trataba sin embargo de una novedad en sentido estricto, pues existía por ejemplo el antecedente del *Carlo Famoso* de Luis Zapata, publicado en 1566. Así escribía este autor, al explicarle sus principios estéticos al destinatario de la obra, Felipe II:

De verso, escogí esta octava rima, el más capaz de todos (á mi juyzio) para materia grave. Entre la verdad desta historia, como V.M. vera, mezcle muchos cuentos fabulosos, y muchas fabulas, por deleytar y cumplir con la Poesia, pues tome esta manera de escreuir à mi cargo ¹³.

Y declarando su admiración por los modelos clásicos, añadió:

[...] no pienso hauer incurrido en yerro, mas antes temo de no hauerlo seguido assi, quanto por la razon de la arte de la Poesia era obligado, porque de otra manera erraua escriuiendo en Poesia sin fabulas, como si vu pintor hiziesse la co[n]trariedad que dize Horacio, pintar vu delphin en los montes, y vu jaulí en las aguas. De la Poesia es su officio enseñar y auisar, deleytando, y para esto entre la verdad han todos vsado monstruos y milagros: por[que] es tan ruyñ el gusto humano, que casi nunca huelga con la verdad, si con alguna cosa sabrosa no nos engaña ¹⁴.

Pero, tratándose de historia contemporánea, la operación no dejaba de parecer atrevida, tanto que el impresor quiso poner un asterisco al comienzo y al final de las ficciones “para que aunque de suyo se vian, los ciegos, o de ingenio, o de embidia las toquen assi co[n] la mano” ¹⁵.

Ercilla, en cambio, parece tener más confianza en la competencia de su público, y si no pone más que advertencias alusivas cuando empiezan y cuando terminan sus ficciones verosímiles, sí parece importarle subrayar las ficciones inverosímiles, sobre todo después de haber publicado la primera parte de la obra, que es cuando más empieza a utilizarlas. Y esto mientras los ambientes literarios italianos se adelantaban, con grandes polémicas, en el tratamiento verosímil de la historia, cuyo ejemplo más ilustre iba a ser representado por la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, el cual, con refinada conciencia teórica, abría su poema declarando que “[...] il vero condito in molli versi / I più schivi allettando ha persuaso”: era ésta

ibidem. p. 93). Para una reseña crítica sobre cuestiones teóricas generales cf. la introducción del propio Porqueras Mayo, pp. 17-71; para la relativa bibliografía remito asimismo a la correspondiente sección, pp. 9-16.

¹³ *Carlo Famoso* De don LUYZ ÇAPATA, Valencia, Ioan Mey, 1566, hoja 2 v.

¹⁴ *Ibidem*, hojas 2 v.-3 r.

¹⁵ *Ibidem*, hoja 4 v.

la síntesis de una orgánica elaboración estética a la que Ercilla aún no había llegado, pues había asumido aquel principio de manera mucho menos atrevida, según las modalidades que serán comentadas a continuación.

2. *No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados*

Negándose a tratar los materiales verídicos con estilo “dulce” – dentro del cual la temática amorosa constituía la más encumbrada manifestación –, Ercilla así se expresa en el célebre *incipit* de su obra, cumpliendo con el programa allí enunciado hasta casi el final de la primera parte. En general son escasísimas las figuras femeninas; por otra parte las que aparecen no son sujeto de relaciones amorosas, sino testimonio de actitudes varoniles. Debido a circunstancias excepcionales, las mujeres dejan de ser genuinas mujeres: piénsese en el saqueo de la ciudad de Concepción, durante el cual doña Mencía de Nidos intenta refrenar inútilmente la huida de sus compatriotas con apasionadas amonestaciones, quedando como única desvalida defensora de aquellas virtudes bélicas que debían ser ejercidas por los hombres:

Doña Mencía de Nidos, una dama
noble, discreta, valerosa, osada,
es aquella que alcanza tanta fama
en tiempo que a los hombres es negada.
Estando enferma y flaca en una cama,
siente el grande alboroto y esforzada,
asiendo de una espada y un escudo
salió tras los vecinos como pudo.
(C. VII, estr. 20)

Derrotados en la batalla de Penco, los españoles de Juan de Alvarado sufren asimismo la extrema afrenta de ser perseguidos “[...] no de Marte, dios sanguino, / mas del tímido sexo femenino” (C. X, estr. 2). En la presentación que hace de estas mujeres araucanas, Ercilla subraya insistentemente cómo lo propio de la condición femenina llega a ser eclipsado por los atributos de la condición masculina:

Mirad aquí la suerte tan trocada
pues aquellos que al cielo no temían,
las mujeres, a quien la rueca es dada,
con varonil esfuerzo los seguían

y con la diestra a la labor usada
 las atrevidas lanzas esgrimían,
 que por el hado próspero impelidas
 hacían crudos efectos y heridas.

Estas mujeres digo que estuvieron
 en un monte escondidas esperando
 de la batalla el fin, y cuando vieron
 que iba de rota el castellano bando,
 hiriendo el ciel a gritos decendieron,
 el mujeril temor de sí lanzando,
 y de ajeno valor y esfuerzo armadas
 toman de los ya muertos las espadas.

Ya vueltas del estruendo y muchedumbre
 también en la vitoria embebecidas,
 de medrosas y blandas de costumbre
 se vuelven temerarias homicidas;
 no sienten ni les daba pesadumbre
 los pechos al correr ni las crecidas
 barrigas de ocho meses ocupadas,
 antes corren mejor las más preñadas.

Llamábase infelice la postrera
 y con ruegos al cielo se volvía,
 porque a tal coyuntura en la carrera
 mover más presto el paso no podía.
 Si las mujeres van desta manera,
 la bárbara canalla ¿cuál iría?
 De aquí tuvo principio en esta tierra
 venir también mujeres a la guerra.
 (C. X, estr. 3-6).

Ercilla, pues, parece mantenerse fiel a sus propósitos iniciales, cantando la guerra en vez del amor; ensalzando el deber en vez del placer. Siendo estos personajes de tipo eríneo¹⁶, Eros permanece desterrado, mientras Marte invade terrenos impropios, ya que desde el punto de vista del ideal español una mujer en armas no era sino una perturbadora señal de anomalía, una prueba evidente de valores trastocados.

Pero de repente, en el canto XIII, Ercilla altera su línea argumentativa e introduce el episodio de Lautaro y Guacolda¹⁷, reafir-

¹⁶ Escribe al respecto Juan Corominas: "Lo mismo que en el *Cortésano* las mujeres de las cuales se habla, las de Ercilla son en su mayoría eríneas, seguidoras de Eris, la diosa de la defensa y del ataque. Son caracteres que frente a los intereses patrios pasan por encima de su misma condición de esposas y de madres. [...] En ellas la parte irascible del alma no sólo se sobrepone a la parte concupiscible, sino también a la misma razón y naturaleza" (J. COROMINAS, *Castiglione y La Araucana. Estudio de una Influencia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 46).

¹⁷ Morínigo y Lerner lo relacionan con motivos de orden autobiográfico: "Conje-

mando a través de esta pareja la habitual distribución de papeles entre hombre y mujer, cuyos mundos funcionan de manera complementaria en la atribución tanto del espacio físico (externo *vs* interno), como de los procesos intelectivos (raciocinio *vs* intuición) o de la esfera instintual (agresividad *vs* mansedumbre) etc. La preparación de la muerte de un jefe como Lautaro – que en cuanto personaje ilustre requiere particular énfasis – se lleva a cabo a través de una ficción poética de tipo verosímil, construida sobre el tópico del descanso del héroe:

[...]
Aquella noche el bárbaro dormía
con la bella Guacolda enamorada
a quien él de encendido amor amaba
y ella por él no menos se abrasaba.

Estaba el araucano despojado
del vestido de Marte embarazoso,
que aquella noche sola el duro hado
le dio aparejo y gana de reposo

[...]
(C. XIII, estr. 43-44).

A causa de este momentáneo abandono, Lautaro encontrará su perdición, anunciada ya en los sueños de ambos amantes: a la mañana siguiente una flecha le traspasa el corazón justo cuando sale inerme del toldo, subrayando simbólicamente la incompatibilidad inicialmente declarada entre amor y guerra.

Per otra parte, también a nivel metadiscursivo el narrador se muestra titubeante por la interferencia de este argumento, comentada en el cierre del canto XIII, hacia la mitad del episodio:

Pero ya la turbada pluma mía
que en las cosas de amor nueva se halla,
confusa, tarda y con tremor se mueve
y a pasar adelante no se atreve.
(C. XIII, estr. 57).

Es éste, en efecto, el primer ensayo de digresión amorosa que aparece en el texto; su justificación estética se encuentra más ade-

turamos que la razón que llevó a Ercilla al 'suspense', por otra parte muy de su gusto, está en esta ocasión ligada a su vida sentimental, a sus amores con doña María de Bazán, iniciados en el tiempo en que preparaba la edición de su poema, hecho que le induce a retocar y ampliar brevemente la parte ya terminada." (en ERCILLA, *La Araucana* cit., p. 49).

lante, en el comienzo del último canto, donde encontramos consideraciones muy interesantes:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?
 ¿Qué verso sin amor dará contento?
 ¿Dónde jamás se ha visto rica vena
 que no tenga de amor el nacimiento?
 No se puede llamar materia llena
 la que de amor no tiene el fundamento;
 los contentos, los gustos, los cuidados,
 son, si no son de amor, como pintados.

Amor de un juicio rústico y grosero
 rompe la dura y áspera corteza,
 produce ingenio y gusto verdadero
 y pone cualquier cosa en más fineza:
 Dante, Ariosto, Petrarca y el Ibero,
 amor los trujo a tanta delgadeza
 que la lengua más rica y más copiosa
 si no trata de amor, es desgustosa.

Pues yo, de amor desnudo y ornamento,
 con un inculto ingenio y rudo estilo,
 ¿cómo he tenido tanto atrevimiento,
 que me ponga al rigor del crudo filo?
 Pero mi celo bueno y sano intento,
 esto me hace a mí añadir el hilo,
 que ya con el temor cortado había
 pensando remediar esta osadía.

Quíselo aquí dejar, considerado
 ser escritura larga y trabajosa,
 por ir a la verdad tan arrimado
 y haber de tratar siempre de una cosa;
 que no hay tan dulce estilo y delicado
 ni pluma tan cortada y sonora
 que en un largo discurso no se estrague
 ni gusto que un manjar no lo empalague.

Que si a mi discreción dado me fuera
 salir al campo y escoger las flores,
 quizá el cansado gusto removiera
 la usada variedad de los sabores
 pues como otros han hecho, yo pudiera
 entretejer mil fábulas y amores;
 mas ya que tan adentro estoy metido
 habré de proseguir lo prometido.
 (C. XV, estr. 1-5).

Si bien surge de una negación (“Pues yo, de amor desnudo y ornamento”), queda así aclarada la naturaleza decorativa de la temática amorosa, equivalente a las ficciones que evitaban la monotonía en el desarrollo del argumento elegido (“pues como otros han hecho,

yo pudiera / entretejer mil fábulas y amores”). Con vistas a la nunca olvidada eficacia didáctica de su discurso y a las enseñanzas aprovechables que también en este campo Ariosto ofrecía, Ercilla nota que la alternancia de los “estilos” es el medio más apto para mantener despierto el interés (y el favor) de sus lectores y en particular de Felipe II. Por eso la decisión de tratar un solo tema le parece en un momento dado un “atrevimiento”, una “osadía”, un ejemplo de estilo “rudo” al que intenta ponerle remedio con la digresión amorosa de Lautaro y Guacolda. Sin embargo se trata de una transgresión aislada, testimonio significativo del esfuerzo que hacía el autor por compaginar convenciones literarias pertenecientes a distintas formaciones discursivas: a la hora de su aplicación, el aserto aristotélico que dividía la historia de la poesía basándose en el origen verdadero o verosímil de los referentes, plantea inquietantes ambigüedades ontológicas. Verter los materiales de la guerra araucana en los moldes de la forma épica no era sólo cuestión de cierta medida del verso o de una particular combinatoria estrófica, sino también de empleo de un repertorio poético que hasta abarcaba temáticas como el amor. En principio éste tenía que ser un simple adorno, una pausa digresiva; sin embargo Ercilla parecía advertir que en el tratamiento de un sujeto desconocido para la mayoría de los destinatarios, la utilización de los que se consideraban artificios añadidos, podía enturbiar la interpretación de la parte testimonial de su discurso. Véase por ejemplo el punto en el cual Ercilla entra como protagonista de los hechos que refiere, asegurando que escribe su historia según un estilo escueto, puesto que en ella “va la verdad desnuda de artificio / para que más segura pasar pueda” (C. XII, estr. 70, 73).

A pesar de la violación del episodio de Lautaro y Guacolda – violación de sus propósitos iniciales y no del “estilo” poético de la época, respecto al cual representaba más bien la enmienda de una extravagancia – Ercilla reanuda su “escritura larga y trabajosa”, respetando el proyecto inicial, “a la verdad tan arrimado”. Es un proyecto que se vuelve a enunciar de forma explícita también en el prólogo a la segunda parte de la obra, en el cual leemos:

Por haber prometido de proseguir esta historia, no con poca dificultad y pesadumbre la he continuado; y aunque esta Segunda Parte de la Araucana no muestre el trabajo que me cuesta, todavía quien la leyere podrá considerar el que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, paréceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así temeroso desto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes; pero acordé de no mudar estilo porque lo que digo se me tomase en descuento de las faltas que el libro lleva [...]

Sin embargo, a pesar de estas declaraciones, en ciertos puntos de la narración el “estilo” cambia. Sin llegar a introducir la digresión amorosa, en un primer momento el autor se contenta con una pausa especulativa que aclara ulteriormente las cuestiones literarias implicadas. Dirigiéndose a un público femenino ideal, escribe Ercilla:

Hermosas damas, si mi débil canto
no comienza a esparcir vuestros loores
y si mis bajos versos no levanto
a concetos de amor y obras de amores,
mi priesa es grande y que decir hay tanto
que a mil desocupados escritores
que en ello trabajasen noche y día,
para todos materia y campo habría.

Y aunque apartado a mi pesar me veo
desta materia y presupuesto nuevo,
me sacará al camino el gran deseo
que tengo de cumplir con lo que os debo;
y si el adorno y conveniente arreo
me faltan, baste la intención que llevo,
que es hacer lo que puedo de mi parte
supliendo vos lo que faltare en l'arte.

Mas la española gente que se queja
con causa justa y con razón bastante
dándome mucha priesa, no me deja
lugar para que de otras cosas cante,
que el ejército bárbaro la aqueja
cercando en torno el fuerte en un instante
con terrible amenaza y alarido,
como en el canto atrás lo habéis oído.
(C. XIX, estr. 1-4).

Una vez más podemos comprobar que para Ercilla el “arte” se identifica con “el adorno y conveniente arreo”, representados nuevamente por la temática amorosa. Como en otros pasajes, la digresión está constituida por unas estrofas de contenido metadiscursivo, donde se pone de manifiesto la imposibilidad de dar pie a la digresión misma. Véanse por ejemplo los versos siguientes:

De mí sabré decir cuán trabajada
me tiene la memoria y con cuidado
la palabra que di, bien escusada,
de acabar este libro comenzado;
que la seca materia desgustada
tan desierta y estéril que he tomado
me promete hasta el fin trabajo sumo
y es malo de sacar de un terrón zumo.

¿Quién me metió entre abrojos y por cuestras
 tras las roncadas trompetas y atambores,
 pudiendo ir por jardines y florestas
 cogiendo varias y olorosas flores,
 mezclando en las empresas y requestas
 cuentos, ficciones, fábulas y amores
 donde correr sin límite pudiera
 y dando gusto, yo lo recibiera?

¿Todo ha de ser batallas y asperezas,
 discordia, fuego, sangre, enemistades,
 odios, rancores, sañas y bravezas,
 desatino, furor, temeridades,
 rabias, iras, venganzas y fierezas,
 muertes, destrozos, rizas, crueldades
 que al mismo Marte ya pondrán hastío
 agotando un caudal mayor que el mío?
 (C. XX, estr. 3-5).

El referente histórico le impone al narrador un límite que no existe en el campo de la pura invención, hecho de “cuentos, ficciones, fábulas y amores”, dejando sin resolver el problema de la variedad del “estilo”, es decir de la eficacia del mensaje. Ercilla busca entonces una solución, moviéndose como de costumbre en el difícil terreno del compromiso. Si los hechos relevantes para la historiografía de la época (y de muchas épocas posteriores) eran exclusivamente de tipo político, y si la política se fundaba sobre todo en las guerras que hacían los hombres, narrar de amores quebrantados a consecuencia de dichas guerras, unía la conveniencia pragmática de la variación con el oportuno mantenimiento del decoro. Son ficciones amorosas que distraen sin deleitar, que conmueven sin aliviar, pues refieren historias infelices en su mayoría. Son, además, historias indígenas, con lo cual se cumple por lo menos el propósito de no hablar de los amores de esas “damas” españolas mencionadas en el *incipit* del texto y evocadas luego por el propio narrador como sujetos virtuales del “estilo” amoroso que le gustaría emplear.

En esta perspectiva se puede leer tanto el episodio anterior de Lautaro y Guacolda, como el nuevo episodio de la bella y desafortunada Tegualda que busca al marido muerto. Hay sin embargo entre los dos una relevante diferencia de semantización, pues el primero figura como relato ajeno a la persona del historiador, mientras que el segundo la incluye como parte integrante de la propia ficción¹⁸. Es

¹⁸ “La semantización del espacio ficcional de la enunciación produce la ‘ilusión’ (o nos invita al juego) de un discurso ‘verdaderamente ficcional’ en el que aceptamos la ‘verdad’ de los enunciados del narrador, pero sabemos, al mismo tiempo,

Ercilla el que afirma descubrir, de noche, a la afligida mujer; es también Ercilla quien narra cómo se apiada de ella y se dispone a escuchar su historia:

Movido, pues, a compasión de vella
 firme en su casto y amoroso intento,
 de allí salido, me volví con ella
 a mi lugar y señalado asiento
 donde yo le rogué que su querella
 con ánimo seguro y sufrimiento
 desde el principio al cabo me contase
 y desfogando la ansia descansase.
 (C. XX, estr. 35).

La ficción es autenticada a través de un acto enunciativo en el cual el narrador habitual se convierte en un narratorio excepcional, con una refinada *mise en abîme* de la función lenitiva del propio acto de contar una historia de amor, pues el descanso que experimentará Guacolda al narrar sus vicisitudes reenvía, de forma mimética, al alivio que experimenta Ercilla cuando varía la temática bélica con esta misma digresión.

Semejante mediación entre la parte “histórica” (relato de las privaciones sufridas por el narrador durante la guerra) y la parte “poética” (relato de las desdichas padecidas por Guacolda a consecuencia de la misma) atestigua un cambio notable en la concepción de la segunda parte de *La Araucana*, ya que Ercilla no solamente introduce varias digresiones – y no todas amorosas, como veremos más adelante –, sino que complica la forma de su enunciación, apelándose implícitamente a una más activa labor de interpretación por parte de sus lectores. Después de recordar una y otra vez la función estético-pragmática del tema amoroso, a estas alturas de su experimento el autor deja de pensar que los materiales “verídicos” del

que el autor nos invita a interpretarlo en conformidad a la convención de ficcionalidad” (MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos* cit., p. 169). Sobre este último punto, aclara previamente el autor: “En la narración literaria se emplea el concepto de ‘narrador’ para indicar la instancia de enunciación de todo acto ficcional de lenguaje. En los discursos ficcionales se acepta, por lo tanto, un doble discurso: un discurso *verdaderamente ficcional* del productor (puesto que éste no pretende *decir* nada y por lo tanto no miente ni se equivoca) y un discurso *ficcionalmente verdadero* de la instancia ficcional de la enunciación (puesto que los narradores ficcionales, al menos en la ficción literaria, *dicen* siempre la verdad. [...] Dicho de otra manera: el acto de lenguaje que se conforma a la convención de ficcionalidad es posible porque la convención de ficcionalidad forma parte de los marcos de intercomprensión (o del conocimiento mutuo) de los participantes en situaciones comunicativas.” (*Ibidem*, p. 84).

discurso pueden verse afectados por los materiales “ficticios” de las digresiones: éstas, a condición de ser reconocibles, determinan solamente cierto aplazamiento del discurso historiográfico y no su efectiva contaminación.

Es con este espíritu, en efecto, que Ercilla sigue añadiendo pausas ornamentales a su narración bélica, como la “fábula” de la madre de Gualemo, raptada por un caballo marino y valerosamente salvada por el marido:

Cuentan, no sé si es fábula, que estando
bañándose en la mar algo apartada,
un caballo marino allí arribando
fue dél súbitamente arrebatada
y el marido, a las voces aguijando
de la cara mujer, del pez robada,
con el dolor y pena de perdella,
al agua se arrojó luego tras ella;

Pudo tanto el amor que el mozo osado
al pescado alcanzó, que se largaba,
y abrazado con él, por maña, a nado
a la vecina orilla le acercaba
donde el marino monstruo sobreaguado
(que también el amor ya le cegaba)
dio recio en seco al tiempo que el reflujo
de las huidoras olas se retrujo.
(C. XXI, estr. 35-36).

Tras esta mayor apertura hacia componentes lúdicos del discurso historiográfico, los rechazos de las digresiones de contenido amoroso son tan fingidos como las digresiones mismas. Así por un lado Ercilla muestra resistencia a la temática amorosa, elevando una protesta que empieza con los versos: “Pérfido amor tirano, ¿qué provecho / piensas sacar de mi desasosiego?” (C. XXII, estr. 1) y que, extendida a lo largo de cinco octavas, es sellada por el consabido propósito de “[...] seguir el comenzado oficio / desnudo de ornamento y artificio” (C. XXII, estr. 5); por otro lado, en cambio, este mismo “ornamento y artificio” vuelve más adelante con el episodio de la desventurada Glaura, cuya semantización es análoga a la del episodio de Tegualda.

La fragmentación de la parte testimonial de la obra aparece ya como un hecho “estilístico” adquirido de forma permanente. Lo confirma también la tercera parte, donde otra breve historia amorosa de tipo parecido – esta vez Ercilla da con Glauca, igualmente bella y lastimada – sirve de pretexto para insertar la digresión amorosa más larga e importante de toda la obra, es decir la versión “casta” de la historia de Dido, que contradecía la versión pasional dejada por

Virgilio. Explicando las falsificaciones del poeta latino con razones de orden estético-pragmático perfectamente válidas en su propio tiempo, Ercilla así se dirige a los soldados que habían manifestado una opinión equivocada:

les dije que, queriendo el Mantuano
hermosear su Eneas floreciente
porque César Augusto Otaviano
se preciaba de ser su dependiente,
con Dido usó de término inhumano
infamándola injusta y falsamente,
pues vemos por los tiempos haber sido
Eneas cien años antes que fue Dido.
(C. XXXII, estr. 46).

Destaca, en estos versos, el concepto instrumental que Ercilla tiene de la ficción literaria de argumento amoroso: “hermosear” con la “mentira” como hace Virgilio, o entretener con la verdad como va a hacer él¹⁹. Sin embargo, así como la historia ya no es de procedencia araucana, también la verdad que ella implica es de naturaleza distinta a la que hasta este momento ha sido mencionada a lo largo de la obra. Aquí, en efecto, no se trata de la verdad *esencial* de la historia opuesta a la ficción *accesoria* de la fábula – oposición bien sintetizada en los versos que legitiman la autenticidad del naufragio: “No es poético adorno fabuloso / mas cierta historia y verdadero cuento” (C. XVI, estr. 23) –; la verdad relativa a la historia de Dido no se funda en la evidencia experimental, en el testimonio ocular del historiador, pues procede de una adquisición libresca que convencionalmente se enfrentaba con la tradición virgiliana a propósito de los opuestos estereotipos de la mujer casta y la mujer lasciva.

La escritura de Ercilla parece tocar aquí su máximo grado de ambigüedad, aunque va acompañada de cuidadosas aclaraciones, especificando que se trata de una verdad “cantada”, es decir poética, ornamental, recreativa y en todo caso útil (“¿Por qué no debe ser, siendo cantada, / en cualquier sazón bien escuchada?”, C. XXXII, estr. 52); por si hubiera peligro de algún malentendido, la naturaleza lúdica y sin embargo provechosa de tal verdad vuelve a ser reafirmada en seguida, cuando el narrador explica:

Que la causa mayor que me ha movido
(demás de ser cual veis importunado)

¹⁹ Sobre el nacimiento y la discusión de la “verdadera” historia de Dido, cf. la segunda parte del largo ensayo de M.R. LIDA, “Dido y su defensa en la literatura española”, en *Revista de Filología Hispánica*, 1942, 4, pp. 313-382.

es el honor de la constante Dido,
inadvertidamente condenado.
Preste, pues, atención y grato oído
quien a oír la verdad es inclinado,
que mal ofende aun dicho en pasatiempo
y para decir bien siempre es buen tiempo.
(C. XXXII, estr. 53).

Por otra parte, como en las digresiones anteriores, Ercilla no deja de subrayar la función amena del relato, que sigue justificando como una pausa (“Yo pensando también con divertirme, / que la cuerda el trabajo algo aflojase”, C. XXXII, estr. 47), tanto más necesaria cuanto más grave resultaba, por contraste, el tema bélico dominante. Dirigiéndose como de costumbre a Felipe II, escribe a este propósito el autor:

Y pues de aquí al presidio yo no hallo
cosa que sea de gusto ni contento,
sin dejar de picar siempre al caballo,
ni de perder sólo un momento,
no pudiendo eximirme ni excusarlo
por ser historia y agradable el cuento,
quiero gastar en él, si no os enfada,
este rato y sazón desocupada.

Que el áspero sujeto desabrido,
tan seco, tan estéril y desierto,
y el estrecho camino que he seguido,
a puros brazos del trabajo abierto,
a término me tienen reducido
que busco anchura y campo descubierto
donde con libertad, sin fatigarme,
os pueda recrear y recrearme.

Viendo que os tiene sordo y atronado
el rumor de las armas inquieto,
siempre en un mismo ser continuado,
sin mudar són ni variar sujeto,
por espaciar el ánimo cansado
y ser el tiempo cómodo y quieto,
hago esta digresión, que a caso vino
cortada a la medida del camino.
(C. XXXII, estr. 49-51).

El juego de alusiones y puntualizaciones que caracteriza la inserción de historias amorosas en la segunda parte de la obra, se intensifica en este episodio de la tercera parte por la elección de un sujeto ya literario, y por la selección de advertencias metadiscursivas que lo acompañan, rematadas al final con los versos:

Este es el cierto y verdadero cuento
de la famosa Dido disfamada,
que Virgilio Marón sin miramiento
falsó su historia y castidad preciada
por dar a sus ficciones ornamento;
pues vemos que esta reina importunada,
pudiéndose casar y no quemarse,
antes quemarse quiso que casarse.
(C. XXXII, estr. 54).

Salido ya de la dialéctica referencial que alterna la verdad del testimonio historiográfico con la ficción de la invención poética, Ercilla desplaza la disyuntiva epistémica que atraviesa toda *La Araucana* al interior de un mundo posible tratado como si fuera auténtico²⁰. En su aparatosa *mise en abîme* el autor no nos presenta la mimesis de una realidad no acontecida pero verosímil, como había hecho en los demás episodios amorosos no explícitamente definidos como “fábulas”, sino la mimesis de la propia actividad historiográfica, esta vez aplicada a un objeto de consabida procedencia ficticia. En esta sofisticada operación – en cuya ideación no sabemos si pudo contribuir algún eco de las diatribas italianas – palabras como “cierto”, “verdadero”, “falso”, “historia”, “ficciones”, “ornamento” se convierten en simulacros de simulacros, en supervivencias fantasmales de referentes que son sustraídos a la averiguación, pues se edifican sobre los remotos arbitrios – o mejor dicho sobre las remotas reglas del juego – que fundaron en su momento ambos tipos de relatos: uno que se sabe ficticio, otro que se cree verdadero.

3. *Venus y Amón aquí no alcanzan parte, sólo domina el iracundo Marte*

El propósito de contar los hechos relativos a la guerra araucana sin las digresiones ficticias propias de la formación discursiva poética

²⁰ Acerca del tan debatido problema de la denotación de los entes ficcionales, Mignolo subraya la importancia de la pragmática en la comunicación que se funda sobre el doble acto enunciativo del autor empírico y del narrador ficticio: “Si [...] distinguimos la ‘actualidad’ del mundo del autor y de su audiencia, de la ‘actualidad’ del mundo del narrador y su audiencia, podemos resolver el problema de la denotación y de los objetos ficcionales diciendo que los objetos son *creados* en el mundo actual del autor y de su audiencia pero que los objetos *existen* en el mundo actual del narrador y de su audiencia: el narrador sólo *autentifica* su existencia. *La autentificación de la existencia de las entidades que componen el relato del narrador, sería el procedimiento básico de la semantización denotativa.*” (MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos* cit., p. 204).

es llevado a cabo por Ercilla en la primera parte de su narración casi hasta el final, como vimos en el apartado anterior. Luego, reajustando sus argumentaciones, inserta amores, pero son amores truncados por el fin luctuoso de uno de los dos amantes y que por lo tanto no dan pie a ninguna representación erótica, a ningún tributo lascivo a Venus o Amón, ya que tocan exclusivamente el campo semántico del dolor y la desesperación.

Sin embargo, aun excluyendo la temática amorosa como principio de variación procedente de un ámbito referencial ontológicamente verosímil y no verdadero, sabemos que en determinadas ocasiones el historiador tenía 'licencia de fingir' sin que resultara violada la convención de veracidad. Véase, como muestra particularmente llamativa, el segundo canto de la obra que narra la reunión de los caciques araucanos: en cuanto autor de un relato historiográfico, Ercilla tenía la facultad de contar verosímilmente el acontecimiento del cual no podía haber sido testigo de vista, haciendo particular hincapié en los discursos directos de los personajes más sobresalientes; sin embargo, en cuanto autor de un relato historiográfico expresado según determinadas formas poéticas, él tenía también la obligación de ceñirse a varias convenciones tradicionales, acuñadas en su tiempo para personajes que *debían* exceder las normales posibilidades humanas, siendo, en su origen clásico, semidioses. En principio, pues, el poeta necesitaba *exagerar* lo que el historiador consideraba oportuno *inventar*, siempre y cuando se tratara de un hecho que tuviera fundamento en la realidad. Dentro del mismo canto, presenta gran interés la famosa y controvertida prueba del tronco de Caupolicán, jefe cuya excelencia moral se acompañaba – como en los modelos antiguos – a una templadísima musculatura ²¹.

Tal como es contado, el episodio parece obra de imaginación que en seguida corrompe esa "verdad" de la narración tan insistentemente reivindicada por el autor desde sus primeros versos. Los contemporáneos de Ercilla, sin embargo, no veían en esto incongruencia alguna, pues seguían considerando *La Araucana* un texto históricamente fidedigno. Resulta elocuente, en este sentido, el testimonio del oscuro cronista Pedro Mariño de Lobera ²², quien, acerca de la doble función de Ercilla, advierte al lector que

²¹ Para Platón las cualidades físicas formaban parte integrante de la virtud y nobleza humanas. Cf. COROMINAS, *Castiglione y La Araucana. Estudio de una Influencia* cit., p. 27.

²² *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán D. PEDRO MARIÑO DE LOBERA* [...] B.A.E. 131, p. 331.

entienda que este caballero habla como poeta con exageración hiperbólica la cual es tan necesaria para hacer excelente su poesía, como lo es para mi historia el ser verdadera sin usar de las licencias que Horacio concede a los poetas. Pues [...] mientras la exageracion es mayor, tanto más se debe alabar a don Alonso de Ercilla; poniendo empero resguardo a que no entienda el lector que no por esto deja de ser verdad comúnemente lo que escribe, pues una ficción no quita el crédito a la poesía.

Estas explicaciones, sin embargo, no permiten en absoluto distinguir lo que en la narración se debe a la “exageración hiperbólica” de la poesía, de lo que pertenece a la verdad testimonial de la historia. En general, la prueba del tronco ha sido considerada siempre fruto de fantasía; pero, hace pocos años, José Durán dio brillantemente a conocer que se trataba de un hecho ya narrado en la crónica de Jerónimo de Vivar, terminada en 1558, pero inédita hasta 1966²³. Según Durand, no es ésta, además, la única fuente documental anterior a *La Araucana*, dado que algunas discrepancias entre la versión de Vivar y la de Ercilla le hacen sospechar la posible existencia de otros textos hasta ahora desconocidos²⁴; por otra parte, la costumbre araucana de elegir a los jefes por medio de la prueba de la viga, también se menciona en una breve relación coeva de Juan de Herrera²⁵. En todo caso, a Durand no le pasó inadvertida la importancia de las tres estrofas que Ercilla añadió a este episodio – que podía ser interpre-

²³ Cf. J. DURAND, “Caupolicán, clave historial y épica de ‘La Araucana’”, en *Revue de littérature comparée*, 1978, 2-4, pp. 367-391. Leyendo este trabajo me he enterado de que el episodio de Caupolicán no es imaginario y por lo tanto he modificado algunas de mis ideas sobre el papel de la ficción en la primera parte de la obra: le agradezco a Isaías Lerner habérmelo señalado durante el IX Congreso de la A.I.H. (Berlín, 17-24/VIII/1986), donde presenté en forma resumida las principales cuestiones tratadas en estas páginas.

²⁴ *Ibidem*, pp. 382-383.

²⁵ “Existe una prueba más que los estudiosos han descuidado, pese a tratarse de un texto muy conocido, aunque sin fecha. La carta o ‘Relación de las cosas de Chile’, que envió el licenciado Juan de Herrera sobre las dificultades que acarrea la guerra de indios, es sin duda anterior a *La Araucana* (1569). Allí se lee: ‘Eligen por su capitán al que es más valiente y tiene más fuerzas, y pruébanlo en el que más tiempo tiene en el hombro una gran viga’. Para el licenciado, pues, aparece como práctica habitual y no como algo ocurrido por idea de algún cacique. Herrera fue teniente general durante las gobernaciones de Francisco y Pedro de Villagra. Los hechos a que alude pueden situarse entre 1561 y 1563 según Andrés Hunneus Pérez, quien a las claras concuerda con Errázuriz. La ‘relación’ puede resultar ligeramente posterior, 1564 o 1565, pero nada en ella sugiere fecha más tardía. Ni siquiera Medina ha utilizado las noticias del licenciado Herrera en defensa de la historicidad, siquiera parcial, del canto II de *La Araucana*. Tan arraigada estaba la convicción de que el certamen del leño era simple ‘ficción o poesía’”. (*Ibidem*, pp. 384-385).

tado de manera equivocada, como de hecho sucedió luego – al publicar la segunda parte de *La Araucana* en 1578:

Es cosa en que mil gentes han parado
y están en duda muchos hoy en día,
pareciéndoles que esto que he contado
es alguna ficción y poesía
pues en razón cabe que un senado
de tan gran dición y pulcía
pusiese una elección de tanto peso
en la robusta fuerza y no en el seso.

Sabed que fue artificio, fue prudencia
del sabio Colocolo que miraba
la dañosa discordia y diferencia
y el gran peligro en que su patria andaba,
conociendo el valor y suficiencia
deste Caupolicán que ausente estaba,
varón en cuerpo y fuerzas extremado,
de rara industria y ánimo dotado.

Así propuso astuta y sabiamente,
para que la elección se dilatase,
la prueba al parecer impertinente
en que Caupolicán se señalase
y en esta dilación tan conveniente
dándole aviso, a la elección llegase,
trayendo así el negocio por rodeo
a conseguir su fin y buen deseo.
(C. II, estr. 60-62).

Frente a un posible público de incrédulos, Ercilla reafirma aquí la naturaleza no ficticia del episodio relatado y es éste el punto sobre el cual más insisten los comentarios de Durand²⁶. En segunda instancia, sin embargo, al considerar cuán distinta es la concepción de la segunda parte de *La Araucana*, llena de ficciones con respecto a la primera que apenas si lleva, también es importante poner de relieve la sutileza literaria con la cual Ercilla actúa, legitimando a posteriori la autenticidad de lo que parece ficticio y no lo es, a través de explicaciones que parecen no-ficticias y que en cambio sí lo son. La demostración de que la prueba del tronco no ha de tomarse como “alguna ficción y poesía” (y nótese, de paso, la equivalencia entre los dos términos) está hecha por el autor con argumentaciones escasamente creíbles desde un punto de vista etnológico, pero completamente aceptables para mentalidades europeas, que necesitan ser tranquilizadas y convencidas. Se trata de un escamoteo malicioso que

²⁶ Cf. *ibidem*, pp. 383-384.

conjuga hábilmente la verdad de la historia con la ficción de la poesía, y que se da junto con varios otros experimentos ensayados en la segunda parte de *La Araucana*, sin duda más “poética” que la anterior²⁷.

Confróntese el otro episodio inequívocamente ficticio, perteneciente a la primera parte: Eponamón, falso dios araucano que se presenta a sus devotos “en forma de un dragón horrible y fiero / con enroscada cola envuelto en fuego” (C. IX, estr. 10), hace una profecía desmentida en el acto por una fulgurante mujer “cubierta de un hermoso y limpio velo” (C. IX, estr. 13), que de pronto aparece entre las nubes acompañada por un viejo de pelo blanco y “al parecer de grave y santa vida” (C. IX, estr. 14). Se trata sin embargo de una ficción alegórica de asunto religioso, cuya interpretación no planteaba problemas, puesto que representaba tópicamente la superioridad del catolicismo sobre cualquier forma de idolatría. Aun así, Ercilla procede a una cauta semantización del milagro, precedido por consideraciones teológicas muy cercanas a la doctrina erasmista²⁸ y por escrúpulos éticos dignos de la más estricta investigación historiográfica:

En contar una cosa estoy dudoso,
que soy de poner dudas enemigo,
y es un extraño caso milagroso,
que fue todo un ejército testigo;
aunque yo soy en esto escrupuloso
por lo que dello arriba, Señor, digo,
no dejaré en efeto de contarlo,
pues los indios no dejan de afirmarlo.
(C. IX, estr. 4).

En esta ficción Ercilla no participa más que como trámite que averigua cuidadosamente la noticia (“Heme, Señor de muchos informado / porque con más autoridad se cuente”, C. IX, estr. 18), hasta proporcionar la fecha exacta del acontecimiento; pero quizá por temor de que este juego de simulaciones pueda engendrar algún malentendido, añade a continuación más señales alusivas y escribe:

²⁷ Charles Aubrun define la primera parte una “crónica rimada”, la segunda “un poema épico con episodios galantes”, la tercera una “obra literaria de género ambiguo, histórico y poético” (Ch. V. AUBRUN, “Poesía Epica y Novela: El Episodio de Glaura en *La Araucana* de Ercilla”, en *Revista Iberoamericana*, 41-42, 1956, pp. 261-262).

²⁸ Cf. I. LERNER, “Para los contextos ideológicos de *La Araucana*: Erasmo” en AA.VV., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 261-269.

“Va la verdad, en suma, declarada / según que de los bárbaros se sabe / y no de fingimientos adornada, / que es cosa que en materia tal no cabe” (C. IX, estr. 19). Es evidente que aquí Ercilla confía en una interpretación contrafactual del enunciado, ya que en modo alguno los indios se consideraban fuentes fidedignas en cuestiones parecidas; se trata pues de una ‘mentira’ del historiador, autorizada por una larga tradición edificante y providencialista que solía adornar las narraciones sobre las guerras contra los infieles con anécdotas de orden sobrenatural: un tipo de ‘fingimiento’ que, por la común enciclopedia que unía al autor con su público, no perjudicaba en absoluto la transmisión de la “verdad” de la historia.

Pero *La Araucana* se desarrolla sin un plan rígido y, cual auténtico *work in progress*, en la segunda parte plantea las relaciones entre referentes históricos y referentes poéticos de forma más complicada; las ficciones aumentan y cambian también cualitativamente, pues ahora incluyen a la propia figura del narrador. Hemos visto ya algún ejemplo de ellas al tratar las ficciones de tema amoroso, que son utilizadas como el remedio más usual contra la supuesta “aspereza” de un único argumento. Sin embargo Ercilla no se contenta con la tradicional dicotomía entre Marte y Venus, es decir entre el argumento principal que representa el deber y el argumento secundario que representa el placer, y ensaya un nuevo tipo de digresión que varía la narración sin salir del tema bélico y de los referentes verdaderos. La combinatoria, en efecto, es nueva: igual que en los casos amorosos, estos episodios son introducidos por marcos enunciativos ficticios; pero, a diferencia de entonces, los contenidos ahora no reenvían a algo verosímil o inverosímil, sino a hechos históricos efectivamente acontecidos.

Encontramos la primera ficción de este tipo muy pronto, hacia la mitad del canto XVII, donde aparece insertada a través del tópico recurso del sueño del narrador. Escribe Ercilla:

En el silencio de la noche oscura,
 en medio del reposo de la gente,
 queriendo proseguir en mi escritura
 me sobrevino un súbito accidente,
 cortóme un yelo cada coyuntura,
 turbóseme la vista de repente
 y procurando de esforzarme en vano,
 se me cayó la pluma de la mano.
 (C. XVII, estr. 35).

A causa de este malestar imprevisto, el narrador sufre una momentánea pérdida del conocimiento y, finalmente, se abandona al

clásico sueño reparador durante el cual se le presenta Belona. Queda así truncado el proyecto de seguir contando la historia araucana, proyecto que sin embargo había sido concebido en un estado de premonitoria zozobra:

Aquella noche yo, mal sosegado,
 reposar un momento no podía,
 o ya fuese el peligro o ya el cuidado
 que de escribir entonces yo tenía.
 Así imaginativo y desvelado,
 revolviendo la inquieta fantasía,
 quise de algunas cosas desta historia
 descargar con la pluma la memoria.
 (C. XVII, estr. 34).

Puesta al comienzo del episodio, esta estrofa tiene una función parecida a los asteriscos que delimitaban las ficciones en el *Carlos Famoso* de Luis Zapata: la “inquieta fantasía” del poeta “imaginativo” no desemboca en una escritura testimonial, sino en un relato fantástico, imaginario, soñado, que sirve de soporte enunciativo a hechos realísimos, ajenos a la historia araucana pero no a la de Felipe II.

Como la propia Belona subraya, la ficción digresiva no se da pasando del argumento bélico al amoroso, sino sustituyendo, en el mismo ámbito temático, un contexto espacio-temporal por otro. Dirigiéndose al narrador, así se expresa la diosa:

Que viéndote a escribir yo aficionado
 como se muestra bien por el indicio,
 pues nunca te han la pluma destemplado
 las fieras armas y áspero ejercicio;
 tu trabajo tan fiel considerado,
 sólo movida de mi mismo oficio,
 te quiero yo llevar en una parte
 donde podrás sin límite ensancharte.
 (C. XVII, estr. 41).

Con la estratagema de la profecía hecha por el personaje mitológico, Ercilla evita apartarse de la materia verídica y al mismo tiempo la hace más llevadera, insertando en el *ordo naturalis* de la historia de los araucanos el relato anacrónico de la batalla de San Quintín, homenaje al rey de España anunciado en el segundo prólogo.

En este nuevo tipo de juego literario, Ercilla cuenta con la segura competencia interpretativa de su público: la ficción es inequívoca, así como explícita es su función ornamental, reafirmada también al comienzo del canto XVIII, donde el narrador interrumpe el relato

para hacer hincapié, una vez más, en el acto de enunciación. Apos-
trofando a Felipe II, así escribe:

¿Cuál será el atrevido que presume
reducir el valor vuestro y grandeza
a término pequeño y breve suma
y a tan humilde estilo tanta alteza?
Que aunque por campo próspero la pluma
corra con fértil vena y ligereza,
tanto el sujeto y la materia arguye
que todo lo deshace y disminuye.
(C. XVIII, estr. 1).

Ercilla busca el favor de su ilustre destinatario para poder elevar
“con ánimo la ronca voz medrosa, / indigna de contar tan grande
cosa” (C. XVIII, estr. 3), legitimando con este tópico el recurso a un
estilo “alto”, “poético”, que requería por lo tanto los debidos ele-
mentos fabulosos. La presencia de la “robusta y áspera Belona”, de
las “horribles Furias”, de “Ninfas muy hermosas”, del “fiero Marte”
etc. no altera la sustancia verídica de la historia: la convención de
veracidad estaba a salvo aun bajo el alud de *topoi* ornamentales de la
formación discursiva poética, siempre y cuando fueran inmediata-
mente reconocibles como procedentes de ella. Por eso Ercilla, al
pisar el terreno seguro de una cultura compartida por todos, no
desdeña a veces lúcidos desafíos, como por ejemplo en el caso de la
figura de mujer que representa la alegoría de la razón. Al encabezar
una nueva lista de eventos relativos a la historia de España, este
venerable personaje advierte:

[...] Si las cosas que dijere
por cierta y verdadera profecía
difícultosa alguna pareciere,
créeme que no es ficción ni fantasía;
mas lo que el Padre Eterno ordena y quiere
allá en su excelso trono y hierarquía,
al cual está sujeto lo más fuerte,
el hado, la fortuna, el tiempo y muerte.
(C. XVIII, estr. 31).

Autenticada como personaje ‘real’ por la invención del sueño
del narrador, la mujer asegura que su discurso no es “ficción ni
fantasía” porque desciende de una fuente de saber sobrenatural que
es el origen mismo de toda verdad. Queda así semantizada, dentro
de la ficción, una causa no-ficticia que permite narrar sin incon-
gruencias hechos históricos recientes, cuya comprobación está al
alcance de cualquiera. Pero, una vez terminada esta enumeración,

cambia también el objeto de la profecía, que ahora pasa del campo de la verdad al campo de la verosimilitud. Antes de cerrarse, esta ficción sienta las premisas epistémicas de la ficción siguiente, ya que la mujer le anuncia al narrador la existencia de "Fitón mágico grande y hechicero", a cuya cueva él podrá llegar por una "fragosa entrada y selva oscura", guiado de una "mansa y doméstica corcilla", con el fin de ser informado acerca de "[...] muchas cosas / que están aún por venir, maravillosas" (C. XVIII, estr. 60-63). La digresión parece tomar luego un nuevo rumbo, desplazándose al más grato terreno del tema amoroso, que concerniría a las damas "que en la dichosa España florecían" (C. XVIII, estr. 68): a un episodio bélico ubicado en Europa corresponde, como *pendant*, una variación amorosa de la misma categoría, para restablecer simétricos decoros entre Marte y Venus, entre caballeros auténticos y damas de verdad. Pero, como otras veces, la digresión se limita a la preparación metadiscursiva de la misma, primero anunciada ("Y deseoso luego de ocuparme / en obras y canciones amorosas / y mudar el estilo y no curarme / de las ásperas guerras sanguinosas / [...]", C. XVIII, estr. 72) y en seguida abandonada; poco menos que un pretexto para dejar constancia de un cariñoso aunque rapidísimo homenaje a doña María de Bazán, esposa del autor.

La segunda digresión se refiere a la batalla de Lepanto, también anticipada en el segundo prólogo: es un ulterior, largo homenaje al poder real, que Ercilla inserta como una anacronía sobre la historia española dentro de la cronología de la historia araucana. La autenticación deriva del enlace ya establecido por la mujer vestida de blanco, cuyas palabras Ercilla rememora para dar curso inmediato a la nueva enunciación ficticia:

Ocurrió luego a la memoria mía
que la Razón en sueños me dijera
cómo había de topar a caso un día
una simple corcilla en la ribera
y así yo, con grandísima alegría,
comencé de bajar por la ladera
paso a paso, siguiendo el un camino
hasta que della vine a estar vecino.
(C. XXIII, estr. 28).

Por si no fuera señal suficiente, también se resume el contenido de la ficción anterior por medio de Guaticolo, el sobrino de Fitón que acompaña a Ercilla hasta la cueva del mago, con la siguiente presentación:

sabrás que a este mancebo le ha traído
de tu espantoso nombre la gran fama
que en las indas regiones estendido
hasta el ártico polo se derrama;
el cual por mil peligros ha rompido
tras su deseo corriendo, que le llama
a celebrar las cosas de la guerra
y el sangriento destrozo desta tierra.

Que estando así una noche retirado
escribiendo el suceso de aquel día,
súbito fue en un sueño arrebatado,
viendo cuanto en la Europa sucedía,
donde le fue asimismo revelado
que en tu escondida cueva entendería
extraños casos, dignos de memoria,
con que ilustrar pudiese más su historia.
(C. XXIII, estr. 60-61).

Los dos últimos versos remiten a la función didáctica y ornamental que tiene el episodio con respecto a la escritura de la historia araucana, objetivo primero del narrador. Más adelante lo subraya de nuevo el propio Fitón, antes de hacer sus revelaciones sobre el futuro:

Mas, pues tus apariencias codiciosas
son de escribir los actos de la guerra,
y por fuerza de estrellas rigurosas
tendrás materia larga en esta tierra,
dejaré de aclararte algunas cosas
que la presente poma y mundo encierra,
mostrándote una sola que te espante,
para lo que pretendes importante:
que pues en nuestro Arauco ya se halla
materia a tu propósito cortada,
donde la espada y defensiva malla
es más que en otra parte frecuentada,
sólo te falta una naval batalla,
con que será tu historia autorizada,
y escribirás las cosas de la guerra,
así de mar también como de tierra.
(C. XXIII, estr. 72-73).

Queda así afianzado el marco enunciativo ficticio para la narración de la batalla de Lepanto, a la cual Ercilla asistirá como ficticio “de vista / testigo y verdadero coronista” (C. XXIII, estr. 75). Análogamente al relato de la batalla de San Quintín, también esta digresión muestra apreciables refinamientos en el campo de la simulación: Ercilla varía ahora el “áspero estilo” de su relato no abandonando

momentáneamente la tarea del historiador, sino ficcionalizándola y dividiendo su propio *yo* entre la empiría y la mimesis. El lector, por otra parte, no tendría dificultad en captar el fin ornamental, 'poético', de la ficción, enfatizado por el narrador con una de sus habituales reflexiones metadiscursivas acerca de la necesidad de ajustar la calidad del 'estilo' a la importancia del sujeto tratado. Interrumpiendo como de costumbre la historia para mantener despierto el interés del público, así escribe el autor inaugurando un nuevo canto:

La sazón, gran Felipe, es ya llegada
 en que mi voz de vos favorecida,
 cante la universal y gran jornada
 en las ausonias olas definida;
 la soberbia otomana derrocada,
 su marítima fuerza destruida,
 los varios hados, diferentes suertes,
 el sangriento destrozo y crudas muertes.

Abridme, ioh sacras Musas!, vuestra fuente
 y dadme nuevo espíritu y aliento,
 con estilo y lenguaje conveniente
 a mi arrojado y grande atrevimiento,
 para decir estensa y claramente
 deste naval conflicto el rompimiento,
 y las gentes que están juntas a una
 debajo deste golpe de fortuna.

¿Quién bastará a contar los escuadrones
 y el número copioso de galeras,
 la multitud y mezcla de naciones,
 estandartes, enseñas y banderas;
 las defensas, pertrechos, municiones,
 las diferencias de armas y maneras,
 máquinas, artificios, instrumentos,
 aparatos, divisas y ornamento?
 (C. XXIV, estr. 1-3).

A partir de aquí Ercilla pasa de nuevo a la enunciación ficticia, en la cual vuelve a actuar – gracias al mago – como historiador que *ve* el fluir de los acontecimientos. En su conjunto la digresión es muy larga, pero el autor vigila continuamente para que ésta no acabe por prevalecer sobre la parte testimonial.

En éste y en los demás casos, Ercilla mantiene a tal fin una extrema movilidad de la situación enunciativa a través del continuo intercambio entre el "yo que escribe" y el "yo (fingido) que ve"²⁹,

²⁹ W. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978, p. 235; para un articulado análisis de la enunciación de *La*

subrayando el hecho por medio de innumerables secuencias metadiscursoivas: permanece así vigente la convención de veracidad sobre la cual se funda su relato historiográfico, donde las ficciones son admitidas con el estatuto de digresiones ornamentales consecuentes al medio poético elegido.

Como ulterior medida de seguridad contra un eventual predominio de lo accesorio sobre lo fundamental, la anacronía representada por el episodio de Fitón se ofrece, además, dividida en dos partes, separadas por un largo *intermezzo* de historia araucana:

Luego Fitón con plática sabrosa
me llevó por la sala paseando
y, sin dejar figura, cada cosa
me fue parte por parte declarando.
Mas teniendo temor que os sea enojosa
la relación prolija, iré dejando
todo aquello, aunque digno de memoria,
que no importa ni toca a nuestra historia.

Sólo diré que con muy gran contento
del mago y Guaticolo despedido,
aunque tarde, llegué a mi alojamiento,
donde ya me juzgaban por perdido.
Volviendo, pues, la pluma a nuestro cuento,
que en larga digresión me he divertido,
digo que allí estuvimos dos semanas
con falsas armas y esperanzas vanas.
(C. XXIV, estr. 97-98).

Sólo dos cantos más adelante, después de haber relatado el crudo episodio de Galvarino, Ercilla abre otra vez la narración a una pausa digresiva y aliviadora, introduciendo la ficción de su casual encuentro con el mago. La justificación metadiscursiva del episodio se desplaza, según la costumbre dominante, *in medias res*, al encabezar un nuevo canto. Temiendo resultar prolijo y aburrido, el narrador así se dirige a Felipe II:

Pues yo que en un peligro tal me veo,
de la larga carrera arrepentido,
¿cómo podré llevar tan gran rodeo,
y ser sabroso al gusto y al oído?

Araucana, cf. pp. 231-241; para aspectos parciales de la misma problemática cf. también C. ALBARRACÍN-SARMIENTO, "Pronombres de primera persona y tipos de narrador en "La Araucana", en *BRAE*, 1966, XLVI, pp. 297-320, y S. AURA BOCAZ, "El personaje Tegualda, uno de los narradores secundarios de la Araucana", en *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, 1976, XXVII, pp. 7-28.

Pero aunque de agradar es mi deseo,
estoy ya dentro en la ocasión metido:
que no se puede andar mucho en un paso
ni encerrar gran materia en chico vaso.
(C. XXVII, estr. 2).

Puesta nuevamente de relieve la finalidad amena de la digresión, Ercilla reintroduce la enunciación ficticia del mago, cuyo enunciado es, como el anterior, no-ficticio, pues se refiere a la “descripción de muchas provincias, montes, ciudades famosas por natura y por guerras”, según se lee en el sumario que precede el canto.

Esta preocupación por coordinar con oportunas ficciones el alejamiento del tema historiográfico araucano, desaparece en cambio en la tercera parte de la obra, donde más poderosa y conmovedora se manifiesta la vena autobiográfica de Ercilla, amargado por la repentina indiferencia del rey y dispuesto a inusitadas franquezas que no dejaban de reñir a los poderosos, y en particular al propio García Hurtado de Mendoza. Después de contar sin eufemismos el injusto tratamiento que éste le había reservado en tierra araucana, el autor se abandona a los recuerdos de los tiempos más aventurosos y temerarios de su vida de soldado, ajustando el relato a un tono intimista y confesional totalmente inédito. En un momento dado, sin embargo, haciendo *como si* se percatara con sorpresa del alcance de su desahogo, Ercilla recupera el control sobre sus sentimientos y con la habitual profesionalidad con la cual se ha representado a sí mismo a lo largo de toda *La Araucana*, así se dirige nuevamente al rey:

¿Cómo me he divertido y voy apriesa
del camino primero desviado?
¿Por qué así me olvidé de la promesa
y discurso de Arauco comenzado?
Quiero volver a la dejada empresa
si no tenéis el gusto ya estragado;
mas yo procuraré deciros cosas
que valga por disculpa el ser gustosas.

Volveré a la consulta comenzada
de aquellos capitanes señalados,
que en la parte que dije diputada
estaban diferentes y encontrados;
contaré la elección tan porfiada
y cómo al fin quedaron conformados;
los asaltos, encuentros y batallas,
que es menester lugar para contallas.
(C. XXXVI, estr. 42-43).

Acto seguido, sin embargo, Ercilla parece arrepentirse de sus propósitos, consciente de la escasa resonancia de su trabajo, dedi-

cado a sujetos bélicos que no podían competir con la categoría de los más prestigiosos sujetos europeos ³⁰:

¿Qué hago, en qué me ocupo fatigando
la trabajada mente y los sentidos,
por las regiones últimas buscando
guerras de ignotos indios escondidos,
y voy aquí en las armas tropezando,
sintiendo retumbar en los oídos
un áspero rumor y són de guerra
y abrasarse en furor toda la tierra?

Veo toda la España alborotada
envuelta entre sus armas vitoriosas,
y la inquieta Francia ocasionada
descoger sus banderas sospechosas;
en la Italia y Germania desviada
siento tocar las cajas sonoras,
allegándose en todas las naciones,
gentes, pertrechos, armas, municiones.
(C. XXXVI, estr. 43-44).

Abandonada así la historia de los araucanos, Ercilla ya no necesita marcos enunciativos ficticios para relatar acontecimientos de la historia europea contemporánea. El homenaje a Felipe II ahora puede ser expresado sin más problemas de heterogeneidad argumentativa e incongruencia cronológica: instalado en un contexto actualizado respecto a su propia existencia, Ercilla prescinde de cualquier criatura imaginaria y pasa a afirmar explícitamente en el último canto:

Canto el furor del pueblo castellano
con ira justa y pretensión movido,
y el derecho del reino lusitano
a las sangrientas armas remitido;
la paz, la unión, el vínculo cristiano
en rabiosa discordia convertido,
las lanzas de una parte y otra airadas
a los parientes pechos arrojadas.
(C. XXXVII, estr. 1).

Para resumir, al considerar las tres partes de *La Araucana* en su conjunto, se nota que la narración de los asuntos bélicos está sometida a una apreciable evolución. La parte más coherente respecto al

³⁰ Sobre la actitud de los españoles sobre este aspecto, cf. R. PUDDU, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto di una società guerriera*, Bologna, Il Mulino, 1982.

título y al programa inicial es sin duda la primera, fundamentalmente ajustada al canon de la formación discursiva historiográfica, como exigían sus referentes 'verdaderos'. La preferencia por la expresión poética y el consiguiente empleo de figuras propias de esta formación discursiva enfatizan con ornamentos verosímiles una verdad que se consideraba ontológicamente inalterable respecto a la adopción de cualquier tipo de discurso. Si bien con más restricciones, cierta dosis de verosimilitud por otra parte era admitida también en el ámbito de la propia formación discursiva historiográfica.

Muchas novedades presenta en cambio la segunda parte de la obra, durante cuya redacción Ercilla parece tomar mayor conciencia del problema de la ficción poética, también en su variante inverosímil. Esta nueva preocupación se nota en la distinta calidad y en el incremento numérico de las ficciones que entablan retos ontológicos en el campo de la hermenéutica: Ercilla se ficcionaliza a sí mismo en la función de historiador que recoge informaciones anacrónicas pero verdaderas de criaturas imaginarias como Belona o Fitón. Estas digresiones prolépticas son dirigidas a ensalzar la eficacia del relato historiográfico araucano que no se ve afectado en su sustancia testimonial ni en su ortodoxo desarrollo cronológico. Éste es interrumpido solamente para evitar la monotonía: después de cada intrusión poética, tanto amorosa como bélica, el discurso se vuelve a enlazar en el mismo punto en el cual había sido dejado. Era el decenio 1570-80: mientras Tasso elaboraba el tratamiento verosímil de la historia, Ercilla entrecortaba su relato testimonial con pausas ficticias, contaminando pero no fundiendo la experiencia con la imaginación.

Finalmente, *La Araucana* toma un sesgo aún distinto en la tercera parte, donde Ercilla no sólo deja de introducir ficciones inverosímiles que median el paso entre los asuntos bélicos araucanos y los europeos, sino que llega a renegar de su propio argumento fundamental a raíz de una protesta exasperada y sin salida. Bien mirada, la historia de Dido representa en el ámbito amoroso una forma paralela de alejamiento, aunque su semantización conserva una leve relación con el contexto araucano, siendo contada a soldados que se encontraban todavía en el teatro de la guerra. *La Araucana* queda así inacabada y desvirtuada justo en su última parte, donde el argumento principal es eclipsado por el accesorio: concluir la obra con un esbozo histórico de la guerra de Portugal, si se examina su entera estrategia discursiva, parece al fin y al cabo una viperina coartada que pretende disfrazar de resignación lo que quizá fuera puro despecho. En su última apóstrofe al rey, así se expresa el autor:

Quién pudiera deciros tantas cosas
como aquí se me van representando;
tanto rumor de trompas sonoras,
tanto estandarte al viento tremolando
las prevenidas armas sanguinosas
del portugués y castellano bando,
el aparato y máquinas de guerra,
las batallas de mar y las de tierra!

Veránse entre las armas y fiereza
materias de derecho y de justicia,
ejemplos de clemencia y de grandeza,
proterva y contumaz enemiciacia,
liberal y magnánima largueza
que los sacos hinchó de la codicia
y otros matices vivos y colores
que felices harán los escritores.

Canten de hoy más los que tuvieren vena
y enriquezcan su verso numeroso,
pues Felipe les da materia llena
y un campo abierto, fértil y espacioso,
que la ocasión dichosa y suerte buena
vale más que el trabajo infrutuoso,
trabajo infrutuoso como el mío
que siempre ha dado en seco y en vacío.
(C. XXXVII, estr. 63-65).

4. *Verán al fin que por derecha vía
la carrera difícil he corrido*

Publicada como novedosa amalgama textual que intentaba fundir las necesidades testimoniales con las exigencias poéticas, *La Araucana* fue envejeciendo antes de ser concluida, bajo la avasalladora doctrina de Tasso que sentó rápidamente el canon épico español. Ajustada a unos preceptos que, tras una atormentada gestación, habían codificado por fin el tratamiento verosímil de los hechos 'verdaderos', esta nueva literatura hecha para profesionales del oficio que llevaban a cabo sus batallas tan sólo con la pluma, transformó pronto la obra maestra de Ercilla en una temprana aunque excelente pieza arqueológica.

Se trataba por otra parte de un texto producido en una situación que sólo podía darse en un contadísimo número de casos: la del soldado-poeta que habiendo sido protagonista y testigo ocular de hechos excepcionales quería dejar un testimonio cautivador de su propia experiencia. El recurso a la formación discursiva poética aseguraba el requisito de la máxima dignidad estética (junto con la

máxima eficacia ético-pragmática) por un lado, pero por otro imponía una problemática adhesión a convenciones ficcionales imprescindibles para el prestigio del discurso elegido y superfluas para el crédito de las hazañas atestiguadas. Contenidos inusuales (el referente americano) y formas tradicionalísimas (la poesía europea) podían determinar una recepción distorsionada: comparando *La Araucana* con sus antecedentes españoles, no era lo mismo aplicar, con fines ornamentales, las más disparatadas ficciones a la historia de Carlos V que todo el mundo conocía, que entretener hechos fantásticos en asuntos totalmente ajenos a la enciclopedia de los destinatarios.

Receloso de las consecuencias, aún sin poseer una clara visión teórica del asunto, Ercilla busca una hábil mediación haciendo recaer sobre su persona – cuya existencia no-ficticia era cierta – la responsabilidad de la doble enunciación del historiador y del poeta para relatar alternativamente lo acaecido y lo inventado. Si bien interrumpido por digresiones amorosas o bélicas, el núcleo testimonial de su narración historiográfica, fiel al desarrollo cronológico, no transgredía aún la convención de veracidad y por lo tanto no había perdido el derecho a ser reivindicada como auténtica experiencia, propia y ajena.

Más austero, su devoto admirador Juan de Castellanos, evita todo riesgo de malentendidos optando por el relato de la ‘verdad’ sin el adorno de la ‘ficción’ (“Parecióme decir la verdad pura / Sin usar de ficción ni compostura”), pues las cosas narradas eran tan extraordinarias que no necesitaban embellecimiento alguno (“Son de tan alta lista las que cuento / Como veréis en lo que recopilo, / Que sus proezas son el ornamento, / Y ellas mismas encumbran el estilo”) y porque, en todo caso, la ‘verdad’ debía imponerse por sus intrínsecos valores (“De suyo son gustosas las verdades / Y captan atención en los oyentes / Mucho más que fingidas variedades”), moralmente ajenos a cualquier tipo de manipulación (“Demás de ser negocios indecentes / Matizar la verdad con variedades, / La cual no da sabor al buen oído / Si lleva de mentiras el vestido”)³¹.

Preocupado por cuestiones del mismo estilo, también Juan Rufo, testigo de vista de buena parte de lo que canta en *La Austriada* (1584), en la dedicatoria a la emperatriz define su propia obra “la verdadera historia que en verso escribí”, exponiendo luego su método en las palabras dirigidas al lector, donde afirma: “lo que yo pude hacer fué en las evidencias estar á lo cierto, y en las dudas

³¹ CASTELLANOS, *Elegías de Varones Ilustres de Indias* cit., p. 5.

atenerme a lo verosímil". Aquí el autor se refiere, por supuesto, al área de verosimilitud prevista para el relato testimonial, puesto que relega la ficción ornamental a otros dominios de las letras añadiendo: "si esta no fuera mi intención, más espacioso campo hallara para escribir, y mas oportunidad para explicarme, en otros sujetos de invención, que en el de la historia, y tan moderna" ³².

Sin embargo, las incongruencias de estas pocas obras que aún no querían desprenderse del nombre de "historias", pronto quedan reducidas, disciplinadas y superadas por un sinnúmero de nuevas composiciones que, construidas sobre los firmes cimientos especulativos importados de Italia, empezaron a lucir el título de "poemas" ³³. Tratar el contenido de la experiencia *como si* hubiera sido compuesto por eventos posibles y no por hechos acaecidos, nivelaba las jerarquías ontológicas entre la 'verdad' fundamental de la historia y la 'ficción' accesoria de la poesía que en *La Araucana* habían encontrado su extremo y excelso punto de resistencia. Visto en perspectiva, esto constituía sin duda un adelanto hacia la moderna concepción de la autonomía del arte, libre de construir mundos posibles con materiales de cualquier procedencia; considerado, sin embargo, en su contexto, tal paso importante determinó el florecimiento de obras que, aun siendo producto de un ingenio notable, resultaban limitadas en exceso por el lastre formulístico de una unánime ortodoxia.

La propia recepción coeva de *La Araucana* se ve influida por la nueva moda literaria en un tiempo brevísimo ³⁴, como prueba el largo elogio del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, insertado en la edición de Madrid de 1590 y redactado cinco años antes.

³² J. RUFO, *La Austriada*, B.A.E. 29, p. 2.

³³ Sobre la difusión de los principios estéticos de Tasso, cf. J. ARCE, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973; G. CARAVAGGI, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa, 1974, especialmente las partes "Oltre le strettorie accademiche" e "Il dogma tassiano", pp. 133-325. Para cuestiones relativas a las problemáticas teóricas más ceñidas a nuestro tema cf. también G. BALDASSARRI, "Inferno" e "Cielo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977, y D. RASI, "Diacronie cinquecentesche, 'Unità' e 'varietà', 'verità' e 'finzione' nella 'favola epica'", en *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. Baldassarri, Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana 1, Università degli Studi di Padova, 1982, pp. 57-90.

³⁴ También nota "las dificultades que tenían los contemporáneos para clasificar la obra de Ercilla dentro de la tradición de un género claramente determinada" C. WENTZLAFF-EGGEBERT, "La Araucana como poema épico", en *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, editados por F. Gewecke, Frankfurt, Klaus Dieter Vervuert, 1984, p. 227.

Entre las habituales expresiones de admiración desmedida, el autor dice de Ercilla que

andando embuelto entre las mismas armas escriuió esta historia en verso heroyco, a cuya pureza de lengua castellana, facilidad, ygualdad, y dulçura en el dezir, sele deue tanta gloria por famoso Poeta, como por famoso soldado ³⁵.

La inmediata difusión de las categorías de Tasso es atestiguada también en un punto sucesivo del mismo texto, donde se lee:

Y aunque huuiera cumplido don Alonso con estas dos virtudes, escriuiendo en prosa esta historia, con aquella verdad y partes que quiera Quintiliano que sea para mas satisfacion de su opinion, y para mas opinion de nuestra nación, la escriuió en verso heroyco, para que fuesse mas vniversal esta forma de escritura, quanto lo es mas la poesia que la historia: por que con el verso muestran los poetas la grandeza, esplendor, erudicion, y afectos, que nos enseñan, deleytan y mueuen los ánimos, como los altos Oradores: por que verdaderamente sino huuiera Poetas, no parecieran, como parecen las hermosuras desta naturaleza criada, porque estos son los que las conocen y dan a conocer con la diuinidad de los versos, como ellas son ³⁶.

Otra señal del importante cambio que se estaba produciendo en el ámbito de esta literatura, se puede percibir en el prólogo al lector que el licenciado Jerónimo Ramírez incluye en la segunda edición ampliada del *Cortés Valeroso y Mexicana* (1594), de Gabriel Lasso de la Vega, donde se anuncia, como enmienda y novedad, la inserción de ficciones ausentes en la previa edición de 1588:

Van en conuenientes lugares algunas ficciones ingeniosas, sin las quales pierden el ser y gusto las obras de poesia. No quiso antes usar dellas el autor, por parecerle que desta manera guardaria mejor el rigor que pide la historia: después aca, considerando de la importancia que es (mayormente a los que escriuen metro) juntar lo dulce con lo prouechoso, quiso tomar la licencia que se concede al poeta para fingir: pero hace esto con tanta prudencia y artificio, que lo que es ficcion, parece que tiene dependencia con la materia que se trata, sin disminuir el credito de la historia [...] ³⁷.

El dictado de Tasso es más fuerte que el imperativo del Marqués del Valle, el homónimo nieto de Hernán Cortés que, en la primera edición de la obra – 1588 – aconseja al autor sobre la división de la materia histórica, recomendándole encarecidamente que “procure

³⁵ Cito por la *Primera, segunda y tercera parte de la Araucana*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1590, fol 14 v.

³⁶ *Ibidem*, fol 16 r-v.

³⁷ *Mexicana* de GABRIEL LASSO DE LA VEGA, emendada y añadida por su mismo Autor, Madrid, Luis Sanchez, 1594, fols 5 v-6 r.

escusar todas poesias, pues la mezcla dellas suele causar menos opinion y autoridad a la historia, y la que es tan verdadera (como esta) es justo que carezca (para siempre) de toda duda”³⁸.

Por otra parte Ercilla, que firma la aprobación de la segunda edición, comenta el cambio con un genérico y tibio asenso “por auerle mejorado con mas cuydado, y curiosidad”³⁹; dos años más tarde – 1594 – en la menos aséptica aprobación que también firmará para *Las Navas de Tolosa* del discípulo de Tasso, Cristóbal de Mesa, Ercilla se limitará a vagos elogios, añadiendo sobre la cuestión que nos ocupa, que “toca el autor con gentil espíritu historias y poesías que gustaran muchos de leerlas”⁴⁰. Si bien el texto lleva en el título la flamante definición de “Poema Heroico”, Ercilla sigue denominándolo neutramente “libro”, así como, al hablar del nuevo tratamiento de hechos realmente acontecidos, él sigue considerando por separado las “historias y poesias”, identificando estas últimas con las ficciones, según una equivalencia tantas veces expresada en *La Araucana*.

Ya al final de su vida, Ercilla no consideraba necesario u oportuno mostrarse enterado del nuevo fenómeno literario que estaba surgiendo en España: hacía varios años que él había abandonado, de la brusca manera que sabemos, el terreno de las explícitas disidencias y competencias, dejando abierto el camino a los poetas que hacían literatura sobre literatura, que vertían a la ‘verosimilitud’ de la narración épica la ‘verdad’ de la narración historiográfica. Considérese, como último ejemplo, el *Arauco Domado* (1596) de Pedro de Oña que, por tratar el mismo tema de *La Araucana*, nos ofrece una singular oportunidad de comparación: con motivo de hacer un más explícito panegírico de García Hurtado de Mendoza, el autor reescribe parte del argumento, basándose en Ercilla y en otros cronistas de la época, pero mezclando orgánicamente el testimonio con la fantasía. Esta, en efecto, ya no causa digresiones dirigidas tan sólo a variar el discurso historiográfico, que debía ser relatado según su más típico *ordo naturalis*. En *La Araucana* no está previsto que lo inventado se funda con lo testimonial: mientras aquí la ‘verdad’ de los hechos acaecidos se puede reconstruir – a pesar de las interrupciones – en una progresión de unidades yuxtapuestas, en el *Arauco*

³⁸ *Primera Parte De Cortés valeroso, y Mexicana*, de GABRIEL LASSO DE LA VEGA, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid, Madrid, Pedro Madrival, 1588, hoja 3 r.

³⁹ *Mexicana* cit.

⁴⁰ *Las Navas de Tolosa. Poema Heroico* de CRISTOUAL DE MESA, Madrid, viuda de P. Madrival, 1594.

Domado la 'ficción' estructura de manera sustancial los materiales no-ficticios, porque Oña no solamente introduce entre *fábula* e *intriga* el desajuste verosímil del *ordo artificialis*, sino que autentifica en el mismo nivel denotativo al dios Apó y al cacique Caupolicán, a la erinia Megera y a la esposa del cacique, Fresia.

Así el argumento de la guerra contra los araucanos ya no era una anómala historia poetizada, sino un normal poema histórico, llevando impresas en las respectivas concepciones la pasión azarosa por el protagonismo existencial y la desapegada aceptación de un mundo forjado por otros.

Por eso la ambigüedad constitutiva de *La Araucana* es la razón misma de su perdurable valor de clásico que, como todas las obras literariamente importantes, utiliza las convenciones de la escritura (y en este caso de dos formaciones discursivas a la vez) como medios y no como fines. Porque, al fin y al cabo, se trata siempre de representar una manera de vivir la vida, y la que le tocó a Ercilla era tan insólita y sobrecogedora que no podía por menos de engendrar, en el terreno creativo, un efímero e irreplicable equilibrio de tendencias centrífugas que no llegó a estabilizarse en un género literario propio. Sólo a la luz de las distinciones y cristalizaciones que se produjeron durante el periodo mismo de su redacción tanto en ámbito poético como historiográfico, *La Araucana* ha podido considerarse – si bien con muchas salvedades – un "poema". Lo era ya para algunos literatos de finales del siglo XVI, y por supuesto lo es también para nosotros: no sin embargo para Ercilla, ni para su contemporáneo Francisco Ramírez de Mendoza, que en un soneto incluido en la edición de la primera parte de 1569, llegó como mucho a definirla una "dulce historia".

Anna Rosa Scrittori

ALICE DI LEWIS CARROLL: UNA FIABA VITTORIANA*

L'*Alice* di Carroll, nella sua doppia versione del *Paese delle Meraviglie* e *Dietro lo specchio*, è una di quelle opere che non hanno età. I personaggi più riusciti, le situazioni più comiche dei due racconti – il gatto del Cheshire, il tè tra i matti, Humpty Dumpty padrone delle parole o la festa del non-compleanno –, un tempo patrimonio esclusivo dell'immaginario infantile –, sono oggi citati non soltanto nei libri che letterati, psicanalisti o filosofi del linguaggio hanno scritto sull'argomento, ma anche nelle nostre conversazioni quotidiane, negli slogans pubblicitari, al cinema e alla tv¹.

Eppure nell'accingersi a scrivere queste sue storie, Lewis Carroll aveva voluto unicamente illustrare "a modo suo" la vita dei bambini vittoriani, le loro abitudini e la loro cultura. Ovviamente molti dei riferimenti topici disseminati nel testo sono diventati indecifrabili per i lettori di oggi, ma lo spazio concesso al tema infantile ed ancor più l'originalità dell'approccio ad esso, giustificano pienamente quella sorta di inesauribile attualità che sembra essere una caratteristica dell'*Alice*. In tal senso il racconto di Carroll ha anticipato per molti aspetti i punti di vista con cui il nostro secolo, da Freud in poi, ha guardato a questa età dell'uomo.

È vero che già agli inizi dell'Ottocento poeti e romanzieri avevano spesso scelto protagonisti bambini, contravvenendo alla regola fino ad allora accettata che essi non fossero soggetti interessanti per

* Ho adattato in questo saggio la comunicazione che ho fatto ad una riunione dell'A.I.S.I.F.: (Associazione Internazionale di Studi Interdisciplinari sulla Fiaba), il 6 ottobre 1990 all'Ateneo Veneto di Venezia.

¹ Anche il cinema si è spesso appropriato della favola di Alice, non soltanto in classici adattamenti per ragazzi, ma in film d'autore, destinati agli adulti; penso soprattutto ad *Alice nella Città* di Wim Wenders e anche a *Alice non abita più qui* di M. Scorsese; molto *gags* dei film di Mel Brooks sono, a mio avviso, affini per procedimento al *nonsense* di Carroll.

la letteratura²; proprio nel periodo vittoriano, il mercato letterario aveva imposto la diffusione dei libri per ragazzi, ma nelle avventure infantili predominava un tono didattico e morale che finiva per far trionfare il punto di vista, spesso sadico, degli adulti; il grande romanzo realista degli anni 40, invece, vedeva in questa età dell'uomo la fase fondante della intera storia del soggetto. Nell'*Alice* la visione infantile è un tema letterario per sé, senza bisogno di suggestioni simboliche o metaforiche poiché il principale punto di forza del racconto è quello di saper creare un mondo di valori o meglio di disvalori, riferendosi in primo luogo alla immagine limitata, spesso distorta, ma comunque sempre instabile che il bambino ha della realtà.

Questa rinnovata versione della fiaba si presentava con una formula ambigua per definizione: le modalità della narrazione orale che fanno da supporto al racconto riconducono i lettori ad un ambito antico ma stabile; il tema della visione infantile e dei conseguenti equivoci, così caro a Carroll, allude invece ad una incompiutezza, una provvisorietà tipicamente moderne. All'immaginario collettivo dei vittoriani la fiaba di *Alice* offriva dunque un nuovo folklore dell'infanzia, fondato sul *comic relief*, ma più che un mito consolatorio essa lasciava trasparire l'ansia e la nevrosi di una intera epoca.

I segni di tali anomalie si colgono in primo luogo nel rapporto particolare che lega Carroll alla sua fiaba, o meglio al mondo dell'infanzia. Non c'è da meravigliarsi se molte interpretazioni dell'*Alice* sono state spesso basate sull'analisi della patologia dell'autore, del suo investimento emotivo dei confronti delle bambine, del suo bisogno di identificazione con esse. Lewis Carroll era, come si sa, una persona fittizia: personalità dell'invenzione e della scrittura quanto il suo *alter-ego* (o *alias* come egli lo definisce nel suo epistolario), il prof. Dodgson era rispettoso della norma nella vita e nella professione. Lewis Carroll amava intrattenere le bambine che conosceva; in loro compagnia egli si sentiva libero, pronto a lasciarsi guidare dalle sue propensioni creative e fantastiche; per loro egli creava le sue storie, costruiva giocattoli e *gadgets*, inventava sciarade e *puzzles*. Il prof. Dodgson invece assolveva con dignità i propri compiti accademici e scriveva trattati sulla geometria euclidea che poi inviava in dono alla regina Vittoria³.

² un interessante studio in tal senso si trova nel volume di PH. ARIES, *Centuries of Childhood*, Penguin Books, 1973.

³ una biografia che espone con molta originalità queste tematiche è quella di J. GATTEGNO, *Une Vie*, Paris, Seuil. 1974.

Lo sdoppiamento di personalità tra Dodgson e Carroll si giustificava con la necessità di distinguere nettamente tra due ambiti spesso contrapposti dell'attività dell'autore: in realtà esso era un espediente per delimitare e proteggere uno spazio del desiderio personale che, non riuscendo ad affermarsi nei rapporti di una sessualità adulta, si sostanzialmente dell'immagine della bambina⁴. È indubbio che quella irrinunciabile passione per le bambine anima l'universo carrolliano di una perversione totalizzante che si esprime nella personalità dell'autore ma principalmente nelle sue scelte di scrittura – l'aver inventato un linguaggio che mette in scena i paradossi del senso a spese della finalità comunicativa è, in fondo, una sublime forma di perversione.

Il fatto è che l'autore di *Alice* affrontò e risolse da eccentrico quale egli era quella drammatica conflittualità di ordine morale che sembrava caratterizzare la vita dei vittoriani, in tutti i campi⁵. Per far convivere nella stessa persona il rispetto delle regole sociali ed il desiderio di evaderne egli si inventò non tanto un doppio, formula cara a tanti romanzi coevi, ma “una personalità del tempo libero”⁶ che gli faceva provare lo stato d'animo della vacanza; nella sua opera, invece, egli si affidò ad un discorso criptico, al *nonsense*, un modo di esprimersi che non consente giudizi, non propone soluzioni

⁴ Scrive W. Empson: “*A desire to include all sexuality in the girl-child, the least obviously sexed of human creatures, the one that keeps its sex in the safest place, was an important part of their fascination for him*”. cfr. W. EMPSON, *The Child as Swain*, in *Aspects of Alice*, ed. by R. PHILLIPS, Penguin Books, 1974, p. 416; sarebbe, tuttavia un errore, credere, come spesso è accaduto, che sia possibile riferirsi ad episodi concreti, a legami d'amore tra Carroll e le sue piccole amiche; a documentare l'attrazione che egli provava per loro restano soprattutto le straordinarie fotografie che egli fece loro in lunghi anni di attività; a lui va il merito di aver saputo fissare in quelle immagini la mutevole natura della bambina, quel misto di innocenza e fascino che era per lui l'unica forma di seduzione. Guardando quelle figure il pensiero corre alla *Lolita* di Nabokov, ma la distanza tra i due autori è significativa; come scrive M. Gardner: “La cosa che distingue Carroll da altri autori che ebbero vita asessuata, fu la curiosa combinazione, quasi unica nella storia della letteratura di una totale innocenza sessuale con una passione che si può descrivere solo come totalmente eterosessuale. Cfr. M. GARDNER, introduzione a *Alice*, Longanesi, 1971, p. 17.

⁵ L'alternativa Dodgson/Carroll rientra in modo del tutto particolare in quel gran gioco del doppio, quell'avvicinarsi di norma e trasgressione che sembrava caratterizzare la vita dei vittoriani, nella sfera individuale come in quella sociale; si pensi alla convivenza tra pornografia e *pruderie* borghese, umanitarismo e sfruttamento capitalistico. Nella letteratura il tema del doppio trovò una sua codificazione in opere importanti quali *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr Hyde* di Stevenson e *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde.

⁶ Riprendo questa idea da un corso su *Alice* che Gianni Celati tenne anni fa all'Università di Bologna.

lità che il lettore può ricostruire di volta in volta, un *puzzle* in cui incastri e combinazioni sono difficilmente prevedibili. L'accenno al gioco che Carroll amava tanto è particolarmente calzante, poiché io credo che per un bambino la lettura di questo grande emblema della perplessità equivalga all'esperienza di un gioco – il libro non era stato forse inventato con questa intenzione? – così come lo ha definito Roger Caillois: “*un principe commun de divertissement, de turbulence, d'improvisation libre et d'épanouissement insouciant, par où se manifeste une certaine fantaisie incontrôlée*”¹¹. Il gioco può anche essere pericoloso – il sentirsi liberi dà un senso di ebbrezza e paura insieme, – ma è attraverso questi sentimenti che il testo propone al suo lettore infantile le pressioni psicologiche dell'adolescenza.

Il lettore adulto invece può cogliere la natura provvisoria di questa fiaba in tutta la sua complessità e fondare su di essa una multiforme esperienza estetica: immediatamente egli è attratto dal disimpegno umoristico¹² delle situazioni assurde, da quella sorta di divieto al coinvolgimento emotivo che è un imperativo categorico del *non-sense*, in una parola da quella esilarante leggerezza che da sempre è stata considerata la principale qualità dell'*Alice*¹³; poi egli si accorge che al di là della comicità, o meglio in virtù di essa, quel discorso senza senso che accompagna la rappresentazione di un pazzo mondo infantile lo invita a sollevare dubbi e critiche sulle sue conoscenze e a mettere in discussione i percorsi del senso fondati sul logos e sull'ordine simbolico.

Il Paese delle Meraviglie è, fra le storie di Carroll, quella più direttamente influenzata dalla bambina che l'aveva ispirata: Carroll l'aveva inventata *extempore* durante una gita in barca nel luglio del 1862 per Alice Liddell, una ragazzina di sette anni, figlia del suo preside di facoltà. L'aveva poi scritta e gliela aveva regalata; la prima versione si intitolava *Alice's Adventures Underground* ed era illustrata dall'autore per l'esclusivo divertimento della piccola Alice; in seguito Carroll la riadattò, le cambiò titolo, la fece illustrare da John Tenniel e la pubblicò presso l'editore Macmillan di Londra. (1865)

È una storia interamente scritta dal punto di vista del soggetto infantile, del suo sapere e della sua instabile condizione fisica; in tal

¹¹ R. CAILLOIS, *Le Jeux et Les Hommes*, Paris, Gallimard, p. 48.

¹² Per una definizione dell'umorismo in rapporto alla comicità rimando ovviamente a S. FREUD, *Il Motto di Spirito*, Boringhieri, Torino, 1925 pp. 250 e seg. e, naturalmente al saggio introduttivo di F. ORLANDO.

¹³ G.K. CHESTERTON, in *A Defense of Nonsense*, “The Defendant”, 1901, aveva espresso il timore che nelle mani degli studiosi la storia di Alice stesse diventando “fredda e monumentale come un sepolcro classico”.

definitive poiché riduce ogni conflitto ad una questione di nome, ad un problema di linguaggio. In questo modo egli restò sempre ai margini dei grandi movimenti sociali o letterari della sua epoca, ma ciò gli consentì di esprimere la propria genialità creativa in forme diverse – egli è narratore, poeta, fotografo, disegnatore, inventore... – e soprattutto di anticipare scelte letterarie del futuro quelle che surrealisti e modernisti⁷ avrebbero poi coerentemente applicato nelle loro opere, il che ci riporta ancora una volta all'interrogativo sulla sua "modernità".

Per dare una risposta a tale interrogativo sarà opportuno rivolgersi ora ai testi nel tentativo di ritrovare in essi le ragioni di quella fruizione continuamente aggiornata che sembra esserne la caratteristica, al di là delle intenzioni dell'autore. A questo proposito cito un'opinione di Wolfgang Iser: "*It is a common literary experience – scrive il critico tedesco – that a text has different effects at different times: the text itself must contain the condition by which it can take a different appearance at different times*"⁸. Altrove Iser fonda la sua analisi dei significati del romanzo sul tema della *discovery*, come quell'impulso che impegna il lettore ad attualizzare il testo facendogli mettere in discussione la propria identità e conoscenza del mondo: "*Discovery is one form of aesthetic pleasure, for it offers the reader two distinct possibilities, first to free himself from what he is and to escape from the restrictions of his own social life, second actively to exercise his faculties – generally the emotional and the cognitive*"⁹. Le ragioni dell'attualità dell'*Alice* vanno ricercate nel multiforme spessore di significazione che lettori grandi e piccoli scoprono – nel senso che Iser dà a questa parola – in quella forma di linguaggio paradossale, non finalizzato alla costruzione di un senso univoco che Carroll definì *nonsense*: "*I am very much afraid I didn't mean anything but nonsense...*", egli scrisse a chi gli chiedeva cosa avesse voluto dire in *The Hunting of the Snark*, e ancora: "*Still, you know, words mean much more than we mean to express when we use them, so a whole book ought to mean more than the writer meant*"¹⁰.

Coerentemente con l'assunto carrolliano il testo dell'*Alice* è costruito su di una serie di possibilità linguistico-narrative che sfuggono ad una interpretazione univoca e definitiva; esso è una virtua-

⁷ A. BRETON, *Antologia dell'Uomo Nero*, Torino, 1970, pp. 9-11. Per i rapporti tra Carroll e il modernismo, basterà qui ricordare l'influenza che l'autore di *Alice* ebbe su Joyce che si dimostrò corrolliano convinto soprattutto nel *Finnegan's Wake*.

⁸ W. ISER, *The Act of Reading*, John Hopkins, 1978, p. 48.

⁹ W. ISER, *The Implied Reader* John Hopkins, 1974, p. XIII.

¹⁰ L. CARROLL, *Letters*, ed by M. Cohen, O.U.P., 1979, vol. p. 548.

modo l'autore riprendeva, azzerandoli, sia il mito dell'infanzia quale immagine di una innocenza originaria cui spesso si era rivolta la poesia romantica da Blake a Wordsworth, sia la fiducia nell'educazione di tipo utilitaristico che i vittoriani consideravano un viatico indispensabile per i loro ragazzi.

"*And what is the use of a book*" – pensa Alice dopo aver sbirciato quello che la sorella sta leggendo, "*without pictures or conversation in it?*"¹⁴. La fiaba di Alice prende dunque la forma di un racconto diverso dai soliti e le molte figure che esso mette in campo sono un antidoto alla mancanza di fantasia delle storie che i ragazzi vittoriani erano abituati a leggere, piene di buone intenzioni e di sadismo¹⁵.

Nell'apprestarmi a decifrare un possibile messaggio del Wonderland, mi viene subito in mente il vocabolo con cui Humpty Dumpty suggella la sua lezione di filologia e linguistica in *Through the Looking Glass*: "*Impenetrability, that's what I say!*" (T.L.G.p. 197) Al contrario delle fiabe popolari, *L'Alice* di Carroll è, secondo me difficilmente traducibile nel linguaggio logocentrico del nostro sistema conoscitivo, dunque, per certi versi essa è impenetrabile. L'evento vi prevale sull'azione, l'effetto a sorpresa ha la meglio sulla verisimiglianza, il vuoto sul pieno, cosicché la ricerca di uno sviluppo di *patterns* significativi non mi pare possa rendere conto di un testo fondato sulla libera associazione di fatti e di parole, sull'asse della selezione linguistica più che su quello della combinazione. Il modo migliore per ragionare carrollianamente sui contenuti dell'*Alice* sarebbe il sistema adottato in *Sylvie and Bruno*, la terza e più sconosciuta opera di Carroll, un vero e proprio romanzo, dove per misurare un certo territorio nell'*Outland* una variante del *Wonderland*, un professore un poco matto ha fatto costruire una pianta su scala naturale, che lo ricopre tutto. Al di là del paradosso, mi pare che nel testo dell'*Alice* il divario tra segno linguistico e referente si manifesti in una sorta di paradigma della non-coincidenza – tra significato e significante, tra il soggetto e la sua memoria, tra il desiderio e la realtà – che chiamiamo appunto *nonsense*.

¹⁴ L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, The Nonesuch Press, 1977, p. 15. Tutte le citazioni delle opere di Carroll sono riprese da questa edizione.

¹⁵ I libri per ragazzi più famosi all'epoca vittoriana erano i *Cautionary tales*, che attraverso la fortissima pressione psicologica esercitata da storie violente insegnavano ai ragazzi le buone maniere; l'esempio classico sono i racconti dello *Struvel Peter*; c'erano anche i *Parlour Tales*, racconti che si leggevano in famiglia per l'edificazione di grandi e piccoli; erano qualcosa di simile alle storie che il maestro leggeva ai suoi alunni nel *Cuore* di De Amicis.

1) Una prima voce di tale paradigma è quella che io definirei, il silenzio di Alice; è il segnale con cui Alice reagisce all'inconsueto, alla sorpresa. Dopo la caduta nella tana del coniglio bianco, – *down, down, down would the fall never come to an end?*¹⁷ che sancisce clamorosamente il suo distacco dalla banalità quotidiana, Alice inizia la sua *quest* verso quel mondo meraviglioso, pieno di figure ed eventi straordinari che formano l'oggetto dei suoi desideri; ma l'ingresso nel giardino incantato resta un miraggio, mentre ella è costretta, invece, a confrontarsi con un mondo fantastico, talmente estraneo da indurla a dubitare di tutto ciò che sa, dunque di ciò che è. I ricordi della vita quotidiana, le regole imparate a scuola, le relazioni tra i numeri, le nozioni di storia e geografia hanno perso ogni valore; le strofette dei *nursery rhymes*, le formule magiche del suo sapere di bambina si ribellano ai richiami della memoria o meglio ai significati che essa vuole ritrovarvi: Father William protagonista di una celebre poesia di Southey che tutti i bambini vittoriani conoscevano, nella versione che ce ne dà Alice, anziché proporsi alle giovani generazioni come un esempio di vecchiaia felice perché frutto di una vita virtuosa, si mette a far capriole e a bilanciarsi una anguilla sul naso e implicitamente toglie ogni gloria alla virtù.

*"You are old, Father William," the young man said
 "And your hair has become very white;
 And yet you incessantly stand on your head-
 Do you think at your age is it right?"
 In my youth, Father William replied to his son,
 I feared it might injure the brain;
 But, now that I am perfectly sure I have none,
 Why, I do it again and again!"* (p. 51)¹⁶

Anche il rapporto con gli abitanti del Wonderland, gli incontri su cui la piccola contava per rifondare la sua immagine del mondo, non producono comunicazione, ma soltanto imbarazzo; come spesso annota il testo, Alice non risponde, spesso preferisce rimanere zitta oppure cambiare bruscamente l'argomento del discorso. Il nonsenso, in questo caso segnala un difetto della comunicazione, interrompe il contatto che porta il discorso a buon fine è la prova di uno scacco; e di scacchi, Alice ne subisce parecchi; la memoria, la volontà – volere non è potere nel Wonderland – il suo stesso corpo sfuggono al suo controllo; prima esso si allunga come un canocchiale, poi sta per estinguersi come una candela, infine si divide in parti autonome, la

¹⁶ La poesia parodiata è: *The Old Man's Comforts and how he Gained them* di R. Southey.

testa si allontana dai piedi in modo tale che è possibile inviare loro un regalo di Natale al seguente indirizzo: "Alice's Right Foot, Esq. Hearthrug, near the fender (with Alice's love)" (p. 23).

2) La metamorfosi: è la conseguenza diretta dell'unica regola valida nel *Wonderland* e cioè l'assenza di tutte le regole. Poiché nulla in quel mondo si può fissare in un ordine preciso, tutto cambia di posto, si trasforma o altera improvvisamente il suo ruolo consueto. Il gioco non ha regole, come la *caucus race*, una gara dove tutti vincono, o la partita a croquet che termina nella confusione più generale: "I don't think they play at all fairly", (p. 83) pensa Alice con *aplomb* veramente britannico, perché gli accessori del gioco, le mazze, le palle e le porte, essendo animali vivi, decidono a loro piacere quando fare da "regole del gioco"; del resto, si sa, nel giardino della regina di cuori – regno del pandemonio più che della magia – basta una mano di vernice per truccare le carte.

L'effetto principale di questa incoerenza del mondo con se stesso è che il limite tra le parole e le cose si sposta di continuo dando luogo a funamboliche oscillazioni del senso, ma è proprio l'arbitrarietà tra significati e significati, tra il segno ed il suo referente a fornire la materia del racconto con puntigliosa precisione: nella cucina densa di fumi e di pepe dove vive la Duchessa, orrido prototipo di tutte le istitutrici, – le eroine di tanti romanzi vittoriani e perché no, di tutte le donne –, il ragazzino frignante in braccio ad Alice si trasforma in porcello, per contiguità tra le due immagini (Carroll, come è noto non riusciva a sopportare i bambini maschi), poi la domanda che il gatto del Cheshire rivolge ad Alice: "Did you say pig or fig" (p. 66) completa la catena dei significanti *child-pig-fig* ipotizzando in virtù di un'assonanza, una successiva mutazione del bambino, ma le sue trasformazioni potrebbero continuare all'infinito, perché infinite sono le possibilità combinatorie dei suoni e dei significati, come dimostrano i giochi di parole che Carroll chiamava *doublets* in cui, attraverso una catena di variazioni di una sola lettera egli riusciva a trasformare un gatto in cane¹⁷!

Nel *Wonderland* il linguaggio non serve a comunicare né a significare ma illustra un numero *n* di possibilità che non vengono normalmente rappresentate nel discorso della logica; come scrive Alvin Baum: "Language underground is not a process of classifying the physical universe, it is a means of creating a psychological universe"¹⁸. Le

¹⁷ La catena era la seguente: cat/cot/dot/dog.

¹⁸ A. BAUM, *Carroll's Alices: The Semiotics of Paradox* in "American Imago" n. 34, summer 1977, n. 2, p. 99.

trasformazioni, ci avverte il critico americano, fanno parte delle strategie del linguaggio del sogno così come Freud ce le ha chiarite, le condensazioni, gli spostamenti in cui il divario tra significato e significante non si salda mai, tutto si metaforizza o, per contro, viene preso alla lettera. Si deve a questo risalto dato ai procedimenti del sogno se il gatto del Cheshire, personaggio di un misterioso detto “*to grin like a Cheshire cat*”, diviene una presenza viva, una sorta di guida per Alice, l’animale totemico del nonsense che si assicura che il senso resti inafferrabile come lo è il suo sorriso, quello che resta nell’aria quando il corpo dell’animale è già svanito; in omaggio al linguaggio del sogno la logica del *Wonderland* richiede rapporti di specularità tra parti del discorso che normalmente sono inverse o subordinate: “i gatti mangiano i topi?” non può essere molto diverso da “i topi mangiano i gatti?” perché è sempre una questione di mangiare o essere mangiati, o come pensa il narratore: “*as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it*” (p. 18); alla tavola del cappellaio matto, seguendo tali regole si suppone l’equivalenza tra “vedo quello che mangio” e “mangio quello che vedo”, “respiro quando dormo” e “dormo quando respiro”. (p. 69)

Tra continue e vorticose trasformazioni Alice segue il percorso della sua educazione alla rovescia: nella casa della Duchessa ella impara che i bambini si possono anche maltrattare; nel giardino ella ritrova completamente stravolto quel mondo di rituali fiabeschi che stava cercando; in compagnia del grifone e della finta tartaruga impara che le nozioni che fanno una educazione raffinata sono “*Laughing and Grief, Reeling and Writhing, French, Music, e... washing extra*” (p. 94)¹⁹, perché, come ha dimostrato Elizabeth Sewell²⁰, l’enumerazione del *nonsense* accomuna serie disparate, dunque anche le voci di un conto del college; ma addentrarsi in quel mondo strano, tra quei personaggi nevrotici e pieni di assurdo susseguo può anche comportare dei pericoli; in fondo l’alternativa possibile è sempre soltanto, mangiare o essere mangiati, sparire, ritrovarsi con la testa staccata dal corpo, come accade al Gatto del Cheshire che fa di questa condizione la sua ragione di esistere. Quando la minaccia si addensa sul suo capo e il tribunale del *Wonderland* sta per accusarla Alice ritrova il senso del proprio potere, le sue misure, la nozione della propria identità con una frase che ci riporta all’or-

¹⁹ Si tratta di puns: “*latin, greek, reading and writing...*”

²⁰ Per i metodi del linguaggio *nonsense*, cfr. E. SEWELL, *The Field of Nonsense*, London, Chatto & Windus, 1952.

dine logico-linguistico tradizionale: "You are nothing but a pack of cards! (p. 117)" È il risveglio.

3) Il sogno: è la forma stessa in cui l'universo corrolliano trova la sua ragione di essere. L'idea del sonno/sogno era talmente importante per lo scrittore che egli compose dei *Pillow Problems* (1893), rompicapi per chi non può dormire che, come gli altri giochi linguistici, servivano ad anticipare l'ingresso in quel mondo in cui il principio di realtà non ha alcun valore,.

In tutti i racconti di Carroll il sogno è la struttura portante della logica discorsiva, non meno che della narrazione. In *Alice in Wonderland* l'esplicita menzione (a posteriori) di due fasi del racconto, la lunga sequenza del sogno ed il ritorno alla realtà, differenzia la fiaba vittoriana dalle più antiche fiabe di magia che, ci avvertono studiosi e psicanalisti, non possono mai presentarsi come sogni, pena l'annullamento del loro significato²¹.

In *Alice* vi sono due sogni; il primo, quello della protagonista, è raccontato da un narratore che spesso si identifica con lei, cosicché non vi è distinzione tra il soggetto del racconto (Alice) e la coscienza sognante (Carroll); talora invece egli assume le vesti del commentatore distaccato e la bambina fa le spese di brevi commenti ironici con cui egli sollecita la complicità del lettore: "... and she tried to curtsey as she spoke – fancy, curtseying as you are falling through the air!" (p. 17); il secondo è un sogno ad occhi aperti, quello che chiude la storia: la sorella di Alice rivive le avventure del *Wonderland*, di cui ha appena sentito parlare e immagina una Alice cresciuta, ormai donna e madre, intenta a raccontare ai figli le sue esperienze in quel pazzo mondo. Il sogno della sorella esprime il desiderio di Carroll per una Alice diventata donna, e pur tuttavia oggetto d'amore; ma questa è un'altra forma di nonsenso, un paradosso simile a quello tanto celebre della gara tra Achille e la tartaruga, inventato da Zenone d'Elea: come Achille non potrà mai raggiungere la tartaruga perché lo spazio che egli deve percorrere si divide in un numero infinito di parti, così Carroll non potrà mai essere l'innamorato di Alice, ma continuerà ad inseguirla all'infinito, scambiando la realtà con il sogno; già nel febbraio del 1856 egli aveva annotato nel suo *Diario* il seguente pensiero: *Query: when we are dreaming and as often happens have a dim consciousness of the fact and try to wake, do we not say and do things which in the waking life would be insane?. May we not then define insanity as an inability to distinguish which is the waking and which is the sleeping*

²¹ A. BAUM, *art. cit.* p. 88.

life?. We often dream without the least suspicion of unreality” ²².

Per Carroll l'atto del narrare dà, come il sogno, libero accesso al mondo dei desideri, anzi si confonde con essi; per questo, forse, molti personaggi dell'*Alice* sono ripresi nell'atto di narrare una storia: il topo saccante ne racconta, ovviamente, una molto arida, quella di William the Conqueror, poi la sua coda (*tail*) mostra a mo' di calligramma, un vero *tale*, una storia piena di minacce e di accuse come quella del *Wonderland*; il ghio costruisce un racconto sulle tre sorelline cadute in fondo ad un pozzo; Alice racconta alla sorella il suo sogno che essa rivive al futuro... – questo spazio metanarrativo in cui il testo rispecchia se stesso all'infinito ripete in maniera ossessiva l'occasione di quel felice giorno dell'estate 1862 quando nel racconto improvvisato per Alice l'autore era riuscito a dare una forma al suo desiderio per lei.

Nelle opere successive, *Through the Looking Glass* (1871) e *Sylvie and Bruno* (1889) il sogno pone interrogativi esistenziali più generali e distaccati da quelli che percorrono il *Wonderland*; chi ha sognato l'intera storia della casa dietro lo specchio?: è il dubbio che suggella il rientro di Alice da quel mondo, mentre i protagonisti di *Sylvie and Bruno* vivono vite differenziate a seconda dell'ambiente psichico in cui essi si trovano, la realtà o il sogno.

Through the Looking Glass è organizzato sulle mosse di una partita a scacchi; le invenzioni del racconto, la serie infinita dei suoi paradossi derivano dal contrasto tra lo schema rigido del gioco e la logica dell'inversione che è propria del mondo dietro lo specchio. La protagonista che è entrata nella finzione con un atto volontario – “*let's pretend*” (p. 132), ella dice alla gattina nera – diviene il pegno della partita, una sorta di cartina di tornasole che si confronta con i principi fondamentali della nostra conoscenza, il tempo, lo spazio, il linguaggio e, ovviamente, ne rivela le fallacie. *Sylvie and Bruno* corrisponde, invece, ad un vero e proprio progetto letterario che Carroll espone in una lunga introduzione al romanzo: egli presuppone diversi stati psichici nel soggetto che narra, la realtà, il sogno e il *trance* e vi fa corrispondere storie diverse e diverse forme di discorso narrativo.

Il viaggio iniziato dalla piccola Alice quel pomeriggio del luglio 1862, attraverso un itinerario inconsueto finisce per condurci di fronte a quegli interrogativi di ordine intellettuale e metafisico con cui si confronta il nostro tempo, ma come ho già detto, il messaggio di questi testi non è scontato e neppure definitivo; il logos di quei

²² L. CARROLL, *Diaries*, ed by R.L. GREEN, Cassell, London, 1953.

racconti, scrive un critico si riassume nell'indovinello che il cappellaio matto propone ad Alice "*Why is a raven like a writing desk?*" (p. 68). Una risposta, corrolliana, ci sarebbe, aggiunge lo stesso critico: "*Because they both begin with the letter R*"²³. A me piace pensare che la risposta ai molti interrogativi lasciati insoluti dal testo di Carroll si trovi nella piantina del *Wonderland* tracciata dallo stesso autore, un semplice quadrato che delimita "*a perfect and absolute blank*"²⁴.

²³ A. BAUM, *art. cit.*, p. 91. La traduzione italiana di tale trovata di Baum potrebbe essere: "Perché entrambi cominciano con la lettera C." Val la pena qui di ricordare che la traduzione dell'opera di Carroll in qualsiasi lingua pone problemi a volte insolubili.

²⁴ Questa stessa piantina è stata esposta nella mostra: *Geografia fantastica e viaggi straordinari*, tenutasi a Roma, al Centro Palatino, dal gennaio al marzo 1983, vedi il catalogo *Electa* a cura di O. Calabrese, R. Giovannoli, I. Pezzini.

Emma Sdegno

'L'INFINITO NEL FINITO': RIFLESSIONI SULL'ARTE
NELLE OPERE E NEL CARTEGGIO
DI BROWNING E RUSKIN

1. La critica che si è interessata al rapporto tra Browning e Ruskin ha in genere privilegiato il campo delle arti visive, ricercando le tracce della frequentazione dell'opera ruskiniana in poesie come "The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church", "The Guardian-Angel", "Fra Lippo Lippi"¹, e giungendo ad importanti contestualizzazioni di tipo storico-estetico. Esiste, tuttavia, una linea d'indagine che, attraversando il carteggio tra i due autori², evidenzia un dialogo articolato, sulle regole e le funzioni del linguaggio poetico, che si fonda su una profonda conoscenza dell'opera reciproca³. L'entità di tale dialogo ci ha indotto a considerare alcune ricorrenze tematiche ed icastiche nei testi dei due autori come i termini di un ampio confronto che venne alla luce successivamente nel carteggio.

¹ Si vedano L. POSTON, "Ruskin and Browning's Artists", *English Miscellany* (Rome), 15, 1964, pp. 195-212; A. P. ANTIPPAS, "Browning's the 'Guardian Angel': A Possible Early Reference to Ruskin", *Victorian Poetry*, (citato d'ora in avanti come *VP*) 11, 1973, pp. 42-4. Studi importanti che considerano il rapporto Browning-Ruskin sullo sfondo della cultura vittoriana delle arti visive sono R.A. GREENBERG, "Ruskin, Pugin and the Contemporary Context of 'The Bishop Orders His Tomb'", *PMLA*, 1969, pp. 1588-94; C. DAHL, "Browning, Architecture and John Ruskin", *Studies in Browning and His Circle* (citato d'ora in avanti come *SBHC*), 6(1), 1978, pp. 32-45; D.J. DE LAURA, "Some Notes on Browning's Pictures and Painters", *SBHC*, 8(2), 1980, pp. 7-16; e dello stesso, "The Context of Browning's Painter Poems: Aesthetics, Polemics, Historics", *PMLA*, 95 (1980), pp. 367-88.

² Parte del carteggio fu pubblicato in *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. COOK e A. WEDDERBURN, London, G. Allen, 1903-12, 39 voll., XXXVI (citato da noi nel testo come *C&W*).

³ Cfr. W. COLBURN, "Ruskin and Browning: The Poet's Responsibility", *Studies in the Literary Imagination* (citato d'ora in avanti come *SLI*), I, April 1968, pp. 37-46, dove si studia il carteggio Browning-Ruskin pubblicato in *C&W*; D.J. DE LAURA, "Ruskin and the Brownings: Twenty-Five Unpublished Letters", *Bullettin of the John Ryland University Library of Manchester*, 54, 1971, pp. 314-56 [d'ora in avanti citato di seguito nel testo come *De Laura*].

Abbiamo scelto per questa lettura poesie da *Men and Women* (1855), scritte nel periodo in cui Browning si avvicinava all'opera di Ruskin. Mentre i testi ruskiniani presi in esame sono esclusivamente quelli anteriori al 1855, in quanto materiale che, all'interno della raccolta browningsiana, sembra affiorare in modo ora implicito, ora come chiara allusione. E, significativamente, una copia di *Men and Women* che i Browning donarono a Ruskin nel Novembre del 1855 doveva dare l'avvio ad una corrispondenza tra i due autori che, fino ad allora, era stata mediata dalla Barrett.

2. In una lunga lettera scritta alla Barrett nell'ottobre del 1855, Ruskin esprimeva il proprio parere su Browning poeta. Dopo avergli riconosciuto la dote di brillante conversatore aggiungeva:

But he wants more scolding about his poetry even than you do. He loses half the power he might have over the public by the least possible faults, which with the least possible trouble he might avoid. He is just like Rossetti – brilliant in colour – boundless in imagination – intense in sensation and sentiment, and yet puts in idle little cramps & blots which keep him from being read by thousands.

E concludeva riservandosi di leggere i suoi componimenti più lunghi, “not having until rather lately, been myself at all aware of his real power” (*De Laura*, 322).

Nel Novembre del 1855 i Browning gli inviavano una copia di *Men and Women* in segno della loro stima ed affetto e non certo – aggiungevano – nella speranza che egli potesse dire “pleasant things of them”⁴. All'omaggio cortese Ruskin rispondeva il 2 dicembre con una lettera indirizzata direttamente al poeta illustrando i numerosi punti in cui lo stile di quei componimenti gli creava un vero disagio fisico:

I try at them, for – say twenty minutes – in which time I make out about twenty lines, always having to miss two, for every one that I make out. I enjoy the twenty, each separately, very much, but the puzzlement about the intermediate ones increases in comfortlessness till I get a headache, & give in.

E più oltre ribadiva con affettuoso sarcasmo:

I cannot write in enthusiastic praise, because I look at you every day as a monkey does at a cocoa nut, having great faith in the milk – hearing it rattle indeed – inside – but quite beside myself for the Fibres.

⁴ *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, a cura di F.C. KENYON, London, Smith & Elder, 1898, p. 219.

Tra le due affermazioni si sviluppa la parte 'scientifica' del giudizio di Ruskin alla poesia di Browning, in cui egli proponeva una lettura analitica di "Popularity" – uno dei componimenti che più risentiva, a suo parere, dell'oscurità dello stile browninghiano (*De Laura*, 324-6)⁵.

Il 10 dicembre Browning gli rispondeva con una lettera che per alcune felici, epigrammatiche definizioni della sua poetica viene largamente citata dalla critica. In tono molto garbato, ma in nessun modo accondiscendente – "I look upon my shortcomings too sorrowfully, try to remedy them too earnestly: but I shall never change my point of sight" – Browning spiegava che il "bewilderment" dell'amico davanti ai suoi componimenti non poteva essere con facilità rimosso, essendo prodotto dallo scontro di due criteri estetici molto lontani:

We don't read poetry the same way, by the same law; it is too clear. [...] I *know* that I don't make out my conception by my language, all poetry being a putting the infinite within the finite. You would have me paint it all plain out, which can't be [...] (corsivo nel testo)

E aggiungeva che l'approccio di Ruskin alla poesia, in generale, non era corretto: valutando il linguaggio poetico in base a regole applicabili solo alla prosa questi sembrava non tener conto della natura eversiva della parola poetica:

In *prose* you may criticize so – because that is the absolute representation of portions of truth, what chronicling is to history – but in asking for more *ultimates* you must accept less *mediates*, nor expect that a Druid stone-circle will be traced for you with as few breaks to the eye as the North Crescent and South Crescent that go together so cleverly in many a suburb. (corsivo nel testo)

Ed infine rifiutava la visione ruskiniana dell'artista 'vate' – "poets standing up and being worshipped, – all nonsense and impossible dreaming" – affermando che il poeta era soggetto all'autorità divina e non a quella, volubile ed approssimativa, degli uomini:

⁵ La lettera, pubblicata da De Laura nel 1971, modifica le ben note anticipazioni di Rossetti: "Ruskin, on reading *Men and Women*, [...], declared them rebelliously to be a mass of conundrums, and compelled me to sit down before him and lay siege for one whole night: the result of which was that he sent me next morning a bulky letter to be forwarded to B[rowning], in which I trust he told him he was the greatest man since Shakespeare" (*Letters of D.G. Rossetti*, cit., I, p. 283). Alla luce del documento originale la supposizione di Rossetti risulta eccessivamente ottimistica e, nella sostanza, fuorviante.

A poet's affair is with God, – to whom he is accountable, and of whom is his reward; look elsewhere, and you find misery enough (C&W, XXXVI, XXXVI).

Risulta evidente che Browning, nella lettera, non si limita a dibattere le argomentazioni dell'amico, ma pone la propria poesia in una relazione dialettica con l'intero sistema ideologico ruskiniano. Il processo attivato da Browning si fonda sullo svolgimento di alcuni nuclei tematici di *Men and Women* – in particolare quelli che riguardavano il poeta e la poesia – rinviando implicitamente l'amico a quei luoghi della raccolta in cui aveva già avuto modo di discutere gli assunti ruskiniani e rendendo così più chiaro, forse, il riferimento.

3. Nella lettera a Browning del 2 dicembre 1855 Ruskin, riferendosi alle poesie della raccolta, aveva espresso il suo dissenso per il rapporto contenuto-forma – “power”-“Presentation of the power” – nella poesia brownninghiana (*De Laura*, 324).

I criteri di valutazione ruskiniani – così pesantemente disattesi dalla poesia di Browning – erano già stati illustrati nei primi volumi di *Modern Painters* (1842; 1846). Nel primo volume Ruskin istruiva il “novizio” sulla pittura di paesaggio, deprecando le manipolazioni del dato naturale da parte della pittura di stile neoclassico, di marca francese ed italiana, come della pittura fiamminga. Il grande artista, egli affermava, osserva e poi ritrae fedelmente rendendosi invisibile – “The power of the masters is shown by their self-annihilation” – e citava come esempio Eschilo e Shakespeare. Il “power” dell'artista – quello cui accennava nella lettera a Browning – sta nell'usare le sue capacità espressive come trasparente *veicolo* della Rivelazione. Egli giungeva quindi alla triplice identificazione: arte = linguaggio = veicolo teleologico:

Painting or art generally, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing. (C&W, III, 87)

Sembra essere affermata, dunque, la natura eminentemente didascalica della parola. Ne consegue che l'arte veramente grande è quella che più chiaramente porta alla mente dello spettatore “the greatest number of the greatest ideas”; e che il grande artista è chi “embodies in the sum of his works, the greatest number of the greatest ideas” (C&W, III, 92).

Risulta ora chiaro il motivo dell'insoddisfazione di Ruskin per la parola brownninghiana, per lui ambigua, opaca. Ruskin considerava l'opera dell'artista un potente mezzo conoscitivo – il più potente e

l'unico veramente nobile se ricordiamo la distinzione che egli aveva fatto, nell'introduzione al volume, tra "i fini e motivi", "dignitosi" oppure "ignobili", della conoscenza:

Every kind of knowledge may be sought from ignoble motives and for ignoble ends [...] while the very same knowledge is in another mind an attainment of the highest dignity, and conveying the highest blessing. This is the difference between the *mere botanist's knowledge of plants*, and *the great poet's or painter's knowledge of them*. (C&W, III, 36. Il corsivo é nostro)

Non vi é antitesi fra il sapere dello scienziato e quello dell'artista: entrambi seguono un medesimo processo di avvicinamento alle forme del reale, ma solo l'artista riesce poi a cogliere il senso dell'eterno nella realtà fisica:

The one counts the stamens [...] and is content; the other observes every character of the plant's color and form; considering each of its attributes as an element of expression, he notes the feebleness or the vigor, the serenity or tremulousness of its hues; observes its local habit (...), he associates it in his mind. Thenceforward the flower is to him a living creature, with histories written on its leaves, and passions breathing in its motion, *it is a voice rising from earth*, – a new chord of the mind's music, [...] (C&W, III, 37)

L'arte appare quindi come il potenziamento del processo scientifico, per cui l'artista giunge ad udire la voce delle piante varcando il confine della conoscenza sensitiva-intellettuale. Qui la speculazione ruskiniana sfocia in un *animismo* di sapore romantico, presentato come il contrassegno culturale dell'arte piú nobile.

Nel teleologismo ruskiniano l'universo ordinato si riflette nell'opera d'arte attraverso il linguaggio, mezzo capace d'instaurare un rapporto univoco con il referente e con il valore assoluto. Ne consegue che l'ambiguità espressiva, segno di poca chiarezza intellettuale, dev'essere costantemente controllata e combattuta dall'artista.

La critica di Ruskin alla poesia di *Men and Women* è una critica ad un linguaggio ad alto valore entropico, che scardina regole linguistiche, metriche e semantiche richiedendo al lettore un costante sforzo cooperativo – "before one can get through ten lines, one has to patch you up in twenty places, wrong or right, and if one hasn't much stuff of one's own to spare to patch with!".

Browning affrontava il problema della lingua del poeta e della sua natura in "Transcendentalism: A Poem in Twelve Books", un componimento breve, incluso in *Men and Women*, che sembra significativamente ripercorrere il tracciato del pensiero ruskiniano, mettendo in evidenza le aporie di quella visione totalizzante.

Nella poesia il locutore è un poeta di cui non viene chiarita

l'identità, ma che tuttavia può essere agevolmente identificato come un artista di grande esperienza e talento. L'allocutario è un giovane poeta alla ricerca di un'identità artistica. Il locutore mette in guardia il giovane poeta da un tipo di poesia – incoraggiata dalle tendenze correnti – volta ad esprimere i concetti e sacrificando le potenzialità foniche e cromatiche della parola. L'impostazione presenta un'analogia con il primo volume di *Modern Painters* in cui le teorizzazioni ruskiniane vengono condotte in forma di lezione del maestro al discepolo. L'analogia sembra tuttavia rivolta ad evidenziare ed esasperare l'uso ruskiniano di termini appartenenti ad un tipo di scrittura eminentemente comunicativa e didascalica.

Nella prima strofa di "Transcendentalism" termini come *speak* e *thought* con i loro rinvii allitterativi e anaforici induriscono l'assetto fonico della strofa. La parola logico-comunicativa non può che portare alla sterilità creativa: sottraendo al linguaggio poetico "⁴ *sights and sounds*" essa rende improduttiva la catena di coppie sintagmatiche – "⁶ *prolusion and display*", "⁷⁻⁸ *turning and adjustment of the harp, and taking it upon your breast*" – che simula l'atto creativo. Nella seconda strofa, il locutore pone i diversi usi del linguaggio in contrasto. L'opposizione poesia/ragione si sviluppa inizialmente nella dicotomia "Boys"/"Men", dove ai giovani è attribuita la tensione verso "¹⁷ *images and melody*" – altra coppia sintagmatica costruita su "*sights and sounds*" – mentre agli adulti l'interesse esclusivo per procedimenti logici. Successivamente l'opposizione prosa/poesia investe campi semantici più specifici, attraverso le figure di un botanico ed un mago. Qui possiamo riconoscere l'allusione alla distinzione ruskiniana tra "botanico" e "artista" e notare come la rilettura brownianiana ne evidenzi il rigido semplicismo. L'immagine dell'artista ruskiniano che ode la voce del fiore giungendo ad un rapporto empatico totalizzante con l'oggetto naturale osservato ritorna in "Transcendentalism", come episodio accaduto ad un filosofo mistico del Cinquecento:

As Swedish Boehme never cared for plants
Until it happened, a-walking in the fields,
He noticed all at once that plants could speak,

(vv. 22-4) ⁶

⁶ Il riferimento a Jacob Boehme appare non privo di rilievo nel contesto ruskiniano. È stato notato come la concezione della natura permeata del divino in Ruskin sia mutuata non solo dal platonismo e dal figurismo cristiano, ma anche dal misticismo naturalistico di Boehme che Ruskin poté conoscere tramite Henry Vaughan. Cfr. *John Ruskin. Opere*, a cura di G. LEONI, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 64.

Ma subito l'episodio si connota ironicamente, quando la voce delle piante si articola in un paradossale e grottesco linguaggio logico-rappresentativo:

Nay, turned with loosened tongue to talk with him.
That day the daisy had an eye indeed –
Colloquised with the cowslip on such themes!

(vv. 25-7)

Non si può giungere alla poesia attraverso un percorso conoscitivo logico; la speculazione, seppur caricata di un vago animismo sublimante, è sempre sterile e porta con sé un senso di perdita e di morte: “³³ We shut the clasps and find life's summer past”.

La linea di continuità e d'interrelazione che per Ruskin univa i vari processi conoscitivi, dei quali la creazione artistica faceva parte essendo il più perfetto, viene percepita come minaccia d'intellettualizzazione per la creazione poetica. La figura che fa da contrappunto a Boehme è quella di un mago medievale, metafora dell'artista, il quale compie il suo prodigio sfruttando il potere evocativo della parola:

He with a 'look you!' vents a brace of rhymes,
And in there breaks the sudden rose herself,
Over us, under, round us every side,

(vv. 39-41)

E solo questo atto linguistico può sconfiggere il tempo per un istante, portando l'eterno nelle cose finite, “Pouring heaven into this shut house of life”. La figura di riferimento che manca in Ruskin introduce così la metafora, molto moderna, della scrittura come ‘incantamento’.

4. La definizione che Browning diede a Ruskin della poesia nella lettera del 10 dicembre 1855 – “a putting the infinite within the finite” – risulta la cristallizzazione di un pensiero, di un'intuizione e di un programma poetico che Browning andava maturando da tempo. Già nel 1846, in seguito alle ripetute critiche di Carlyle e della Mitford sul suo linguaggio oscuro, egli scriveva alla Barrett come concepisse la parola forma “finita” nettamente disgiunta dal pensiero “innato”⁷.

⁷ “I am almost inclined to say that *clear expression* should be [an artist's] only work and care – for he is born, ordained, such as he is – and not born learned in

In *Men and Women* il rapporto infinito/finito si oggettiva in una galleria di personaggi – “proiezioni prismatiche” – che portano il segno di quella dualità originaria, nella loro tensione verso l'infinito frustrata dalla finitezza: si pensi ad “Abt Vogler”, “Andrea del Sarto”, “Cleon”, “Childe Roland”, “Two in the Campagna”. Ma è nelle poesie che riguardano la figura del poeta, “Transcendentalism”, “Popularity”, “How it Strikes a Contemporary” che Browning sembra voler penetrare la natura di questo rapporto⁸.

In “Popularity” – fantasia metapoetica che Ruskin elesse a campione dello stile browninghiano – l'immagine della “Tyrian shell” attiva un processo associativo che ha come referente la scrittura poetica. L'essenza del colore blu che la conchiglia contiene nel proprio guscio diviene l'origine ed insieme il *pattern* che unifica immagini della natura e del mito: degli occhi di Astarte, del mare schiumoso, della gloria del re Salomone, dell'azzurro e oro nel grembo della campanula, immagini poi svilite dalla mercificazione del prodotto prodigioso.

È eloquente a questo proposito il riferimento ruskiniano alla “Tyrian shell” nella lettera del 2 dicembre: “how far this purple of it *must* be within this terrible shell; and only to be fished for among threshing of foam & slippery rocks, I don't know”. Ruskin riprendeva la metafora non riconoscendo, tuttavia, la ricca catena icastica come materializzazione di quel prodotto prodigioso, presentando così la poesia browninghiana come forma ancora embrionale dell'esperienza artistica totalizzante. E Browning definendo la poesia “a putting the infinite within the finite” intendeva contrapporre all'aspirazione ruskiniana alla ‘grande sintesi’ il suo interesse per il limite – o riduzione prospettica – che permetteva una sistematica, ma cauta, comprensione dell'infinito.

5. Il rifiuto di Browning di considerare il mondo delle cose come valore assoluto implica il rifiuto della concezione ruskiniana della natura intesa come spazio “mitico”. La natura è costituita per Ruskin di oggetti carichi di un significato assoluto, che l'artista attraverso l'*imagination* è in grado di penetrare, decifrare e trascrivere. Nel capitolo sulla “Facoltà Immaginativa” (*Modern Painters II*) Ruskin

putting what was born in him into words” (*The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning, 1845/46*, a cura di E. KINTER, Cambridge [Mass.], 1969, vol. I, lettera datata 6 Febbraio 1846).

⁸ Sulle peculiarità dei *poems on poetry* si veda il cap. “Mage and Maker” in E. COOK, *Browning's Lyrics. An Exploration*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, pp. 229-38.

afferma che il potere dell'artista consiste nell'immediato riconoscimento di un ordine nel testo della natura; potere che nasce dalla sua disponibilità a rompere i confini della propria individualità per rendersi strumento della Rivelazione. A tale visione si contrappone l'artista brownninghiano per il quale il riconoscimento di un *pattern* è sempre il risultato di un faticoso processo di maturazione.

Il rapporto tra soggetto ed oggetto, uomo e natura è ben illustrato in "Childe Roland to the Dark Tower Came", una delle poesie più atipiche di Browning in cui lo scenario sembra avere un'importanza centrale. Nella fitta rete di suggestioni che costituiscono la *imagery* del componimento – e che ha alimentato letture critiche molto diverse – seguiremo il filo metaletterario⁹. La ricerca del cavaliere, partendo da un frammento della canzone di Edgar in *King Lear*, indaga il rapporto tra interpretazione e rappresentazione nell'atto creativo: la percezione sensoriale dell'esterno e la sua definizione verbale costituiscono il senso ed il fine della ricerca del cavaliere.

La poesia presenta alcune interessanti analogie formali e divergenze tematiche con l'esposizione del concetto ruskiniano di *imagination*, nel secondo volume di *Modern Painters*. Nella sezione dedicata all'Immaginazione Penetrativa Ruskin, per definire il potere evocativo della parola dei grandi maestri del passato, suggerisce un'esplorazione del segno artistico che sembra anticipare la *quest* di Childe Roland all'interno della parola shakespeariana. Scrive Ruskin:

Every character that is so much as touched by men like Aeschylus, Homer, Dante, or Shakespeare is by them held by the heart; and every circumstance or sentence of their being, speaking, or seeming, is seized by process from within, and is referred to that inner secret spring of which the hold is never lost for an instant: so that every sentence, as it has been thought out from the heart, leads to the centre, and then leaves us to gather what more we may. (C&W, IV, 251-52)

Egli afferma che ogni parola, frutto della mente immaginativa, contiene una "awful undercurrent of meaning", la cui natura oscura se penetrata conduce al regno del profondo, alla "metropolis of the

⁹ Letture critiche che hanno considerato l'aspetto metaletterario del componimento sono quelle di H. BLOOM, "Browning's 'Childe Roland': All Things Deformed and Broken", *The Ringers in the Towers. Studies in Romantic Tradition*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1971, pp. 157-67; L. POSTON III, "Browning and the Altered Romantic Landscape", *Nature and the Victorian Imagination*, a cura di U.C. KNOEFLMACHER and G.B. TENNYSON, Los Angeles, University of California Press, 1977, pp. 426-39; M. D'AVANZO, "Childe Roland to the Dark Tower Came: The Shelleyan and Shakespearian Context", *Studies in English Literature*, 17 (1977), pp. 695-708.

soul's dominion", da cui essa proviene. Ruskin afferma la possibilità del lettore di abbracciare il senso dell'intera esperienza creativa percorrendo a ritroso il cammino compiuto dall'artista, partendo da una sola frase – "He has no children" in *Macbeth*, o "Quel giorno più non vi leggemmo avante" dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca – che diventa simbolo del suo universo spirituale. E Ruskin conduce la sua ricerca della fonte ispiratrice usando la metafora del viaggio.

Distinguendo tra l'artista "unimaginative" e "imaginative" Ruskin afferma che "the advance of the imaginative artist" è un cammino lungo un percorso non segnato, dove tuttavia egli giunge senza difficoltà alla meta poichè questa gli si presenta chiara dinanzi agli occhi:

But he *sees* his end over the waste from the first, and goes straight at it; never losing sight of it, nor throwing away a step. Nothing can stop him, nothing can turn him aside. (*C&W* IV, 239; corsivo nostro)

L'artista "immaginativo" viene così definito "a pilgrim on earth" del quale niente può arrestare – "no voices nor mutterings" – o "pietrificare" il cammino verso la "collina". Ruskin sembra così affermare l'essenziale univocità della ricerca artistica, dove processo creativo ed interpretativo non possono che coincidere.

L'essenza dell'atto creativo consiste nella capacità dell'artista di *vedere* in anticipo la realizzazione della propria idea. E tale capacità – "power of prophecy" – deriva dal saper riconoscere le leggi fondamentali della natura ed agire in conformità con esse: "the laws of nature he knows, these are to him no restraint. They are his own nature". La "moralità" dell'artista consiste quindi nel sapersi identificare, attraverso l'*imagination*, con la realtà oggettiva:

all egotism and selfish care, or regard, are, in proportion to their constancy, destructive of imagination; whose play and power depend altogether on our being able to forget ourselves and enter like possessing spirits, into the bodies of things about us. (*C&W*, IV, 287)

Lo spazio in cui si muove l'*imagination* ruskiniana è uno spazio mitico, in quanto il sistema descrittivo tende ad essere isomorfo rispetto al mondo, e la sua comprensione è legata al principio del riconoscimento/identificazione¹⁰. In questa prospettiva il raffronto

¹⁰ Ci riferiamo ai principi della descrizione mitologica secondo Lotman e Uspenskij. Si veda JU.M.LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, "Mito – Nome – Cultura", in *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 83-109.

con "Childe Roland" appare una negazione, o quasi una inversione ironica, della teorizzazione ruskiniana.

Come Harold Bloom ha notato, la *quest* di Childe Roland è la ricerca di un significato "perduto o dimenticato", è "a quest for representation"¹¹. Il viaggio di Childe Roland è infatti un viaggio verso una meta incerta, condotta sulle indicazioni di un vecchio ingannatore dall'occhio maligno. La speranza che aveva spinto il suo errare – "whole world-while wandering" – alla ricerca della "Dark Tower" appare ora uno spettro incapace di suscitare in lui la gioia per un possibile successo. Ed il cavaliere si sente come un vecchio in punto di morte le cui facoltà gli permettono di percepire i movimenti attorno, ma non più d'intervenire attivamente. Lo spazio in cui egli si muove è allucinato, infernale¹², fatto di oggetti deformi, il cui sèma comune è rappresentato dall'idea dell'oscurità e dell'inganno visivo. Tutto ciò che il cavaliere incontra porta il segno della sterilità e della morte, dell'opacità di senso nelle cose. Lo stato di impotenza in cui si trova il cavaliere ricorda l'artista "unimaginative" ruskiniano, il quale "sees nothing of the object it has to dwell upon or describe, and is therefore utterly unable as it is blind itself, to set anything before the eyes of the reader". La natura si manifesta attraverso una successione di esseri doloranti, vegetali ed animali, segnati dalla loro malvagità punita. Al cammino lineare che conduce l'artista ruskiniano alla creazione, si contrappone l'incedere difficoltoso di Childe Roland, lungo un percorso che presenta continui ed imprevedibili ostacoli ed insidie.

Ogni momento dell'esperienza di Roland è racchiusa in limiti angusti ed opprimenti ed il procedere diviene uno sforzo costante di valicare il limite, di uscire dal cerchio, visualizzazione geometrica di uno spazio ripetitivo e regressivo che sembra allontanare sempre di più il cavaliere dalla meta. Il senso di profezia che per Ruskin consiste nella capacità dell'artista di vedere in anticipo la realizzazione della propria opera, ritorna in Browning, con segno opposto, come presagio di un fallimento annunciato:

Thus, I had so long suffered in this quest,
Heard failure prophesied so oft, been writ

¹¹ Cfr. H. BLOOM, "Good Moments and Ruined Quests", *Robert Browning. A Collection of Critical Essays*, a cura di H. BLOOM and A. MUNICH, New Jersey, Prentice Hall, 1979, p. 143.

¹² Annotazioni puntuali relative alle immagini 'infernali' di matrice dantesca si trovano in R.E. SULLIVAN, "Browning's 'Childe Roland' and Dante's 'Inferno'", *VP*, 5 (1967), pp. 296-302, e nelle note all'edizione italiana della poesia a cura di A. RIGHETTI, *Robert Browning. Poems*, Milano, Mursia, 1990, pp. 371-6.

So many times among "The Band" – to wit,
The knights who to the Dark Tower's search addressed
Their steps that just to fail as they, seemed best,
And all the doubt was now – should I be fit?

(vv. 37-42)

Infine, la visione che l'artista "imaginative" ruskiniano possedeva sin dall'inizio dell'impresa creativa, si presenta in Browning come apparizione improvvisa ed insperata:

Burningly it came on me all at once,
This was the place! those two hills on the right,
Crouched like two bulls locked horn in horn in fight;
While to the left, a tall scalped mountain ... Duncce,
Dotard, a-dozing at the very nonce,
After a life spent training for the sight!

(vv. 175-80)

Dove l'atto del vedere appare come il risultato della ricerca di Childe Roland.

Anche nel raggiungimento della torre avviene un ridimensionamento rispetto all'idea totalizzante di Ruskin: la "Dark Tower" si presenta come "a round squat turret, built of brown stone", che restituendo senso alla *quest*, ne sottolinea il senso del limite e della precarietà. Browning contrappone così alla forma artistica "assoluta", una forma ottenuta per "approssimazione", come aveva già affermato nell'*Essay on Shelley*¹³.

La scena finale presenta Childe Roland finalmente in un rapporto simpatetico con l'esterno poiché finalmente in grado di vedere. In questo momento di restaurata armonia avviene l'atto creativo, il confronto con i "peers", il ritrovamento dell'identità da parte del cavaliere. E nella visione dei suoi predecessori, disposti in una cornice di fuoco, sta il senso di tutto il percorso doloroso della ricerca:

There they stood, ranged along the hill-sides, met
To view the last of me, a living frame
For one more picture! in a sheet of flame
I saw them and I knew them all. And yet
Dauntless the slug-horn to my lips I set,
And blew. "Childe Roland to the Dark Tower came".

(vv. 199-204)

¹³ "An absolute vision is not for this world, but we are permitted a continual approximation to it" (*The Complete Works of Robert Browning*, Athens [Ohio], Ohio Univ. Press, 1981, vol. V, p. 142).

L'immagine sembra ora ricongiungersi alla definizione ruskiniana di *imagination* mutuata da Coleridge:

it has that life in it and fire, that whenever it passes, among the dead bones and dust of things, beholds a shaking, and those bones come together bone to his bone (C&W, IV, 241).

La creazione diviene così il momento conclusivo della ricerca dell'artista, istante epifanico in cui per un attimo il tutto si realizza.

Alla luce di quanto si è visto, le parole di Browning nella lettera a Ruskin del 10 dicembre ("the whole is but a simultaneous feeling with me") sembrano alludere al processo creativo ed in particolare all'esperienza di Childe Roland. Inoltre, esse significativamente sembrano rimandare al testo di Ruskin che abbiamo esaminato, alludendo ad un concetto ripreso da Henry Füssli: "He alone can conceive and compose who sees the whole at once before him" (C&W, IV, 236) e che fa da supporto alla sua teoria 'visionaria' dell'immaginazione. Anche in questo caso, la lettera di Browning giunge come puntualizzazione finale di un'articolata rilettura del pensiero ruskiniano.

6. A sostegno dell'ipotesi di un riferimento diretto al capitolo sull' "Immaginazione Penetrativa" in "Childe Roland" intervengono delle suggestive ricorrenze icastiche. L'impressionismo linguistico, con cui Ruskin descrive dipinti d'argomento mitologico o biblico per esemplificare le sue teorizzazioni, sembra aver impresso un segno nella *imagery* della poesia. La quercia incontrata da Roland ai versi 154-6:

Then came some palsied oak, a cleft in him
Like a distorted mouth that splits its rim
Gaping at death, and dies while it recoils.

sembrerebbe una reminiscenza degli alberi nel "Giasone" di Turner: "cloven into yawning and writhing heads and bodies", con "gaping jaws and claw-like branch". E frammenti di immagini del "Giudizio Universale" del Tintoretto ritornano a più riprese, con il loro carico di orrore.

Così, il Lete che strazia i corpi dei dannati – "tossed out of its whirling, like water wheels" – sembra anticipare la ruota infernale in "Childe Roland":

What bad use was that engine for, that wheel,
Or brake, not wheel – that harrow fit to reel

Men's bodies out like silk? with all the air
 Of Tophet's tool, on earth left unaware,
 Or brought to sharpen its rusty teeth of steel.

(vv. 140-44)

La descrizione delle vittime che impregnano col loro sangue "the putrid weeds, with the clay clinging to their clotted hair, and their heavy eyes sealed by the earth darkness", sembra imprimere un segno ai versi 73-5:

As for the grass, it grew as scant as hair
 In leprosy; thin dry blades pricked the mud
 Which underneath looked knealed up with blood,

Infine, i versi 121-6, che ritraggono Roland mentre cerca di avanzare immerso nell'oscurità in un terreno paludoso:

Which, while I forded, – good saints, how I feared
 To set my foot upon a dead man's cheek,
 Each step, or feel the spear I thrust to seek
 For hollows, tangled in his hair or beard!
 – It may have been a water-rat I speared,
 But, ugh! it sounded like a baby's shriek.

contengono un'allusione alla Strage degli Innocenti¹⁴, eco forse di quella suggestiva e terrificante descrizione che fece Ruskin della versione di Tintoretto, dove i gemiti – "shrieks" – dei neonati si alzano da una "sobria" e straziante semi-oscurità.

7. Un altro aspetto che vorremmo considerare è la relazione tra gli assunti ruskiniani sulla funzione dell'artista, esposti nei primi due volumi di *Modern Painters*, e "How it Strikes a Contemporary", poesia in cui Browning rappresenta, attraverso una serie di scomposizioni prospettiche, il rapporto tra il poeta ed il contesto sociale.

Con "How it Strikes a Contemporary" il problema della comunicazione artistica – che in "Transcendentalism" era soprattutto un problema di codificazione di linguaggi – interessa la sfera della percezione sensoriale, presentata come origine dell'opera d'arte, ma anche dell'incomunicabilità del poeta col mondo. Browning evidenzia le aporie di un sistema teorico che sacralizzava l'ufficio dell'arti-

¹⁴ Il possibile riferimento alla Strage degli Innocenti andrebbe ad aggiungersi ad altri riferimenti scritturali segnalati in L.M. THOMPSON, "Biblical Influence in 'Childe Roland to the Dark Tower Came'", *Papers on Language and Literature*, 3 (1967), pp. 339-53.

sta e che concepiva l'apparato sensoriale come segno e strumento della Rivelazione.

Nel primo volume di *Modern Painters* Ruskin aveva sostenuto con insistenza l'identità tra artista e predicatore – “the duty of the painter is the same as that of the preacher. Both are commentators on infinity” (*C&W*, III, 157). Nel capitolo dedicato alla rappresentazione della “Truth of Earth” egli affermava che il “dovere morale” dell'artista era di “insegnare” e “proclamare” agli uomini distratti – e qui il nostro pensiero non può non andare all'inflessibile e goffo idealismo del Priore in “Fra Lippo Lippi” – la potenza divina che si manifestava nella perfezione del Creato. Nel capitolo conclusivo del volume Ruskin definiva le opere di Turner come veri e propri sermoni, “lezioni” che richiedevano al lettore non un “giudizio” estetico, ma un atto di “fede” (*C&W*, III, 629). L'artista era quindi l'anello di congiunzione tra Dio e gli uomini e godeva del privilegio di poter comunicare con entrambi attraverso le sue opere:

In all he says, we believe; in all that he does, we trust [...] He stands upon an eminence from which he looks *back over the universe of God* and *forward over the generations of men*. Let every work of his hand be a history of the one, and a lesson to the other. Let each exertion of his mighty mind be both a hymn and prophecy; *adoration to the Deity, revelation to mankind*. (*C&W*, III, 630-31; corsivo nostro)

Sempre nel secondo volume di *Modern Painters*, e più precisamente nella sezione “Of the Theoretic Faculty as concerned with the Pleasures of Sense” del capitolo dedicato alla facoltà che interessava la percezione e la valutazione morale delle idee di bellezza, Ruskin approfondiva il rapporto Dio-artista-uomini, procedendo dalla divisione dei sensi dell'uomo in due categorie. I sensi inferiori, tatto e gusto, strettamente legati alla sopravvivenza, e quelli superiori, vista e udito, che non erano mezzi o strumenti di vita, ma “objects of life”, poiché con la loro attività “eternal and inexhaustible”, essi rivelavano la propria origine divina (*C&W*, IV, 46). Nel capitolo successivo – “Of Accuracy and Inaccuracy in Impressions of Sense” – Ruskin affermava che “a right relation to others” era uno degli elementi indispensabili – con la “giustezza” di giudizio, e la “massima sensibilità”- per una “perfetta” resa artistica dell'informazione sensoriale (*C&W*, IV, 56). Con l'identificazione ruskiniana di arte e morale veniva quindi celebrata l'unione tra artista-Dio-uomini nonché quella tra l'essenza spirituale e l'apparato sensoriale nell'uomo (si è giustamente parlato a questo proposito di ‘sensorialità redenta’¹⁵).

¹⁵ Cfr. Introduzione a *Ruskin. Opere*, cit., p. 42.

In "How it Strikes a Contemporary", con un processo di trasposizione semantica, Browning disgrega queste unioni, presentando, attraverso gli occhi di un contemporaneo, la condizione d'indigenza e d'alienazione morale in cui viveva l'artista come il segno, presunto, della sua appartenenza al mondo del divino. Nella prima parte della poesia – coincidente con la prima lunga strofa (vv. 3-72) – il locutore presenta l'artista ed il suo operare; nella seconda parte – strofe II, III, IV – questa rappresentazione viene confrontata con alcuni luoghi comuni riguardanti l'artista che risultano essere mere mistificazioni sublimanti. La prima parte della poesia, sulla quale concentreremo la nostra attenzione, presenta tre fotogrammi che riproducono in successione:

- 1) l'artista nei suoi tratti fisici distintivi (vv. 3-22);
- 2) l'artista nell'atto di osservare il mondo (vv. 23-35);
- 3) l'artista intento ad elaborare le informazioni ricevute dall'esterno (vv. 36-72).

In 1) e 2) viene rappresentato il rapporto artista-mondo, in 3) viene introdotto il rapporto artista-Dio.

In 1) il ritratto dell'artista avviene attraverso proiezioni metonimiche – "suit of black" ("courtly", "conscientious"), "cloak" ("had purpose"), "the ruff" ("had significance"), "scrutinizing hat", "peaked shade", "ferrel of his stick" ("trying the mortar's temper 'tween the chinks") – che tendono ad evidenziare l'inesistenza e l'impossibilità di ogni tipo di contatto tra "contemporary" e "poet". È ai vv. 10-3 l'impedimento si qualifica come difficoltà del poeta di *vedere*:

He walked and tapped the pavement with his cane,
 Scenting the world, looking it full in face,
 An old dog, bald and blindish, at his heels.

La semi-cecità del cane sembra così esplicitare l'infermità dell'artista latente nella catena di predicati.

In 2) il rapporto artista-mondo si fa apertamente antinomico e l'infermità dell'artista si qualifica ulteriormente, risultando essere un difetto di carattere comunicativo più che sensoriale. L'artista ed il mondo degli uomini sono rappresentati come entità separate, ognuna assorta nella propria occupazione e costretta nelle maglie della propria sensorialità:

He *stood* and *watched* the cobbler at his trade,
 The man who slices lemons into drink,
 The coffee-roaster's brazier, and the boys
 That volunteer to help him turn its winch.
 He *glanced* o'er books on stalls *with half an eye*,

[...]

*He took such cognizance of men and things,
If any beat a horse, you felt he saw;
If any cursed a woman, he took note;
Yet stared at nobody, – you stared at him,
And found, less to their pleasure than surprise,
He seemed to know you and expect as much.*

(vv. 23-35)

Il modo di vedere dell'artista si carica progressivamente di segno negativo, percepito come un'interferenza inopportuna ed insidiosa nella quotidianità delle piccole miserie morali dei suoi simili.

In 3) il momento dell'elaborazione dei dati esterni, momento della creazione artistica, si qualifica come l'operazione di una spia, "recording chief-inquisitor", al servizio di un tiranno:

*We merely kept a Governor for form,
While this man walked about and took account
Of all thought, said and acted, then went home,
And wrote it fully to our Lord the King
Who has an itch to know things, He knows why,
And reads them in His bed-room of a night.*

(vv. 41-6)

Il rapporto Dio-poeta appare al locutore quindi come un rapporto esclusivo e maligno, che si consuma nell'oscurità ai danni degli uomini. Con l'immagine del "Lord" che opera nel buio l'identificazione biblica Dio=luce, che fa da supporto alla teoria ruskiniana del vedere, viene ribaltata. Il "contemporary" riesce ora a definire l'origine della diversità dell'artista: la sua sensorialità deve nascere e dipendere da una dimensione altra, priva di luce.

Gli occhi dell'artista, isolati dal volto, ritornano alla memoria del "contemporary" come presenza inquietante, strumento forse di un disegno oscuro, senz'altro segno di una sensorialità divisa:

*[...] well, it was not wholly ease
As back into your mind the man's look came.
Stricken in years a little, – such a brow
His eyes had to live under! – Clear as flint
On either side the formidable nose
Curved, cut, and coloured; like an eagle's claw.*

(vv. 49-53)

L'occhio arcigno dell'artista porta le caratteristiche del suo occhio mentale, che penetra la realtà senza poter comunicare con essa.

Per quanto riguarda il rapporto artista-Dio-uomini, il rapporto

sublimante che Ruskin aveva delineato – “he stands upon an eminence from which he looks back over the universe of God and forward over the generations of men” – viene presentato dal contemporaneo come una contraddizione in termini:

Did the man love his office? Frowned our Lord,
Exhorting when none heard – “Beseech me not!
Too far above my people, –beneath Me!
I set the watch, – how should the people know?
Forget them, keep Me all the more in mind!”

(vv. 66-71)

Il locutore, immaginando un dialogo tra il “Lord” ed il poeta, sembra partire dall’ordine illustrato da Ruskin quando afferma: “Beseech me not! / Too far above my people, – beneath Me!”. Per negarlo, tuttavia, subito dopo: “Forget them, keep Me all the more in mind!”. La richiesta imperativa attua così una brusca inversione di senso rispetto all’assunto ruskiniano.

Il “contemporaneo”, nelle sue frammentarie rappresentazioni, ha progressivamente rivelato la disunione del poeta dal suo apparato sensoriale e quindi dai suoi simili. Per poi sciogliere, in un paradosso finale, anche il vincolo tra autore ed opera:

How sprucely we are dressed out, you and I!
A second, and the angels alter that.
Well, I could never write a verse, – could you?
Let’s to the Prado and make the most of time.

(vv. 112-5)

Del possibile riferimento al testo ruskiniano sembra esservi un segnale nella lettera del 10 dicembre, l’affermazione: “A poet’s affair is with God, to whom he is accountable and of whom is his reward” rimanderebbe, infatti, al rapporto Dio/poeta che per lo *speaker* di “How it Strikes a Contemporary” costituiva un mistero impenetrabile e poco seducente.

È ancora sul terreno di “Popularity”, tuttavia, che avviene lo scontro di vedute tra i due autori sull’ufficio del poeta e sulla sua relazione con Dio. Ruskin, nella lettera del 2 dicembre, critica i vv. 6-10 della poesia che presentano il poeta nell’immagine del figlio prediletto, “luce” che Dio protegge dall’oscurità del mondo nella propria mano. L’allusione alla figura di Mosè protetto da Dio nella roccia rende possibile un’interpretazione dell’immagine secondo criteri figurali¹⁶, per cui l’artista associato a Mo-

¹⁶ Secondo una lettura tipologica o figurale ogni personaggio o evento dell’An-

sè¹⁷ sarebbe anche una prefigurazione di Cristo. Tale riferimento, tuttavia, non viene riconosciuto ed apprezzato da Ruskin, il quale obietta: "Why is a poet safer and more locked up than anybody else?". Analogamente, i versi in cui vengono riportate le circostanze in cui la "bellezza" del poeta si rivela dopo il lungo periodo di occultamento:

His clenched Hand shall uncloze at last,
 I know, and let out all the beauty:
 My poet holds the future fast,
 Accepts the coming ages' duty,
 Their present for this past.

(vv. 11-15)

vengono severamente criticati da Ruskin, il quale esprime il proprio dissenso rispetto all'idea di un periodo di necessaria impopolarità del poeta ("Why the poet *had to be* locked up?"), alla durata di tale periodo ("I don't understand why the hand should have held close so long") e quindi alla capacità del poeta di "tenere saldo il futuro"¹⁸: "I don't know if poets *do that*". Ruskin sembra così respingere ogni rappresentazione, seppur di tipo figurale, che tenda a legittimare una separazione tra artista e pubblico, negando all'opera d'arte la possibilità di una larga ed immediata comprensione¹⁹. Significativamente, una delle rare immagini di "Popularity" che Ruskin dice di apprezzare è quella di una festa in onore del poeta:

"Others give best at first, but thou
 Forever set'st our table praising,
 Keep'st the good wine till now!"

(vv. 18-20)

tico Testamento deve essere interpretato come 'tipo' prefigurante un personaggio o evento del Nuovo Testamento. Ed entrambe i momenti devono essere rappresentati nell'opera d'ispirazione figurale. Si veda G.P. LANDOW, *Victorian Types, Victorian Shadows. Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*, London, Routledge, 1980.

¹⁷ È ricorrente in Browning la figura di Mosè per rappresentare il poeta. Si vedano E. COOK, *op. cit.*, p. 229-30; L.H. PETERSON, "Biblical Typology and the Self-Portrait of the Poet in Robert Browning", in *Approaches to Victorian Autobiography*, a cura di G.P. LANDOW, Athens [Ohio], Ohio University Press, 1979, pp. 235-68.

¹⁸ Trad. di A. RIGHETTI, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹ E. COOK, *op. cit.*, p. 230 e L.H. PETERSON, *op. cit.*, p. 254, considerando il riferimento a Mosè in "One Word More", notano in *Men and Women* un uso della figura biblica volto soprattutto ad enfatizzare una tensione tra autore e pubblico. La possibile allusione a Mosè in "Popularity" confermerebbe tale osservazione.

dove la celebrazione del poeta diviene evento pubblico e, con l'allusione scritturale alle nozze di Cana, alla prefigurazione si è sostituita la figura.

8. In conclusione, la nostra lettura delle opere e del carteggio di Browning e Ruskin che risalgono agli anni 1850-1855 evidenzia una tensione sostanziale sui temi dell'arte tra i due autori. Browning difende l'autonomia del linguaggio poetico contro la tesi ruskiniana dell'omologia dei linguaggi (garanzia di una 'unitarietà' del mondo) presentando, come antitetiche, le figure del filosofo e del mago-poeta in "Transcendentalism". Per di più oppone la *quest* di Childe Roland al concetto ruskiniano di *imagination*, intriso di idealismo romantico, per dimostrare l'inadeguatezza di quel riferimento all'interno di uno spazio naturale ed esistenziale ormai mutato che si andava progressivamente opacizzando. E ancora, prende parte al dibattito sulla funzione dell'artista producendo una serie di immagini volte a disgregare l'equazione Dio-poeta-uomini, sostegno di una concezione eminentemente educativa dell'arte, che Ruskin aveva fatto propria. Tale tensione all'interno della poesia di Browning rivela una grande consapevolezza della natura trasgressiva del proprio dettato poetico in relazione ai canoni vittoriani. Ed è una consapevolezza che diviene sofisticato procedimento stilistico dove la realtà si scinde in "proiezioni prismatiche" per farsi poesia. È un gioco ambiguo e complesso nel quale il lettore, presenza clandestina, "overhearer"²⁰ ora complice, ora critico severo, ha una parte centrale. Un gioco di implicazioni infinite che ci ha consentito di scorgere in alcuni luoghi anche il riflesso del pensiero e della prosa di Ruskin.

²⁰ Cfr. J. MAYNARD, "Speaker, Listener, And Overhearer: The Reader in the Dramatic Poem", *Browning Institute Studies*, 1987, 15, pp. 105-12. Sulla base degli studi sul *reader's response criticism*, Maynard considera il rapporto, ancora largamente inesplorato, tra la poesia di Browning ed il lettore.

Laura Tosi

INTERTEXTUALITY IN JOHN WEBSTER'S
THE WHITE DEVIL

1.0 It is widely known that John Webster was heavily indebted to his sources for his two great tragedies *The White Devil* and *The Duchess of Malfi*. Scholars and editors of Webster since the beginning of this century have pointed out reminiscences, literary allusions or even what they thought to be direct verbal borrowings from several sources, often contemporary. Dent in his exhaustive study of Webster's sources¹ makes a brave attempt to trace sources for almost every line of the plays, and his conclusion is: "I suppose almost everything in Webster has a basic source".

It seems that Webster used borrowed material much more extensively than any playwright of his age. The following passage by Freer² sums up decades of criticism that have deplored Webster's practice:

How can Webster fragment a character's consciousness enough to justify feeding into his speeches all manner of tidbits from the author's voracious reading, yet still make the character seem real enough to be a plausible factor in the play's action?

Statements of this kind imply that the presence of sources (or "fragments of sources") in Webster's tragedies is somewhat an extraneous element which interrupts the continuity of a self-sufficient text. It is certainly a by-product of the "influence" theory upon which research in comparative literature has for the most part been based. The attention of the critics tended to be concentrated on the source as generator of the text which in its turn "influenced" and was "tributary" to the source and at this stage a study of the diffe-

¹ R.W. DENT, *John Webster's Borrowing*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1960.

² C. FREER, "The White Devil and The Duchess of Malfi" in *The Poetics of Jacobean Drama*, The J.Hopkins University Press.

rent influences would have followed. Another drawback of this particular approach is the debate on whether the author is more or less conscious of his borrowing, as the focus is on the relationship between two subjectivities, that of the borrower and the borrowed, rather than between their respective texts.

This is exactly why I need to introduce the concept of intertextuality and the procedures which it implies, as they seem able to approach the problem of sources and creativity in John Webster's plays (*The White Devil* in particular in which Webster's peculiar creative method will be examined) in a new way, providing a suitable methodological replacement for the above mentioned influence theory. It has to be remembered, however, that the concept of intertextuality (first introduced by the Russian semiotician Bakhtin but studied in depth only by Julia Kristeva) is still somewhat "vague". As a result, it is likely to give rise to a variety of extrapolations and applications aimed at establishing several kinds of relationships between one text and other texts or cultural enoncés. In this article I shall restrict the field of my survey to the study of verbal borrowings as "tangible evidence" of the presence of several contemporary written texts in Webster's text but it would also be possible to consider genre as an intertextual category. If for example *The White Devil* is to be studied as a revenge tragedy (in a diachronic or synchronic perspective) the establishment of relationships between Webster's text and other texts belonging to the same genre cannot be avoided. Moreover, we must take into account that the receiver's competence of genre derives from his literary background, namely the familiarity with other texts (especially those of the same genre) which facilitates his/her reception or on the contrary creates expectations likely to be frustrated. But there is more. Kristeva's notion of "ideologème" includes cultural and literary influences in the concept of intertextuality. Or rather, she calls "ideologème" that intertextual function that can be read at the different levels of the structure of each text "en lui donnant ses cordonnées historiques et sociales"³. Intertextuality

³ J. KRISTEVA, *Le texte du Roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague-Paris-Mouton, 1979 (first publ. 1970) The other remarkable work on the theorization of intertextuality is GENETTE's *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982. The most interesting among Italian contributions to the definition of intertextuality and its applications are: C. SEGRE, "Intertestualità" in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985 and "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia" in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (in which he introduces the term "interdiscorsività"); G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi 1985; for a discussion of a typology of metatexts see A.

is not an explanatory practice that follows linguistic analysis in order to reinterpret the text as “étant idéologique” after having examined it as “étant linguistique”. Accepting the text as idéogème implies studying it as the result of an intertextual practice and within its social and historical context. So, the study of intertextuality in *The White Devil* could well include the Renaissance topics by which Webster was obviously influenced (like for example the Jacobean idea of Italy or Elizabethan demonology). In this perspective, the study of intertextuality identifies with, or can be inserted in, the study of culture: Lotman⁴ considers the study of culture and that of the single text as homologous – culture can be studied as a text, “the living mechanism of collective conscience”. As Pagnini points out:

Il testo letterario è autonomo – un “tutto integrale” direbbero i semiotici sovietici – ma utilizza sui suoi vari livelli strutture che già costituiscono livelli della cultura, e al tempo stesso contribuisce, in proprio, alle strutturazioni (anche ipotetiche e utopistiche) della cultura stessa⁵.

It is necessary at this stage to make a distinction between sources and borrowings. By sources of *The White Devil* I mean the materials which provided the diegetic models for Webster's tragedy. They include mainly the manuscripts relating the story of Vittoria Accoramboni, though it is possible to consider as sources even the limited number of works that helped Webster to reproduce Catholic rituals in the play. It is what Genette⁶ refers to as hypertextuality in his study of “relations transtextuelles” among texts:

POPOVIC, “Testo e metatesto (tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto delle ricerche nella scienza della letteratura)” in PREVIGNANO (ed.), *La semiologia nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli 1979.

K. ELAM (*The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1987, first publ. in 1980) and M. DE MARINIS (*Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982) include the category of intertextuality in their semiotic studies of drama and performance: see for example the sections devoted to the intertextual nature of the performance and the intertextual competence of the receiver/spectator. See also A.J. GREIMAS; J. COURTES, *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*, Indiana University Press, 1982 (first publ. in French by Librairie Hachette in 1979).

⁴ J. LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

⁵ M. PAGNINI, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988.

⁶ G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Posons une notion générale du texte au second degré (...) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant

In this article, however, I am not going to dwell on the problem of diegetic sources in *The White Devil* but rather, I shall concentrate on Webster's treatment of verbal borrowings. Genette defines "inter-textualité" as

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, (...) par la présence effective d'un texte dans un autre.

which I shall use with reference to verbal borrowing in *The White Devil*, as it is a literary work that is particularly suitable for an intertextual study. At a stylistic level, it has often been noticed that Webster borrows short passages (of one or two lines in length) from contemporary works, which he modifies before inserting in his play. In this article it will be shown that this practice is essentially inter-textual: the detection of the sources and the study of Webster's techniques to change the original passages allow us to place Webster's text in an intertextual perspective, since the concept of text as an absolute and self-sufficient entity is no longer sustainable or valid.

My attempt will be to prove that verbal borrowing in *The White Devil* is a creative practice. We cannot neglect the fact that it is an essential part of Webster's method of composition but despite the multiplicity of units that are interwoven in the text, the result is a coherent and valuable artistic work.

1.1 It has been hinted before that Webster's borrowing practice is essential to the understanding of Webster's creative process and has to be studied in an intertextual perspective. A first distinction has to be made between borrowed lines that are interwoven with the rest of the play and quotations. See for example Francisco and Brachiano's quarrel in II,i:

FRA. ...Look to't for our anger
Is making thunder-bolts.
BRA. Thunder? in faith, they are but crackers.
FRA. We'll end this with the cannon.
BRA. Thou'll get nought by it but iron in thy wounds,
And gunpowder in thy nostrils.

(II,i,71-74)

Who would guess that the line "we'll end this with the cannon" is probably borrowed from Serres-Matthieu's *General Inventorie*⁷?

⁷ Henry IV's envoys to the Duke of Savoy threatened "they must end this

Most verbal borrowings, especially those from contemporary authors, cannot be detected and, most important of all, they are not meant to be detected. Webster's borrowings, often after certain modifications, fit perfectly into the fabric of the play. Of course, the operation is made easier by the limited length of the passages that are inserted.

On the contrary, verbal borrowings that have the form of quotations are brought to the attention of the receiver and the names of the authors (Latin classics) are often mentioned. See for example Martial's expression quoted (in the Preface, not in the text) when Webster is trying to defend himself against criticism:

If it be objected this is not true dramatic poem, I shall easily confess it, –non potes in nugis dicere plura meas: ipse ego quam dixi (=you are unable to say more against my trifles than I have said myself).

These two types of direct verbal borrowings deserve to be studied separately: their form and the technique that Webster used to insert them into the texture of the play are different from each other and so are their respective functions.

Classical quotations, especially Latin tags, stand out against the rest of the play. No changes have been made: they are deliberate quotations whose authors are sometimes mentioned and are especially concentrated in the introduction "To the Reader" (a part not to be performed). The most pillaged authors are Martial (4 borrowings) and Horace (2 borrowings). See for example Martial's

Nec rhoncos metues, maligniorum
Nec scombris tunicas, dabis molestas = you (the poet's
book) shall not fear the turned-up noses of the malicious⁸.

We should note that Webster used Latin quotations as authoritative comments to oppose his detractors. The performance of *The White Devil* had been a flop, because "it wanted a full and understanding auditory" which he hoped to find in that of the readers. A pattern of correspondence between Webster's experience and that of the Latin authors' can be established. For example, he reports the episode of Alcestides blaming Euripides because he was a slow composer. Euripides' answer is the following:

here's the difference: thine (verses) shall only be read for three days, whereas mine shall continue three ages

quarrel with the Canon in the plains of Piedmont".

⁸ The translations of the Latin quotations are taken from E.M. BRENNAN (ed.), *The White Devil*, London, Black; New York, Norton, 1982.

Thus Webster, who had been similarly reproved for writing slowly, establishes a flattering parallel between Euripides and himself and at the same time corroborates what he had written a few lines earlier: "I do not write with a goose quill winged with two feathers". He concludes by praising contemporary dramatists (Chapman, Jonson, Beaumont, Fletcher, Shakespeare, Dekker, Heywood):

protesting, that, in the strength of mine own judgement, I know them so worthy, that though I rest silent in my own work, yet to most of theirs I dare (without flattery) fix that of Martial: non norunt haec monumenta mori (these monuments do not know how to die)

Webster on one hand resorts to quoting the classics as authorities that excuse his slowness of composition and lack of success, on the other hand he assumes a patronising air and applies Martial's words to his colleagues. In both cases, the use of quotations reveals Webster's confidence in the quality of his play.

Segre observes that

La citazione è spesso straniante: portando prelievi lessicali o sintagmatici di un altro poeta in un contesto che vi contrasta, l'autore mette in rilievo i caratteri della propria poetica⁹.

By "citazione" Segre means also verbal borrowings in a more general sense, but I believe that if we restrict the meaning to "quotation" the critic's affirmation is particularly adequate to describe Webster's practice in the Preface. In this case, quotations refer to a particular attitude (that of the Classics) toward their works and audience, which Webster shares. Webster uses the detached remarks of Martial and Horace to build a form of poetics which stresses the importance of the author and the limited competence of the audience, contrasted with that of the readers. This is made possible through the establishment of intertextual relations between Webster's poetics and the declarations of the Latins.

1.2 The structure and the functions of verbal borrowings are quite different from those of quotations. Webster worked with small units (of one or two lines) which made it easier to insert them where necessary. As we have seen, this method has not been judged positively by critics¹⁰ who have held it responsible for Webster's, so

⁹ C. SEGRE, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1981.

¹⁰ See R. GILL "Quaintly done": a Reading of *The White Devil* in R.V. HOLD-

called, "episodic" and "disjointed" plot. On the contrary, the facility with which short borrowings can be fitted into the characters' speeches has a share in the creation of several groups of images, which provide a metaphorical counterpart to the action and, through their iteration, help to unify the plot. As far as the materials used by Webster are concerned, a detailed study of all the possible sources for specific passages can be found in Dent's *John Webster's Borrowing*¹¹. It is interesting to note, however, that Webster seems to have preferred narrative forms to dramatic ones, (both Continental and English), though he often relies on William Alexander's "chamber plays" for sententious passages. A. Serpieri¹² is the only critic who has investigated the function of Webster's borrowing in his method of composition. Other scholars (Lucas, Russell-Brown, Dent) who have studied Webster's borrowing in detail have been more concerned with the detection of sources and the works Webster knew rather than with his techniques. Since Serpieri's "pioneering" work (published in 1966) none of the works published in Italian or English (not even the rich series of "Jacobean Drama Studies" on Webster published by the University of Salzburg) that I was able to trace have been concerned with the study of Webster's borrowing. This is surprising (to say the least) if we think about the enormous significance of this practice, which lies at the root of Webster's method of composition.

In his classification, Serpieri distinguishes between 1. metaphorical borrowings; 2. borrowings that provide a starting point for the development of new metaphors; 3. anecdotal borrowings; 4. aphoristic borrowings. Types 1 and 2 are considered important and stimulating: Webster chooses images that are appropriate to the metaphorical context or that become a pretext for the development of new images. Types 3 and 4, however, are considered negatively. Anecdotal and aphoristic borrowings are used to build some scenes but contrast with the atmosphere of the tragedy. For example, the borrowings from Alexander in V,vi are dismissed as unnecessary interruptions of the dramatic unity of the scene. Yet, Serpieri recognizes that Webster had an incredible ability to "digest" different materials and amalgamate the various instances of verbal borrowing with the dialogue.

SWORTH, *Webster, The White Devil and The Duchess of Malfi*, London, Macmillan, 1987 (first published 1975).

¹¹ R.W. DENT, *op. cit.* All the quotations from Webster's sources are taken from this work, unless otherwise indicated.

¹² A. SERPIERI, *John Webster*, Bari, Adriatica, 1966.

Verbal borrowings contribute to the formation of the isotopies of the play ("devil"; "jewels"; "disease"; "honesty"; "women's duplicity" etc.) which have been traditionally seen as conveying the "themes" of *APPEARANCE vs. REALITY* and *REWARD vs. PUNISHMENT*. "Theme" is one of those fairly vague terms which literary critics who have studied Webster's works are fond of using, often without making their meaning very clear. I prefer to use the terms archisemes or paradigmatic semantic patterns (paradigms) to describe the above mentioned pairs of antinomies.

In his analysis of *King Lear* Pagnini reaches the conclusion that the binary structure of Shakespeare's plays is expressed in *King Lear* by the opposition of Blindness vs. Sight and Folly vs. Reason¹³. Later on, the critic stresses that the above are not simple antinomies, but that they represent a "specularity" which is evident both at a semantic and a dramatic level. He defines them as "archisemes", "archisemic conflicts" or again as "conflicting paradigmatic semantic patterns". In fact, as Pagnini explains, all Renaissance culture is built on harmonious specular or binary criteria (the correspondences between macrocosm and microcosm are an example of this, Pagnini mentions Plutarch's *Parallel Lives* as an important source for the Elizabethans and Shakespeare in particular) which the early seventeenth-century begins to question. The new scientific discoveries, the crisis of the geocentric conception of the world, and other factors led artists to focus on the conflicting, rather than on the harmonious, nature of the parallelisms:

¹³ The concept of isotopy should be clarified: it often substitutes what is traditionally called a "cluster of images" or "chain-imagery" but can be better defined as "homogeneous semantic levels" as Elam writes: "Continuity at the level of the denoted and connoted signifieds of the drama arises through the operation of isotopies, i.e., the 'homogeneous semantic levels' at which 'whole texts' are situated (Greimas, 1966, p. 53)" (K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, 1987 -first publ. in 1980).

¹⁴ These are the most detected themes in the play: since the mid-fifties images in Webster's works have been seen as thematic rather than characterizing. PRICE's important article on "The Function of Imagery in Webster" (*PMLA*, LXX, 1959) has analysed the parallelism between action and verbal images: "figure-in-action" and "figure-in-language". JOHN RUSSELL BROWN, RALPH BERRY and ANDERS DALBY (the author of the valuable *The Anatomy of Evil*, Malmo, Lund, 1972) study the presence of the themes Appearance vs. Reality and Reward vs. Punishment in the isotopies. I have chosen to follow their "traditional" line of interpretation, though I am aware that almost all critics who deal with Webster's plays draw conclusions about his themes which are difficult to reconcile. For example, GOODWIN in *Image Pattern and Moral Vision in John Webster*, Salzburg, 1977, believes that "the theme in *The White Devil* is that of dehumanization".

¹⁵ See M. PAGNINI, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pisa, Pacini, 1976.

L'antinomia diviene il procedimento retorico ossessivo della fantasia barocca, essendo contemporaneamente il modo della *coniunzione e della disgiunzione – discordia concors*; dacché essa comporta il senso della costruzione dell'ordine (coniunzione di parti) e al tempo stesso la rappresentazione del disordine (separazione, guerra, delle parti)¹⁶.

I believe that the antinomies of *Appearance vs. Reality* and *Reward vs. Punishment* that are present in *The White Devil* should be considered as archisemes or paradigmatic semantic patterns like those present in *King Lear*.

Though in *The White Devil* it is not possible to detect a binary structure as refined and diffused as in Shakespeare's plays, it cannot be denied that the conflict between the archisemes *Appearance-Reality* is not only evident at a semantic and metaphorical level. It is at the basis of the metadramatic superstructure in the play, while the conflicting paradigmatic semantic patterns of *Reward vs. Punishment* are the verbal counterpart of the action of revenge and express the moral vision of the play.

Webster adapts passages from other authors to produce images that help to shape the two principal archisemes in the play. An examination of Webster's practice of alteration of the original units and their placement in the text, shows that verbal borrowings, (which form the isotopies that convey the two couples of paradigms), have essentially three functions. These will be examined and supported by several examples in the following paragraph.

1.3 I) Verbal borrowings convey the archisemes in a highly metaphorical way (sometimes with aphoristic sentences, similitudes, commonplaces) as general truths. An interesting instance of borrowing which expresses the paradigm of *Appearance vs. Reality* is found in I,ii, when Flamineo is trying to persuade Camillo to lock himself in his bedroom, so as to incite Vittoria's desire:

FLA So perfect shall be thy happiness, that as men at
sea think land and trees and ships go that way they go,
so both heaven and earth shall seem to go your voyage.

(I,ii, 148-150)

Webster's source was probably Montaigne:

As they who travell by Sea, to whom mountaines, fields, townes, heaven and earth, seeme to goe the same motion, and keep the same course, they doe: "Provehimur portu, terraeque urbesque rededunt"

¹⁶ *Ibidem*.

Webster's version is more compact and the Latin quotation disappears while the parallelism between "men at sea" and Vittoria becomes clear. Seamen are deceived in their perception as are Vittoria and Camillo. Camillo believes that Flamineo is referring to Vittoria's happiness with him, while Vittoria may guess that Flamineo is alluding to her future life with Brachiano. In both cases, what "appears" to be the image of a happy future life proves to be a failure. People whose perceptions are altered do not know how to "read" reality and are easily taken in by appearances. The idea of deceit conveyed by the image is the verbal counterpart of what is going to happen in the play. It is striking that such an expression, which is so appropriate to the situation and conveys one of the main semantic patterns of the play, should derive from another text. Yet, we should remember, together with De Marinis, that:

L'unità espressiva immessa nel testo citante non potrà mai essere considerata identica a quella presente nel testo da cui è stata estratta (...) perché il diverso contesto ne muta la funzione e, quindi, il senso, assegnandole per giunta, altri scopi illocutori e perlocutori¹⁷.

The exploitation of the "mobile" quality of the single verbal borrowing, however, enables Webster to display his creativeness while adapting the original passage to suit his purposes.

In III,ii (during the trial) Monticelso says, referring to Vittoria:

MON Well, well, such counterfeit jewels
make true ones oft suspected (139-140)

Though Monticelso's comment sounds proverbial, Dent reports only one passage at all similar, (and in a work with further parallels, Thomas More's *Richard the Thirde*);

all thynges were in late daies so couertly demeaned, one thing pretended and the other ment, that there was nothyng so plaine and openly proued, but that yet for the comen custome of close and couert dealing, men had it ever inwardely suspect, as many well counterfaited iewels make ye true mistrusted.

Webster compresses the passage to a line which further develops the archiseme of *Appearance vs. Reality*. When the appearance of good is deceitful, the real good is questioned: moral standards begin

¹⁷ M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

to waver and the whole of society is threatened. It is the deceiving game of false appearances that white devils are never tired of playing – all the characters in the play sooner or later behave as white devils: they dissemble and hide their vices under the appearance of virtue. Monticelso realizes that Vittoria appears innocent to the audience, she may seem innocent to him too, but she is in fact guilty, and his contempt is a result of her deceitful nature. The ambiguity of *appearance and reality* permeates the world of *The White Devil*, but must be fought by law, otherwise the concept of justice itself will be endangered. The metaphor of the jewels conveys this belief and justifies Monticelso's behaviour during the trial.

Flamineo, together with Lodovico, is the character who most uses metaphors of reward and punishment (which establishes him as a traditional figure of Malcontent). He complains to Brachiano:

FLA All your kindness to me is like that miserable courtesy of
Polyphemus to Ulysses, you reserve me to be devour'd last
(IV,ii,62-63)

Though the reference to *Odyssey* is understood, the similitude is taken from Serres-Matthieu, *General Inventorie*:

The most couragious was not without feare, thinking that the greatest courtesie they could expect from these Barbarians, was that which Ulysses attended of Polyphemus, to be deuoured last.

As usual, Webster “condenses” the passage he borrows and makes it more immediate. Flamineo identifies himself with Ulysses and compares his actual situation with that of the Greek hero. Brachiano is associated with Polyphemus, whose immense power can destroy Flamineo. But what is worthy of note here is the merging of the idea of Punishment with that of Reward. Polyphemus considers devouring Ulysses last, rather like “a special treat”, a sort of reward for his intelligence. In this case, we cannot talk of Reward “and” or “versus” Punishment: a better definition of the situation would be “Reward *is* punishment”. Not only is Flamineo's desire for reward continually frustrated, but also punishment is inflicted on him. In fact, in many cases the paradigm *Reward vs. Punishment* identifies with the paradigm *Appearance vs. Reality* as very often the reward promised to someone (advancement, marriage, political power) turns into a negative reward and a punishment. Therefore the paradigm *Appearance vs. Reality* can be considered as the truly comprehensive archiseme in the play.

II) Isotopies formed by borrowings centre around a character in order to define him, (a sort of "personalized" cluster of isotopies) as in Vittoria's presentation of herself at the trial (here the isotopy is: honesty). In III,ii 13-19, when she wants the lawyer to speak English instead of Latin so that the audience can understand, she echoes the innocent queen Katherine of Aragon in *Henry VIII* (supposedly not acted until 1613 but based on Holinshed's *Chronicles*, which were easily available):

O, good my lord, no Latin!
 I am not such a truant since my coming
 As not to know the language I have liv'd in.
 A strange tongue makes my cause more strange,
 suspicious;
 Pray, speak in English.

Further on Webster borrows twice from Jonson's *Sejanus* for Vittoria's speech; her

Who says so but myself? If you be my accuser
 Pray cease to be my judge

(III,ii,223-224)

echoes Jonson's Agrippina:

AGR Is he my accuser?
 And must he be my judge?

and the dialogue

FRA You must have patience.
 VIT I must first have vengeance.

is clearly inspired by the following:

GAL You must have patience, royal Agrippina.
 AGR I must have vengeance, first

Agrippina, a woman of high moral standards, was unjustly persecuted. Vittoria is therefore associated with two aristocratic and respectable historical women, Katherine and Agrippina, both tragic heroines¹⁸. This could be one of the reasons why Vittoria appears

¹⁸ See J. PEARSON, *Tragedy and Tragicomedie in the Plays of John Webster*, Manchester University Press, 1980.

which is also a borrowing from Alexander, *Alexandrian Tragedy*:

Then when that I conceide with grieife of heart
 the miseries that proper were to court.
 I thought them happie that retir'd apart
 Could neuer know such things, but by report.

I have given only three examples of the nine probable borrowings from Alexander, but I believe they are fairly representative of the characters' attitudes to life and death. The isotopies here are "court" and "death" but a sense of deception pervades the characters who express insights like: happy are those who did not meddle with the court; man's actions cannot prevent misfortune; things are never what they seem. It is as if Flamineo and his sister were appealing to wisdom as a last resort, to human experience that repeats itself. We see Flamineo and Vittoria in a new light: their fatalistic acceptance of death adds dignity to their lives and makes the audience sympathize with them. Vittoria becomes aware of the fact that her relationship with the Duke has been responsible for her ruin and communicates this discovery to the audience before dying, while her brother after a few verses realises that his "busy trade of life" has not brought reward or preferment but sufferance and pain. They both rely on gnomic sentences to convey their own experience in a general form.

It is not my purpose here to study sententiae in Webster's text but it has to be stressed that the abundance of gnomic sentences has always been considered as one of the most serious faults in Webster's tragedies. Critics find them unrelated to the spirit of the play, useless attempts to reconcile the conflicting nature of the events. Though sententiae appear as a body somewhat apart from the text, both Flamineo and Vittoria's death speeches would lose their meaning and their unity of expression if they were not interspersed with the sententious phrases on the experience of life and death. Flamineo and Vittoria did not behave according to those principles of wisdom but now, when they are about to die, they are reminded of them. Sententiae give us a special insight into the characters' psychologies but also fulfil the function of the chorus.

Even if no-one can deny that sententious phrases "as such" have a peculiar quality that make them stand out from the rest of the play, we have to recognize that borrowed gnomic couplets are important to the understanding of the play's moral sense. The characters seem more human: at the moment of death they have to confront the values that they have rejected in their (fictional) lives.

III) Borrowings are used to characterize certain scenes of the play; the isotopies at work create a special atmosphere that contribute to the diegetic movement of the play.

In I,ii borrowings form the isotopy “women’s duplicity” that creates the atmosphere for the scene of Camillo’s deception, which in the play is essential to the action. Camillo must be persuaded to leave the room so that Vittoria and Brachiano can meet. In this scene a concentration of borrowings from Montaigne’s *Essays* sets the tone for Flamineo’s pandering and Vittoria’s prostitution. While acting as pander to Brachiano and Vittoria, Flamineo says: “Why should ladies blush to hear that named, which they do not fear to handle” (I,ii,19-20). Montaigne’s equivalent says:

We have taught Ladies to blush, onely by hearing that named, which they nothing fear to doe. Wee dare not call our members by their proper names, and feare not to employ them in all kind of dissoluteness.

I agree with Dent: it is a “coarsened condensation”. Montaigne’s general observation on women’s behaviour has been changed into a bawdy remark, with an indecent double-meaning in the subordinate clause. But there is more. This is Flamineo’s first appearance in the play and his “bawdy remark” and use of double-entendres establish him as a low character, the sort of servant we would expect to find in the comic subplot. The things he says contribute to his degradation as a fictional character. The following lines:

They (women) know our desire is increas’d by the difficulty of enjoying; whereas satiety is a blunt, weary, and drowsy passion
(I,ii,21-22)

derive from two different passages. The first is a title that goes: “That our desires are increas’d by the difficultie”, the second is particularly close to Webster’s at the end:

The rigor of a mistris is yrkesome, but ease and facilitie (to say true) much more; forasmuch as discontent and vexation proceede of the estimation wee have of the thing desired, which sharpen love, and set it afire: Whereas Satiety begets distaste: it is a dull, blunt, wearie, and drowsie passion.

Webster has linked the two and the result is a reiteration of the isotopy of women’s subtlety and knowledge of men’s sexual appetites. The depreciation of Vittoria is seen in general terms, as the depreciation of all women. Webster’s only significant change here is determined by the combination of two different passages into

one sentence. Montaigne's observations are censorious enough to fit into Flamineo's tone of speech.

A last example of Flamineo's contempt for women is based on a rewording of Montaigne who wrote:

by how richer they (women) are, so much more milde and gentle are they: as more willingly and gloriously chaste, by how much fairer they are.

Flamineo says:

Women are more willingly and more gloriously chaste,
when they are are least restrained of their liberty

(I,ii,87-88)

Flamineo is using the argument to persuade Camillo that if he gives his wife more liberty she will remain faithful to him. This sounds ironic because the audience know that Flamineo is only waiting for him to go away so that the meeting of Brachiano and Vittoria can take place. Montaigne's remark is changed into a sort of commonplace which is soon contradicted by Flamineo's intentions and by the following events.

The meaning of Montaigne's passages has been simplified and banalized exactly as Flamineo banalizes and degrades women as dissemblers in this scene. But this verbal degradation is a forewarning of Vittoria's real degradation: she is about to yield to the Duke who promises her jewels and advancement. Vittoria's depreciation is magnified: her lust and ability to handle men are applied to the whole female sex. What we should remember is that this complex operation starts with the changes that Webster makes in his sources: the simplification and coarsening of Montaigne's meanings build the atmosphere of cheapness and panderism in which Vittoria is ready to betray her husband.

1.4 From the examples given above I have tried to show that verbal borrowings are not merely fillers: they have specific functions in the play. When metaphors are present in the source, they are usually intensified or given prominence by a condensation of the source itself. The adapted borrowings in the new context become part of the chief levels of semantic coherence (isotopies) that serve as a channel for the two antinomies of the play: the *Appearance vs. Reality* and *Reward vs. Punishment* archisemes. The isotopies that form the two pairs of paradigms can often refer to single characters or scenes. It has been explained how the archiseme *Reward vs.*

Punishment can be subsumed in the comprehensive archiseme *Appearance vs. Reality*, as very often the rewards promised and expected turn deceivingly into punishments. Verbal borrowings in particular signal the presence of other works interacting with the one we are reading, they are “livres dans les livres”¹⁹. Thanks to intertextual relationships, *The White Devil* presents itself as a space where several enoncés, taken from several other texts, interact and interlock with one another. De Marinis²⁰ stresses the fact that intertextuality is not conceived as

l'accertamento di un fatto, di un dato obbiettivo, ma anche e soprattutto come un'istanza metodologica, un modo di porsi nei confronti del testo; insomma una “costruzione interpretativa”

The White Devil is a continuous and coherent flow of images and situations (borrowings are hardly identifiable) and at the same time a careful work of adaptation. We could apply what Julia Kristeva writes about the novel to Webster's play:

Il se structure ainsi comme un espace double: à la fois énoncé phonétique et travail scriptural²¹

In the play a great part of the “travail scriptural” is represented by the patient selection and rephrasing of metaphors and expressions which Webster then inserts in his work where they have a thematic and characterizing function.

Conte²² suggests considering borrowings, allusions and reminiscences from other texts as “modi di funzionamento” of the literary text:

il processo di formazione che genera il testo letterario e permette la sua leggibilità, prevede necessariamente l'assorbimento o la trasformazione di tutta una serie di altri testi; il processo di costruzione è in qualche misura un processo di assimilazione di linguaggi diversi operato da un testo accentratore che assume la responsabilità di un nuovo testo.

When working on a particular text the critic plunges into a whole literary and cultural world. Therefore it is profitable that he should recognize intertextual relationships among the text in ques-

¹⁹ J. KRISTEVA, *op. cit.*

²⁰ M. DE MARINIS, *op. cit.*

²¹ J. KRISTEVA, *op. cit.*

²² G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1985.

tion and all the other texts (the universe of literature?) and between the text and cultural enoncés. In fact, a study of Webster's borrowing practice cannot leave aside the context of his Elizabethan/Jacobean background, especially Renaissance theories of imitation, which must be referred to, if only for a quick glance.

Webster's method of composition is not extraneous to that of Elizabethan or Jacobean authors. It was recommended that authors should record interesting phrases and ideas from other works for future use: Francis Mere's *Palladis Tamia* is perhaps the most famous example of a commonplace book for writers' use. Imitation of the ancients was well defended and considered essential to the learning of classical languages and therefore, borrowing seems to have been quite a common practice among Jacobeans. During the Renaissance the concept of imitation was a very debated one: Ascham's discussion of imitation represented the English contribution to the controversy²³. While some later Humanists conceived the process in a narrow and constricting sense, Ascham attached to it some of its earlier meaning and vitality. The doctrine of imitation can be traced back to Isocrates, who had been the first to state the importance of example for acquiring skill in writing. He was followed by critics of first-century Rome like Cicero, Horace and Quintilian who regarded imitation as an attempt to recapture the spirit of ancient models which would help the writer to develop his native powers, a process calculated to lead ultimately to originality of expression.

F.L. Lucas²⁴, one of the first scholars of this century to appreciate Webster's work, had realized that borrowing is a common practice in literature and by no means the sign of a poor invention. However, in his statements, he does not seem to be aware of the difference between borrowing practices in different ages. Moreover, authors "borrow" in their own personal way, choosing their sources and adapting them to suit their peculiar purposes (Webster's borrowing is not comparable to Horace's or Sterne's borrowing). It is possible, however, that all these practices should go under the same term "borrowing" so that Lucas affirms that

We should indeed never have discovered what an amazingly original author he is, had he not plagiarized so widely. Webster remains, with Virgil and Horace, with Michel de Montaigne and Laurence Sterne, one of the greatest writers whom borrowing has not impoverished, but enriched.

²³ J.W.H. ATKINS, *English Literary Criticism: the Renaissance*, New York, Barnes and Noble, London, Methuen, 1968 (first publ. in 1947).

²⁴ F.L. LUCAS (ed.), *The Complete Works of John Webster*, London, Chatto and Windus, 1927, vol. I.

Giovanni Meo Zilio

STILEMI E FOSFEMI IN ANDREA ZANZOTTO

1. *La giustapposizione agglutinante*

1.1. Partendo dal principio *neostilistico* (o di *stilistica genetica*) per cui la presenza di certe costanti stilematiche di un campione sufficientemente significativo dell'opera letteraria può essere sintomo credibile di determinate costanti spirituali dell'autore, ho preso in esame, il suo saggio *Venezia, forse*¹ comparandolo, per una prima verifica, con un testo in poesia, *Gli sguardi i fatti e Senhal*², così da avere le due dimensioni dello scrittore in epoche non lontane.

Orbene, lo stilema che più salta agli occhi del lettore in *Venezia, forse* è quello della *giustapposizione* che possiamo chiamare *agglutinante*.

Si tratta di quel procedimento, non insolito nell'italiano, e favorito dall'influenza dell'inglese, per cui due termini lessicali che si vogliano saldare in qualche modo vengono collegati graficamente mediante un trattino. Così possiamo trovare oggi in italiano forme di tipo *non-essere* o *non-io* in alternanza con *non essere*, *non io*. È un procedimento che può essere il ponte verso la completa fusione di due termini del tipo dell'ital. usuale *non violenza* > *non-violenza* > *nonviolenza*.

Nel testo in esame tale stilema presenta una non comune intensità sia nel senso dell'estensione (varietà) sia in quello della frequenza (quantità). Dal punto di vista della frequenza possiamo osservare che, in 16 pagine, il fenomeno (rappresentato in qualche caso anche dalla barra la quale, tuttavia, può implicare anche l'idea dell'oscillazione o dell'alternanza) appare ben una ventina di volte.

¹ In *Racconti e prose*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 177 ss.

² Milano, Mondadori, 1990.

1.2. Dal punto di vista della varietà tipologica esso presenta, sotto il profilo delle categorie grammaticali implicate, due varianti essenziali:

- a) giustapposizione di sostantivi (o di *non+sostantivo* oppure di *aggettivi o verbi sostantivi*);
- b) giustapposizione di aggettivi (o di *non+aggettivo*).

1.3. Sotto il profilo funzionale possiamo distinguervi:

- a) *giustapposizione negativa* per cui il primo termine nega il secondo (*non+secondo termine*);
- b) *giustapposizione contrastiva* per cui i due termini contrastano fra di loro pur non essendo di per sé incompatibili (p.e. "terra-acqua" di p. 192);
- c) *giustapposizione antinomica* per cui i due termini si escludono reciprocamente contraddicendosi l'un l'altro (p.e. "stare/muoversi" di p. 185);
- d) *giustapposizione connotativa* per cui il secondo termine connota in qualche modo il primo (p.e. "oggetti-onde" di p. 190);
- e) *giustapposizione cumulativa* per cui il secondo termine semplicemente si somma al primo mantenendo la sua autonomia semantica (p.e. "gaffe economico-architettonica" di p. 187).

Vediamo ora, uno per uno, tutti i casi che emergono dal testo, classificati come sopra dal punto di vista funzionale:

1.3.1. *Giustapposizione negativa*:

- i più diversi paesi e *non-paesi* (p. 179);
- Non-occhi* per sovrabbondanza di vista (p. 183);
- una versione preparata apposta per *non-veneziani* (p. 186);
- "saltare più in là", verso [...] un *mai-visto* (p. 190);
- Un'assurdità tenue, *non-violenta* (p. 180) [in questo ultimo caso la giustapposizione si appoggia al modello *non-violenza > nonviolenza* già usuale in italiano].

Il trattino (in Zanzotto, anche la barra, con la precisazione di cui in 1.1.) può essere, come si è detto, un procedimento-ponte verso la fusione completa dei due termini in uno solo; fusione che troviamo nel sintagma "un punto di *nonconformistica* pazzia" (p. 188) in cui la giustapposizione raggiunge il suo grado ultimo: qui "non conformistica" è stato derivato dal più usuale *nonconformista* (< ingl. *nonconformist*), e, a sua volta, si colloca all'interno del modello preesistente *noncorrispondenza, nonnumerario*, o dei più comuni *nonvedente, non-*

curante, nonsense, nonpertanto, nonostante, nondimeno e pochi altri, in cui la saldatura si è lessicalizzata.

1.3.2. *Giustapposizione contrastiva:*

mille gesti *terreni-acquatici* (p. 178);
l'intenso e delicato abbraccio *terra-acqua* (p. 192);
le piccolezze *vegetali-animali* (p. 180).

1.3.3. *Giustapposizione antinomica (o esclusiva):*

per avvicinarsi [...] al *precario-eterno* che circola in questi paraggi (p. 178);
riconosca ognuno il proprio totem, trovi il proprio *vuoto-pieno* (p. 184);
come mondi che sono propri ed *esclusivi/inclusivi* anche del moltiplicare Venezia per Venezia (p. 185);
il suo *stare/muoversi* dà [...] lo spaesamento nella più vagabonda incontentabilità (p. 185);
piccoli atti che furono prima di pescatori, poi di mercanti, poi di "gran signori" e di popolo in *contrasto/simbiosi* (p. 188).

Negli ultimi tre casi la presenza della barra al posto del trattino implica, insieme alla giustapposizione antinomica, l'oscillazione dell'immagine a cui si è accennato in 1.1.

1.3.4. *Giustapposizione connotativa* (si tenga presente che in essa il secondo elemento, quello connotante, suole essere anch'esso, come il primo, un sostantivo o un aggettivo sostantivato o anche un participio sostantivato):

quando era al centro di un contesto sociale totalizzante, da quando ne era il *cervello-computer* (p. 183);
polverio di *aureo-liquido* nulla guardante e guardato (ib.) [in questo caso ci saremmo aspettati il trattino anche tra "nulla" e "guardante" ma, probabilmente, l'A. ha voluto dissimulare per concentrare tutta l'attenzione del lettore sulla totalità iconica "aureo-liquido" che funziona appunto da immagine portante].

Questa forza attiva [...] a partecipare al gran moto della *città-Giona* (p. 185);
la parlata [del veneziano] può aver l'aria del troppo *cantato/sfaticato* (p. 186) [qui risulta meno evidente la compresenza dell'immagine oscillatoria o alternativa dato che la parlata del veneziano

può dare l'impressione del *cantato* e dello *sfaticato* insieme];
 i colori degli erbaggi freschi, da mangiare, e dei frutti-fiori (p. 188);
 La presenza del vetro [...] sinuosa in *oggetti-onde* (p. 190).

1.3.5. *Giustapposizione cumulativa:*

una gigantesca gaffe *economico-architettonica* come i mulini Stucky (p. 187);
 venti non terribili (al massimo irritanti con *dolce/fredda* molestia o spossanti per caldi languori dilagati dal sud) (p. 178) [con chiara compresenza dell'oscillazione].

1.3.6. *Conteggio delle presenze:*

a) *Sotto il profilo grammaticale:*

Giustapposizione di sostantivi (o di <i>non+sostantivo</i> , o di <i>aggettivi o verbi sostantivati</i>):	13
Giustapposizione di aggettivi:	8
	21

Come si vede, la giustapposizione sostantiva prevale su quella aggettiva

b) *Sotto il profilo funzionale:*

Giustapposizione negativa (<i>non+2° termine</i>):	5
Giustapposizione contrastiva:	3
Giustapposizione esclusiva:	5
Giustapposizione connotativa:	6
Giustapposizione cumulativa:	2
	21

Le categorie comprese in b) possono essere semplificate in due grandi gruppi: quello che comprende le giustapposizioni *connotative* (a cui possono essere assimilate per affinità anche le cumulative) e quello che comprende tutte le altre le quali hanno in comune una opposizione interna in quanto uno dei due elementi si oppone in qualche modo all'altro (per negazione, per esclusione o per semplice contrasto), e che pertanto possiamo chiamare *oppositive*. Si può allora vedere che quest'ultime prevalgono sulle prime: la proporzione è ancora 13 contro 8.

Per quanto le risultanze non possano essere altro che indicative quando si tratta di piccoli numeri, rimane il fatto che, nel campione esaminato, il rapporto fra giustapposizioni connotative e giustapposizioni oppositive, da una parte, e quello fra giustapposizione di sostantivi e giustapposizione di aggettivi, dall'altra, si equivalgono.

1.4. Idee per una possibile interpretazione del fenomeno:

1.4.1. Abbiamo constatato come l'A. sfrutti al massimo, ben oltre quei limiti ai quali siamo abituati a livello letterario (il discorso è diverso per i livelli tecnico-scientifici), lo stilema giustappositivo-agglutinante (mediante il trattino o, nei casi indicati, la barra): il che non può essere casuale. Dobbiamo tener conto, innanzitutto, che esso determina un accorpamento semantico e sonoro, un impasto funzionale fra due componenti lessicali che interagiscono e si illuminano reciprocamente e il cui risultato è sempre qualcosa di più della loro semplice somma in quanto vi si configurano nuove totalità iconiche o noetiche o comunque stilistiche che vengono sentite come più pregnanti semanticamente e più corpose fonostilisticamente rispetto alla semplice sequenza di contiguità. Possiamo dire che il trattino (o la barra che lo sostituisca) funziona come *morfema* in quanto, pur essendo mero segno grafico, ha valore connettivo e può produrre effetti semantici, oltre che stilistici, modificando in qualche modo i semantemi connessi.

1.4.2. In fondo l'A. sfrutta, intensificandolo, un procedimento che in italiano è aperto (infatti il trattino agglutinante, che è ancora sporadico nel linguaggio letterario, può essere esteso, teoricamente, *ad libitum*). Egli riesce, mediante questa tecnica, a lanciare un *ponte* dilatando i limiti della singola parola-monade, chiusa in se stessa e bisognosa di elementi connettivi di tipo lessicale che la colleghino e compattino semanticamente con altre parole contigue.

1.4.3. Si può aggiungere che questo impulso all'espansione della monade lessematica e questa ricerca di totalità iconico-sonore inedite di tipo giustappositivo, in cui prevale, come abbiamo visto, il modello sostantivo sull'aggettivo e quello oppositivo sul connotativo, corrispondono a (e confermano a loro volta) un certo atteggiamento spirituale dell'A. che ha per base il bisogno di dilatare la frangia del comunicabile (del poetabile) potenziando una tecnica sintattica nota ma poco usuale: descrivendo o narrando (fulminando) il reale mediante nuove totalità *sintagmatiche* (e non più solo *lessematiche*). Una maniera di scavalcare il limite, di superare quel senso di impo-

tenza espressiva che attanaglia il poeta innanzi all'ineffabile e ne costituisce insieme la miseria e la grandezza³.

1.4.4. La prevalenza della giustapposizione sostantiva sull'aggettiva, all'interno di questo atteggiamento, può corrispondere a un suo più generale modo di essere poeta (ma anche persona) che si manifesta nella fattispecie e si acutizza in *Venezia, forse*, anche per reazione allo smaccato consumismo estetico e al trionfalismo turistico; una visione veneziana di tipo essenziale, sostantivo appunto, misurata e discreta, che scarnifica la connotazione, la qualificazione, l'orpello.

1.4.5. A sua volta la prevalenza, nel testo in esame, della giustapposizione oppositiva sulla connotativa conferma (appunto per la posizione minoritaria della connotatività) quanto detto testé e corrisponde, allo stesso tempo, a una presentazione dialettica della venezianità in cui gli elementi opposti, o addirittura contraddittori, si incontrano (ma non si scontrano) e si risolvono a un livello superiore⁴ fondendosi e compattandosi mediante un ponte-segno, che, come s'è detto, li collega semanticamente e stilisticamente, rappresentato dal trattino (o, a volte, dalla barra). Siamo in presenza, insomma, di una funzionalizzazione dialettica del reale veneziano che si lascia dietro le spalle, modernissimamente, la descrizione delle

³ Per quanto concerne il pathos dell'impotenza espressiva, cf., per es., in *Idioma*:

“e voi dèghe l' polso par ciamarve.
Dèghe 'na pena che no la se schinche,
fè che la punta sul sfójo no la se inciómpe.” (p. 80);
Ah, scùseme se ades no so darte
altro che 'sto muzhicamènt, 'ramai da vecio [...]
L'é sol che 'n pore sforzh, tremor,
par pontar-sù, justar-su in qualche modo [...] (p. 67).

Senso dell'impotenza che giunge ad annullare ogni parola nel suo contrario:

ran e radis de l'istessa boscaja
onde che fazhil, difizhil, tra l'ori ingatiadi,
i é senpre l'ori e senpre 'l só contrari. (p. 65);

O addirittura ad ammutolire il poeta:

Ris'ce cussi 'sta òlta de intrigarme
e de inverigolarme pèdo che par al solito;
Quant mèjo un taser fondo, taser e lèderte. (p. 64).

⁴ “Operare il superamento delle contraddizioni pur lasciandole visibili è stata una delle linee di destino più imparagonabili che abbia avuto Venezia, almeno fino alle soglie del nostro tempo” (o.c., p. 190).

cose per immagini chiuse e unidirezionali per sostituirle con immagini aperte e bidirezionali (con movimento semantico di andata e ritorno dall'una all'altra e viceversa). Questa visione, per chi conosca la persona pratica dello scrittore, coincide in qualche modo anche col suo modo di essere vitale in cui predomina appunto l'aspetto dialettico (non apodittico ma problematico), in continuo equilibrio instabile fra *tesi* e *antitesi*, il quale tende a collocarsi, dinamicamente, a livelli di *sintesi* sempre più alti.

1.5. Vediamo ora se, in che misura e con quali eventuali differenze la presenza dello stilema giustappositivo-agglutinante sia verificabile in un testo poetico quasi coevo, non più descrittivo-interpretativo del reale fenomenico ma lirico e psicologico, comunicativo, fra l'altro, di livelli inconsci o prelogici o addirittura di non-senso o di semplice parola in libertà: *Gli sguardi i fatti e Senhal*.

1.5.1. Innanzitutto possiamo constatare che esso vi è ancora più rilevante che in *Venezia, forse*, da un punto di vista quantitativo, dato che appare 22 volte in 12 pagine mentre in quello appare 21 volte in 16 pagine. Dal punto di vista qualitativo si può osservare che, mentre nel testo in prosa le giustapposizioni agglutinanti sono tutte di tipo bimembre (composte di due soli elementi), in quello poetico una buona parte sono di tipo polimembre (9 su 22). Ne deriva che, poiché queste ultime accorpano vari elementi grammaticalmente eterogenei, non sono nettamente distinguibili (e quindi calcolabili), al loro interno, le giustapposizioni sostantive dalle aggettive o le oppositive dalle connotative. Per questo aspetto quindi i due testi non sono del tutto comparabili. Ecco le giustapposizioni contenute nel testo poetico:

1.5.2. *Giustapposizioni bimembri:*

sono-sono (p. 4); bau-sette (p. 6) (ma è un sintagma già lessicalizzato⁵); uno-qua (ib.); due-là (ib.); sèi-qua (in alternanza, subito dopo, con "sèi là") (ib.); un medico-killer (p. 7); bimba-pioggia (p. 9); bimbo-lampo (ib.); bimbo-orso (ib.); da-film (p. 11) (ma, subito dopo: da un film); déjà-vu (p. 13) (gallicismo sintagmatico anch'esso già lessicalizzato); [è il mio] respiro-sospiro (p. 14); [Sei] respiro-sospiro (ib).

⁵ E pertanto non ha lo stesso peso sintomatico rispetto agli altri casi.

1.5.3. *Giustapposizioni trimembri:*

tettine-di-lupa (p. 5); rifiuti-di-maman (p. 7); [il] mio-tutto-mio (p. 10); tivù-e-cinema [è la mia consolazione] (p. 12).

Nell'ultimo caso il verbo singolare indica chiaramente che l'A., malgrado inserisca il morfema congiuntivo "e" fra gli altri due elementi, considera il sintagma come una sola unità singolare, una totalità ottenuta appunto mediante i due trattini (che avrebbe potuto essere ottenuta comunque anche mediante la soppressione della congiunzione e l'uso di un solo trattino).

1.5.4. *Giustapposizioni quadrimembri:*

fantasma-di-tante-beltà (p. 5); mai-verranno-meno-e (ib.); via-con-la-testa (p. 7); ehi-là-sei-tu (p. 13) (ma "ehi-là" è interiezione appellativa regionale già lessicalizzata).

1.5.5. *Giustapposizioni esamembri:*

non-essere-mai-se-non-se (p. 8).

1.5.6. *Conteggio delle presenze:*

bimembri:	13
trimembri:	4
quadrimembri:	4
esamembri:	1
	<hr/>
	22

Ne risulta che le bimembri prevalgono sulla somma delle altre (13 contro 9). Una tale prevalenza già fa parte dell'uso italiano generale e non ha quindi particolare rilevanza stilistica.

1.5.7. Un particolare tipo di giustapposizione originale, che appare nel secondo testo ma non nel primo, è quello che potremmo chiamare *giustapposizione incompleta o sottintesa*. Si tratta di sintagmi meramente virtuali dove è espresso solo il primo elemento mentre l'altro o gli altri possibili, preannunciati dal trattino, sono assenti. È il caso di "pluri- fanta- meta-" di p. 4.

1.5.8. Il tipo estremo della giustapposizione (quello dove il trattino scompare e i due termini del sintagma si fondono in uno) che abbiamo trovato solo sporadicamente nel testo del 1976, in quello

del 1969 appare ben 15 volte in forme insolite (non lessicalizzate). Eccole: *dèisangui* (p. 3); *neveshocking* (ib.); *rossoshocking*, *mondoshocking* (ib.); *stileimpalatura* (p. 4); *stilesfondamento* (ib.); *stilemaraviglia* (ib.); *nerocinema* (p. 5); *dopopasto* (ib.)⁶; *aiutocancellatore* (p. 7); [*essere stata*] *forchiusa* (p. 11); [*nel...*] *forchiusa* (ib.); [*nel...*] *nonfu* (ib.); *tivucinema* (p. 12); [*Sono*] *buiotedesco* (ib.),

Il totale delle giustapposizioni quindi, se vi comprendiamo il tipo incompleto e quello estremo, sale a 47 in 13 pagine.

1.5.9. Possiamo ora chiederci ragione del perché le giustapposizioni polimembri del testo poetico del 1969 spariscono del tutto (e quelle di tipo estremo quasi del tutto) nel testo prosastico del 1976 lasciando il posto solo a quelle bimembri.

Al riguardo va tenuto conto che, mentre le agglutinazioni bimembri (con trattino o senza) rientrano (sia pure embrionalmente) nell'uso italiano odierno, quelle polimembri, contrariamente a quanto succede in altre lingue, gli sono estranee (salvo in certi microlinguaggi tecnici) e comunque si danno sporadicamente. Ora il nostro A., nel suo citato impulso a scardinare gli argini semantici della monade lessematica dilatando i limiti del comunicabile, scavalca, nel testo poetico (ed ermetico), ogni canone tassonomico (così come sconvolge ogni ordine logico tradizionale), creando fra l'altro nuove e più estese unità sintagmatiche che corrispondono a raggruppamenti semantici e d'intonazione del tutto insoliti o addirittura *arbitrari* i quali sarebbero improponibili, e comunque sentiti come corpi estranei al *sistema*, in un testo prosastico descrittivo-narrativo che, per sua natura, tende ad essere più direttamente comunicabile e quindi oggettivamente più comprensibile per il lettore non specialista. Questo non vuol dire che il testo prosastico di Zanzotto sia del tutto trasparente; anzi esso richiede sempre un sostanziale sforzo rappresentativo, una continua tensione noetica, una vigile attenzione stilistica da parte del lettore. Vuol dire solo che in esso l'A. tende ad arrestarsi di fronte a certi limiti i quali, per una prosa che voglia essere descrittivo-narrativa, sogliono essere sentiti dalla comunità come formalmente invalicabili.

D'altra parte nella sua poesia (sperimentale) possiamo rilevare anche altri arbitri formali (all'interno della frantumazione del pensiero logico e del sistema sintattico tradizionale) che la prosa tollera più difficilmente: a cominciare dallo smembramento del sintagma

⁶ Costruito sul modello preesistente di *antipasto* o *dopopranzo*.

semantico-melodico mediante la dilatazione dello spazio vuoto fra parola e parola che, nel testo in questione, appare, con estensioni diverse, una quarantina di volte. Si può dire che la presenza dell'accorpamento sintagmatico agglutinante fa da *pendant*, reciprocamente, quasi fosse una compensazione stilistica, a quello smembramento spaziale che l'A. ha fatto proprio (ereditandolo dalle avanguardie letterarie) in misura così corposa e insistente.

2. La trimembrazione

2.1. Un altro stilema vistoso (altra *costante* stilistica da approfondire), presente in ambedue i testi in esame, è quello della *trimembrazione* o ripartizione triadica al di fuori dello stilema giustappositivo agglutinante dove, per i motivi suddetti, non può che prevalere la bimembrazione. Un'analisi completa e sistematica, quantitativa e qualitativa, del tipo di quelle che io stesso ho condotto in passato con autori ispano-americani (José Martí, Miguel Angel Asturias, Julio Ricci) ⁷ esulerebbe dai limiti materiali di questo lavoro ⁸, ma comunque essa meriterebbe di essere condotta nel futuro. Limitiamoci qui a segnalare il fenomeno che troviamo accumulato in un breve campione: una sola pagina, particolarmente sintomatica, per ognuno dei due testi.

2.2. Dal testo prosastico (p. 188):

“l'interloquio di *genti tempi e spazi*”; “il prestito dell'*intelligenza, della cultura, della saggezza*”; “piccoli atti che furono prima di *pescatori, poi di mercanti, poi di 'gran signori' e di popolo*”; “la *gente, il popolo, la sua creatività*”; “*sono duri ad andarsene, sono*, ancora oggi, in attesa [...], *sono un'orchestra*” (i due ultimi casi costituiscono un solo periodo in cui le due iterazioni sono contigue e quindi stilisticamente più pregnanti); “i colori delle *bancarelle e botteghe, degli*

⁷ *L'iterazione nella prosa di José Martí*, “Le lingue straniere”, (Roma), XIV, (luglio-agosto 1965), pp. 3-12. *Lengua y estilo en “Hombres de maíz”*, in: Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica dirigida por Amos Segala, Paris-México, Klincksiek-Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. CCXLV-CCLXXX. *Un stilema sintomático en Julio Ricci (Materiales para un estudio del cuento uruguayo)*, “Thesaurus” (Bogotá), Tomo XLI, 1-2-3, (1986), pp. 70/119.

⁸ Che vuol essere solo indicativo di un possibile metodo di critica stilistica applicabile a Zanzotto. (Cf. 3.4.4.).

erbaggi freschi /.../, e dei frutti-fiori; “un sorriso, uno smarrimento, una rievocazione”.

Sono 7 trimembrazioni in 26 righe.

2.3. *Dal testo poetico* (p. 5):

“*mi va mi sta mi gira*”; “*non sono mai state [...] non ti hanno mai buttata in causa / non ti hanno mai inquisita*” (in ambedue i casi con iterazione lessicale); “*cronaca nerocinema, fatto ordinario*”; “*dopopasto dopocorpo dopodopo*” (con iterazione del semantema)⁹; “*l'intrinsecata di equilibri induzioni insegnamenti*”; “*vi si include [...]* / *le porta avanti le fa montare in pro in contra*”; “*tu ne sarai ne sarai / ne sarai complice*” (con iterazioni sintagmatica); “*Ammetti che sei / che sei che sei tu stessa una qualche una qualche / forma di e di e di e di* (con iterazione sitagmatica a cui seguono una iterazione binaria e una quaternaria nello stesso periodo, creandosi così un complesso iterativo imponente); “*le cose i fatti le visioni*”; “[*corpo di bellezza / corpo di bellezza...*] *in profumo d'autunno / in perdizione d'autunno / in lieve [niveo declivio niveo]*” (si tenga conto qui che il modulo ternario si colloca fra due binari, all'interno quindi di un altro complesso iterativo altrettanto imponente, e che l'armonia imitativa contenuta nella sequenza “*lieve-niveo-declivio-niveo*”, mediante l'effetto fonostilistico di un disco che s'inceppe, rende l'idea della difficoltà massima del meccanismo del dire: devo quest'ultima osservazione al poeta stesso).

Sono 9 trimembrazioni in 29 versi: all'incirca la stessa proporzione che abbiamo visto nel testo in prosa.

2.4. Sono ben note alla critica stilistica le modalità e gli atteggiamenti spirituali dei quali la costante della trimembrazione formale suole essere sintomo. Di essi ho trattato ampiamente in relazione agli autori citati (cfr. nota 7). Limitiamoci qui a evidenziare per Zanzotto quegli aspetti che possono essere più direttamente collegati con l'altro stilema esaminato più sopra, quello della giustapposizione agglutinante.

Abbiamo visto (cfr. 1.4.5.) sul piano stilistico quella sua tendenza a presentare dialetticamente, funzionalmente il reale veneziano, senza

⁹ Si noti inoltre il crescendo dell'*arbitrarietà* nei tre lessemi per cui il primo si può sentire come semplicemente insolito (ma facilmente suffragato dalla presenza dei modelli *antipasto*, *dopopranzo* e sim.), il secondo come *possibile*, ma ancora piuttosto estraneo al nostro orecchio (e comunque facilitato dal modello *anticorpo*, e sim.), e il terzo del tutto estraneo se non addirittura stridente.

scontro fra gli elementi opposti che anzi si compongono a livelli ulteriori; tesi e antitesi insomma che si risolvono nella sintesi. Abbiamo visto altresì come, sul piano spirituale, tutto ciò trovi corrispondenza nel modo di essere vitale della sua stessa persona pratica, oltre che nella sua poetica, in cui predomina l'atteggiamento dialettico, in un equilibrio instabile fra opposti (impulsi e contraimpulsi) la cui sintesi appunto tende a collocarsi sempre più in alto. Orbene, la presenza massiccia dello stilema triadico sul piano formale funziona, a sua volta, come un sintomo (una controprova di quanto sopra) dato che presuppone nello scrittore una visione del reale non bipartita, non drammatica e non apodittica (in cui gli opposti si scontrino negandosi a vicenda) ma una *Weltanschauung* tripartita, classica e poi cristiana (e soprattutto veneta), in cui le opposizioni non si combattono ma si conciliano; le contraddizioni si sciolgono in unità superiori, e l'antinomia manichea tra il bene e il male, il vero e il falso, il giusto e l'ingiusto... si sdrammatizza; le orgogliose certezze cedono il posto alla relatività, al dubbio, alla problematicità; le intransigenze categoriche alla tolleranza e alla bonarietà. Se non vado errato, e salvo ulteriori approfondimenti critici, dev'essere questa, essenzialmente, la motivazione spirituale della corposa trimembratura formale in Zanzotto a cui va aggiunta, a livello fonomelodico, quella musicale: quel triadismo euritmico che viene dai pitagorici e che egli continuamente rivive e reinventa. Ne risulta ulteriormente illuminata la figura e la statura dell'uomo e del poeta.

3. I *fosfemi*

3.1. Se ora passiamo dal livello linguistico a quello delle immagini, cioè dall'analisi degli stilemi *sensu stricto* a quella degli *eidemi*¹⁰ (che pure possono essere considerati stilemi *sensu lato*), vediamo che le immagini prevalenti in *Venezia*, forse sono quelle della luce, che possiamo chiamare *fosfemi*¹¹.

Dal punto di vista quantitativo ne appaiono almeno una trentina nelle poche pagine del testo, il che concorda non solo con la tradizionale peculiarità fotocromatica dell'oggetto descritto (*Venezia*) ma,

¹⁰ Uso il termine *eidetico* (< greco *èidon* 'immagine') come equivalente di *icònico* (< greco *èikon* che pure equivale a 'immagine'), ed *eidema* come 'unità di immagine' (in analogia con *stilema*, *fonema* e sim.); così pure *cromema* come 'unità di colore'.

¹¹ *Fosfema* (dal greco *phôs* 'luce') deve intendersi qui, più genericamente, nel senso di 'immagine luminosa', 'immagine di luminosità'.

allo stesso tempo, con la particolare sensibilità dell'A. verso la luce che egli insieme percepisce e trasmette.

Dal punto di vista qualitativo si impone l'ampio spettro delle modalità con cui essi si presentano nel testo in esame e la varietà degli elementi con cui si combinano. Vediamoli:

3.2. *Eidemi composti:*

3.2.1. *Luce + colore:*

“La *madreperla* più pura”, p. 178 (si tenga conto che la madreperla è di un color bianco iridescente);

“Le *iridi* equivoche delle deiezioni industriali”, ib. (si tratta dei colori variegati e fosforescenti dei residui dei prodotti chimici sulle acque della laguna nei pressi di Marghera);

“*polverio di aureo-liquido* nulla guardante e nulla guardato”, p. 183 (dove l'elemento cromatico prevalente costituisce una sola totalità-agglutinata con quello della liquidità);

“Restano i fogli coloratissimi dell'album [...] facendo *scoppiettare i colori*”, p. 191 (qui la totalità visiva luce-colore si completa acusticamente nell'immagine dello scoppiettare);

“le zone *caleidoscopiche* dei mosaici”, ib. (la totalità fotocromatica raggiunge il grado massimo di intensità e insieme di varietà nell'immagine del caleidoscopio applicata metaforicamente ai mosaici veneziani);

“Sabbie mobili intrise di *cielo*”, p. 177 (con la compresenza secondaria della connotazione spaziale);

“un'opera di cucitura frenetica [quella dei gabbiani sulla laguna] che le [le distese liquide] unisce al *cielo*”, p. 180 (qui la compresenza spaziale si rafforza con quella del movimento-volo frenetico dei gabbiani).

3.2.2. *Luce + fuoco* (con compresenza secondaria, quindi, del colore e del calore):

“il sepolto magma di *fuoco*”, p. 178;

“si è circondato da narcisismi di singoli [...] irriducibili come *fiamme di fosforo*”, p. 182 (con intensificazione dell'immagine del fuoco: fiamme irriducibili che divampano dal fosforo).

3.2.3. *Luce + liquido:*

“ha raccolto echi di molti Orienti e Occidenti [...] *miraggi* riferi-

bili ai più diversi paesi”, p. 179 (si tenga conto che i miraggi sono immagini che sembrano riflessi su superfici liquide);

“tutte le *distese liquide* che ne restano tramate e completate [dal volo dei gabbiani], p. 180 (con la compresenza dell’elemento spazio).

3.2.4. *Luce + spazio*

“*irradiamento* di voli che poi si spengono”, p. 180 (si sa che “irradiamento” è irraggiamento luminoso e geometrico insieme);

“converrebbe poi salutare Venezia, i suoi dintorni e gli estuari in cerchi di *orizzonti* sempre più larghi”, p. 192 (l’immagine della spazialità, che è già compresa in “orizzonti”, si intensifica in quella di “cerchi [...] sempre più larghi”).

3.2.5. *Luce + specchio:*

“uno spazio dove tutte le distinzioni [...] convivono in uno stupefacente caos, *rispecchiate* e negate a vicenda le une dalle altre”, p. 177 (con la compresenza secondaria della spazialità)”;

“quella certa mollezza del dire era rimasta ancora in equilibrio ondulante, come *lo specchio della laguna* di altri tempi”, p. 186 (con la compresenza secondaria della spazialità e della liquidità).

3.2.6. *Luce + bellezza:*

“questa Berenice *splendidissima* [riferita a Venezia]”, p. 190 (con rafforzamento superlativo dell’immagine, già pregnante di per sé, dello splendore).

3.2.7. Fin qui abbiamo visto gli eidemi composti in cui l’elemento luce si combina implicitamente con altri elementi. Riassumiamone le relative frequenze:

luce + colore:	7
luce + fuoco:	2
luce + liquido:	2
luce + spazio:	2
luce + specchio:	2
luce + bellezza:	1
	<hr/>
tot.	16

Si può osservare che le singole frequenze si equivalgono quasi tutte, a livelli minimi, salvo quella della coppia luce-colore che prevale ampiamente, triplicando la sua presenza, rispetto alle altre; ma se teniamo conto anche della coppia luce-fuoco, che pure contiene in sé, insieme all'elemento calore, quello del colore, la frequenza degli eidemi fotocromatici supera il 50% del totale.

3.3. *Eidemi semplici:*

3.3.1. Se ora prendiamo in esame non più gli eidemi composti ma quelli semplici, cioè le immagini di luce pura, veri e propri *fosfemi*, ci troviamo col risultato che essi da soli raggiungono la frequenza di tutti gli altri messi insieme (16 presenze su un totale di 32). Vediamoli nell'ordine in cui appaiono, classificati nelle tre principali categorie morfologiche del sostantivo, l'aggettivo, il verbo:

3.3.2. *Sostantivo:*

“una verità insaporita, linfata da *allucinogeni*”, p. 178 (si tenga conto che l'origine di *allucinogeno* è *allucinare* che ha innanzitutto il valore di ‘abbagliare’);

“ritrovare quella ‘sola’ pietra di Venezia, quel solo *lampo* di Venezia che valga a fargliela individuare come sua”, p. 182 (con intensificazione dinamica dell'immagine della luce);

“il suo stare/muoversi dà (come entro gli “occhi del gatto” di infinite macchine da presa sempre in azione) [...] lo sfracellarsi in *scintillii* dello stesso io”, p. 185 (anche qui l'eidema luce è intensificato dinamicamente);

“la squisita radicularità dei canali e dei rii porta insistenti e improvvisi *colpi di luce* o scotomi”, p. 185 (ancora il rafforzamento dinamico dell'eidema, questa volta in opposizione dialettica col suo contrario *scotoma* = ‘oscurità’);

“la stessa eterna domanda con la quale un *riverbero* [...] o una strettoia segreta di rio dichiarano la loro presenza”, p. 188 (con intensificazione dell'immagine: *riverbero* è ‘riflesso di luce abbagliante’);

“fino a ridurlo [l'album di Venezia] [...] a un mosaico e *brillio* di brandelli”, p. 191 (di nuovo il rafforzamento dinamico dato che *brillio* equivale a ‘scintillio’);

“lasciando nella memoria una Venezia fatta di perline veneziane, del loro *brillio* e nulla più”, p. 191 (idem);

“quello che ci sta negli occhi sembra un *sole calante*”, p. 193 (con diffuminazione dell'immagine luminosa).

Come s'è visto fin qui, tutti (meno l'ultimo) sono eidemi intensivi rispetto a quello ordinario della luce tout-court; il che, ovviamente, non può essere casuale.

3.3.3. *Aggettivo*:

“la più feroce e *abbagliata fantasia*”, p. 178;

“una zattera [Venezia] che si è poi assestata, ma sempre con ormecci di ragnatela *radiosa*”, p. 179 (*radioso* implica una prorompente e diffusa luminosità);

“[Venezia] pregio e tarlo, bava *luminosa* e scoria, puzzo sempre virato in profumo”, p. 180;

“quel dialetto poteva prestarsi tanto all'uso del più *sfavillante* dei cicalecci quanto all'eloquio più nobilmente e saggiamente composto”, p. 186;

“perfino una gigantesca gaffe economico-architettonica come i mulini Stucky può d'un tratto trasformarsi in un ammicco, in un *allucinatorio* diverticolo che porta, buffamente, a «mondi paralleli»”, p. 187;

“una rievocazione tra appassionata e ironica di *sfolgoranti* riti di età andate”, p. 188;

“quell'eccesso *luminoso* di vita che Venezia [...] continua ad essere”, p. 193 (*luminoso*, che già è connotazione intensiva, viene, a sua volta, intensificata dal termine “eccesso” a cui si riferisce).

Anche a livello di aggettivazione sono dunque tutti eidemi intensivi rispetto alla luce tout-court: «*abbagliata*», «*radiosa*», «*luminosa*», «*sfavillante*», «*allucinatorio*», «*sfolgoranti*», «*luminoso*». Pertanto all'impatto quantitativo (numerico) dei fosfemi, e a quello qualitativo della loro varietà, si aggiunge quello amplificativo (quantità e qualità allo stesso tempo) della intensificazione. E nemmeno ciò può essere casuale. Il fatto che la luce di Venezia sia sentita e poetizzata da Zanzotto con il carattere preminente della intensità massima mentre altri ne percepiscono preminentemente i caratteri della intensità minima (tenui riflessi, insinuanti penombre, languidi crepuscoli, pallidi albori, lumicini notturni...) è indicativo, per il critico, di qualcosa che va al di là della (e che condiziona a sua volta la) percezione dell'oggetto descritto (Venezia): la *vivencia*, il modo interno, spirituale, direi filosofico, di concepire e di vivere la luce (con tutti i valori non solo fenomenici e sensoriali, ma soprattutto metaforici e ideali di cui essa è portatrice).

3.3.4. *Verbo:*

“Il misterioso, trafiggente e trafitto scarabeo della città *brilla* nel mezzo della laguna”, p. 197 (è l'unico caso di fosfema verbale e, comunque, anch'esso intensivo).

3.3.5. A parte quest'unico caso del verbo, si può rilevare come il numero dei fosfemi aggettivi equivalga a quello dei fosfemi sostantivi mentre più sopra abbiamo visto che, per quanto concerne lo stilema giustappositivo-agglutinante, la sostantività prevale (e ne abbiamo ricercato la motivazione). Ora la spiegazione può essere ricercata a sua volta nel fatto che la luce è, per sua natura, una connotazione del reale (che da essa riceve certe sue qualità: colore, chiarore, lucentezza...) oltre che una realtà a sé stante con vita propria; e pertanto può essere rappresentata tanto sul livello aggettivo quanto su quello sostantivo i quali anzi, in questo caso, tendono a farsi intercambiabili (*qualcosa di brillante* \rightleftharpoons *brillio di qualcosa...*), per cui la connotazione diventa sostanza, la luminosità diventa luce e viceversa.

3.4. *Conclusioni:*

3.4.1. Ci rimane ora da renderci ragione dell'altro fenomeno per cui nel fotocromatismo del miracolo Venezia, reinventato da Zanzotto *sub specie aeternitatis*, predomina assolutamente la connotazione fotica sulla cromica (16 presenze contro 9): la luce pura, la pura luce, sul colore; filtrata, depurata, quasi astratta.

3.4.2. In attesa di una ricerca sistematica sulla frequenza e sulla qualità dei colori in Zanzotto, si può affermare fin d'ora che il cromatismo, nell'insieme della sua opera, è relativamente pallido, e quindi la scarsità dei cromemi rispetto ai fosfemi nel saggio in questione si colloca all'interno di tale contesto. Il fenomeno si collega a sua volta (ed è questa un'altra riprova stilistica) con quella essenzialità, quella sobrietà, quella visione del reale scarna e controllata a cui già si è accennato. Ma la relativa sobrietà dei cromemi non spiega ancora la ricchezza e la varietà dei fosfemi rispetto all'oggetto Venezia che è insieme luce e colore.

3.4.3. Ciò può collegarsi con quanto detto più sopra: mentre il colore è in parte estraneo alla *Weltanschauung* dell'autore e alla sua percezione del reale, la luce gli è essenziale in corrispondenza con la sua *luce interiore* (sintonia di vibrazioni): i “colpi di luce” esogeni (che partono dal reale) finiscono coll'incontrarsi e col confondersi

con quei "colpi di luce" endogeni, quei punti luminosi, a lui cari, quei "fosfeni"¹² che la sua pupilla, poeticamente allucinata, percepisce ed emette allo stesso tempo. A sua volta il lettore viene preso fra due emittenti di luce che interagiscono fra di loro: quella elaborata, risultante dal testo poetico, e quella magmatica che vi sottende e che riflette la personalità e la potenzialità spirituale dell'uomo Zanzotto.

3.4.4. Per concludere si può ricordare che l'opera di Zanzotto, essenzialmente ermetico-sperimentale, è stata fra l'altro oggetto di critica *militante* non meno ermetica dell'opera stessa. A me pare che, poiché lo scopo primario della critica è quello di promuovere nel lettore l'apprensione dell'opera d'arte stimolando in lui la ri-produzione dell'intuizione estetica, cioè dell'atto creativo del poeta, per consentirgli di fruirlo, essa debba essere innanzitutto comunicabile e quindi accessibile anche ai non addetti ai lavori. In queste pagine si è tentato infatti un diverso tipo di approccio al poeta veneto (riducendo al minimo la terminologia tecnica): quello *neostilistico*, di stampo spitzeriano, che, come s'è detto all'inizio, tende a rintracciare e a comunicare l'intimo e necessario rapporto fra costanti formali dell'opera e costanti spirituali dell'autore. Da questo punto di vista Andrea Zanzotto è ancora tutto da studiare.

¹² *Fosfeni* è innanzitutto termine tecnico: "sensazione luminosa in forma di bagliore, scintille, lampeggiamenti" (Garzanti, *Diz.*) o "abnorme sensazione visiva di punti luminosi dovuta a cause fisiche o patologiche" (Devoto-Oli, *Diz.*); ma è anche il titolo di una sua ben nota opera precedente (Milano, Mondadori, 1983).

INTERVISTA

THE POLITICS OF TOLERANCE IN SOUTH AFRICAN LITERATURE

Douglas Livingstone, poet, interviewed by
Marco Fazzini

Can you tell me something about your background first?

Born in Kuala Lumpur, Malaya. Father: a British colonial police officer; mother: did a bit of nursing; both Scots; both the salt of the earth. Although not Catholics, my sister and I attended an RC (French) convent in Malaya; also, for a while, a convent in Australia. As Singapore was falling to the Imperial Japanese Army, my mother, my sister, two cousins and myself were evacuated to Sri Lanka (Ceylon). We eventually landed in Durban in 1942, I was ten. My dad spent the rest of the war as a POW in Sumatra. I grew up completely wild on the Natal south coast, attending two day schools. After the war, when my father was released, he sent me to a Natal boarding school while the rest of the family eventually returned to Malaya. My school career at the various education establishments I attended was completely undistinguished, although I enjoyed playing with language. (While a few – a hopeful few – teachers maintained I had a brain, the glum consensus was I didn't know how to use it!) After my schooling was completed I became a night-shift bench-chemist at a sugar-mill, being a lifesaver by day. I had a leaning towards medicine, healing humans, with no hope of ever being able to afford studying it, so at 19, I took a job in Harare (then Salisbury) in Zimbabwe (then Southern Rhodesia) in a metallurgical laboratory while waiting for a vacancy at the Pasteur Institute and Public Health Laboratories. The vacancy eventually came up and I joined as a learner medical lab. technician. I qualified in this and stayed on to graduate as a bacteriologist. During this time, perhaps because I missed the sea, I discovered and fell in love with Antiquity - Classical Greece and Rome – and read everything I could get hold of from Plato to Horace, from Virgil to Catullus etc etc (in English translations, of course). I was transferred to run the bacteriological laboratory at Lusaka General Hospital in Zambia (then Northern Rhodesia); and, in time, became the officer-in-charge of the

Pathological Diagnostic Laboratory at the Kabwe (then Broken Hill) General Hospital.

During my years in Harare (the early 1950s), a small group of us constructed homemade aqualungs out of RAF Spitfire fire-extinguisher bottles, and we used to dive at the Sinoia Caves – a beautiful, very deep, clear blue limestone cave – at weekends. As a result of this, I was hired by Impresit to do some fast emergency underwater repair and construction work on the north-bank coffer-dam of the Kariba Dam on the Zambezi River (– I had to take vacation leave from the lab for this). It was quite hairy, but they paid me like a film-star. This was my first encounter with living Italians whom I thought quite wonderful – passionately alive but with an astonishing appetite for rambunctious argument! – a nation with more sun and poetry in its soul than most.

By the time the Central African Federation (the Rhodesias and Nyasaland) broke up into its separate parts, I had become more interested in healing the planet than its prime polluters, so I cashed in my pension – about 12 years worth –, bought a Lancia Flavia coupe and headed south. (I loved that car; but it was so powerful the clutch kept shredding; by the time I sold it – after about five years – it had a two-ton Bedford clutch-plate in place which was holding up very well. I am a much more sedate driver now!). The new job I had signed on for involved the microbiological measurement of sea pollution off the coast at Durban. That was in 1964, and the work involved a fair bit of diving in the Indian Ocean during the early years. And here I've been ever since, managing to pick up a PhD in biological science along the way.

I have failed at marriage twice (no children) although I adore women. As a man, a scientist and a poet, I am quite ordinary – a very dull fellow indeed.

When did you feel that you might become a writer?

As far back as I can remember I have been intoxicated with and by words. As a child, I am told, I made up little rhymes etc. At the age of 5, apparently, I composed a novel – 3 pages long! Surely, this is the experience of many children: an early love of word-play before – alas! – the schools and even some families knock it out of them. It was not until I was an adult that I started to try to read and compose poetry seriously – I think this came about as a result of a series of illnesses I picked up from the hospitals and laboratory work I was immersed in, before my immune system toughened up. (The introspection produced by these valetudinary episodes probably extended me towards trying to compose poetry resonantly instead of the previous lighthearted fiddling, but I have never lost the belief

that good poems all exhibit one vital quality: that of *entertainment*).

Did your parents encourage your interests in writing or did they react against your literary and creative leanings?

My parents neither encouraged nor discouraged me. On the one hand, there were always plenty of books available with no restrictions on anything my sister or I wanted to read. On the other hand, my mother was very swift to tell me to “stop showing off” whenever I became too outrageously inventive verbally, usually at the instigation of my sister. (My father had already died by the time my first “serious” poems were published.)

Speaking about translation, Valery affirms: “the poet is a peculiar type of translator, who translates ordinary speech modified by emotion, into ‘language of the gods’ and his inner labour consists less of seeking words for his ideas than of seeking ideas for his words and paramount rhythms”¹.

Do you accept this idea that a poem can be originated first in a sound or a rhythm or in a larger formal intuition rather than in some urging message to be expressed?

I go along with Valery, mostly, that a poem starts with a word, a thought or a phrase. When I was younger I used to pursue this deliriously. Now, I try to avoid or run away from such “triggers” due mostly to a lack of time but also to a worryng, more mature lack of self-confidence. If the word or idea or phrase will not let me alone, the only way I can exorcise it is with pen and paper, to make a poem of it. But I need lots of time for the process; as a busy scientist I haven’t got many hours for poetry.

Would you speak about a period of gestation in which the poem is being pre-determined?

That’s a difficult one! I see the gestation as actually the sum of the poet’s existence, the totality of inputs experienced (and probably the reflected-upon outputs, as well!); so, perhaps, tracking back from the poem, the finished artifact to its origins, I see an immensely long meandering cord threading through all sorts of misted internal landscapes and seas, libraries of knowledge and vast swamps of intuition. I do not think there is one pregnancy for each poem, more likely the immensely journey lies behind *all* the poetry with offshoots from the main stem leading to individual poems.

Do you take great care in ordering the poems in a collection?

Yes, I do. Although, with my first substantial collection (*Sjam-*

¹ Quoted in REUBEN BROWER, ed., *On Translation*, Cambridge (Mass.), 1959, p. 74.

bok, OUP, London), the publisher asked me to submit a fairly large bundle of work that had previously appeared in literary journals from which he selected the collection. With subsequent collections, I've had more and more control of the ordering of the poems.

Other poets in this century have invented fictitious characters or 'masks' which have served different purposes. I am thinking about Antonio Machado and his creation of the professor Juan de Mareina and the poet-philosopher Abel Martin; or about Geoffrey Hill's King Log where a whole eleven-poem sequence is spoken through the voice of Sebastian Arrurruz.

Is your Giovanni Jacopo a device you have purposely thought of to reveal some urgent and otherwise inexpressible verities on love and poetry?

Here is the "official version", and you may believe it or not! In the 1970s, there came into my possession about 100 poems in coarse Latin. They were for the most part very earthy and I had a lot of fun trying to translate them into English. They were all titled "Meditations" and were all signed Giovanni Jacopo. I did a lot of detective work and have come to believe they were by G.J. Casanova – an unmitigated scoundrel and adventurer of excessively low morals, but a very lively and entertaining character nevertheless. Some of the poems are beyond the pale: far too vulgar for publication. The ones I have released, I have tried to clean up a bit and to set in a more or less contemporary context.

In your collection A Rosary of Bone you often seem to link the ideas of the restless sea and the regenerative earth with feminine figures and poetry.

Do you believe that women are linked to the processes of natural and creative life better than men?

How could any mere male doubt it! Women, to me, personify the graceful acme of Creation; whether moving (like the sea) or in repose (like the moon) they represent the mysterious inextricable link that exists between absolute beauty and terror. Their personalities, all different, are enchantingly divergent from the dull old male character. And, of course, like the good Earth, they enfold and carry and nurture the seed to compose the wonder of life. I am a scientist, a biologist, so I am perfectly aware that the seed (the male contribution) is half the story; but I find seeds to be largely inert and uninteresting on their own, no matter how much they wriggle. There is nothing duller than a seed awaiting seeding: it is as void as an unwritten poem. To plant is everything! Whether the seed comes to fruition or not, that impulse (to plant) is the only way men can transcend themselves, to attain (almost) those lyrical heights of *being*

that women know and so unselfconsciously assume. Don't get me wrong: I like men; splendid, jovial, stalwart, even creative chaps; but, essentially, we men all belong to the brotherhood of the mundane. Women, now, they constitute the celestial fire in the still unresolved night sky of Creation. They are the fine wine that enlivens the pedestrian meal of mere existence. Their electric skin, soul and sinew inspires our species on its dark and terrifying journey from brutishness to what –? (I should add: I understand and do not condemn the homosexual male – he is intimidated by the power and glory of woman so he pots for someone more manageable. And I understand and do not condemn the homosexual female – why involve yourself with a mere man when infinitely superior women are available?)

In his critical study on South African poetry in English, Michael Chapman observes that you promote 'aesthetics' above internal 'verities' suggesting that "the idea of religious truth is closely related to acts of verbal re-creation; moreover, that in significant ways it is man's imagination itself which conceives of and gives shapes to contexts of belief" ². Would you comment on this observation and add something to the following statement of agnostic faith summarized by Wallace Stevens in his "Adagia":

After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption ³.

I cannot go all the way with MC: I do not think I "promote aesthetics"! Nor am I so convinced of "internal verities". Certainly, there are phenomena I think of as "visceral verities", example: *knowing* when a poem is a good poem before one knows *why*; *knowing* when a scientist or a politician or anybody else is telling the truth. There is a power culled perhaps from the earth, sea, sky and poetry that helps one to discern this – but it probably comes from the osmotic processes of a lifetime.

And I have not "abandoned God". No one can be a serious scientist, even in the natural sciences, with an interest in physics and subatomic particles, and proclaim: there is no God. My problem is: even as a schoolboy, I started getting fed-up (impatient) with orthodox Churchianity – its early kindergarten mysticism promoted and frozen into orthodoxy. Mysticism, like aesthetics, is dynamic, and it's pretty adult, I would guess. As a brain develops, awareness of a Creative Principle permeating the universe must develop. The

² *South African English Poetry: A Modern Perspective*, Cape Town, 1984, p. 102.

³ *Opus Posthumous*, London, 1959, p. 158.

ignored by many who claim to adhere to its precepts. Sometimes humanity strikes me as a yo-yo oscillating mindlessly between hell and the Angels. What can one do? Make poems extolling the earth, women, the sea, moon, sun, stars, tolerance, love and life.

I have another, very personal, very deep problem: I believe the Creative Principle of the universe has more female characteristics than male! The earth, sea, moon, stars, virtue, science and poetry all strike me as female; only the sun and philosophy appear to be male. That rascal Giovanni has something to say on the subject:

Giovanni Jacopo Meditates
(on The Creator's Gender)

Creative Spirit, no one really knows
Your Sex, but there exist some shapely Clues,
Chaste Moon, Spinster of this solar Parish:
The ovoid Forms the Galaxies disclose
– Designer Logic there, not too abstruse –
Costructor of the Red Shift & the Radish;
Enchanting Planes, enclosed by Pantihose:
The Focus of Man's Longings in The Blues.
In Nature, guised as Mother-Earth, You lavish
On Leaves, Loaves, Laughs & Lyrics – Dynamos
Of Life: Laps, Lips & Love-curved Lures that fuse
Through Hills & Waves to Breasts that sure establish
Without a Doubt the Essence of the Muse.
Only a Woman could have caused a Rose.

In one of your poems, referring to your lashing cohort of poetical compositions, you say:

*Several end in professorial
mortuaries, sectioned, differentially
stained, formalized: condemned to crouch in glass tanks as
salutory lessons⁴.*

Are you afraid to be misinterpreted or that your poems can be mismanaged by the critics?

No. I am not afraid: I expect it, with massive good-humour and many disrespectful private noises. Being savaged by a critic is like being bitten by a dead sheep.

The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay "On the Contribution of Poetry to the Search for Truth", says that "the word of the poet is autonomous in the sense that it is self-fulfilling... To speak of

⁴ "My Reckless Dragons", *Eyes Closed Against the Sun*, London, 1970, p. 37.

*truth in poetry is to ask how the poetic word finds fulfillment precisely by refusing external verification of any kind*⁵.

Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic objection to the truthfulness of poetry: "Poets often lie"?

A difficult one this! On the one hand, Gadamer makes a large claim for poetry: I would rather say a poet (if he/she is any good) tends to *interpret* the truth (which implies selectivity, along with condensation/compression: cultural signals in shorthand). But Plato is also correct: a poet (indeed, a novelist, a playwright, every artist) certainly uses fictions to convey the truth. Poets should, I maintain, try to remain entertaining.

As a bacteriologist, you have worked in the field of pollution research for several years. Apart from the influence the sea and the earth have had on your use of natural imagery, I think that much of the preciseness and carefulness of the scientist is reflected in your meticulous and tightly crafted poems. I wonder if you feel there is a larger internal exchange between the two disciplines and their goals.

I think these 2 disciplines are two sides of a single coin. Science has helped me to be precise in poetry; and vice versa; and I have always maintained science is humanity's *search* for the truth and art is humanity's *interpretation* of the truth. I have no problems with the pair. Once, when delivering a talk about the functions of the left- and right-hand sides of the brain and similar matters, I referred to Will and Imagination as 2 horses harnessed to the chariot of the self, suggesting it were best if the 2 horses are perfectly matched, perfectly balanced as they gallop the self along without lurches, spills and related accidents (– too much Will and the self veers towards inflexibility, dictatorial attitudes and so on; too much Imagination and vitality gets dissipated into impotent day-dreaming). Perhaps the metaphor can be extended to encompass science and poetry – which are just two facets of the whole prism through which we view life.

Many of your poems – especially the poems constructed through the animal imagery – face the problem of the impact of modern civilization on the beauty of a continent, Africa, which is being slowly corrupted and deteriorated.

Although a scientist, you do not seem to have an optimistic vision of life and evolution.

Wild animals represent to me a sort of harsh freedom and beauty from which humanity is inexorably excluding itself. One example:

⁵ HANS-GEORG GADAMER, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, New York, 1986, p. 110-111.

worldwide, wetlands are being drained for housing estates; where are the birds going to reproduce? (If enough birds die, insects will inherit the earth!) In this country, anyone who has seen a herd of antelope drifting peacefully if alertly across a plain, or one of the big cats in action, or an elephant or rhino going about its business, anyone who has been touched by such beauty, something happens to them: an intuition that all life is interconnected and ultimately holy; that we are here, temporarily, in a temple of life. Should we really be covering it in concrete and tarmac? Should we really be killing off whole environments and species just so that man can eventually strut as lord over an empty, sterile environment?

I think I am optimistic about the planet and its inherent life-force but pessimistic about man – the ultimate polluter through his greed and numbers.

When last year Stephen Watson harshly reviewed Andries Oliphant's first book of poetry⁶, the debate about literary standards started again turning many South African writers and critics into aggressive possessed preachers.

Have you ever publicly sided with one of those cliques or have you chosen neutrality believing in Blake's idea that progress is better achieved through contraries?

No, I am not a joiner; I do not belong to any cliques. But I have noticed, generally speaking, politics tend not to make for good art. How can they? Situations change, therefore the politics change: it's like attaching one's soul to a cabbage – the cabbage eventually gets either eaten or rots, taking your earnest little soul with it. I should add, truthfully, I find politics/politicians a trifle boring. I regard the pursuit of power boring to the point of evil.

Would you like to summarize your feeling about the relationship between politics and aesthetics in this country?

Here is a poem as a sort of reply to you: (I should point out: Lionel Abrahams is a fine poet and an Editor of a South African literary journal titled *Sesame* which specializes in opening its doors to young or inexperienced poets.)

⁶ "On the Unforgiving Page, the Cliches Fall with a Heavy Thud". Review of Andries Walter Oliphant's *At the End of the Day*, *Weekly Mail*, 14-20 April 1989. See also "The New Illiteracy vs. the Old Colonialism", reviews of the anthology *SA in Poesie/SA in Poetry* (ed. by Johan van Wyk, Pieter Conradie and Nik Constandaras) by Stephen Watson and A.W. Oliphant; and "Literary Standards in SA Poetry. Statements from a debate between Kelwyn Sole and Douglas Reid Skinner", *Staffrider*, Vol. 9, No. 1, 1990.

I cannot altogether explain these. Tentatively, I would say certain ingredients are necessary in translating a poem: an awareness of the gist of the original work; an urge to bring it to a wider audience; linguistic assistance if possible; certainly, good dictionaries! It is also necessary to read, chant the original over and over again – mispronunciations and all! Something, some osmosis occurs during this last process. I had a working knowledge of French, and of Shona; for the Hungarian I had an accurate prose rendition by Thomas Kabdebo; and I had some help with the Shona poems from Phillippa Berlyn.

Do you think your translations can be considered a kind of versions or interpretations of the original poems or would you rather say that you tried to be as faithful as possible to the poets' ideas and verbal inventions?

I am afraid I am very ambitious with translations; that is why I do not do many of them! I want my translations to be exactly faithful to the original in metre, rhyme, everything technical, as well as in the meaning. An impossible goal, but that's what I aim for: to present the original both in extent and intent, both in its form and content, exactly. (For the record, Marco, I think you are a splendid translator!)

*Presenting a brief anthology of South African poetry in Italian translation, I say that in South Africa love, art and writing in particular suffer from a sense of unbelonging which hinders your people from enjoying the idea of an uncorrupted beauty and of a lost balance between 'act' and 'language', 'history' and 'literature'.*⁸

Do you agree with this statement?

As a generalization, what you have said is accurate, for many reasons. There are many languages and dialects; there are African and Eastern and Western arts, literatures, music, cultures, views of history and religions in this South Africa. These flow in and out of each other here, and clash uncompromisingly there. It is a dynamic, most unpeaceful landscape of the soul, but something may come of it if tolerance – our rarest virtue, countrywide! – can be nurtured. I would add, to be specific, some of our poets are getting there. But who reads poetry?!

"Owl", Joseph Kumbirai's "First Light" [later "Dawn"] Hapana Memba's "Your Stockings, My Sister", Gibson Mandishona's "My Garden of Red Soil", Edgar Musarira's "The Little Beer Pot", Solomon Mutsware's "The Hills of Thirst" and Henry Pote's "The Sun Goes Up and Up") in *London Magazine*, Vol. 7, No. 10, January 1968. Later in *Selected Poems*, Johannesburg, 1984.

⁸ *Origini*, No. 12, December 1990.

Translations

Eight Shona Poems, (translated with Philippa Berlyn), *London Magazine*, Vol. 7, No. 10, January 1968.

Wilson Chivaura: Dreams (translated with Philippa Berlyn), *Izwe* Vol. 4, No. 20, 1974.

Critical Articles and Interviews

'Ten Comments on a Questionnaire', *London Magazine*, Vol. 4, No. 8, November, 1964.

'Leaving School', *London Magazine*, Vol. 6, No. 7, October 1966.

'Preface to the Poets', *Rhodesian Poetry*, No. 8, 1967.

Background to *Tales from the Tower of Babel* (10 part poem), *The Purple Renoster*, 8, Winter 1968.

Afterword to *Voices Under Capricorn: a programme of the poetry of Douglas Livingstone*, Durban, University of Natal, Speech and Drama Department Publication, 1970.

'A New Star Among the Debris?', *Bolt*, No. 6, November 1972.

Interview with Roy Wright, in *Seer*, No. 1, University of Natal, Department of English Publication, 1972.

Introduction to Stephen Gray's *It's About Time*, Cape Town, David Philip, 1974.

'On the Writing of Poetry', *Izwe*, Vol. 3, 1974.

'A Poet Speaks of his Craft', *Bulletin 13*, Natal Education Department, Pietermaritzburg, December, 1975.

'An Interview with Livingstone', by A.G. Ullyatt, *Unisa English Studies*, Vol. XIV, No. 1, April 1976.

'Africa Within Us...?', in P. Wilhelm and J. Polley, eds., *Poetry South Africa*, Johannesburg, Donker, 1976.

'The Poetry of Mtshali, Serote, Sepamla and others in English: notes towards a critical evaluation', *New Classic*, No. 3, 1976.

'Preface for the Readers', *Rhodesian Poetry*, No. 13, 1976-77.

'Preface' to *A Rhino for the Boardroom*, in Ernest Pereira, ed., *Contemporary South African Plays*, Johannesburg, Ravan Press, 1977.

'Douglas Livingstone, Poet', *The Daily News* (Durban), 7 January 1978.

'Shepherd of Dragons' (on video-tape), by Charles Leftwich, University of Zululand, 1982.

'The Science of Poetry and the Poetry of Science' (an interview), by Michael Chapman, *EAR*, Vol. 3, 1985.

'Douglas Livingstone in Conversation with Tony Morphet', *Theoria*, No. 65, October 1985.

'Writing Poetry', *Forge*, No. 2, 1985. Also in *Crux*, Vol. 20, No. 3, August 1986.

'Douglas Livingstone: Poet Scientist' (an interview), by Michael Chapman, *Leadership*, Vol. 4, No. 3, 1985.

Interview on 'Kaleidoscope', SABC English Service, 6 May 1985.

Interview on 'Portfolio', by Barry Ronge, SATV, 7 May 1985.

'An Interview with Douglas Livingstone', by Elizabeth Thompson, *Crux*, Vol. 20, No. 4, October 1986.

'Science and Truth', *Trans. Roy. Soc. S. Afr.*, Part 2, December 1986.

'The Other Job - III', *London Magazine*, Vol. 29, Nos. 7/8, October/November 1989.

'Douglas Livingstone' (an interview), by Duncan Brown, unpublished.

Storia letteraria d'Italia. Nuova edizione a cura di A. Balduino, vol. X. *Il Novecento*, a cura di G. Luti, tomo I, *Dall'inizio del secolo al primo conflitto mondiale*, Padova, Piccin Nuova Libreria. Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1989, pp. XXV-653.

Risultato del lavoro di un'equipe di studiosi della scuola fiorentina coordinati da Giorgio Luti, *Dall'inizio del secolo al primo conflitto mondiale* è il primo dei due tomi che, nella *Storia letteraria d'Italia* a cura di A. Balduino, si occupano del Novecento. La partizione del secolo, e la conseguente distribuzione degli argomenti, in due segmenti diacronici molto diversi per lunghezza – un ventennio il primo e oltre sessant'anni il secondo – muove dalla convinzione che il primo conflitto mondiale è nella parabola novecentesca una chiave di volta, una sorta di filtro capace di separare il vecchio dal nuovo. È l'evento, cioè, che in qualche modo compie e spiega percorsi intellettuali dalle origini lontane, rintracciabili nei malesseri postunitari, e che ne specifica di nuovi. "L'esperienza bellica si presenta, in effetti, – scrive G. Luti nelle pagine introduttive – come un momento decisivo della riflessione critica sul passato, come un conclusivo 'esame di coscienza' degli intellet-

tuali, e ancora come un bilancio intorno agli strumenti della cultura e sui mezzi di diffusione del pensiero e dell'arte contemporanei. È in questo spazio cronologico che possiamo ragionevolmente collocare la crisi irreversibile dei vecchi istituti culturali e la definitiva affermazione di una diversa concezione del ruolo intellettuale" (p. XIII).

Se i vent'anni di inizio secolo sono qualificati dal difficile convivere di vecchio e nuovo, risultano anche segnati da quei caratteri di instabilità, di rapido porsi e cadere di modelli e ideologie che, con un processo in progressiva accelerazione, si confermano anche cifra del vivere, e automaticamente dell'attività letteraria, dei decenni che seguono.

Le scelte di impostazione complessiva e la struttura dei singoli contributi, pur nella pluralità degli approcci metodologici, rispondono alla volontà di "ricomporre un dissidio durato troppo a lungo" (p. XIV), di restituire cioè spessore storico all'indagine più specificatamente letteraria, definendo un equilibrio e un'interazione possibili tra analisi e valutazione delle forme e ricerca storico-sociologica. "Certo – specifica Luti – la legittimità dell'operare scientifico anche in ambito letterario non è più discutibile, ed anzi all'apporto delle

nuove tecniche si può affidare l'ipotesi di un progresso sicuro; e tuttavia lo specifico letterario deve integrarsi storicamente nello spazio ideologico, altrimenti il rischio dell'astrazione e dell'isolamento diviene altissimo, riproponendo con segno invertito la violenza metodologica dello storicismo" (*ivi*). L'intenzione di evitare "sia le astrazioni formalistiche sia gli storicismi di riporto" (p. XV) si concretizza anche nel proiettare l'analisi delle esperienze letterarie, individuali o di scuola, sulla trama del dibattito filosofico, della storia delle ideologie, delle vicende editoriali che quelle esperienze partecipano a produrre e a definire. *In limine* a questo primo tomo due sezioni assolvono alla funzione di ritagliare gli spazi ideologici e le basi materiali entro cui si muove la letteratura primonovecentesca. Nel capitolo d'apertura, *Politica e cultura dalla crisi del positivismo all'elaborazione gramsciana*, Paolo Bagnoli traccia un profilo ideologico di quei vent'anni, utilizzando soprattutto la vicenda delle riviste, poi analizzate da diverse angolature in altre sezioni. Ne risulta la faticosa ricerca di formulare per la cultura e l'intellettuale, una volta caduto il fragile modello positivista, nuove ipotesi di mandato. In una storia dell'editoria e della fruizione letteraria ancora in gran parte da scrivere, la sezione successiva – *Editoria e cultura agli inizi del Novecento* curata da Carlo Maria Simonetti – indaga le nuove forme che il mercato editoriale, letterario e non, viene ad assumere, stabilendo un preciso confronto con le condizioni ottocentesche.

La parziale rinuncia a trattazioni monografiche per autore, ridotte a quelle dei soli maestri già affermati ad inizio secolo – *Pascoli* a cura di Maura Del Serra e *D'Annunzio* di mano del-

lo stesso Luti – comporta l'inserimento delle singole voci novecentesche, anche le più significative, in sezioni articolate che ne mettano a confronto le esperienze e ne ritaglino le affinità di percorso. È il caso, in questa prima parte, del capitolo ottavo *La narrativa d'analisi* che, a cura rispettivamente di Simona Costa, Marino Biondi e Marco Marchi, prende in esame le esperienze di Pirandello, Svevo e Tozzi.

A conferma di un'impostazione che intende definire la storia del Novecento letterario anche attraverso le componenti per tradizione meno ufficiali o limitrofe, una precisa attenzione risulta riservata alle nuove forme d'espressione che l'organizzarsi della società di massa impone: la narrativa di consumo, di cui in questa prima parte si occupa Luti, e i linguaggi dello spettacolo che troveranno nella successiva specifici spazi di indagine.

Nella sezione di chiusura Maria Bartoletti racconta gli anni di guerra, le modalità di rappresentazione, i linguaggi che mobilitano, gli esiti letterari, confermando quell'intenzione di saldare "laboratorio dei testi e valutazione storica" (p. XIV) che agisce alla base dell'intero volume.

Questo l'elenco dei collaboratori oltre a quelli citati: S. Gentili, J. Soldateschi, L. Lapini, F. Piga, E. Pellegrini.

Monica Giachino

MARIA NOVELLA MERCURI, *The Fruit of the Tree e la narrativa di Edith Wharton*, Salerno, Edisud, 1990, pp. 159.

Edith Wharton è indubbiamente una scrittrice interessantissima, proprio perché come romanziera, sia pu-

re minore, non ha però esitato ad affrontare temi e situazioni diverse, dal romanzo storico e quello psicologico, dai racconti di spettri all'analisi impietosa dell'alta società nuovayorchese. Forse ha scritto troppo, soprattutto negli anni dopo la prima guerra mondiale, insistendo sui temi a lei più congeniali, i delicati problemi psicologici e sentimentali che condizionano le relazioni umane, ma seguendo forme tradizionali mentre i grandi maestri del modernismo stavano rivoluzionando la narrativa. Tanto che a parte alcune indiscutibili capolavori, *The House of Mirth*, *The Custom of the Country*, *The Age of Innocence*, tanto per citare i più importanti, riconosciuti dal pubblico e dalla critica, mi sembra si possano preferire i romanzi brevi o i racconti, come lei stessa riconosceva, in cui le veniva imposta una maggiore economia di parole e una maggiore concentrazione sul tema voluto, così che la sua narrazione non si trascinasse troppo. Abbastanza anomalo fra i suoi romanzi, soprattutto se insistiamo come fa ancora qualcuno a considerarla discepola ed epigona di James, è proprio questo *The Fruit of the Tree* pubblicato nel 1907 contemporaneamente a "Madame de Treymes", quest'ultimo molto vicino invero al Jamesiano "Madame de Mauves". Il volume esce dopo la sua prima opera di successo *The House of Mirth* (1905) e prima di quell'altro straordinario romanzo breve che è *Ethan Frome* (1911) noto anche in Italia dove fu tradotto già nel 1931. Anomalo in quanto la Wharton affronta tematiche nuove per lei che rivelano un profondo desiderio di allargare i suoi orizzonti al di là dell'alta borghesia nuovayorchese che conosceva così bene e di cui sarebbe stata la storica più acuta e penetrante.

Nella nuova collana diretta da Gaetano Prampolini, Americana Fiorentina, è apparso questo bello studio di Maria Novella Mercuri che offre un notevole contributo agli studi whartoniani di certo non molto diffusi in Italia. Nel suo ben documentato e approfondito esame del romanzo l'autrice non solo lo inserisce nel contesto generale della sua produzione letteraria ma ne sostiene anche con buoni argomenti l'organicità nonostante la presenza di ben tre temi principali che possono appesantirlo e soprattutto minare la unità strutturale: quello della condizione operaia, sia pure visto dall'esterno, quello drammatico e oggi tanto attuale dell'eutanasia e, come sempre, il problema della donna e il suo ruolo nella società americana. La questione sociale, il lavoro alienante nelle fabbriche, gli omicidi bianchi, lo sfruttamento delle classi lavoratrici e l'istinto filantropico di alcuni borghesi illuminati è apparentemente molto sentita dalla scrittrice anche se oggi sembra la parte più datata del libro, quella meno interessante perché forse troppo funzionale all'incomprensione fra due persone che lavorano, Amherst e Justine da un lato, e la buona società che soprattutto, ma non solo nell'ambito femminile, ambisce solo a vivere bene, viaggiando negli Stati Uniti e in Europa, ospitando o essendo ospitati in case sontuose dove tutto, grazie a una meravigliosa organizzazione e a un'abbondante servitù funziona senza intoppi. Molto meno scontato invece è il tema dell'eutanasia: Justine, l'ex infermiera, amica e confidente di Amherst inietta una dose mortale di morfina per 'aiutare' sua moglie Bessy che, per una brutta caduta da cavallo, è condannata ad atroci sofferenze con la sola prospettiva di finire paralizzata in un letto.

Anche se apparentemente quest'azione può suscitare dei sospetti (ed in effetti Justine verrà ricattata da un suo ex innamorato), la Wharton insiste sul fatto che si tratta di una decisione sofferta, maturata in solitudine e preparata in un certo senso da altre esperienze di Justine infermiera che in questo caso però agisce soprattutto come amica, al di fuori dell'ambito strettamente professionale. Il problema si pone in un secondo momento quando Justine si rende conto che la sua azione ispirata da pietà non può essere isolata ma ha delle conseguenze per tutti, per lei e per gli altri. Come sottolinea la Mercuri è molto importante la valenza del titolo che ci richiama un celebre passo della Genesi in cui si parla del serpente e del frutto dell'albero del bene e del male che crea nell'uomo il senso del peccato. Justine così felice del suo matrimonio con Amherst, ora vedova, un *marriage of true minds*, riconoscerà di non essere più la stessa; mentre muteranno anche i suoi rapporti col marito, alla fine consapevole di quanto era accaduto e pronto a ricordare, idealizzandola, la figura di Bessy, la prima moglie, ora 'ritrovata' come ispiratrice delle migliori da lui apportate alla fabbrica. Per cui nonostante l'apparente lieto fine - Justine e Amherst continueranno a vivere insieme, uniti dalla stessa comunità d'intenti - per la donna non sarà la stessa cosa, non sarà "just as it was", avendo trasgredito una legge della convivenza civile, avendo assaggiato il frutto proibito. Ma questo ci riporta al terzo tema, quello della condizione femminile, visto sia nel contesto delle due donne, così diverse tra loro, che nei loro rapporti con gli altri e soprattutto con gli uomini cui sono legate. E qui la Wharton è al suo meglio, sensibile come è alle difficoltà che caratterizza-

no i rapporti interpersonali particolarmente nell'ambito della coppia, di Amherst e Bessy perché provengono da ambienti dissimili, di Amherst e Justine per l'ombra che è cresciuta tra loro.

Nel suo studio la Mercuri si è proposta di fare il punto sul libro, prendendo in esame e tenendo conto di tutta la letteratura critica sull'argomento, (il volumetto è corredato da un'ottima bibliografia) sottolineando come la presenza di questi tre filoni non tolga unità al romanzo poiché tutti variazioni sul tema più generale della necessità di uno stretto rapporto tra individuo e società da cui dovrebbe essere impossibile prescindere sia nella sfera del pubblico che del privato. Molto importante a questo proposito mi sembra il riferimento a un possibile influsso della Eliot, maestra non solo di James ma anche della Wharton che vede "human relations at last as a tangled and deep-rooted growth" e ha fortissima "l'idea della continuità, il senso del passato che arricchisce il presente". Questa prospettiva ci permette allora di riscoprire *The Fruit of the Tree*, opera interessante proprio perché, nonostante le sue debolezze, è ancora legata alla tradizione del romanzo ottocentesco, portato a sviluppare i grandi temi, a discutere sulle problematiche più sentite del tempo, a ricreare solidi ambienti dove si muovono personaggi reali con tutte le loro debolezze e i loro errori e in cui tutti possono riconoscere una parte di sé.

Alberta Fabris Grube

Bettina Simon, *Jiddische Sprachgeschichte*. Versuch einer neuen Grundlegung. Frankfurt am Main: Athenäum. Jüdischer Verlag 1988, 227 S.

Was man über die Sprache der Juden in Ost – und Westeuropa seit dem frühen Mittelalter bis zu ihrer fast totalen Vernichtung zu wissen glaubte, war bedauerlich wenig, auch wenn bis in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts hinein, vor allem in Deutschland und in den osteuropäischen Zentren der Jiddistik, einige Anstrengungen zu ihrer Erforschung unternommen worden waren. Zwar ist das Jiddische in Deutschland schon im 19. Jahrhundert im Zuge der Emanzipationsbestrebungen weitgehend untergegangen, doch konnte sich die Sprache der osteuropäischen Juden, besonders bei den Auswanderern in Amerika, seit dem Ende des letzten Jahrhunderts zu einer reichen Literatursprache entwickeln.

Die letzte Blüte dieser Kultur in den fünfziger Jahren in Nordamerika hat wohl mit dazu geführt, daß das Jiddische, nun als aussterbende Sprache, wieder auf akademisches Interesse gestoßen ist. Bis davon allerdings etwas in den deutschsprachigen Ländern zu spüren war, Verging eine beschämend lange Zeit, und erst vor wenigen Jahren wurde in der Bundesrepublik der erste Lehrstuhl für Jiddisch eingerichtet. Ein neuer Versuch, sich dieser Sprache aus dem Deutschen heraus zu nähern, war nach einigen Arbeiten der letzten Jahre zu Teilaspekten überfällig. Die nun erschienene Studie von Bettina Simon geht aus einer Habilitationsschrift der Humboldt-Universität, Berlin, hervor und stellt sich sehr selbstbewußt und überzeugend all den Problemen, mit denen eine Pionierarbeit auf wenig erforschtem Ge-

biet zu kämpfen hat. Es handelt sich dabei weniger um eine eigentliche Sprachgeschichte als um sprachgeschichtliche Studien vergleichender Art an ausgewählten Texten. Ziel der Arbeit war es, unter anderem, Aufschlüsse über die Stellung der beiden größten Judensprachen, also dem Ost- und Westjiddischen, zum Deutschen zu gewinnen. Das Ergebnis, in dem das Ostjiddische als eigenständige Sprache vom Deutschen klar abgegrenzt werden kann, mag zwar nicht überraschen, ist aber bislang noch nicht durch textvergleichende Untersuchungen belegt worden. Simons Detailuntersuchung des sog. Schmelzbuches in originaler und christlicher Version und der Memoiren des Aaron Isaak aus Treuenbrietzen im Vergleich von dessen Originalfassung mit einer modernen Ostjiddischen Edition, ermöglicht weitreichende Einblicke in Wort – und Formenbildung sowie in das Sprachgut dieser alten Kultursprache. Daneben bietet das umfangreiche einführende Kapitel "Jiddisch im Ensemble der Judensprachen" eine profunde und kenntnisreiche Kritik der bisherigen Forschung, die jetzt mit Bettina Simons eigenen Studien wichtige und hoffentlich fruchtbare Impulse empfangen hat.

Michael Dallapiazza

DIETER HENNEBO, *Gärten des Mittelalters*. Neu herausgegeben von Norbert Ott unter Mitarbeit von Dorothee Nehring. Mit 93 zum Teil farbigen Abbildungen. München: Artemis 1987, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 205 S.

In seinem Märchen "Klein Zaches genannt Zinnober" verspottet E.T.A.

beschreibt und diskutiert, läßt sich nicht immer mit letzter Sicherheit sagen, was daran eventuell nur Idealisierung sein könnte.

Kenntnisreich und immer einleuchtend führt Hennebo den Leser aber zu dem hin, was man bei aller Vorsicht über die Bedeutung des Gartens für den mittelalterlichen Menschen in Erfahrung bringen kann, eine Bedeutung, die zumindest in vielen Zügen eine grundlegend andere gewesen sein muß, auch wenn schon dem Mittelalter der Garten zugleich Schönheit und Nutzen bedeutete. Wenn aus alten Landgüterverordnungen ablesbar ist, welche Heilkräuter, welches Obst und welches Gemüse bekannt war und angebaut wurde, geht aus der ritterlichen Literatur die Rolle des Lustgartens im Lebensgefühl des Adels hervor. Ein wichtiger Teil des höfischen Lebens, im Frühling und Sommer, scheint sich in besonders angelegten Gärten und Parks abgespielt zu haben, die in der höfischen Dichtung zum 'locus amoenus', zum paradiesischen Lustort werden. Wie aber mag sich das höfische Leben ganz konkret dort abgespielt haben? Hennebos penible Auswertung der Quellen bringt viele Details hervor, die nicht nur über den Garten selbst sprechen, sondern dem Mosaik unserer Vorstellungen vom mittelalterlichen Alltagsleben manches Steinchen hinzufügen. Wie und wo wurden Gärten angelegt? Wann setzten sich welche Ordnungsprinzipien durch, welche Arten von Gärten gab es, was für eine Bedeutung, real wie symbolisch, kommt bestimmten Elementen, etwa dem Brunnen, dem Wasser zu, welche Art von Spielen und Festen wurden in den Gärten veranstaltet, gibt es Unterschiede zwischen hochmittelalterlichen höfischen Gärten und den

späteren, städtischen? Und wie sah der mittelalterliche Mensch in bestimmten sozialen Schichten sein Leben zwischen einer ihm feindlich gesinnten Natur außerhalb der Gärten und der gezähmten Natur in ihnen? Behutsam versucht Hennebo auf all das Antworten zu finden, und so erfahren wir etwas über die Bedeutung der Rose, über Tier- und Wurzgärten, aber auch über den Garten als Mariensymbol sowie als Sinnbild der Unkeuschheit, und wohl noch nie wurde soviel über Gartendarstellungen in der europäischen Literatur des Mittelalters zusammengetragen, wie hier.

Den Strukturwandel, den der Garten in den Jahrhunderten durchgemacht hat, sieht Hennebo parallel zu den sozioökonomischen Wandlungen und stellt fest, daß sich in der Literatur, etwa schon bei Boccaccio sowie in bildlichen Darstellungen, mit der Frührenaissance langsam die Funktion des Gartens vom "einfachen Lebensraum zum Festraum" hin verändert, daß Zier- und Wurzgarten, anfangs unabhängig, mehr und mehr dem Haus zuwachsen, das auch erst im späten Mittelalter seine eigentliche Bedeutung erhält. Während das Mittelalter in eher naiver Weise im Garten einen unmittelbaren Bezug zu dem Teil der Natur herstellte, der dem Menschen nicht feindselig gesonnen war, deutet sich im Garten des ausgehenden Mittelalters schon die neuzeitliche Entfremdung des Menschen von der Natur an, die er einerseits immer mehr beherrscht, während er sich andererseits in sentimentaler Sehnsucht zu ihr hingezogen fühlt. Der Garten wird so zum Naturersatz, auf den sich alle emotionalen Wünsche der Natur gegenüber projizieren lassen. Beides, Herrschaftswille und Seh-