

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



Editoriale Programma

XXXII, 1-2, 1993

# ANNALI DI CA' FOSCARI

*Direttore responsabile*

Giuliano Tamani

*Comitato di redazione*

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, 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. Zekiyán.

*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. 135.000.

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

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

XXXII, 1-2

1993

**Editoriale Programma**

## INDICE

### ARTICOLI

- 5 ANNUNCIATA ARFIERO, *The Vain Quest for the Word: Redemptive Silence in Age of Iron*
- 27 NINO BBIAMONTE, *Un caso clinico e l'adaptation* di Albert Camus
- 47 LEONARDO BUONOMO, *The discipline of travel: Henry T. Tuckerman's The Italian Sketch Book*
- 57 EUGENIO BURGIO, *Quellenforschung* e diffusione nell'Occidente medievale della *Vita apocrypha* di san Gregorio. Un regesto bibliografico
- 103 LUCA CALVI, I libri della genesi del popolo ucraino (I)
- 143 SILVANA CATTANEO, L'apprendistato di una *memsahib*
- 157 MARIA ELISABETTA CAVADIN, Isabelle de Charrière, les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* ou la structure de l'inachevé
- 169 CRISTINA CINTI, Il *De Senectute* di Cicerone nella traduzione di Alfonso De Cartagena
- 189 MARINA COSLOVI, Washington Irving's *A Tour on the Prairies*
- 201 ALBERTA FABRIS GRUBE, Il viaggio in Europa di Abu Talib Khan
- 211 GIUSEPPINA GRESPI, La traduzione spagnola medioevale della *Medea* di L. A. Seneca

- 233 GIULIO MARRA, «One unperfectness shows me another», II, III, 303. Otello e le sue interpretazioni
- 255 GIORGIO MIGLIOR, La greccità in Shakespeare
- 269 SIMONETTA PELUSI, *La Povest' ob Akire premudrom* nella tradizione manoscritta slavo-meridionale
- 295 MILENA ROMERO ALLUÉ, The Permanent Realities and the Glass of Nature: *Jerusalem* as a Specular Poem
- 323 CRISTINA RONCUZZI, I percorsi del cuore: l'idea di movimento in *A Sentimental Journey* di Sterne
- 339 EDGARDO TITO SARONNE, Il sistema delle forme verbali personali nel *Canto della schiera di Igor'* ed il loro utilizzo [in russo]
- 359 LAURA TOSI, Spazi di solitudine/solitudine degli spazi: l'emancipazione dell'anziano in *Quartet in Autumn* di Barbara Pym
- 377 ANDREA ZINATO, La vulgarización al catalán de las *Epistulae morales ad Lucilium* de L. A. Seneca

NOTE

- 395 COMAN LUPU, La nueva narrativa española: Antonio Soler
- 399 ALBERTO MASOERO, *La nostra patria*. Una storia politica della Russia imperiale e sovietica

INTERVISTA

- 415 MARCO FAZZINI, La Scozia tra passaggi rituali: a colloquio con Edwin Morgan

RECENSIONI

- 423 ZULFIKAR GHOSE, *The Triple Mirror of the Self*, London 1992 (A. Fabris Grube). GIOVANNI MEO ZILIO, *Estudios hispanoamericanos*. Temas lingüísticos. Roma 1990 (T. M. Rossi). ALFONSO X EL SABIO, *Astromagia* (Ms. Reg. Lat. 1283<sup>a</sup>), a cura di Alfonso D'Agostino, Napoli 1992 (A. Zinato). ALESSANDRA CONTENTI, *Esercizi di nostalgia. La Roma sparita di Marion F. Crawford*, Roma 1992 (A. Fabris Grube).

Annunciata Arfiero

THE VAIN QUEST FOR THE WORD:  
REDEMPTIVE SILENCE IN *AGE OF IRON*

Undertaking to analyze Coetzee's fifth novel, *Foe*, Theresa Dovey expresses her uneasiness *vis-à-vis* a fictional work whose bewildering 'multidimensionality' openly resists the literary critic's natural tendency to finalize the text: «My own reading of the novel, my deciphering of the allegory, while it risks becoming reductive and too conclusive, is, at the same time, not conclusive enough, in that it omits much that the novel takes in»<sup>1</sup>.

Words to the same effect are likely to recur as a prefatory or a conclusive remark in any reading of *Age of Iron*; as if sympathetically anticipating the difficulties which a critic/reader engaged in deciphering this novel will have to face, Coetzee, himself a critic and a literary scholar, has its narrator recognize the labyrinthine nature of her narrative: «I have written about blood before, I know. I have written about everything. I am written out, bled dry and still I go on. *This letter has become a maze*, and I dog in the maze, scurrying up and down the branches and tunnels, scratching and whining at the same old places, tiring, tired» (italics mine)<sup>2</sup>. While the image of the dog «scratching and whining at the same old places» besides illustrating the narrator's predicament (to be discussed later on in the present work) also affords an apt representation of the form which critical activity centred on this novel is likely to take, the term «maze» suggests awareness of the baffling nature of this fictional work and, by implication, of the fact that it can accommodate a host of different readings, including conflicting ones<sup>3</sup>. And indeed this

<sup>1</sup> THERESA DOVEY, *The Novels of J.M. Coetzee* (Craig Hall: Donker, 1988), p. 331.

<sup>2</sup> J.M. COETZEE, *Age of Iron* (London: Secker & Warburg, 1990), p. 125. Subsequent page references will be incorporated in the text.

<sup>3</sup> SEE TONY MORPHET, «The Inside Story», *South African Literary Review* 1(1991): 1-3, p. 1: «The internal relations of the text – its connections, suppressions, contrasts, disruptions, combinations and extensions are alternately so close and so distant as to set up a potentially limitless field of readings».

possibility is confirmed by Benita Parry, who, though probably one of the first to have reviewed this novel, in her article «Thanatophany for South Africa: Death With/out Transfiguration» already refers to «benevolent reviewers»<sup>4</sup> (unfortunately she omits to name them) whose reading of Coetzee's latest novel differs widely from hers. «Thanatophany for South Africa» is not a full-length study, but, though cursorily, it draws attention to a number of interesting facts about *Age of Iron* and for this reason can be usefully employed as a starting point for the present discussion.

In her turn, Benita Parry starts by referring to previous reviewers, the above-mentioned «benevolent reviewers», who have welcomed *Age of Iron* «as a political allegory», thus mistaking «an exercise in displaying the impossibility of such a form for its intended and accomplished performance»<sup>5</sup>. Quite accurately, she charges this 'political' interpretation with a failure to recognize the process of displacement and estrangement at work in the novel, although it must be admitted that this misapprehension was predictable in view of the fact that Coetzee's touch here is lighter than in previous novels: as Benita Parry observes, the irony in *Age of Iron* is less «flagrant»<sup>6</sup> than in Coetzee's preceding production; and, it can be added, the censure of South Africa's regime vehement and passionate enough for hasty reviewers to overlook other aspects of the novel which cannot be fitted into the frame of a political allegory. Benita Parry's definition of *Age of Iron*, however, in its turn seems somehow reductive: when she states that the novel is «an exercise in displaying the impossibility of such a form»<sup>7</sup> (i.e. political allegory), she appears to be mistaking an exemplification of the novel's main concern with the concern itself. At the core of *Age of Iron*, that is to say, there seems to be not so much the failure to record South Africa's disgraceful state in allegorical terms as the much wider issue of language and of the various discourses which it generates, including the novelistic discourse and its conventions. Thus, in *Age of Iron* too Coetzee's project remains consistent, i.e. like its predecessors this novel constitutes an example of what Theresa Dovey calls «criticism-as-fiction» or «fiction-as-criticism»<sup>8</sup>, the etymological connection between «crisis» and «criticism» being particularly revealing in this

<sup>4</sup> BENITA PARRY, «Thanatophany for South Africa: Death With/out Transfiguration» *Southern African Review of Books* 4 (1991): 10-11, p. 10.

<sup>5</sup> *ibidem*

<sup>6</sup> *ibidem*

<sup>7</sup> *ibidem*

<sup>8</sup> DOVEY, *Novels of J.M. Coetzee*, p. 330.

case, since *Age of Iron* charts the crisis of language in its manifold ramifications. Or, to put it differently, and perhaps more accurately, it records the struggle of a narrator increasingly aware of the shortcomings of language and of the different types of discourse originating from it - more and more conscious, as the narrative develops, that the roles they have taken on are not the roles traditionally assigned to them, but new, unsettling ones, and yet trapped inside their prison-house, hardly able to envisage a form of salvation outside the domain of language and thus doggedly determined not to give up her nominalistic effort. This crisis is pervasive: exemplified by the failure of the narrator's discourse «to find a noun adequate to the scale and intensity of white oppression in south Africa»<sup>9</sup>, it is not, however, restricted to it, as Benita Parry's review implies, since it also affects the record of the narrator's dying. Benita Parry insists on the separation between the narrative centred on South Africa's «bloody interregnum»<sup>10</sup> and the narrative of Elizabeth Curren's last agonizing days: while the novel is unable to envisage some form of regeneration and metamorphosis for South Africa, for the narrator it «can contemplate a personal redemption... which is an epiphany to the conservation of integrity»<sup>11</sup>. She may be right, although it is by no means certain that Elizabeth Curren achieves salvation in the end<sup>12</sup>. Yet, it is undeniable that in *both* narratives the protagonist's discourse registers the same awareness of its own limits, the same struggle to overcome them, the same contradictions. Besides representing the struggle to find a name for South Africa's degradation the novel also, and more importantly, illustrates the narrator's struggle to make sense of death by rendering it into words, by finding a name for it in her own discourse, by trying to represent it verbally. The record of this attempt shows Elizabeth Curren using up all the resources of the discourse she has access to – a composite discourse, or rather a multiplicity of discourses, each corresponding to one of her roles in life: «a person of British ancestry, a wife, mother, retired lecturer in classics, a liberal»<sup>13</sup> – in order to say the ultimate word

<sup>9</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 10.

<sup>10</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 11.

<sup>11</sup> *ibidem*

<sup>12</sup> It could not be otherwise in a novel which is unreadable if «by 'readable' one means open to a single, definitive, univocal interpretation» (J. Hillis Miller, «The critic as host», *Critical Inquiry* 3 (1977): 439-47, p. 447). As Morphet (*Inside Story*, p. 1) puts it, «we privilege any one of its narratives at our peril». The issue of Mrs Curren's salvation is discussed below, in connection with that of Vercueil's role/function.

<sup>13</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 10. Morphet («*Inside Story*», p. 2) refers to these



on death. As the above mentioned reference to «the same old places» makes clear, however, she perceives, exactly as the reader does, that all these efforts continuously take her back to the sea of the *déjà dit* on death, the choice of death as the focus of the narrator's linguistic efforts being peculiarly apt to illustrate the impossibility to avoid redundancy and repetition, since death, in so far as it is one of the basic facts of human life and at the same time one of the most mysterious, is the object of an immense, all-embracing sea of *déjà dit*.

The ultimate word, thus, remains unsaid: by the end of the novel, Elizabeth Curren's search for the words which should, one surmises, render the essence of what she is facing, i.e. death, and thus confer meaning on it, without, at the same time, being «borrowed» words, «other people's words» (p. 90), has yielded a long sequence of images of death or, anyway, connected with death, meditations on death, figurative renderings of the idea of death, illness, afterlife, each conjuring up another, often contradicting or denying a previous one, in an endless deconstructionist postponement of the final truth.

Elizabeth Curren, then, valiantly continuing her narrative in the face of difficulties which she becomes increasingly aware of and cause her to repeatedly interrogate her own discourse, is a typical representative of our self-conscious and self-reflexive stage of culture, in so far as she embodies «the very contradiction of endlessly using the meaning-making machine of language to demonstrate the endless flight of meaning»<sup>14</sup>. Or, to put it differently, in a flagrantly contradictory way, her insistence on resorting to language to bring her own truth to light, and thus achieve salvation, runs parallel to her discovery that every discourse, instead of being free and innocent, is deceptive and heavily pre-determined, that words are highly unstable entities and hence not reliable as conveyors of meaning, that language often fails to do justice to the complexity of reality. This is the truth, or perhaps one of the truths inscribed in the narrative of Elizabeth Curren's utopian nominalistic search for her

«semes» converging on the narrator's name (see Roland Barthes, *S/Z* (Paris: 1973); trans. by Richard Miller, *S/Z* (New York: 1974), *passim*) as the «stories» by which Mrs Curren is written: «some of [these stories] we can see quite clearly. Some specific version of the story of colonial expansion sets her family in Uniondale. Education gives her the inheritance of classical Europe. She has retired from her work at the university. She is divorced».

<sup>14</sup> CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal* (Cambridge: Cambridge U.P., 1981), p. 14.

truth, (although its direct consequence, the impossibility of salvation, is a merely provisional notion, not an established fact, since, in a manner characteristic of this as well as of all Coetzee's other novels, it is shown to enact a continuous dialectic with its opposite, i.e. the idea that some sort of salvation – here problematically embodied in the mysterious presence of Vercueil – is after all attainable). It is a truth which has become a common acquisition of our stage of culture, yet the various forms which its discovery takes on throughout *Age of Iron* are remarkable for their originality and the intriguing displacement of linguistic-literary conventions which they effect, and for this reason deserve a detailed analysis.

Benita Parry points out that «as Elizabeth Curren reconstitutes herself in the letter she writes to an absent daughter she becomes fascinated with the instability of words»<sup>15</sup>, an instability which, it must be added, manifests itself in a variety of ways. Early in the novel the stability of the language system as the vehicle of concepts and of meaningful communication appears to be endangered by the disruption of what is normally regarded as an indissoluble bond: the link between signifier and signified. That this supposedly unalterable correspondence in fact does not hold any longer is the inescapable conclusion the reader comes to as signifiers are shown to combine with each other autonomously, on the basis of mere phonetic resemblances, irrespective of other considerations, such as etymological accuracy or the rules of combination of signifieds. This is the case in the following example, where, in open defiance to her own classical education, the narrator posits a false etymological connection between «charity» and «the Latin word for the heart»: «What is the point of charity when it does not go from heart to heart? What do you think charity is? Money? *Charity: from the Latin word for the heart* (p. 20; italics mine). And later on, while trying to justify to Vercueil the line she has taken with respect to her daughter, she says: «I may long for her but I don't want her here *That is why it is called longing. It has to go a long way*» (p. 68; italics mine).

While these false etymologies constitute minor transgressions<sup>16</sup>, in so far as they show the narrator deliberately gaming with language, *Age of Iron* also affords several instances in which this free association of words is depicted as a phenomenon independent of the narrator's agency, a fact that she cannot account for:

<sup>15</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 10.

<sup>16</sup> Acknowledged as such – cf. p. 20: «a *lie*: charity, charitas, has nothing to do with the heart»; and p. 68: «to his credit, he was not deflected by this *nonsense*» (italics mine).

*Gratitude*: I write down the word and read it back. What does it mean? Before my eyes it grows dense, dark, mysterious. Then, something happens. Slowly, like a pomegranate, my heart bursts with gratitude; like a fruit splitting open to reveal the seeds of love. *Gratitude, pomegranate*: sister words (p. 51)

and whose disquieting inexplicability even haunts her: «Borodino, Diconal: I stare at the words. Are they anagrams? They look like anagrams. But for what, and in what language?» (p. 126). In the case of the proper nouns the disruption is not between signifier and signified, but between the signifier and its referent<sup>17</sup>. The incongruity of a noun full of poetic associations designating a noisy and rather vulgar holiday resort exemplifies the dissociation between words and the things they stand for:

Piesangs River. Such a lovely golden name! I was sure it must be the most beautiful place on earth. Years after my mother's death I... saw the Piesangs River for the first time. Not a river at all, just a trickle of water choked with reeds, mosquitoes in the evenings, and a caravan park full of screaming children... Not Paradise at all (p. 16)

The name, Piesangs River, is completely independent of the physical reality of the place, which is not even a river, in the same way as the connection between «gratitude» and «pomegranate» is completely independent of the two words' respective signifieds.

The signifier, however, has to pay a price for the acquisition of autonomy: the loss of the role which the common view of language assigns to it, i.e. that of conveying a core of signification unanimously recognized as such by all the members of the speaking community. The direct consequence is, of course, a lack of homogeneity in the use and interpretation of linguistic signs, which takes the form of a hiatus breaking the continuity of linguistic exchanges. Benita Parry recognizes that this hiatus is repeatedly represented in *Age of Iron* but ascribes it to the peculiarities of the Southern-African situation, i.e. she views it as a result of the conflict between the blacks and the whites rather than as an instance of a more widespread phenomenon, the disintegration of language. Accordingly she quotes examples in which members of the black community are shown to have a «linguistic» distrust of white people: «Elizabeth Curren knows that her servant Florence does not 'entrust' her with the real

<sup>17</sup> SEE DARREL MANSELL, «The Ghost of Language in *The Turn of the Screw*», *Modern Language Quarterly* 46 (1985): 48-63, p. 48: «Proper nouns... are also special in that the meaning they do have is usually said merely to refer outward to a referent; the referent itself is meaning».

name of the baby daughter, and that the name of the son known to her as Digby is Bheki; she learns that Mr Thabane who is introduced as Florence's cousin refers to her as 'my sister'<sup>18</sup>. The novel, however, also affords examples in which something more disturbing than linguistic distrust hampers communication between the two races, i.e. sheer incomprehension, as in the following passage, in which Mrs Curren is talking to a black ten-year-old girl: «'But do you know Mrs Mkubukeli?' 'Yes, I know him' 'Mrs Mkubukeli?' 'Yes'» (p. 158)

The little girl's choice of the pronoun «him» in referring to Florence remains somewhat mysteriously inexplicable, but the notion of «words as signs of differentials and disjunctions»<sup>19</sup> makes its appearance, although implicitly, earlier on, in Section 1; its mouth-piece is of course Elizabeth Curren, whose interest in linguistic facts, in keeping with her former occupation, makes her a highly self-conscious language user. Referring to her black servant Florence she explains that she is away, «visiting her people», and immediately afterwards muses on her own words: «A curious expression: to have people. Do I have people? Are you my people? I think not. Perhaps only Florence qualifies to have people» (p. 10)

Yet, in spite of the numerous examples of linguistic incomprehension ascribable to the existence of two conflicting worlds in South Africa there is, inscribed in the novel, also the possibility that the differences in the interpretation of the same linguistic sign affect communication within the same racial community too; Vercueil's first verbal response to Mrs Curren's words, for example, suggests the idea of a complete failure of communication, devoid as it is of any bearing whatsoever on the subject of her illness:

'I have cancer, 'I said. 'It has made its way into the bone. That is what hurts'.  
I was not at all sure he understood.  
A long silence. Then: 'This is a big house', he said. 'You could turn it into a boarding house' (p. 9).

If the incongruity of this exchange can be thought to have a different cause from linguistic incomprehension, owing to the peculiarities of Vercueil's function in the novel (to be discussed later on), this does not apply to the following case: «Yesterday, with the pantry bare, I had to go shopping. Trudging home with my bags, I had a bad spell... A woman in a car slowed down. 'Are you all right?

<sup>18</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 10.

<sup>19</sup> *ibidem*.

she called. 'I have been shopping' I panted» (p. 121). Thus, in a characteristic way, the 'racial' explanation, which the novel itself had seemed to offer, is deconstructed, although it might be argued that just as the impossibility of writing a political allegory on the situation of South Africa constitutes an exemplification of a much more widespread predicament (i.e. the writer's awareness that his/her narrative inevitably carries the agents of its own deconstruction within itself), in the same way the above-mentioned linguistic 'hiatus' between the blacks and the whites in South Africa cannot but represent an extreme manifestation, which a writer writing in South Africa cannot fail to record, of a generalized phenomenon regarding all communication, independently of racial or other differences.

In an attempt to explain to Vercueil why she cannot bring herself to commit suicide in front of the «house of shame», as she had planned to do, to protest against South Africa's regime, the narrator resorts to a literary example:

There is a famous novel in which a woman is convicted of adultery... and condemned to go in public with the letter A stitched on her dress. She wears the A for so many years that people forget what it stands for. They forget it stands for anything. It simply becomes something she wears, like a ring or a brooch... These public shows, these manifestations – this is the point of the story – how can one ever be sure what they stand for? (pp. 104-105)

Here, Elizabeth Curren offers her explanation for the two related linguistic phenomena we have been discussing, i.e. the autonomy of the signifier and its consequent failure to function as the vehicle of a communally accepted and recognized meaning: the protagonist of *The Scarlet Letter* has worn the signifier (the letter A) for too many years for it to retain its meaning; similarly, owing to continuous use, words lose their power to signify. It is the well-known «banana» phenomenon: as a result of it, they are reduced to pure sound, to which everyone can attach his/her own private meaning. Interestingly, however, the reference to «these public shows, these manifestations» (the narrator, of course, is thinking of her idea of committing suicide in public) seems to suggest that this epistemological crisis extends beyond the realm of language to all signifying systems. If the devaluation of language as a signifying system is brought to the reader's attention more explicitly (cf. p. 49: «enunciating clearly each old, discredited comical word») and more insistently, this is simply due to the fact that Elizabeth Curren is working within the language medium and thus, quite naturally, is led to interrogate linguistic signs rather than others.

As has been pointed out, this interrogation brings about the

discovery that linguistic signs are more autonomous than they are normally thought to be (the layman's view of language assigns a purely subordinate, instrumental function to them) and yet, at the same time, more limited in their power to signify. One of their limitations, which Elizabeth Curren becomes aware of, is that they are incapable of doing justice, of giving full expression to the complexity of reality. Language, that is to say, is charged with being too rigid a means of representation of reality to render its shadows, even when failure to do so involves a crucial loss: the inescapability of the yes-no alternative, the absence of a medium term between the two extremes of assertion and negation, for example, repeatedly frustrates the narrator's desire for accuracy and adherence to reality:

is that the truth? Yes. No. Yes-No. There is such a word, but it has never been allowed into dictionaries.

Yes-No: every woman knows what it means, as it defeats every man (p. 106)

But let me tell you what it is like to utter that «Yes». It is like being on trial for your life and being allowed only two words, Yes and No. Whenever you take a breath to speak out, you are warned by the judges: «Yes or No: no speeches». «Yes», you say. Yet all the time you feel other words stirring inside you... They [my words] are not Yes, they are not No. What is living inside me is something else, another word. And I am fighting for it... fighting for it not to be stifled (pp. 132-133)

Unfortunately, it is not possible to quote the context of the second passage at length; for the purpose of the present discussion suffice it to say that, like the first passage (p. 106), it can be read as a reference to two different discourses, exhibiting contrasting features: a male discourse, identified with the judges' attitude, with their refusal to listen to «other words stirring inside you», their yes-no vision of reality; and the narrator's female discourse, arguing in favour of the «stifled word», of «everything else, everything indefinite» which is «condemned unheard» (pp. 133-34). The implicit comparison contained in the passage between two different discourses is interesting because it shows that the narrator, however intent on her own discourse and its shortcomings and limitations, is by no means blind to the faults of other discourses, which she judges even more harshly than her own. This, as has been seen, applies to the male discourse; it applies also, and much more conspicuously, to what can be described as the discourse of the age of iron. Before tackling this issue, however, it will be well to cursorily mention that if, throughout the novel, Elizabeth Curren is eloquent and vehement in the expression of her disgust at «the intensity and ramifications of

white oppression in South Africa»<sup>20</sup>, yet she also recoils from the blacks' «mystique of death» (p. 148), «killings», «bloodletting» (p. 136), so that the designation «age of iron» does not apply to sanctioned state cruelty only, but indicates the state of war of a degraded present, in which *both* armies fight a «war without mercy» (p. 46) with equal zealotry. This is a fact which must be pointed out to make it clear that, although the discourse of the age of iron has two sides, a black one and a white one, which the novel examines separately, yet the narrator sees it in its entirety, as the voice of a harsh cruel epoch, the rhetoric of violent death, of hatred of «the other», of clearcut black-and-white divisions, of the strictest puritanical adherence to a rule which admits of no exceptions. In this respect the two sides at war in the age of iron are shown to have exactly the same attitude:

What a nightmare from beginning to end! The spirit of Geneva triumphant in Africa. Calvin, black-robed, thin-blooded, forever cold, rubbing his hands in the afterworld, smiling his wintry smile. Calvin victorious, reborn in the dogmatists and witch-hunters of *both* armies (p. 47; italics mine)

And, again in this respect, their discourse is the very opposite of the narrator's liberal-humanist female rhetoric. This opposition is condensed memorably in the confrontation between Elizabeth Curren and a group of Africans, the climactic point in the episode of the Dantean descent to the hell of the black township<sup>21</sup>. Mr Thabane, acting as the spokesman of a group of Africans, calls on the narrator to give a name to the crime she has just witnessed (the murder of four black boys), but his attempt at linguistic manipulation is promptly recognized and exposed as «ventriloquism, the legacy of Socrates, as oppressive in Africa as in Athens» (p. 92) by Elizabeth Curren (who is even able to trace it back to Mr Thabane's former occupation) and countered by her liberal-humanist claim to autonomous expression:

I am not evading your question. There are terrible things going on here. But what I think of them I must say in my own way... These are terrible sights... But I cannot denounce them in other people's words. I must find my own words... Otherwise it is not the truth. (p. 91)

<sup>20</sup> *ibidem*.

<sup>21</sup> Where, not surprisingly in view of the novel's dominant concern with language, the indictment of the age of iron culminates in the excoriation of the rhetoric it produces.

The superiority of her discursive stance *vis-à-vis* Mr Thabane's clumsy attempt at linguistic manipulation and ingenuous assumption that a word, a label, can circumscribe and sum up the whole extent and ramifications of South Africa's evil is however sterile since, after asserting her right to independent expression, she has to admit that her own words would prove inadequate anyway: «To speak of this you would need the tongue of a God» (p. 91).

There is no direct confrontation between Elizabeth Curren and the representatives of the «white» rhetoric of the age of iron; the discourse of South Africa's white hegemony is represented exclusively in the form of two broadcasts, both of them treated by the narrator with the utmost contempt, both of them representing the climax in the process of devaluation of language which the novel constantly returns to, the sound-and-fury stage of language: words as pure acoustic shapes and yet (or, perhaps, because of this) endowed with a frightening stupefying force:

I was watching television. One of the tribe of *Ministers* and *Onderministers* was making an announcement to the nation... *Ons buig nie vor dreigemente nie*, he was saying: we do not bow to threats: one of those speeches... So I turned up the sound, enough for, if not the words, then the cadences to reach him [Vercueil], the slow, truculent Afrikaans rhythms with their deadening closes, like a hammer beating a post into the ground. Together, blow after blow, we listened (p. 9).

The passage uncoils in many directions at the same time; first of all, it identifies the unnamed politician's speech as an unmistakable product of the rhetoric of the age of iron. The speech indeed recalls the idea of iron in two ways: through its content («We do not bow to threats» evokes the hardness and lack of flexibility characteristically associated with iron) and through its rhythmic effect comparable with the effect produced by an iron tool («a hammer beating a post into the ground»). Secondly, the passage describes the unnamed politician's announcement<sup>22</sup> in terms which insist on its being first of all and above all a vocal performance (cf. «cadences», «slow, truculent Afrikaans rhythms», «deadening closes»), whose content is unworthy of notice.

And indeed, as if to underline that the conceptual element, the «propositional component»<sup>23</sup> of this kind of discourse is utterly neg-

<sup>22</sup> The comment «one of those speeches» invites the reader to regard it as a typical specimen of South Africa's political discourse.

<sup>23</sup> See ROGER FOWLER, *Linguistics and the Novel*, 2nd edition (London and New York: Routledge, 1983), p. 28.



ligible, there is no direct reference to any sort of content in the second passage on the rhetoric of South Africa's regime (in the previous quotation the declaration «We do not bow to threats» retained a semblance of meaningful communication); instead, the passage focuses on the absence of content, on its indefinite postponement:

And their message stupidly unchanging, stupidly forever the same. Their feat, after years of etymological meditation on the word, to have raised stupidity to a virtue. To stupefy: to deprive of feeling; to benumb, deaden; to stun with amazement. Stupor: insensibility, apathy, torpor of mind. Stupid: dulled in the faculties, indifferent, estitute of thought of feeling. From *stupere* to be stunned, astounded. A gradient from *stupid* to *astonished*, to be turned to stone. The message: that the message never changes. A message that turns people to stone. (p. 26)

The typical deconstructionist way of exemplifying the everlasting deferment of meaning is employed as a brilliant metaphor of a repetitive, hypnotic rhetoric creating a continuous illusion that there is a meaning looming in the distance. The stupid message, repeated over and over again, stupefies its addressee, astonishes him, i.e. turns him to stone (!): the paradoxical climax developed here exemplifies the process of autonomous combination of signifiers previously referred to; yet there is at work in this case the additional suggestion of intentionally deceptive linguistic manipulation (the «years of etymological mediation») aiming at transforming a vice, stupidity, into a virtue.

Thus, the novel acknowledges the fact that different discourses are characterized by different degrees of culpability. None of them, however, is completely innocent. As befits a person endowed with a peculiarly strong awareness of the medium within which she is working, Elizabeth Curren knows that her narrative (her «letter» to her absent daughter) is not a transparent mirror she holds up to reality but an artefact whose functioning is regulated by a set of conventions: on several occasions she makes reference to them. In the following quotation, for example, she alludes to the distance in time between writer and reader («in her own time»), an ineluctable fact, however hard a narrative can try to create the illusion of immediacy; and also to the reader's different reactions to texts («devour or discard»: the use of «devour» in the figurative sense of «reading eagerly» is of course prompted by the equation words = sweets):

I render myself into words and pack the words into the pages like sweets...words... for her to unpack *in her own time*...drops... fashioned and packed with love, the love we have no alternative but to feel towards those to whom we give ourselves to *devour or discard* (p. 8; italics mine)

The temporal distance between writer and reader is again hinted at in the form of a shift from the Present Perfect to the Future Tense: «These papers, these words... Will they reach you? Have they reached you?» (p. 28). And later on mention is made of an important convention of first person narrative: «For as long as the trail of words continues, you know with certainty that I have not gone through with it [i.e. she has not committed suicide]; a rule, another rule» (p. 106).

The novel's self-reflexive commentary, however, does not merely direct the reader's attention to the fact that there is always a set of conventions at work in fiction, but also reflects the narrator's desperate effort to circumvent them in a useless attempt at avoiding the charge of dishonesty which she levels against other discourses and, as she perceives, can be levelled against her own too. Thus, she disclaims the «place of right» which a long-established novelistic convention assigns to the narrator:

I tell you the story of this morning mindful that the storyteller, from her office, claims the place of right. It is through my eyes that you see; the voice that speaks in your head is mine... To me your sympathies flow; your heart beats with mine... Now I ask you to draw back... I ask you: attend to the writing, not to me. If lies and pleas and excuses weave among the words, listen for them. Do not pass them over, do not forgive them easily. Read all, even this adjuration, with a cold eye (p. 95-96).

Commenting on this passage Benita Parry observes that the narrator's interrogation of her own discourse «reveals its limitations by being taken to its limits»<sup>24</sup> no doubt the exhortation «attend to the writing, not to me» is based on a fallacy, i.e. the idea, repeatedly disproved by contemporary literary criticism, that it is possible to consider a narrative in isolation from its source, as if its source were not inscribed in it.

At another point, however, the novel's self-reflexive commentary expresses the resigned recognition that the conventions of fictional writing, far from letting themselves be circumvented, are in fact the only kind of truth which a narrative can reveal; a narrative, that is to say, cannot disclose anything but the set of rules by which it is governed. Contemplating the state of decay in which her house is Elizabeth Curren says:

Last summer, when the workmen were re-laying the drains, I watched them dig out the old pipes. Two metres down into the earth they went, bringing up mouldering brick, rusty iron, even a solitary horseshoe. But not bones. (p. 13).

<sup>24</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 10.

And concludes:

A site without a human past; to spirits, as to angels, of no interest.  
This letter is not a baring of my heart. It is a baring of something, but not of my heart (p. 13)

The final sentence is admittedly cryptic; yet, its proximity to the description of what the workmen brought to light, in fact what they «bared» while digging («mouldering brick, rusty iron» etc.) invites the reader to establish an analogy between the rusty, decaying objects and what is being brought to light in the narrative, especially since the heart, which the narrative so overtly disclaims knowledge of, is traditionally a metaphor for the very qualities the old, rusty objects lack. In other words, the novel disclaims the faculty, traditionally accorded to narratives, of representing, revealing human life (the heart), its faculty of revealing being limited to what is lifeless, to decaying artefacts. And the telling choice of the word «baring», often used in literary criticism in expressions like «the baring of narrative devices» or «the baring of novelistic conventions», seems to indicate that the decaying artefacts are the decrepit, worn-out conventions of novel writing.

The metafictional remarks scattered throughout the novel, then, undermine the narrative from within: through them, the narrative is proved to be unfit to fulfil its representational function, trapped in the prison of its worn-out conventions and even unable to get the narrator's message across, or, at least, unreliable in this function: «To me this letter will forever be words committed to the waves: a message in a bottle» (p. 18). At the literal level, this can be read as a reference to Vercueil's unreliability as messenger; but, since the narrator has just mentioned one of the inescapable gaps between the act of writing a message and the act of reading it, i.e. the time gap (the sentence follows the questions quoted above, «Will they reach you? Have they reached you?»), this remark can also be taken as further pursuing the issue of the distance between writer and reader: in this case, however, the distance is not temporal, but a distance inherent in the unreliability of words, which, owing to their instability («words committed to the waves» is a peculiarly apt image in this connection), admit of a great distance between the narrator's usage of them and the reader's interpretation of them.

The conclusion is that Elizabeth Curren is producing a narrative and at the same time producing evidence of its limitations, unreliability and even impossibility; as the foregoing analysis has hopefully indicated, no level of the narrative work is spared: language, narra-

tive conventions, cultural frames of reference are all equally unreliable, limiting and limited. Yet, Elizabeth Curren keeps writing, because she is given no choice. After witnessing the accident in which Bheki and his friend are hurt she feels weak («There was a coldness in me, my limbs felt distant»): her immediate reaction, «The word *fainting* occurred to me though I have never fainted in my life» (p. 55), reflects an approach to reality which is not merely mediated by words, but in which the knowledge of «the word for the thing» precedes all knowledge of «the thing» itself. Here, as well as on many other occasions in the novel, Elizabeth Curren declares herself to be the representative of a logocentric culture: no wonder, then, that, faced with the prospect of her imminent death, she instinctively turns to writing.

It is the promise of salvation that writing seems to hold out that causes Elizabeth Curren to take the pen and begin her narrative on the day of her death sentence (and, later on, to say that writing is the foe of death); what shape this salvation is to take remains uncertain – in a manner reminiscent of the vague expectations connected with Godot in Beckett's play – and is perhaps relatively unimportant. In fact, it seems to be not a specifically invested form of salvation, but almost a spiritual category. However, as this promise recedes in the distance, the narrator's relationship to Vercueil, the «saturnine» tramp, gets closer and closer. For the adjective «saturnine», which effectively captures the essence of this figure, a «dry creature» «given to laconic utterances»<sup>25</sup>, I am indebted to Benita Parry<sup>26</sup>, who, in her review of *Age of Iron*, touches on the issue of Vercueil's characteristics and function in the novel. She limits herself to a few scattered observations, rather than try to offer a finalized analysis of this character's role and significance, and this choice, probably determined by limits of space, exempts her from rather a difficult task, involving the risk mentioned by Theresa Dovey in the passage quoted at the beginning of the present work, especially since, to a certain extent, Vercueil's elusiveness seems to constitute an integral part of his significance<sup>27</sup>. What follows is not, therefore, an attempt at deciphering Vercueil in a conclusive way, but an analysis of the evidence in favour of one possible reading of his role which does not exclude others.

<sup>25</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 11.

<sup>26</sup> *ibidem*.

<sup>27</sup> BENITA PARRY, («Thanatophany», p. 11) observes that his name might signify «verskuil, that is Afrikaans for concealment or masking of the self».

As has been said previously, the development of Elizabeth Curren's attachment to Vercueil, who gradually comes to be her constant companion, parallels her discovery that her writing after all might fail to keep the promise of redemption which it had seemed to offer. And in her continuous speculations on his unexpected arrival she repeatedly voices the hope that he can be the agent of her salvation. Again, the specific investment of this salvation is left unspecified, but the hope is expressed clearly enough for the reader to recognize it; it is not more than a hope, however: Benita Parry's statement that «the arrival of Vercueil, the tramp as-angel-of-death, is an annunciation of her salvation – a theophany anticipated when she is reading Tolstoy...» (p. 11) needs qualifying, because the narrator's musings show her continuously frustrated in her attempt to establish the transcendental significance of Vercueil's presence beyond doubt. Until the end, she fluctuates between the hypothesis of a theophany and the down-to-earth explanation offered by Vercueil himself (he chose the only house without a dog), which could put an end to all her metaphysical assumptions. On the other hand, an interpretation of Vercueil, even though offered with the proviso that it does not claim to be conclusive or incontrovertible, requires a consideration of other things besides the narrator's speculations: in the novel Vercueil is not only the object of Elizabeth Curren's hopes and expectations, he is also seen to act; besides, on a different level, as a vagrant he can be seen as Coetzee's re-writing of previous tramp-figures, in particular, as will be seen later on, of Beckett's Vladimir and Estragon. There are, of course, numerous other viewpoints from which he can be considered: for the purposes of the present discussion I will limit myself to the interplay of suggestions concerning his role which emerges from these three perspectives.

Benita Parry uses the term «angel-of-death» in referring to Vercueil's supposedly transcendental role, and in this choice of a term which is at the same time highly suggestive and yet vague (for example, is an angel of death sent from heaven or from hell?) she faithfully renders the mysteriously transcendental atmosphere full of foreboding which, in Elizabeth Curren's eyes, surrounds Vercueil's arrival. Indeed, the record of Vercueil's first appearance on the day in which the narrator is informed of her imminent death is couched in terms whose markedly religious connotation and/or flavour is unmistakable: the notion of Biblical punishment is contained in the reference to Vercueil, at the beginning of the first section, as «A visitor, visiting himself on me on this of all days» (p. 3), while on the next page the representation of the tramps of Cape Town, whom Vercueil typifies, is an obvious re-writing of a passage from the gospel

(Matthew 6:26 and 6:28): «The scavengers of Cape Town... go bare and feel no cold. Who sleep outdoors and do not sicken. Who starve and do not waste» (p. 4)<sup>28</sup>. On the same page, Vercueil's arrival is described as «this reconnaissance, this other *annunciation*» (italics mine), and it is just this ecclesiastical term designating «the announcement by the angel Gabriel to Mary that she was to be the mother of Jesus Christ» that seems to suggest to her the possibility that Vercueil is an angel-messenger (if other language users may be unaware of the fact that «angel» contains the idea of «messenger», this cannot be the case with Mrs Curren, who, being a retired lecturer in classics, knows ancient Greek very well). Whatever its origin, the first explicit connection between Vercueil and the role of angel-messenger is established a few pages later; characteristically, at first Elizabeth Curren rejects the possibility that has presented itself to her mind, yet ends by acknowledging her desire to recognize an angel in the «ragged stranger» who «comes knocking at the door»:

Read Tolstoy – not the famous cancer story... but the story of the angel who takes up residence with the shoemaker. What chance is there, if I take a walk down to Mill Street, of finding my own angel... None, I think,... The suburbs, deserted by the angels. When a ragged stranger comes knocking at the door, he is never anything but a derelict, a lost soul. Yet how, in our hearts, we long for these sedate houses of ours to tremble, as in the story, with angelic chanting! (p. 13)

The mood of this passage, alternating between hope and doubt, exemplifies the character of all the narrator's subsequent reflections on the possibility that Vercueil's arrival is not accidental, while the religious tones connoting the first encounter are conspicuously present in the rest of the novel too: she «confesses» to Vercueil (p. 151) and, when called on by a policeman to explain who Vercueil is, she stages a traditional medieval deathbed scene in which she has Vercueil play the part of the angel who stands by the dying person's bed:

'...Come here, Mr Vercueil'.  
I reached out and found Vercueil's trouser-leg, then his hand, the bad hand with the curled fingers. With the numb, clawlike grip of the old I clung to it.  
'In Godsnaam', said the detective somewhere far away. (p. 157)

<sup>28</sup> Mrs Curren's representation of «the scavengers of Cape Town» includes an image («the contagions and infections in their blood consumed in liquid flame») which constitutes a revealing index of one of her literary affiliations. The link it establishes between blood and the idea of contagion/defilement is indeed, as Coetzee himself indicates (see *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa*, New Haven, London: Yale U.P.), a *topos* of Southern African literature.

Her determination to have Vercueil act as her messenger after her death (i.e. to send her letter to her daughter) takes on symbolic meaning in the light of what has been said thus far: she wants him to be her messenger in the concrete, physical sense of the term, because, of course, she hopes that he will act as a messenger to her in a metaphysical sense.

In ironic contrast to Elizabeth Curren's expectations, the «facts» show him obdurately silent; in the course of the first section he hardly ever speaks: «Like water against a rock my words thudded against his silence» (p. 29), at the end of this section, is the poetic image that sums up all the numerous previous references to his stubborn refusal to speak. Under the pressure of the narrator's questions he limits himself to non-verbal answers: a nod or, as in the following example, «a gob of spit».

'...How can you live like this? How can you lie around and do nothing all day?... He did something that shocked me. With a straight look... he spat a gob of spit... *The thing itself*, I thought shaken: the thing itself brought out between us... His word, his kind of word, from his own mouth... A word, undeniable, from a language before language. (p. 7)

The «thing» is recalled later on, when, describing her nominalistic effort, Elizabeth Curren says: «My true attention is all inward, upon *the thing, the word for the thing* inching through my body» (p. 36; italics mine). Characteristically, trapped as she is inside the prison-house of language, the narrator shifts her attention from the «thing» to the word which should designate it; by contrast, Vercueil's physical response situates him outside language, just as his silence does, and inside an inarticulate, pre-linguistic dimension<sup>29</sup>. And not only does he seem to be outside language, he is also shown to be almost completely outside culture, in the anthropological sense of the term; in the narrator's words, Vercueil is portrayed as an archetype; he is the representation of man reduced to his physical dimension, to the basic facts of human existence: birth, death<sup>30</sup>. Consider for example the image conjured up by the following passage:

<sup>29</sup> See Morphet, «Inside Story», p. 2: «[Vercueil's language] is hardly a language at all... He is, from the linguistic point of view, barely present... He is outside Mrs Curren's speech world».

<sup>30</sup> See Morphet, «Inside Story», p. 3: «His presence is a bodily thing – soft and yielding and free of the burdens of the historical tracks that the others carry».

Behind the garage the shelter was set up as before with the *black* plastic neatly spanned over it. Inside *lay the man*, his legs curled up and the dog beside him... A collie, young, little more than a pup, *black* with *white* points... (p. 6; italics mine)

in which the black-white symbolism is reinforced by the conflation of death («lay the man») and birth (the foetal position recalled by Vercueil's posture: «with his legs curled up») in a single image, which constitutes almost the physical embodiment of Pozzo's metaphor in *Waiting for Godot*, «They give birth astride of a grave»<sup>31</sup>. The quotation from Beckett is not accidental, for, as tramps and as human prototypes, Vladimir and Estragon are Vercueil's obvious literary precedent. If the figure of a «prototypal derelict» is palimpsestic, however, it must be admitted that the displacements effected with respect to the original reveal a high degree of audacity<sup>32</sup>. Vladimir and Estragon are re-written as a single man and his dog, but what differentiates them from Vercueil in a striking manner is their position in relation to language and culture. Beckett's tramps, Vladimir in particular, seem to be under the compulsion to speak; they are devotees of speech just as Vercueil is a devotee of silence. And while Vercueil, as Benita Parry points out, is the tramp who lives «on the refuse of Western cities»<sup>33</sup>, as his cardboard shelter and black plastic indicate, Vladimir and Estragon's talk may be said to live on the remnants of Western culture, culture in the form of linguistic snippets, which, detached from their original context, have become clichés, commonplaces, *topoi* of the Western discourse. Their stance inside culture keeps them under the compulsion not only to speak but also to wait, prisoners inside one of the basic categories of this discourse, i.e. the religious notion that the human condition, however absurd or unaccountable it may seem, can be made sense of in terms of a wait for a word, a message which is to relieve its absurdity and sorrow. Thus, Vladimir and Estragon cannot but wait for Godot; he doesn't turn up, but sends a messenger who delivers a highly dubious message. Vercueil, instead, does not have to speak, he does not have to wait for an ambiguous message and for recognition on the messenger's part; in a sort of process of «evolution backwards», his loss of language and culture makes for the superiority of his position in relation to that of Beck-

<sup>31</sup> SAMUEL BECKETT, *Waiting for Godot* (London: Faber and Faber, 1981), p. 89. First published 1954.

<sup>32</sup> Predictable, anyway, if one considers Coetzee's previous production, and, in particular, *Foe*.

<sup>33</sup> PARRY, «Thanatophany», p. 11.



ett's tramps; his purely physical dimension, *vis-à-vis* the disintegration of language and culture, makes a daring displacement with regard to *Waiting for Godot* possible: he becomes the messenger himself and somebody else (the narrator) seeks recognition from him.

In fact, the possibility that Vercueil's position outside language is superior to the linguistic-nominalistic approach to reality is repeatedly hinted at, although it is not voiced explicitly until the final part of the novel, where, however, Mrs Curren is careful to present it as a projection of her own desire «for guidance, for help»:

'So I have continued to tell myself stories in which you lead I follow. And if you say not a word, that is, I tell myself, because the angel is wordless. The angel goes before, the woman follows. His eyes are open, he sees; hers are shut, she is still sunk in the sleep of worldliness. That is why I keep turning to you for guidance, for help'. (p. 153).

Yet, before this passage, it is often suggested by means of a very simple device: instances of Vercueil's refusal to speak are frequently made to closely follow or precede flagrantly dishonest speech. The sheer force of the contrast hints at the possibility of an equation words = lies, silence = truth. In this connection, for example, it can be interesting to consider the episode in which eventually Vercueil gives up (midway through the book, pp. 68-69) and is seen in his first «real» conversation with the narrator (i.e. a conversation in which he takes an active part instead of merely listening): significantly, his laconic utterances have the function of stripping bare the lies hidden behind her words and – by means of a blunt alternative («tell her or don't tell her») – of exposing the contradiction inherent in her discourse, which reverts obsessively to the issue of death and to her desperate desire to be comforted, in spite of her previous assertion that «the first task laid on me from today [is] to resist the craving to share my death... to embrace death as my own, mine only» (p. 5).

Thus, the narrator's obscure feeling that Vercueil is endowed with the gift of superior truth, as befits an angel-messenger, is far from being disproved, and the religious significance which she attaches to his presence not without a *raison d'être*. Perhaps, however, Elizabeth Curren's logocentric assumptions prevent her from recognizing that it is no use trying to elicit the tramp's message or waiting for it to be uttered in words. The message, his silence, is non-verbal and already there for her to see: Vercueil, after all, might turn out to be not the «angel of death», but the angel of the «life-in-

death offered by the possibility of a retreat from the discursive arena»<sup>34</sup>.

*Works Cited*

- BARTHES, ROLAND, *S/Z* (Paris: 1973); trans. by Richard Miller, *S/Z* (New York: 1974).
- BECKETT, SAMUEL, *Waiting for Godot* (London: Faber and Faber, 1981). First published 1954.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Rhetoric of the Unreal* (Cambridge: Cambridge U.P., 1981).
- COETZEE, J.M., *Age of Iron* (London: Secker and Warburg, 1990), p. 125.
- COETZEE, J.M., *Foe* (New York: Viking Penguin, 1986).
- COETZEE, J.M., *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa* (New Haven, London: Yale U.P., 1988).
- DOVEY, THERESA, *The Novels of J.M. Coetzee* (Craig Hall: Donker, 1988).
- HILLIS MILLER J., «The critic as host», *Critical Inquiry* 3 (1977): 439-47.
- MANSELL, DARREL, «The Ghost of Language in *The Turn of the Screw*», *Modern Language Quarterly* 46 (1985): 48-63.
- MORPHET, TONY, «The Inside Story», *South African Literary Review* 1 (1991): 1-3.
- PARRY, BENITA, «Thanatophany for South Africa: Death With/out Transfiguration», *Southern African Review of Books* 4 (1991): 10-11.

<sup>34</sup> DOVEY, *Novels of J.M. Coetzee*, p. 215.

Nino Briamonte

UN CASO CLINICO E L'ADAPTATION DI ALBERT CAMUS

La prima rappresentazione di *Un caso clinico* fu allestita dal Piccolo Teatro di Milano nel maggio del 1953. La regia era di Giorgio Strehler che sette anni prima aveva curato la regia della seconda opera teatrale di Dino Buzzati, l'atto unico *La rivolta contro i poveri*<sup>1</sup>. *Un caso clinico* è dunque la terza opera teatrale di Buzzati<sup>2</sup> e, dopo due atti unici, la prima *pièce*, come dire, «completa» e forse anche la sua migliore riuscita teatrale, anche se nell'atto unico seppe dare alcune delle più belle prove della sua avventura nel teatro<sup>3</sup>.

Il progetto di *Un caso clinico* nasce abbastanza casualmente e lo stesso Giorgio Strehler ne ricorda così l'occasione:

Ricordo un incontro fortunoso (nella sfortuna) sull'autostrada Milano-Venezia, ambedue fermi alla stessa officina, su automobili diverse, ambedue seduti in uno squallido grill, a chiacchierare su quello che sarebbe potuta essere un'idea teatrale: e ne uscì, appunto, *Un caso clinico*, riduzione (quasi) ex novo da una sua novella<sup>4</sup>.

Non è questa la prima né l'ultima volta che Buzzati attinge dai suoi racconti la materia per la scena teatrale. Nel nostro caso il racconto a cui allude Strehler è «Sette piani», una delle pagine più tipiche dello scrittore, contenuto nella sua prima raccolta di racconti *I sette messaggeri*, edita nel 1942<sup>5</sup>. L'idea prima sembra, da testimo-

<sup>1</sup> Traggo queste ed altre notizie sulle rappresentazioni da D. BUZZATI, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>2</sup> La prima opera per il teatro era stata l'atto unico *Piccola passeggiata*, del 1942.

<sup>3</sup> Su quindici opere teatrali di D. Buzzati nove sono atti unici.

<sup>4</sup> D. BUZZATI, *Teatro*, *op. cit.*, p. 588.

<sup>5</sup> Nella stessa raccolta, per esempio, è il racconto «Il mantello» da cui Buzzati ha tradotto nel 1960 l'atto unico dallo stesso titolo. È il caso qui di ricordare velocemente che Buzzati ha praticato anche una forma di *autotraduzione intersemiotica* quando ha riproposto nella sua pittura visioni e personaggi del suo mondo narrativo.

nianze dello stesso scrittore, provenire da un episodio autobiografico di qualche anno addietro, quando aveva avuto bisogno di ricorrere all'intervento medico. Comunque, ciò che può interessare del ricordo di quell'antico episodio è una sua affermazione contenuta in un'intervista rilasciata molti anni più tardi: «[...] quello che mi fa paura, nella medicina, è soprattutto la *menzogna* <sup>6</sup>.»

Dunque, *Un caso clinico* nasce da un precedente racconto, è un «ipertesto» che è in stretta relazione con un «ipotesto» o, se si preferisce, è il frutto di un'operazione di «traduzione [in questo caso di autotraduzione] endolinguistica o riformulazione» <sup>7</sup>.

Un'ulteriore operazione di *traduction* e di *adaptation* produsse, come vedremo, il testo che figura tra le opere di Albert Camus con il titolo di *Un cas intéressant* e che fu rappresentato a Parigi nel 1955 <sup>8</sup>.

Il percorso completo dell'opera di Buzzati può essere così sintetizzato:

TR → TC → Tr<sup>1</sup> → tTr → A → Tr<sup>2</sup>

laddove: TR sta per «testo del racconto»

TC per «testo della commedia»

Tr<sup>1</sup> per «testo rappresentato a Milano»

tTr per «traduzione del testo rappresentato»

A per «*adaptation* di Camus»

Tr<sup>2</sup> per «testo rappresentato a Parigi».

Come si vede, il percorso del «testo» di Buzzati è lungo, complesso e accidentato, se si pensa che su di esso sono intervenute almeno cinque mani: Buzzati stesso, Strehler, un traduttore anonimo (come vedremo), Camus e, infine, il responsabile della *mise en scène* francese, Georges Vitaly. Importa quindi esaminare le successive operazioni fino al punto d'arrivo camusiano. E importa, perché, a mio avviso, Buzzati fu «servito» male e in questo cattivo servizio del

<sup>6</sup> Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 81. Cit. da G. Davico Bonino in D. Buzzati, *Teatro, op. cit.*, p. XIV. Il corsivo è mio.

<sup>7</sup> La terminologia è, nel primo caso, di Gérard Genette (cfr. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, v. part. il cap. XLI, pp. 238-243); nel secondo caso, di Roman Jakobson (cfr. «On Linguistic Aspects of Translation», in R.A. BROWER, ed., *On Translation*, New York, Oxford University Press, 1959; tr. ital. «Aspetti linguistici della traduzione», in R. J., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64. Sul concetto di «Autotraduzione» cfr. il mio contributo dallo stesso titolo in *Lingua e Letteratura*, 2, 1984, pp. 51-65.

<sup>8</sup> Al teatro La Bruyère, il 12 marzo, per la regia di Georges Vitaly.

tra-duttore o dei tra-duttori sono da ravvisare i motivi del sostanziale *échec* parigino.

È necessario risalire, dunque, al primo lavoro buzzatiano di auto-traduzione dal racconto alla commedia, dunque ai rapporti tra ipertesto e ipotesto. Come dicevamo, l'ipotesto è costituito da uno dei racconti della raccolta *I sette messaggeri* intitolato «Sette piani»<sup>9</sup>. Non sfugge a nessuno l'evidenza che acquista nei titoli il numero «sette», un'evidenza che è avvalorata, come vedremo, da altre ricorrenze decisive ai fini del rilievo, che a questo punto mi pare pertinente, di alcuni elementi che definirei, per il momento, fortemente allusivi.

Un altro momento importante e, come il primo, evidente della riformulazione teatrale della vicenda dell'ingegnere Corte è l'introduzione di nuovi personaggi, un'amplificazione della loro descrizione anagrafica, caratteriale e sociale, la loro *nominatio*<sup>10</sup>.

Come sappiamo, la vicenda di Corte è originariamente quella di un «avvocato e uomo di mondo» che entra in una clinica, per alcuni disturbi che sembrano di poco conto, e che si trova costretto in un meccanismo da cui non può e non sa uscire, in un universo concentrazionario in cui, con la *menzogna*, gli si fanno discendere i famosi sette piani fino alla stanza in cui «le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendono lentamente, chiudendo il passo alla luce». È una miserevole discesa agli inferi, un progressivo annientamento dell'uomo come intelligenza e volontà, operato attraverso il flusso d'una retorica della *simulazione*. Allo strumento della simulazione e della mascherazione della realtà che viene porto al lettore e, poi, allo spettatore con evidenza angosciante, l'autore oppone, e lo offre allo stesso destinatario, uno strumento per decodificare questo mondo, per aprire la cortina che la società e le convenzioni vi hanno posto. Vediamo come.

Innanzitutto è da notare che nel racconto solo due personaggi hanno un nome: l'avvocato Giuseppe Corte e il professore Dati, «l'anima di questo ospedale», «l'inventore della cura», «il maestro»

<sup>9</sup> Per le citazioni che seguono si sono utilizzate le seguenti edizioni delle opere di Buzzati: *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984; *Il deserto dei Tartari*, id., 1972; *Teatro*, già cit.

<sup>10</sup> È interessante a questo proposito quanto Buzzati stesso dichiara sulla genesi dei suoi personaggi: «Non ho difficoltà di confessare che a me, prima di tutto, interessa la storia, il fatto, la situazione o meglio l'idea che c'è dentro la storia: *i personaggi nascono, se nascono, in funzione delle vicende, me li fabbrico su misura*». *Corriere d'informazione*, 24 gennaio 1958. Il corsivo è mio.

da cui «si irraggia» una «forza direttiva», inavvicinabile, e il cui potere è insindacabile.

Ebbene, notiamo subito che questi due personaggi nella commedia cambiano nome: il primo si chiamerà Giovanni Corte e non più Giuseppe; il secondo subirà un cambiamento più sostanziale in Schroeder. A quest'ultimo è affiancato, sempre nella commedia, come sua *longa manus* il professor Claretta, che diventa Chiaretta in un *lapsus* della segretaria Gloria nel primo quadro del secondo tempo. Claretta-Chiaretta ha una duplice valenza. Più evidente è quella che lo designerebbe come fonte di «chiarezza», appunto, di verità. Ma ciò non è, come lo spettatore sa e come lui stesso enuncia quando propone a Corte la cura più appropriata per l'eczema che tormenta il paziente: le «radiazioni Inverness»,

Claretta: Dal nome dell'inventore, un irlandese, credo, due anni fa deve essersi preso un pezzetto di premio Nobel...

Premesso che le «radiazioni Inverness» (nel racconto si trattava di più generici «raggi digamma») sono un'invenzione dell'autore, mentre tutti gli altri riferimenti medici hanno una loro plausibilità, rimane da capire da dove abbia tratto il nome e perché «Inverness», che risulta essere solo il nome di una contea e di una cittadina della Scozia.

«Inverness» però contiene la radice «inver-» e un suffisso «-ness» sostantivante. E la radice «inver-» è quella di «inveracity» (= contrario di «veracità», quindi «falsità») e di «to inverse» (= «invertire», «rovesciare»). È come se Claretta tendesse a Corte una mano: gli propone il rebus da risolvere per arrivare alla verità<sup>11</sup>. Ma il «grande» ingegnere Corte non l'avverte, non capisce che è prigioniero di un mondo della falsità in cui tutto va letto in maniera «rovesciata». L'ultima occasione offerta a Corte di salvarsi è questa, ma non sa afferrarla e il precipizio si aprirà inesorabile.

D'altra parte Corte avrebbe dovuto capirlo fin dal suo ingresso nella clinica, quando ha appreso la sua organizzazione in «sette piani», ognuno dei quali significa, discendendo, un peggioramento della malattia. Perché in quella clinica si scende solamente. Ora, il nome della clinica, introdotto nella commedia, è «Saledo» la cui

<sup>11</sup> La grande passione di Buzzati per alcune forme di giochi e *bricolages* linguistici e iconici, di creazione di nomi, di codici cifrati con l'utilizzazione di geroglifici egiziani, il suo interesse per il mondo dei simboli delle antiche civiltà, risalgono alla sua prima giovinezza e sono attestati in quel sorprendente documento che sono le *Lettere a Brambilla*, Novara, De Agostini, 1985.

radice evoca «salute» ma anche «salire». La salvezza è verso l'alto, non verso il basso, e il settimo piano, che è la prima tappa di Corte, è già il piano piú alto. Piú su non si può. L'unica possibilità è uscire dalla rete in cui si è caduti.

Ma Corte non può «vedere», specialmente nei primi tempi della sua degenza. Non capisce la vera natura della voce di donna che sente e che lo attira sempre piú verso l'oscurità. La sua posizione sociale, la sua ricchezza, ma soprattutto i suoi successi di imprenditore, stendono un velo dinanzi ai suoi occhi che gli impedisce di «scoprire» il mondo. Corte è forte dell'organizzazione della sua impresa: e «Gloria», la nuova segretaria, ne è uno dei pilastri, nome che suggella l'effimera chiusura d'un ottimo affare, e destino sicuro d'una volontà tenace e pronta a rischiare.

In questo quadro di nomi, dati ai personaggi nella commedia, che rimandano a valori e virtù che sono l'opposto delle reali funzioni del «nominato», vanno ricordati quelli che hanno radici che rimandano proprio alla vera natura dei personaggi a cui in qualche modo si oppongono. Secondo lo stesso principio, sono nomi di personaggi che nella vicenda incarnano espressioni di «semplicità», «sincerità», «innocenza». Sono quelli di tre figure, per cosí dire, minori: del dottor «Malvezzi», dell'ex-fattorino «Menti» e dell'operaio «Mascherini», nomi con le radici del «male», della «menzogna», della «maschera».

Buzzati usa dunque la figura retorica della *prosopopea*, o *personificazione*, che consiste nel dare parvenze umane a qualità positive o negative e che, tra l'altro, era tipica della narrazione favolistica e del «discorso» satirico. Solo che Buzzati la usa qui seguendo il principio dei «contrari»: assegna nomi con radici che rimandano a qualità positive a personaggi «negativi» e viceversa. È un procedimento che il Nostro usa anche in altri luoghi. Si pensi, per esempio, a «Morales», di *Un verme al ministero*, che è il nome di un personaggio fondamentalmente immorale.

Un caso a parte è costituito dal cambiamento del nome di Corte, che era Giuseppe nel racconto e diventa Giovanni nella commedia. Si tratta, a mio avviso, della restituzione all'ingegner Corte del suo «vero» nome di battesimo. Il Giuseppe Corte del racconto è parente strettissimo del Giovanni Drogo de *Il deserto dei Tartari*. Ambedue cadono prigionieri d'un mondo della simulazione; ambedue sono fatti oggetto d'una raffinata azione di convincimento ad accettare quella soluzione, la loro situazione esistenziale, come la sola possibile per la realizzazione delle loro aspirazioni; ambedue accettano, nelle forme differenti delle differenti posizioni nell'universo costrittivo che li abbaglia con miraggi di gloria e di salvezza, un percorso che è loro

assegnato in partenza e che li porterà inevitabilmente all'incontro o, meglio, all'ultimo scontro, con la morte.

Molte potrebbero essere le citazioni utili a stabilire lo strettissimo rapporto tra Giovanni Drogo e Giuseppe-Giovanni Corte. Più che di un rapporto, parlerei addirittura di un'unica pessimistica visione del mondo che trova nei nostri due personaggi due sue realizzazioni emblematiche. Si tenga presente che Giovanni Drogo e Giuseppe Corte sono anche coetanei dal punto di vista della loro creazione letteraria: nascono ambedue in uno dei periodi più bui della nostra storia nazionale. E, non dimentichiamolo, Dino Buzzati era in quel momento in uno dei posti di osservazione privilegiati di quegli anni: era redattore al *Corriere della sera*.

Dicevo che molte potrebbero essere le citazioni, ma una mi pare decisiva perché costituisce un filo diretto che volutamente e chiaramente Buzzati tira da *Il deserto dei Tartari* a *Un caso clinico*. Ma vediamo.

Drogo è ancora dell'idea che la sua prima capitolazione non sia decisiva e oppone ancora una certa resistenza:

Io sono qui per quattro mesi soltanto, non ho la minima intenzione di rimanere.

Così ripete Drogo dopo l'incontro col sarto Prosdocimo, che è alla Fortezza da quindici anni e ripete da sempre la «solita storia»:

«[...] Io sono quassù in via *as-so-lu-ta-men-te prov-vi-so-ria*» e scandì le due ultime parole come premessa di grande importanza<sup>12</sup>.

È la stessa assicurazione che, nel racconto, il capo-infermiere fa a Giuseppe Corte quando gli chiede di voler cedere la sua stanza ad una signora in arrivo con due bambini e di scendere al sesto piano:

Ma è una sistemazione provvisoria [...] una sistemazione *assolutamente provvisoria*. Appena resterà libera una stanza, e credo che sarà fra due o tre giorni, potrete tornare di sopra.

Giuseppe Corte, sempre nel racconto,

Ai compagni di reparto teneva molto a specificare di trovarsi con coloro soltanto per pochi giorni, ch'era stato lui a voler scendere d'un piano per fare un piacere ad una signora, e che appena fosse rimasta libera una stanza sarebbe tornato di sopra.

<sup>12</sup> Qui e nelle citazioni che seguono il corsivo è mio.



E il medico del sesto piano sembra confermare che

la sua forma era *as-so-lu-ta-men-te leg-ge-ra* – e scandiva tale definizione per darle importanza – ma in fondo riteneva che al sesto piano Giuseppe Corte forse potesse essere meglio curato.

Alle proteste del paziente, che intenderebbe tornare al piú presto al settimo piano, il dottore risponde:

Nessuno ha detto il contrario [...] il mio era un puro e semplice consiglio non da *dot-to-re, ma da au-ten-ti-co a-mi-co!*

La stessa espressione rassicurante ritroviamo nella commedia sulle labbra del professor Claretta, nella stessa situazione del capo-infermiere del racconto:

[...] è una sistemazione provvisoria, *as-so-lu-ta-men-te prov-vi-so-riaa...* si tratta di aspettare un giorno, due giorni al massimo, poi si farà libera quassú un'altra stanza e se lei vorrà...

Corte: Ma certo che vorrò, stia pur sicuro!

Claretta: Dicevo cosí perché lei tra una settimana... e non so neanche se varrà la pena di far altri traslochi...

Nelle argomentazioni accattivanti dei superiori di Giovanni Drogo, nelle motivazioni addotte di volta in volta da parte dei medici di Giuseppe Corte e in quelle esposte con abilissima arte dal professor Claretta, due sono le figure retoriche ricorrenti: la «dissimulazione» e la «simulazione», con tutto il corredo di ironia, di enfasi, di perifrasi, ecc.

Voglio dire che c'è in Buzzati una scaltrita ricerca formale e simbolica con delle rese che egli non dimentica e che riproduce per riannodare un discorso che non subisce fratture. È in questi processi messi in atto dallo scrittore che è dato rintracciare la piú solida trama che regge la sua lettura del mondo.

Un'ultima osservazione, un'ipotesi, sui nomi introdotti nella commedia ci viene offerta dal binomio Schroeder-Claretta, due facce dello stesso potere che regge l'universo concentrazionario della clinica Saledo, in cui ogni residuo di coscienza viene annichilito con un'arte retorica di cui sopra abbiamo visto un esempio. Nel racconto, Schroeder si chiamava Dati. Il racconto esce nel 1942 e Buzzati ha già avuto indirettamente un piccolo «fastidio» dal regime fascista in occasione della pubblicazione del suo romanzo maggiore, *Il deserto dei Tartari*: aveva dovuto «cambiare il 'lei' in 'voi', secondo

la regola fascista»<sup>13</sup>. Cosa da poco, ma pur sempre un «attrito», un «contatto» spiacevole. Non è difficile pensare che il momento gli dettasse un atteggiamento prudente nell'uso di nomi tedeschi per personaggi chiaramente negativi. E si tenga presente che nella stessa raccolta di racconti, *I sette messaggeri*, c'è anche un mercante Schroeder, in «Una cosa che comincia per elle», che viene messo al bando perché sospetto di essere lebbroso. Ora, nel 1953, al momento della riformulazione di quella grande metafora che è «Sette piani», nulla ostacola più la libera espressione dello scrittore che si abbandona all'estro degli echi che i nomi possono risvegliare. È sempre, ripeto, un'ipotesi. Evoca il nome di Schroeder fantasmi nazi-fascisti? Come dire Hitler, e Mussolini che emerge dal nome della sua amante Claretta Petacci. In questo caso anche il nome di «Corte» e della sua segretaria «Gloria» andrebbero ricollocati in una strategia mimetica, simbolica, e ben più direttamente allusiva alle tragiche vicende di cui Buzzati fu spettatore certamente non entusiasta.

Certo è che tutto il suo «gioco» con i nomi dei personaggi non è estraneo al suo modo di concepire quell'universo simbolico, che è sempre presente nella sua narrazione e, a volte, in maniera apparentemente gratuita, dietro il quale è dato all'uomo di rintracciare i segni non solo d'una critica dell'esistente ma anche di premonizioni visionarie.

In questo senso vanno accolte anche certe insistenze di Buzzati per complicati, a volte labirintici, calcoli matematici, per i numeri. Nel nostro caso il numero sette e il tredici. Vediamo.

Nel racconto, l'organizzazione verso le tenebre, o, se si vuole, verso la morte, è rigidamente distribuita su «Sette piani». Il contenitore è diviso in sette parti. Sette sono le tappe dell'assurdo cammino di Corte. Il racconto è contenuto, come dicevamo all'inizio, in una raccolta che prende emblematicamente il titolo dal primo racconto in essa contenuto, «I sette messaggeri», che è un'uguale storia, d'un lungo cammino verso un'inutile verifica delle apparenze menzognere della realtà quale la vediamo coi nostri occhi, verso un altro buio:

Una speranza nuova mi trarrà domattina ancora più avanti, verso quelle montagne inesplorate che le ombre della notte stanno occultando. Ancora una volta io leverò il campo, mentre Domenico scomparirà all'orizzonte dalla parte opposta, per recare alla città lontanissima l'inutile mio messaggio<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Il ricordo è contenuto in un'intervista all'Autore di Alberico Sala premissa a D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> «I sette messaggeri», in D. Buzzati, *I sette messaggeri*, op. cit., p. 30.

Un altro «contenitore», che anche dà «l'impressione di carcere», la Fortezza Bastiani, ha, nelle funzioni che esplica nei riguardi del fantomatico nemico, ma in verità nell'organizzazione del percorso quotidiano degli uomini che vi vivono, una scansione settenaria indicata dalle sette guardie che vengono schierate ogni giorno, e che subito vengono presentate, al primo servizio di Drogo:

Due sere dopo Giovanni Drogo montò per la prima volta di servizio alla terza ridotta. Alle sei del pomeriggio si schierarono nel cortile le sette guardie: tre per il forte, quattro per le ridotte laterali.

E nel silenzio, che si fa durante il rito dell'ispezione,

[...] ad uno ad uno, i trombettieri delle sette guardie suonarono i ritornelli d'uso. Erano le famose trombe d'argento della Fortezza Bastiani [...].

Nel romanzo il numero sette ritorna in momenti di non secondaria importanza. Per esempio: nel regolamento ricordato dal sarto Prosdocimo; nel «settimo dragoni» a cui appartiene il tenente Fernandez che reca alla Fortezza una notizia a dir poco deludente, da cui scaturirà, peraltro, la morte del tenente Angustina; nella data del sette luglio che segna un ritorno delle speranze di gloria di Drogo, ma che in verità non segna altro che l'inizio dell'ultimo doloroso tratto nell'oscura menzogna.

In un altro racconto della stessa raccolta del 1942, «Cèvere», il numero sette è portatore dell'idea di morte. Subito, all'inizio:

Ogni sette anni Cèvere risale il fiume con la sua lunga piroga, fino alla grande ansa, e si ferma presso il paese di Naer a prendere i morti.

In *Un caso clinico* il sette scompare dal titolo ma rimane nella struttura a sette piani della clinica. Non solo. La commedia è divisa in due tempi e tredici quadri, sei per il primo tempo e sette per il secondo, in cui è organizzata la discesa alle ombre di Corte. Dunque qui troviamo diviso in tredici tappe il percorso del protagonista, ma sette rimangono quelle della «caduta».

Nel teatro di Buzzati un'altra «caduta» è organizzata in sette tappe e sette scene ed è quella di Velia nell'atto unico *Spogliarello*, del 1964, credo, a tutt'oggi, mai rappresentato.

Ora, il sette è il numero che è maggiormente presente nell'universo simbolico di tutte le maggiori religioni di tutti i continenti. Simbolo di perfezione, segna il compimento d'un ciclo completo e, nello stesso tempo, l'inizio del suo ripetersi. Possiede un potere sia sulle cose del mondo che su quelle celesti, della divinità. È un

numero magico. Sarebbe troppo lungo qui ricordare le infinite presenze del numero sette, nelle religioni, nelle favole, nei miti, le infinite occorrenze nella Bibbia. Mi limiterò a ricordare le sette trombe dei sette sacerdoti che devono fare sette volte il giro intorno alle mura di Gerico per farle crollare; i temi settenari della mitologia astrologica dell'Apocalissi di Giovanni; ecc.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda il numero tredici (tanti sono i quadri in cui è diviso *Un caso clinico*), che nel nostro caso contiene il sette, è necessario ricordare che, per antichissima tradizione, è un numero di nefasto augurio. Basterebbe qui ricordare il numero dei partecipanti all'ultima Cena, i tredici spiriti del male della Cabala, ecc.. Nonostante alcune sue occorrenze positive, possiamo riassumere il suo potere simbolico e la sua influenza dicendo che suggerisce senz'altro un'evoluzione negativa, la sua premonizione è un'immagine di morte. È interessante in questo contesto, proprio perché stiamo parlando di teatro, il caso di Filippo di Macedonia, che viene ricordato in relazione all'influsso fatale del numero tredici. Già nell'antichità, infatti, si tramandava che subito dopo un rito sacro, in cui aveva voluto che la sua statua fosse messa accanto a quelle dei Dodici Dei maggiori, era stato assassinato nel teatro.

Il testo di Buzzati, dunque, nell'operazione di riformulazione teatrale subisce una notevole ristrutturazione, sia a livello della «fabula» sia a livello della «narrazione», anche se tutti gli elementi fondamentali sono già presenti, come abbiamo visto, non solo nell'ipotesto «Sette piani», ma anche in altri luoghi della sua produzione. L'aspetto più consistente di questa ristrutturazione risiede nel fatto che l'autore ha risistemato in un nuovo testo rappresentato, e in maniera di eccezionale unità e rigore, un universo ch'era valso più di dieci anni prima a cogliere il deserto che era nell'uomo, facile preda di forze ch'era necessario identificare nella realtà, universo che ora, recuperando il passato, poneva gli stessi interrogativi e proponeva gli stessi fantasmi a quegli uomini che, infine, rimanevano gli stessi.

Nella rappresentazione milanese di *Un caso clinico* era stato soppresso il quarto quadro del primo tempo, la scena del sogno, in cui appaiono a Corte le ombre che lo atterriscono fino all'apparizione del professore Schroeder, che in maniera misteriosa, ma inequivocabile, gli diagnostica un male fatale. Ma, dell'intervento di Schroeder in questa scena, riterrei, proprio per quanto ho detto sopra, una battuta altrettanto terribile e inequivocabile. Rivolto a Corte che dice

<sup>15</sup> Per un'introduzione a questa simbologia si veda J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974 (1969<sup>1</sup>).

di non capire, Schroeder risponde: «Io non ti chiedo di capire.»

Nell'economia della *pièce* la soppressione di questa scena non pregiudica molto la compattezza di tutta la struttura. Certo è che priva la rappresentazione di un elemento, quello del sogno, che era già presente, e in maniera forte, ne *Il deserto dei Tartari*. Dice Buzzati in una lettera a Roger Quilliot:

Cette scène fut supprimée aussi au Piccolo Teatro di Milan où la comédie fut représentée pour la première fois: il avait semblé trop difficile et trop dangereux de la jouer<sup>16</sup>.

La rappresentazione milanese fu un buon successo e fu portata anche all'estero, in America Latina. Lo ricorda Strehler:

Ricordo un «cast» che oggi farebbe rabbrivire [...] e, purtroppo, le poche repliche: tredici a Milano, quattro all'estero, Buenos Aires, Montevideo, San Paolo<sup>17</sup>.

Il ridotto numero di repliche fu dovuto al fatto che la commedia era stata presentata in fine di stagione.

La rappresentazione parigina al teatro La Bruyère, nel 1955, seguiva fedelmente quella che, se non vado errato, anche sulla locandina era indicata con l'espressione «Adaptation d'Albert Camus». Roger Quilliot, che poteva disporre di notizie di prima mano per le sue note e introduzioni all'edizione della *Pléiade* delle opere di Camus, così scrive:

On s'est interrogé sur les raisons qui ont amené Camus, de 1953 à 1958, à multiplier les traductions et adaptations (je m'excuse d'user ici de termes qui lui paraissaient impropres et auxquels il préférerait généralement l'expression: «texte français de...»)<sup>18</sup>.

Certamente Quilliot doveva aver sentito dalla viva voce di Camus qualcosa del genere e, forse, ciò corrisponde al suo vero desiderio. Fatto sta che ci si può domandare cosa voglia dire «texte français de...» nel momento in cui viene usato al posto o preferito a «traduction» e «adaptation». Ma i dubbi si approfondiscono quando si trova il termine «adaptation» usato dallo stesso Camus proprio riguardo al

<sup>16</sup> A. CAMUS, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1962, p. 1862.

<sup>17</sup> D. BUZZATI, *Teatro, op. cit.*, p. 589.

<sup>18</sup> A. CAMUS, *Théâtre...*, *op. cit.*, p. 1854.

lavoro fatto su *Un caso clinico*. Egli scrive a Buzzati l'8 febbraio 1955:

J'aime dans votre pièce [...] l'éternelle simplicité. Et je vous promets d'essayer de la préserver à la fois dans mon *adaptation* et dans la mise en scène, que je surveillerai comme s'il s'agissait d'une de mes pièces.

Pour l'*adaptation* j'ai suivi votre texte d'aussi près que possible et j'ai seulement essayé de trouver, en français, une équivalence de votre ton, de votre naturel<sup>19</sup>.

Questa lettera, che è di grande interesse anche per altre ragioni, come vedremo, sembra far capire che lo scrittore francese abbia lavorato direttamente sul testo originale di Buzzati. In essa è però altrettanto indicativa l'assenza di termini come *version* o *traduction*, evitati anche nella *préface* che Camus scrisse per il suo «testo francese». Egli adopera, invece, questi termini, per esempio, nelle prefazioni a *La dévotion à la croix* di Calderon de la Barca e a *Le chevalier d'Olmedo* di Lope de Vega, due «traduzioni» per la cui stesura si avvale dell'aiuto di amici spagnoli che gli leggevano il testo e gli fornivano una prima versione *mot à mot*<sup>20</sup>. E sembra proprio questo il metodo da lui seguito in questo tipo di lavori. Roger Quilliot scrive qualche pagina più avanti:

Il ne m'a pas été possible d'établir de quelle traduction était parti Camus. Dino Buzzati n'a collaboré en rien à l'établissement du texte, que, selon Ludmila Vlasto, Camus rédigea en quinze jours<sup>21</sup>.

Quilliot sembra comunque certo che Camus sia partito da una traduzione (o un canovaccio di traduzione) già preparata da un anonimo collaboratore.

L'iniziativa, per questa che noi continueremo a chiamare «adaptation», era partita da Georges Vitaly e Ludmila Vlasto, come poté appurare lo stesso Quilliot:

C'est en effet Georges Vitaly et Ludmila Vlasto qui, après avoir lu *Un cas intéressant*, sollicitèrent une adaptation d'Albert Camus<sup>22</sup>.

Camus accettò volentieri questo lavoro, ma è lecito domandarsi

<sup>19</sup> Dal manoscritto della lettera riprodotto in *Album Camus*, Iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 232. Il corsivo è mio.

<sup>20</sup> Cfr. A. CAMUS, *Théâtre...*, op. cit., part. pp. 525, 717-718, 1860.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1862.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 1861-1862.

su quale testo abbia lavorato e... per soli quindici giorni. La provenienza della sollecitazione, la certezza di Quilliot dell'esistenza d'una traduzione «di passaggio», il poco tempo impiegato da Camus a preparare la sua *adaptation* e l'ulteriore indizio che anche nel suo testo manchi la stessa scena già soppressa da Strehler, possono far pensare che lo stesso Vitaly abbia avuto nelle mani una prima traduzione del testo messo in scena dal Piccolo Teatro e non una traduzione del testo originale.

Dunque, a mio avviso, Camus ha lavorato su una traduzione preparata da altri. E questa che non è solo una sensazione è avvalorata da alcuni indizi contenuti nel testo francese. Il più forte è certamente la disparità di trattamento che subiscono alcune parti del testo rispetto ad altre. Voglio dire che alcune parti, apparentemente più semplici, sono tradotte letteralmente (a tratti in maniera piattamente letterale), mentre altre sono state «rimodellate» tanto da far apparire la mano dello scrittore francese specialmente nell'immissione, nel discorso, di un certo numero di «figure», di metafore. Ma, andiamo per gradi.

Innanzitutto, nell'*adaptation* di Camus non è tagliata fuori solo la scena del sogno, com'era nella messinscena del Piccolo Teatro, ma vengono sopresse varie altre parti di scene e di dialoghi. La prima conseguenza di questa «riduzione» è che saltano completamente i rapporti simbolici instaurati dai numeri: i quadri non sono più tredici ma undici, i piani della clinica non sono più sette ma sei. Per quanto riguarda i nomi, scompare il nome della clinica, «Saledo».

Già nel titolo c'è senz'altro la mano di Camus, posto che la prima traduzione, come tutto lascia pensare, fosse letterale. Scrive sempre Quilliot: «Quant au titre, il ne fut modifié que pour des exigences de traduction<sup>23</sup>». Per quanto mi sia sforzato, non mi è riuscito di trovare una spiegazione a queste «exigences de traduction», che avrebbero impedito che fosse conservata la più precisa definizione del caso, appunto, «clinico». *Un cas intéressant* è generico e insignificante. Se, inoltre, si considera che lo spettatore francese più difficilmente può cogliere la carica simbolica, mimetica e allusiva dei nomi dei protagonisti, si giunge alla conclusione che, con le «detrazioni» che abbiamo visto fin qui, appare già fortemente compromesso il forte impianto che rende coerente il discorso di Buzzati.

Ma Camus era partito già con poca fiducia sulle possibilità del lavoro di Buzzati di «comunicare» in Francia, anche se non nega il

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1862.

suo personale interesse. Scrive Herbert Lottman nella sua vasta biografia dello scrittore algerino:

Camus, comme il le confessa dans une préface à la pièce publiée en France sous le titre *Un cas intéressant*, savait qu'en l'état actuel de la culture théâtrale l'oeuvre de Buzzati impliquait certains risques, mais il avait estimé avec Vitaly que ces risques valaient le peine d'être courus. La pièce semblait un mélange de *la Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï et de l'humour noir de Jules Romains dans *Knock*: Camus confia à une amie que c'était «du genre sinistre»<sup>24</sup>.

Nella stessa lettera a Buzzati, citata sopra, Camus scrive:

J'aime votre pièce parce qu'elle est forte, sans une concession, et douloureuse. Mais, selon moi, elle a peu de chances pour un succès public ici. Sa vérité paraîtra insupportable à notre très frivole Paris<sup>25</sup>.

Ricorda Herbert Lottman:

Camus était revenu d'Alger le 1<sup>er</sup> mars, pour assister aux dernières répétitions de la pièce; la générale eut lieu le 12 mars au théâtre La Bruyère et reçut l'accueil auquel on pouvait s'attendre en lançant une pièce aussi lugubre. «Je n'ai jamais, vous entendez bien, jamais vu une oeuvre aussi horrible», s'exclama le critique du *Figaro*, Jean-Jacques Gautier, «aussi cruellement sadique, aussi oppressante, aussi épouvantable, aussi abominable, aussi intolérable»<sup>26</sup>.

Se dopo questa critica ascoltiamo un brano di ciò che scrisse Silvio D'Amico sulla regia di Strehler di due anni prima, una domanda sorge facile: che cos'è successo al testo di Buzzati in francese?

Diciamo che sarebbe difficile pensare a risorse d'un'arte più sottile per far scoprire, nella linearità d'una vicenda così spoglia, il mistero di cui è carica; e derivare, dall'apparente impassibilità del racconto, l'eterno pianto sulla sordità dell'uomo agli appelli di quel mistero, e sulla fralezza del suo proprio destino<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> HERBERT R. LOTTMAN, *Albert Camus*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, pp. 555-556. L'amica era Maria Casarès che fornì l'informazione a Lottman.

<sup>25</sup> *Album Camus*, op. cit., p. 232.

<sup>26</sup> H. R. LOTTMAN, *Albert Camus*, op. cit., p. 555.

<sup>27</sup> La recensione di Silvio D'Amico apparve sul *Tempo* del 22 maggio 1953. È compresa ora in *Cronache del Teatro*, II, Bari, Laterza, 1964. Cit. da G. Davico Bonino in D. Buzzati, *Teatro*, op. cit., p. XV.



Non rimane allora che indagare ancora sulle ulteriori trasformazioni che il testo ha subito nell'*adaptation* di Camus.

Il primo aspetto che emerge evidente è l'annullamento di quella che in Buzzati è una tipicizzazione dei linguaggi. Ogni personaggio usa un linguaggio che definisce il suo ruolo, con tutte le marche che il ruolo e la situazione richiedono. Tutto questo nella *adaptation* viene notevolmente appiattito con soppressioni, con una sintassi che cambia livello e si uniforma, con deformazioni, con veri e propri errori di senso.

Vediamo qualche esempio.

Uno dei momenti cardine della prima parte della commedia è la spiegazione, che il dottor Malvezzi dà alla madre di Corte, dei disturbi che il figlio avverte. È un discorso che, proprio perché parla di fenomeni misteriosi che tuttavia avvengono nella mente umana, va alla ricerca delle parole, si attarda per cercare l'esattezza, ripete per convincere, si sospende per sfumare, non rinuncia all'elemento favolistico. Ebbene, nel testo di Camus tutto questo viene ridotto notevolmente, viene espunto il riferimento popolare e mitologico, sono abolite le pause, è ridotta la ricerca lessicale, ogni marca di partecipazione affettiva del medico-amico scompare. Tutto si riduce al discorso lineare d'una diagnosi.

Pur nell'uso d'un linguaggio molto semplice, direi minimale, dal punto di vista lessicale, nella *pièce* di Buzzati contano gli espedienti retorici che rispondono a tre necessità fondamentali (e non potrebbe essere diversamente): caratterizzare il personaggio; supportare la struttura simbolica; rispondere alle esigenze della parola rappresentata. Vediamo alcuni esempi che, nel testo camusiano, contraddicono queste necessità.

Giovanni Corte è un personaggio sanguigno, battagliero, si intuisce abituato a rapporti con gente di ogni ceto sociale, ma che non vuol dismettere, nel linguaggio, le sue origini piccolo borghesi. Non rifugge perciò (lui e, a volte, altri personaggi) dall'uso di espressioni e interiezioni del linguaggio familiare e popolare, se non volgare («casinisti», «balle», «un corno», «minchionerie», «me ne frego», «ne ho piene le tasche», ecc.) fino al blasfemo («Perdio» e simili). Queste marche del personaggio sono completamente oscurate nel testo d'arrivo, o con la loro espunzione, come nel caso del blasfemo «perdio», o con espressioni che contengono a volte veri e propri errori di senso:

Perdio si è fatto vivo  
Che casinisti voi uomini.  
Balle!

= Voyez comme il s'est dépêché!  
= Que vous êtes raisonnéurs!  
= Ça ne tient pas debout!

minchionerie	= sottises
Io me ne frego del febbrone.	= Je me moque de la fièvre.
Ne ho piene le scatole	= J'en ai plein le dos <sup>28</sup> .

L'abolizione, da parte di Camus, del settimo piano, porta ad un chiaro errore logico nella settima scena, durante il colloquio tra Corte e il primo malato. Un altro errore di questo tipo è nel rapporto tra Claretta e Schroeder che in Buzzati si danno sempre del tu. Nell'*adaptation* il rapporto è lo stesso, ma in un'occasione Schroeder si rivolge a Claretta con il lei.

Da sottolineare, in questa tipologia di errori che falsano la logica dei rapporti, un'incomprensione del testo che produce una battuta incomprensibile nella sequenza del dialogo. Nel primo quadro, si presenta nell'ufficio una donna (e lo spettatore sa di chi si tratta) che nessuno conosce e che chiede di Corte. Le viene risposto che l'ingegnere non è in sede. In italiano le battute sono le seguenti:

Donna	- Oh non importa, poco male... C'è tempo... non mancheranno le occasioni...
Gloria	- Scusi, chi devo dire?
Donna	- <i>Ci mancherebbe altro! (Esce ridendo)</i> <sup>29</sup>

Nel testo di Camus la sequenza diventa:

La femme inconnue	- Oh! C'est sans importance. Sans importance. Cela ne fait rien. Rien ne presse, d'ailleurs.
Gloria	- Faut-il faire une commission?
La femme inconnue	- Non, les occasions ne manqueront pas. <i>Mais tant de choses nous manquent.</i>

E a nessuno sfugge il fraintendimento dell'esclamazione «Ci mancherebbe altro!» tradotta con «Mais tant de choses nous manquent.»

Altre sequenze del testo francese devono essere giunte in maniera incomprensibile allo spettatore, proprio perché contengono importanti incomprensioni del testo italiano che, a questo punto dovrebbe essere chiaro, non era certamente a portata di mano né dello scrittore né del regista.

Ancora due esempi, di diverso valore, purtuttavia ugualmente eloquenti di quanto vengo dicendo e rappresentativi di una «traduzione» disseminata di cortocircuiti che spezzano la logica del sistema.

<sup>28</sup> Tutte le citazioni dell'*adaptation* sono tratte dall'edizione contenuta in A. Camus, *Théâtre...*, op. cit., pp. 601-714.

<sup>29</sup> Qui e nelle citazioni che seguono il corsivo è mio.

Nel quadro XI di Buzzati, Corte ha un dialogo con un malato che, tra l'altro, così conclude la sua visione di «quelli là fuori»:

Malato – Fanno tragedie, fanno, perché la loro auto non è dell'ultimo modello, no?... E le mogli piantano il muso perché l'amica ha la pelliccia nuova e loro no?... Fanno tragedie *per un raffreddore...per un raffreddore* hanno il coraggio di pregare Dio Onnipotente! Hanno il coraggio di scomodarlo, i maledetti!

Nel testo di Camus diventa:

Un drame, ils font sûrement un drame parce que leur voiture n'est pas du modèle le plus récent, n'est-il pas vrai? Et leurs épouses boudent parce que leur fourrure n'est pas neuve. Ils feraient n'importe quoi *pour avoir un frigidaire*. N'importe quoi, oui, même prier le Dieu tout-puissant! Oui, ils osent déranger le Dieu tout-puissant *pour un frigidaire*! Ah! les fripons!

Segnalo solo l'elemento piú macroscopico di «frigidaire» per «raffreddore» che, comunque lo si voglia giustificare, lacera il discorso del testo di partenza e provoca un vuoto senza piú forza di gravità.

Il secondo di questi esempi vuol essere, se non altro, un ulteriore testimone dei notevoli errori di senso che, a mio avviso, erano già presenti nel testo dell'ignoto traduttore, e conferma che una sola può essere la spiegazione dell'errore ch'è nell'esempio precedente. Voglio dire che non si tratta di una «scelta» intenzionale.

Nel quadro VIII, Corte parla al telefono, con la sua segretaria, di un «gruppo interessato *ai noti lotti del comprensorio*». Il testo francese parla, invece, di un «groupe intéressé *aux stocks de compresseurs*».

Tutto il «texte français d'Albert Camus» mostra chiaramente, come dicevo prima, i segni d'una traduzione letterale che si mantiene tale, e con tutti gli errori del tipo di quelli che abbiamo visto, finché Camus non interviene. Quando, poi, interviene lo scrittore, il testo subisce ulteriori trasformazioni, che, inutile ripeterlo, snaturano la qualità del linguaggio buzzatiano senza sostituirvi una possibile alternativa nella lingua d'arrivo.

Vediamo alcuni esempi di questa seconda serie di interventi.

Il primo è dato, nel I quadro, dal colloquio tra Gloria e Gobbi, dipendente della ditta, che fa la conoscenza della nuova segretaria facendole in maniera spiritosa un complimento:

Gobbi – [...] Ma li porta sempre?

Gloria – Che cosa?

Gobbi – Li porti pure, li porti pure... Anche con gli occhiali lei è... (schiocca le dita in segno ammirativo)... E il nome?

Gloria – Che nome?  
 Gobbi – *Il suo... Mi azzardavo a chiederle...*  
 Gloria (fredda) – *Scusi, lei cerca di...*

Nel testo di Camus il gioco diventa piú scoperto fino ad una volgarità completamente gratuita:

Gobbi – [...] Mademoiselle, mes respects. Oh! (Il indique les yeux de Gloria.) Ils sont à vous?  
 Gloria – Quoi?  
 Gobbi – Ces yeux, voyons! Gardez-les, en tout cas. Gardez-les jour et nuit. Formidable. (Il fait claquer les doigts en signe d'admiration.) Quel nom?  
 Gloria – Quel nom?  
 Gobbi – Eh bien, le vôtre! Le prénom, surtout. Le prénom, c'est l'avenir.  
 Gloria (avec froideur) – *Que désirez-vous?*  
 Gobbi – *Tout. Ne vous fâchez pas.* [...]

Un altro momento della presenza di Camus è dato dall'azione di sottrazione di materiale verbale, e dunque scenico, e da aggiunte di immagini metaforiche, di figure, di modi di dire, estranei all'universo retorico buzzatiano e, comunque, inutili superfetazioni nell'elegante economia della commedia. Leggiamo, dunque, frasi come:

- Il a donné en plein dans le panneau.
  - Il a du coffre, mais il a du cœur.
  - Un peu comme si le pape devenait athée.
  - Ils se jeteront sur nos actions comme des moineaux sur du crottin frais.
  - Vous avez ce soir devant vous cet oiseau rare qu'on appelle un homme heureux.
  - Il fait un monde de rien et soupçonne un cancer dans chaque cor au pied.
  - Drôle de crabe, celui-là!
- ecc.

Infine, e con quest'ultima notazione terminiamo un elenco lungo, ma certo non completo, degli interventi sul corpo della commedia *Un caso clinico* da parte di Albert Camus, non può non essere ricordata la sostanziale riduzione della fine del IX e di tutto il X quadro. Si tratta della scena in cui il dottor Claretta convince l'ingegnere Corte a scendere dal quarto al terzo piano. È una delle scene piú belle, in cui Claretta mette in atto tutta la sua abile arte nella dissimulazione e nella simulazione. Sminuisce la propria importanza e finge di mettersi nei panni del malato, usa l'ironia e l'enfasi, un'autorità piena di cautela e una liberalità che di fatto non offre vie di scampo. Si tratta, insomma, di un momento-chiave, di estremo rigore, nella definizione della struttura retorica dell'universo concentrazionario, del mostro, che avvolge con i suoi tentacoli le sue vittime e le svuota d'ogni impulso della volontà e della ragione.

La lunga tirata di Claretta, interrotta solo da qualche parola di debole resistenza di Corte, si riduce, nel dialogo francese, ad una breve schermaglia tra medico e paziente e ad un discorso burocratico di semplice convincimento della vittima ad accettare le giuste decisioni dell'autorità.

Alla fine del lungo «viaggio» di «Sette piani» sta la messa in scena al teatro La Bruyère di Parigi. Io non so se quella regia abbia insistito ancora in cambiamenti e riduzioni. Dalle poche notizie che ho trovato, dai giudizi critici e dalla sicura presenza di Albert Camus alle ultime prove traggio la convinzione che il testo rappresentato sia stato esattamente quello che troviamo nell'edizione delle opere di Camus nella *Bibliothèque de la Pléiade*.

Come abbiamo visto, esce confermata l'esistenza di un'anonima traduzione sulla quale ha lavorato lo scrittore francese per fornire la sua «adaptation» a Georges Vitaly. E rimane per noi confermata la validità dell'unica definizione possibile del lavoro di Camus: né «traduction» né «texte français de...», ma «adaptation», se con questo termine intendiamo una «libera trasposizione», realizzata nei modi che abbiamo visto.

Leonardo Buonomo

THE DISCIPLINE OF TRAVEL:  
HENRY T. TUCKERMAN'S *THE ITALIAN SKETCH BOOK*

As early as the first decades of the nineteenth century, the author of «yet another» account of an Italian journey began to reassure his readers that what expected them was not – or, at least, not only – a perfunctory description of standardized episodes (a moonlit ramble in the Coliseum, St Peter's, the Uffizi, the Bridge of Sighs, etc. ).

The need to distinguish one's rendering of the «Italian experience» sometimes resulted in a preference for the quotidian, the ordinary aspects of the country, over its artistic patrimony. Quite a few were in fact those writers who thought the task of translating on paper the aesthetic impact of art works not merely difficult but fruitless as well.

For an American author, the choice of placing a greater emphasis on the study of humanity than on the study of art could also be motivated by a specific interest in comparative analysis. If one wished to establish a cultural contrast between the United States and Italy, it was undoubtedly less difficult to examine and compare different manners and mentalities than to choose the American counterparts of Michelangelo's «Moses» or Guido Reni's «Beatrice Cenci».

While not devoid of descriptions of Italy's most renowned works of art (as we shall see), Henry T. Tuckerman's *The Italian Sketch Book* (1835) is certainly representative of such an anthropological bent. In presenting his volume to the readers, Tuckerman describes it as a collection of tales and essays «illustrative of the local and social features»<sup>1</sup> of Italy. Its purpose, he furthermore informs us, is that of awakening «in any mind an interest and faith in humanity as there existent» (p.7). In the introduction, Tuckerman stresses the

<sup>1</sup> All quotations are from the 1837 edition of *The Italian Sketch Book* (Boston: Light & Stearns).

instructive value of the encounter with Italian culture. Its antiquity, its difference, are indicated as the measure with reference to which the American traveler or reader can outline the conditions, merits, or deficiencies of his own society. In the very first pages of his work, Tuckerman identifies his interlocutor and addresses him in a plainly didactic tone. He warns his readers that a certain degree of intellectual preparation is indispensable for the kind of research proposed in the *Sketch Book*. That of Italy, in his view, is not a reality that yields itself passively to one's gaze, nor is the task made easier by the «long and magnifying space which divides ... [the American] continent from the old world». Precious for the «transatlantic sojourner in Italy» are consequently «a sense of the true nature of the comprehensive object» he is «about to contemplate», «a patient determination to bestow a degree of time and study in a measure corresponding with the subject, a preparedness for disappointment, and an unyielding spirit of candor». As conceived by Tuckerman, travel is a discipline complete with a body of specific «methods» (p. x).

Like several other nineteenth-century travelers, Henry T. Tuckerman went to Italy hoping that his health would benefit from the country's renowned mildness of climate. In that he was disappointed. Italy failed to correspond to the romantic image of a land unvisited by the asperities of winter. What he found instead was a «vocation». His first Italian sojourn – from October to March of 1833, mostly in Florence and Rome – led him, in his early twenties, to undertake a career as a writer. His impressions of Italy were first recorded in articles and tales that appeared in *The Boston Pearl and Literary Gazette* in 1834. The following year a few of these pieces and additional material were published as a book with the title of *The Italian Sketch Book* (an evident reference to Irving's own *Sketch Book*<sup>2</sup>, whose composite form Tuckerman imitated). Tuckerman's literary production was evidently affected by the contact with Italy. After the *Sketch Book* came *Isabel, or Sicily*<sup>3</sup> (1839) and *Rambles and Reveries*<sup>4</sup> (1841), both inspired by his second trip to the peninsula (1836-38); moreover, a great deal of his subsequent production concerns, or includes references to, Italy.

Unlike better-known and more widely studied American representations of Italy such as Hawthorne's *The Marble Faun*<sup>5</sup> and

<sup>2</sup> WASHINGTON IRVING, *The Sketch Book*, ed. Haskell Springer (Boston: Twayne Publishers, 1978).

<sup>3</sup> (Philadelphia: Lea and Blanchard).

<sup>4</sup> (New York: James P. Giffing).

<sup>5</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Marble Faun*, eds. William Charvat, Roy Har-

Howells's *Venetian Life*<sup>6</sup>, the *Sketch Book* is scarcely characterized by judgments of a moral kind. This is made evident, for example, by Tuckerman's treatment of the themes of art and religion, two aspects of Italian life of particularly difficult interpretation for most Protestant observers. What emerges from Tuckerman's comments on churches, monuments, and art galleries is a capacity for simple aesthetic pleasure apparently inconceivable to most American writers of his time.

Exemplary in this sense is the account of his visits to St Peter's, where it was his «special delight» to go «not critically to examine, but to yield [himself] freely to its sublimity and beauty» (p.21). In admiring the colossal architectural structure of St Peter's, Tuckerman unhesitatingly identifies its double significance: 1) as a symbol of man's capacity for excellence («there is a freedom, a nobleness, a grandeur about St Peter's, allied to intellect and sentiment in their higher manifestations») 2) as a place of worship («the thought of that being to whose praises it is devoted») (p.23). What ultimately prevails, however, in his intellectual and emotional response to St Peter's is an essentially secular appreciation of beauty. To the eyes of most American authors in Italy the religious and aesthetic values of Catholic churches appear inseparable: the admiration of the first brings a sense of guilt, as if it were an implicit approbation of the latter. In Tuckerman's case, on the contrary, the fact that St Peter's is a place «dedicated to Catholicism» (p.23) is somewhat secondary to its being «a magnificent edifice», and it does not interfere with the observer's «calm sentiment of satisfaction» (p.22).

Even those manifestations of Catholic worship which usually struck a Protestant visitor as exceedingly peculiar and theatrical are commented on in the *Sketch Book* in a remarkably detached tone. Telling of his visit to the Church of the Capuchins and its cemetery, Tuckerman concentrates mainly on visual details. Monastic life interests him but remains something very far from his experience, and the impression is that the awareness of such «distance» is what causes a suspension of judgment on his part. The spectacle of the cemetery, with its stretched skeletons and its lamps made of bones, is defined as «hideous» (p.26), but Tuckerman's tone throughout the description is surprisingly matter-of-fact. The contrast could not be

vey Pearce, Claude M. Simpson, Matthew J. Bruccoli, Fredson Bowers, and L. Neal Smith. (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1986).

<sup>6</sup> WILLIAM DEAN HOWELLS, *Venetian Life* (New York: Hard and Houghton, 1967).



greater with the triumph of horrific detail and moral indignation that characterizes the same scene in *The Marble Faun*<sup>7</sup> (Chapters XX-XXI).

Also noteworthy are the accounts of a ceremony for the entrance of two young women into their novitiate<sup>8</sup> and a religious procession in the town of Prato. Like Margaret Fuller in her Roman correspondences for *The New York Tribune*<sup>9</sup> (1847-49), Tuckerman shows a taste for the poetical and pictorial character of Catholic liturgy (the novitiates' «interesting appearance, and the associations of the moment, were not inoperative upon those of us to whom the scene was new» p.45). What distinguishes his attitude though, is a reluctance to pronounce himself on the sincerity of the rituals he witnesses, on whether or not their spirituality equals their suggestiveness. To recognize something as different from what we know, Tuckerman seems to suggest, means to defer the evaluation of «what is better, [or] morally sounder»<sup>10</sup>. As refers, specifically, to the forms and expressions of worship, Tuckerman focuses on their comprehensive effect, the sensation that they communicate to the observer. His insistence on the novelty of the scenes he is contemplating is hardly accidental.

As this was the first ceremonial of the kind I had witnessed, my interest was considerably excited ... The combined effect of such a solemn moving pageant, and the gazing multitude ... the profound stillness which reigned ... the deep tones of the chanters, or the measured strains of the instruments ... all came most touchingly and with an awful and solemn distinctness upon the mind. (pp.69-70)

In his study of travel literature, Percy Adams draws a parallel between fictional heroes and travelers/narrators. Just as the fictional character «controls the fictional narrative, moves through space, and grows with that movement or is exposed by it, so ... does many a» traveler/narrator «control the account or move, grow, become

<sup>7</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *op.cit.*

<sup>8</sup> On the reaction of English and American travelers to this ceremony, see: MICHÈLE RIVAS, *Les écrivains anglais et américains à Rome et l'image littéraire de la société romaine contemporaine de 1800 à 1870*, 2 vols., Diss., U. La Sorbonne (Paris, s.e., 1979), pp.337-338.

<sup>9</sup> MARGARET FULLER, *At Home and Abroad* (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1971).

<sup>10</sup> HILDEGARD EILERT, «Wilhelm Müller, 'Professore di Scienza Plebea' in Italia», *Viaggi in Utopia e altri luoghi*, ed. Maria Enrica D'Agostini (Milano: Guerini e Associati, 1989), p.65.

exposed in it»<sup>11</sup>. For both, the movement through space and time can assume the characteristics of an education, or an apprenticeship. If such is the case, an intellectual course may be detected and followed as it unwinds alongside the geographical one.

To be sure, there is in Tuckerman's *Sketch Book* a cultural trajectory that is not represented by the passage from city to city, from region to region. Tuckerman's discovery and interpretation of Italian life is also a discovery and interpretation of the role of the author. Writing on Roman ruins, he emphasizes the creative effort involved in the act of beholding them (a concept also formulated by Melville in his 1857 lecture on «Statues in Rome»<sup>12</sup>). Their obscurity, their remoteness, allow the observer to supply with his imagination what time has cancelled («free scope is ... given to a species of conjecture, which it is mournfully pleasing to indulge» p.34). Not surprisingly, the inscription on the tomb of Cecilia Metella fascinates Tuckerman for its «sublime simplicity»; the scanty information it provides makes it appealing, for it is very much like the first sentence of a tale or a novel yet to be written.

Standing by the massive remains of such a mausoleum, of which we can only affirm that it was reared to the memory of a Roman wife and daughter – what trait of energetic beauty, of affectionate devotion, of moral courage, which enters into the beau-ideal of the female character, may we not confidently ascribe to this? (p.34)

As a person without a history, a person defined only by her domestic and social roles or functions (wife and daughter), Cecilia Metella becomes in the *Sketch Book* the emblem of woman in any time and place. Cecilia's mausoleum (dismissed in Cooper's *Gleanings in Europe: Italy* as a monument to «insignificance»<sup>13</sup>), is for Tuckerman an appropriate symbol of the unheard history of

innumerable of her sex, who live in the exercise of thoughts and sentiments which, if developed through more conspicuous channels, would be productive of deathless renown; but whose self-sacrificing ministrations, though immeasurably influential, are as unseen as those of a guardian angel. (p.35)

<sup>11</sup> PERCY ADAMS, *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1983), p.185.

<sup>12</sup> HERMAN MELVILLE, «Statues in Rome», *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, eds. Harrison Hayford, Alma A. Mac Dougall, and Thomas Tanselle (Chicago: Northwestern University Press, 1987), p.404.

<sup>13</sup> JAMES FENIMORE COOPER, *Gleanings in Europe: Italy*, eds. John Conron and Constance Ayers Denne (Albany, New York: State University of New York Press, 1981), p.206.

The terms in which Tuckerman sets up a contrast between the cultural identities of Italy and the United States seem to betray reservations about certain aspects of modernity. The underlying suggestion of quite a few passages of the *Sketch Book* appears to be that there are human qualities whose growth is particularly favoured by a pre-industrial environment. Interestingly enough, similar theories also make their appearance, in the same period, in Italy's internal debate over the definition of the country's national essence. A highly emphatic and self-righteous version of Tuckerman's contraposition of sentiment and practicality may be found, for example, in Vincenzo Gioberti's *Del Primato morale e civile degli Italiani*<sup>14</sup> (1843). To replace America as second term of comparison, as nation-symbol of modernity, is in *Del Primato* her closest European equivalent: England. The citizens of such a thriving, advanced nation have apparently a very strong claim to the title of first people in the world and yet, Gioberti argues, they are inferior to the Italians. What determines this inferiority is, apart from the fact that they are not Catholic, the excessive emphasis that their society places upon the material sphere of existence.

An attempt to define the Italian nature as naturally at odds with aggressive utilitarianism and competitiveness is also that of Gioberti's chief political rival, Mazzini, in his *Dei doveri dell'uomo*<sup>15</sup> (1845). As Giulio Bollati has observed, Mazzini's views, his search for an Italian, «more humane» model of modernity, played an important role in creating the image of the «good, brotherly» Italian, incapable of «ruthless aggressiveness»<sup>16</sup>. This is an image not dissimilar to that evoked by Tuckerman in the section of his book called «The last sojourn».

I felt that if the social activity and predominance of mental endeavor which characterize my own country were wanting here, yet that I had known and experienced much of the true spirit of fraternity, much of intellectual enthusiasm and generous sentiment. I thought of the many hours of quiet and innocent enjoyment, the instances of social kindness, the offices of sympathy ... (p.124)

The concept of «fraternity» may be viewed in Tuckerman as closely related to that of communication, of mutual comprehension.

<sup>14</sup> VINCENZO GIOBERTI, *Del Primato morale e civile degli italiani*, ed. Gustavo Balsamo-Crivelli (Torino: Unione Tipografico-editrice torinese, 1925).

<sup>15</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Dei doveri dell'uomo*, (Milano: Rizzoli, 1950).

<sup>16</sup> GIULIO BOLLATI, «L'italiano», *Storia d'Italia*, eds. Ruggiero Romano e Corrado Vivanti (Torino: Einaudi, 1989), p.1011.

It is well to remember that Tuckerman's knowledge of Italian allowed him not only to establish a dialogue with the people he wished to portray, but also to recreate their voice on the page. «Society», writes Talal Asad, is «people who speak»<sup>17</sup> (p.155), and to understand what they say is to hold the key to its interpretation. What a foreign language stands for is not only a different lexicon, a different grammar, but also, and more importantly, a different way of thinking, a different way to confront the world. Using the local language (with which, as he points out in the *Sketch Book*, he was adequately but not fully acquainted), Tuckerman in Italy accepted a position of vulnerability that most travelers in his time did their best to avoid. He managed, at times, to abandon the role of spectator, putting himself in the middle of things, interacting with the people he described.

When observing the Italian scene from within, rather than from without, Tuckerman sees things in a different way. The amiable generalizations that characterize some of his descriptions of the Italian character (especially in the tales «The Florentine» and «The Sad Bird of the Adriatic», as well as in the section entitled «Natural language»), are replaced by vivid sketches of believable individuals. Though not displaying the proverbial «sanguinary temperament» (p.53) and «ardor» (p.221), nor doing justice to their description as «children of feeling» (p.264), Tuckerman's few Italian acquaintances are among the most interesting figures in the *Sketch Book*. The account of his encounter with a young Sicilian poet<sup>18</sup> in Naples serves, for instance, as a rare and revealing illustration of one of the Italian images of the New World. Two simple words pronounced by Tuckerman, «Sono Americano», open up vistas of unlimited expression and liberty («his eye brightened ... He spoke enthusiastically of Washington and Franklin» p.90). As an author, the young man is particularly interested in «the extent of the liberty of the press in America»; when Tuckerman tells him of the situation in that country, he experiences both elation and despair. The image evoked by Tuckerman's words is enormously appealing, the contrast with his own predicament far too sharp («He struck his hand despondingly upon a pile of manuscripts, the publication of which the censors had prohibited, on the ground of their liberty of sentiment» pp.90-91). The faceless mass of the victims of oppression finds in this episode a

<sup>17</sup> TALAL ASAD, «The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology», *Writing Culture*, eds. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: University of California Press, 1986), p.155.

<sup>18</sup> Tuckerman does not give any precise indication of the young man's identity.

recognizable voice, a specific identity. Tuckerman thus succeeds in presenting the direct effects of despotism, a reality otherwise difficult to visualize for his American readers.

In the section entitled «My home abroad», Tuckerman notes how a sojourner's experience of a foreign land depends on «the position whence» he «gazes forth». If he associates with the local population, if he lives with them, his apprehension of «external nature», his «impressions of social and moral phenomena» will differ greatly from those of «the wanderer who looks forth from his own solitary consciousness» (p.230). These observations (suggesting almost an early description of anthropological fieldwork) introduce Tuckerman's recollection of his stay in Florence, and the special quality of his relationship with his two landladies (a mature Countess and her daughter). As in the former episode, Tuckerman gives us here a glimpse of America as filtered through an Italian sensitivity; once more, the emphasis is on the mythical connotation of the word «American»:

Her [the countess'] early and affectionate interest in me was at first unaccountable, until I learned the romantic sentiments with which the very name of American was associated in her mind. Her ideas on this subject were derived, in no small degree, from the novels of the Seconda Walter Scott (sic), as she called Cooper, the translations of which she had eagerly pondered (p.233).

Tuckerman's avowed interest in humanity is an expression of his attitude toward the interrelation of past and present in Italy. Unlike many other travelers, Tuckerman finds the country's contemporary scene as engrossing as the remnants and traces of history. There are times when modern Italy, with her political and social questions and her various cultural expressions<sup>19</sup> seems to absorb completely the author's attention. Whereas Hawthorne and Howells view the presence of the past in Italy as overwhelming (to the point that it renders the present evanescent and dream-like), Tuckerman emphasizes the immediacy of the present, the force of its impact on the viewer.

Often in the *Sketch Book* a parallel study of Italy's past and present is indicated as the best strategy for an analysis of the country's complex nature. Only looking back at Italy's history can the foreign visitor understand her many divisions, the texture of a coun-

<sup>19</sup> Of particular interest is Tuckerman's detailed description (complete with plot summary and citations in Italian) of Vincenzo Bellini's *Norma* (first performed on December 12, 1831, in Milan), pp.71-75.

try where the «us vs them» clash multiplies and fragments in a series of subcategories (region vs region, city vs city, village vs village, neighborhood vs neighborhood). Only considering how a long succession of foreign invasions have in the course of the centuries «neutralized her nationality», may one venture to discuss «the present moral and social conditions of Italy» (p.266). The would-be visitor of Italy whom Tuckerman ideally addresses, is constantly reminded that his intellectual gain will depend on the quality of his effort. He must be aware that «of all countries [Italy] requires special study, and calm habitual attention, to develop its resources». The American, the citizen of «the active, the bustling world» must acquire a different mentality to conform to, and appreciate, the «contemplative spirit» of the country. The mechanical movement from place to place, the incessant search for new objects, new scenes, that characterizes fashionable travel, is in Tuckerman's view «singularly inconsistent» (p.75) with the character of the land. It represents a violation of the local culture, an intrusion of values that are antithetical to it. Based as it is on respect, Tuckerman's own way to relate to another reality is the very opposite of violence. Only respect, Tuckerman suggests in the *Sketch Book*, favours a constructive exploration of diversity and, consequently, the acquisition of wisdom.

Eugenio Burgio

QUELLENFORSCHUNG E DIFFUSIONE  
NELL'OCCIDENTE MEDIEVALE DELLA VITA APOCRYPHA  
DI SAN GREGORIO. UN REGESTO BIBLIOGRAFICO

I. LA QUELLENFORSCHUNG SULLA LEGGENDA

I.0. Intorno alla metà del XII secolo, probabilmente nelle regioni occidentali della Francia settentrionale, un anonimo chierico volgarizzò in un poemetto in distici baciati di ottosillabi la leggenda di Gregorio, l'incolpevole incestuoso divenuto papa dopo una lunghissima penitenza, traendola da una redazione latina oggi perduta. La *Vie de saint Grégoire* [= *VGr*]<sup>1</sup> vanta, all'interno di quel corpus di

<sup>1</sup> Citazioni e riferimenti a *VGr* rimandano tutti a: *La Vie de saint Grégoire*, edizione critica a cura di EUGENIO BURGIO, Venezia, Cafoscarina 1993. In sintesi l'intreccio della leggenda: Gregorio è il frutto della relazione incestuosa tra il giovane conte d'Aquitania e la sorella, nata dalla grande intimità tra i due dopo la morte della madre e del padre. Abbandonato alle onde del mare subito dopo la sua nascita con un corredo d'oggetti preziosi e delle tavole d'avorio in cui la madre racconta le cause dell'esposizione, Gregorio è raccolto da due pescatori al servizio di un monastero, allevato dalla moglie di uno dei due ed educato dall'abate, che gli ha imposto il suo nome (Gregorio, appunto).

Scoperta casualmente, dopo un litigio con un figlio del pescatore, la sua identità, Gregorio – *adoubé* dall'abate – abbandona l'isola alla ricerca dei suoi veri genitori. Il destino, in forma di Demonio, lo conduce alle terre che sua madre governa da sola (dopo che il fratello è morto nel corso di un pellegrinaggio penitenziale a Gerusalemme), e che sono devastate dalla guerra mossale da un pretendente a cui ha rifiutato la sua mano. Assoldato come mercenario, Gregorio conclude il conflitto catturando il pretendente e ottiene dal popolo festante la mano della contessa.

Il felice matrimonio viene bruscamente spezzato dalla scoperta, da parte dei due sposi, del vero legame di parentela che li unisce (scoperta provocata dal quotidiano rinchiudersi di Gregorio in una latrina per leggere le tavole). Gregorio abbandona l'Aquitania e si fa incatenare da un pescatore su uno scoglio isolato. Dopo diciassette anni di penitenza la volontà di Dio lo sceglie come nuovo papa. La leggenda si chiude con la nuova riunione – questa volta non peccaminosa – di Gregorio e la madre, a Roma, e con la morte dei due protagonisti.

L'esistenza di un perduto antigrafo latino di *VGr* è inferibile da alcune allusioni contenute nel poemetto: v. 61 *Hui mais orés par escripture*, v. 65 *Sainte Escriptrue*

testi (diffusi nell'Europa medievale e moderna per trasmissione scritta e orale) che formano il 'Tipo' narrativo folclorico classificato nel repertorio di Aarne & Thompson 1961 sotto il numero 933, «Gregorius on the Stone»<sup>2</sup>, un ruolo essenziale: è, in ordine temporale, la prima occorrenza nell'Occidente medievale del Tipo; ad essa è collegato, per trasmissione scritta diretta o indiretta, un notevole numero di testi, molti dei quali di grande valore per qualità letterarie e densità di implicazioni culturali.

La sua *précellence* ha reso *VGr* oggetto di una ricchissima indagine filologica e critica, che, iniziata insieme ai primi passi della filologia romantica e positivista e continuata senza soluzione di continuità fino a oggi, si è soprattutto concentrata sulla sua *Vorgeschichte* e sulla storia della sua tradizione (che sono anche *Vorgeschichte* e storia della tradizione del Tipo folclorico). Il presente contributo vuole essere un tentativo di critica messa a punto delle questioni evidenziate nella discussione, avanzando contemporaneamente alcune soluzioni. A questo scopo, ho articolato le mie argomentazioni in due sezioni, ognuna delle quali si apre con un regesto bibliografico delle posizioni emerse nella letteratura critica, e dei testi da loro chiamati a testimone.

### I.1. *I testi.*

I.1.1. «Romanzo del pio re Armenios di Tiro, di sua moglie e dei suoi figli».

Si tratta di un racconto bipartito, che, dopo essersi a lungo soffermato sulle virtù politiche e religiose di Armenios, re della città di Tiro (narrazione modellata sul Libro di Isaia [Edmunds 1985: 73]), espone le vicende di suo nipote, frutto della violenza che Giovanni, figlio di Armenios, commette sulla sorella dopo essersi ubriacato durante i festeggiamenti per la sua incoronazione a re di Tiro.

Subito dopo la nascita, il neonato è abbandonato sul Nilo su una barchetta, e raccolto ed educato da un pescatore. Raggiunta l'adole-

*nos raconte*, v. 183 *Car, si com on dist en l'estoire*. Cfr. par. IV.6.2.3. dell'«Introduzione» all'edizione cit., e nota 143.

<sup>2</sup> Aarne e Thompson schedano trentotto varianti del Tipo. Integrazioni alla schedatura in Mölk [1988: 132 nota 21]. Elstein [1986: 195] ritiene che «approximately 60 versions exist»; ma il suo regesto [1986: 210-2] comprende anche le leggende di Giuda, sant'Albano, Paolo di Cesarea, Andrea di Creta e Simone il Trovatello – tutte versioni che Aarne e Thompson schedano nel Tipo 931, «Oedipus».



scenza e venuto a conoscenza del suo passato (conservato in una tavoletta d'oro su cui è incisa la frase «il padre del bambino è suo zio, la madre sua zia»; insieme a una barra d'oro e a una d'argento, la tavoletta costituisce il corredo per lui approntato dalla madre), il giovane abbandona il monastero per divenire soldato e si arruola, senza saperlo, nell'esercito della madre, rimasta sola sul trono dopo che il fratello si è ritirato in monastero, e costretta a subire l'assedio di un re a cui ha rifiutato la sua mano.

Il giovane sconfigge l'avversario della regina, e la ottiene in moglie come premio. Divenuto re, egli si chiude frequentemente in una latrina del palazzo per rileggere la tavola d'oro e meditare sulle sue origini. Una cameriera scopre il suo segreto e ne informa la regina, che, trovando la tavola, intuisce la verità.

Il marito abbandona il paese, e si fa condurre da un povero pescatore su un isolotto roccioso, e lì, incatenato e con indosso solamente la *guebbeh* (la tunica) datagli dal pescatore in cambio dei suoi ricchi abiti, rimane a lungo in penitenza. Nel frattempo la Chiesa è senza guida per la morte del Patriarca, e il re non riesce a trovare un sostituto. Durante la ricerca di un monaco degno della carica, i suoi emissari giungono alla capanna del pescatore. Lì, durante la preparazione del pesce per il pranzo, sua moglie ritrova nel ventre dell'animale la chiave delle catene che tengono il nipote di Armenios incatenato sulla roccia. Il ritrovamento viene correttamente interpretato come un segno della volontà divina: esso porta al recupero del penitente, che viene nominato Patriarca da dodici vescovi mandati a chiamare dal re. Attraverso di lui Dio compie molti miracoli, non ultimo quello di riunire madre e figlio, ormai purificati dal loro peccato.

Il racconto si conclude con un invito ai fedeli a non disperare nel perdono divino e ad affidare la salvezza dell'anima alla penitenza.

Una traduzione francese di questa leggenda è stata pubblicata da Amélineau [1888: I,165-89], e ristampata in van der Lee [1969: 124-7] (e un sommario in R. KÖHLER, «Eine koptische Variante der Legende von Gregorius auf dem Stein», *Germania* 36 (1891): 198-200 [= Köhler 1900: 182-4]); una traduzione inglese (che concerne solo la parte qui riassunta) in Edmunds [1985: 73-9].

Amélineau non segnala in nessun luogo della sua opera quale sia il manoscritto fonte della traduzione. Un'annotazione scritta tra le carte di Mario Roques depositate al Collège de France di Parigi (gentilmente segnalati dal prof. Félix Lecoy) e Mölk [1988: 132 nota 6] hanno riconosciuto la base del lavoro di Amélineau nel codice Paris, B.N. ar. 4791, cc. 142v-187r: un codice miscelaneo di testi agiografici (tra cui la vita di sant'Antonio l'eremita), in arabo, del XIX secolo. [Cfr. E. BLOCHET, *Catalogue des*

*manuscripts arabes des nouvelle acquisitions* (1884-1924), Paris, Leroux 1925, per me consultato da Anna Thornton presso la Biblioteca Nazionale Centrale in Roma]. R. GRIVEAU, «Notices des manuscrits arabes chrétiens entrés à la Bibliothèque Nationale depuis la publication du catalogue», *Revue de l'Orient chrétien* 14 (1909): 174-88 276-81 37-56, informa che il codice faceva parte di un gruppo di manoscritti (nn. 4770-96), per la più parte moderni, che Amélineau aveva depositato presso la Bibliothèque Nationale, e che «sont, en majeure partie, des copies contemporaines exécutées en Egypte.»

La leggenda di Armenios ha goduto di una notevole fortuna manoscritta in lingua araba. L'elenco della tradizione, redatto da Graf [1944: 552], conta i seguenti codici:

– Vaticano, B.A.V. ar. 175 (del XIV sec.): cc. 279r-95v (mutilo dell'inizio);

– Vaticano, B.A.V. fondo Borgia 98 (datato 1469): cc. 1v-54v;

– Vaticano, B.A.V. syr. 37 (datato 1579): cc. 98r-115r [codice perg. in 4°, miscellaneo di testi agiografici, religiosi e dottrinali (tra cui il *Tractatus de impedimentis Matrimonii* di Giacomo di Edessa), portato dalla Mesopotamia da A. Skandar. La rubrica della leggenda, nella descrizione del cod., recita: «“Historia Hermiani Regis eiusque uxoris et filiorum”, quorum dies emortualis 10, mensis Barmudae, seu Aprilis, scripta, ut dicitur, a *Zosima Tarsensi Episcopo*». Cfr. St. et Jo. ASSEMANUS, *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codicum manuscriptorum catalogus*, Romae, t. II (1758): 244 sgg.];

– Selly Oakes (Birmingham), Mingana Collection of Manuscripts (Trustees of the Woodbrooke Settlements), syr. 449 (del XVIII sec.): cc. 65r-74r;

– Berlin, Staatsbibl. syr. 245 (Sachau 43) (datato 1823): cc. 148r-68r [manoscritto miscellaneo, di ambiente giacobita, di leggende agiografiche. Cfr. Sachau [1899: II,745-53] (a pp. 751-3 sommario della leggenda)];

– Beirut, Bibl.Orientale 621, pp. 230-8.

I.1.2. «Racconto di un uomo, il cui padre era pure suo zio, e la cui madre era pure sua zia».

Alessandro ed Elena sono i figli del re di R(h)omia. Sul letto di morte, il padre, vedovo, nomina Alessandro suo successore. Dopo la festa successiva all'incoronazione Alessandro, ubriaco, viola la sorella, che rimane incinta. Il re abbandona il paese, e la donna partorisce un maschio, che viene abbandonato alle acque con un corredo composto da una tavola d'oro, una d'argento e una di cera, che contiene la sua vicenda (e l'indicazione che “suo zio è suo padre, sua madre sua zia”).

Trovato da alcuni monaci sulla riva del mare, il bimbo è allevato

come novizio in un convento, nella cui scuola rivela eccezionali doti intellettuali. Prima di consacrarlo monaco, il priore lo mette alla prova rivelandogli le sue origini; il giovane abbandona il monastero per mettersi alla ricerca dei genitori, e giunge nelle terre governate dalla madre, che nel frattempo s'è sposata.

Il marito è in guerra con un re vicino, e il trovatello si arruola nel suo esercito, rivelando delle doti militari che gli permettono di ottenere le lodi del re e un incarico di cortigiano. Alla morte del re la corte lo elegge al suo posto e la regina, abbagliata dalla sua bellezza, è ben felice di sposarlo. Nessuno dei due conosce la reale identità del coniuge, ma la regina, incuriosita dal vedere il marito rinchiudersi spesso a piangere nella sua stanza, scopre la tavoletta di cera e comprende la verità.

Svelato l'incesto, il re fugge dal paese; giunto in una città straniera, acquista da un maniscalco chiodi e catene e si incatena sulla riva del mare. Sette anni dopo il penitente, ormai simile nell'aspetto a un animale, viene trovato da un principe e condotto in città come un fenomeno da baraccone. Nessuno riesce a liberarlo dalle catene, finché due cittadini non trovano nel ventre di un pesce la chiave che il penitente aveva gettato in mare all'epoca del suo incatenamento. Appena liberato, lo sconosciuto inizia a compiere miracoli e a guarire i malati; la fama della sua santità si sparge per il mondo e attira a lui i suoi genitori, Alessandro ed Elena, che vengono purificati del peccato di cui si erano macchiati e per il quale si erano sottoposti a lunghe penitenze. Alla loro morte le anime dei tre sono accolte in Paradiso.

Una traduzione tedesca di questa leggenda è stata procurata da Lidzbarski [1896: 56-64] (ristampata in van der Lee [1969: 128-9]), fondata su un testo tràdito nel codice Berlin, Staatsbibl. syr. 137 (Sachau 337), cc. 10v-17v. Si tratta di una miscellanea di ambiente nestoriano (bilingue, nel dialetto siriano fellihî di Tijārî e Mosul [su cui cfr. gli studi di Lidzbarski in *Zeitschrift für Assyriologie* 9 (1894): 224 sgg. – non consultati] e traduzione araba [Lidzbarski 1896: X]); il codice contiene diciotto testi agiografici, molti dei quali di origine greco-bizantina. Il manoscritto non è datato né da Lidzbarski né dalla scheda del catalogo di Sachau [1899: I,445-8], e fu procurato alla biblioteca berlinese da Eduard Sachau nel suo viaggio in Siria e Irak dell'inverno 1879-1880, attraverso la mediazione dell'Abate generale dei monaci caldei Samuele Giamil [Cfr. *Kurzes Verzeichnis der Sachau'schen Sammlung syrischer Handschriften* von E.S., Berlin, Schade 1885].

## I.1.3. Giovinezza di Dārāb, imperatore persiano.

Il re persiano Bāhman sposa la figlia Hūmāy, che rimane incinta. A tre mesi dal parto, il re si ammala di malattia mortale, e di fronte alla corte riunita affida il governo alla figlia. Dopo la sua morte, Hūmāy partorisce un maschio, e, per non dover un giorno cedergli il trono, lo fa esporre alle acque dell'Eufrate in un barchino colmo di tessuti e pietre preziose.

Raccolto da un lavandaio, l'infante è allevato nella famiglia di questi, e cresce come il più bello e intelligente fra i suoi coetanei; e poiché egli si rifiuta di apprendere il mestiere di lavandaio, il padre lo fa educare, come un aristocratico, alle arti liberali e marziali. Sempre più consapevole della differenza che lo separa dagli altri membri della famiglia, il giovane, che ha nome Dārāb, strappa un giorno alla madre putativa il segreto della sua nascita.

Nottetempo abbandona l'abitazione del lavandaio, e con le pietre preziose acquista armi e un cavallo. Dārāb si arruola nell'esercito della madre, (che deve fronteggiare l'invasione dei Greci), facendosi notare da lei per la sua fiera bellezza. La sera precedente allo scontro decisivo, il lavandaio e sua moglie giungono al campo persiano, e narrano la storia al comandante dell'esercito: egli ne riferisce alla regina, che comprende che il giovane è suo figlio. Dopo il vittorioso scontro con i Greci, Hūmāy cede il trono a Dārāb, che diviene imperatore di Persia.

La leggenda della giovinezza dell'imperatore persiano Dārāb è narrata nello *Šābnāme* (il «Libro dei Re») di Firdūsī (935-1020), scrittore di religione sciita nato e vissuto per molto tempo a Tūs, nel Khorasan, e che compose il suo poema alla corte del sultano sunnita Maḥmūd di Ghazna (a cui fu presentato nel 1010), fondendo in una grandiosa composizione epica (50.000 versi) molta parte del patrimonio eroico-legendario iranico a partire dall'epoca pre-achemenide, attingendo da fonti eterogenee (arabe e pahlavī). [Cfr. A. PAGLIARO & A. BAUSANI, *Storia della letteratura persiana*, Milano, Nuova Accademia 1960: 591-5]. Un'opera che ha un posto a sé nella storia letteraria iranica, «[...] quasi di conclusione della tradizione epico-religiosa più antica, l'ultima autentica voce dell'Iran preislamico. Firdusi [...] non fu dogmaticamente un eterodosso, ma sentimentalmente fu attaccato come nessuno al passato pagano e mazdeistico della patria [...]» [F. GABRIELI, in Tucci 1957: 359].

La vicenda che qui si racconta è compresa nella prima parte del poema, quella più propriamente leggendaria, conclusa dalla narrazione della guerra tra i due figli di Dārāb, Dārā e Iskender (Alessandro Magno).

Il riassunto della leggenda è redatto sulla base della sola traduzione italiana integrale (in endecasillabi sciolti) attualmente esistente: *Il Libro dei*

*Re*, a cura di Italo Pizzi, Torino, Bona 1888, 8 voll.: V,461-89. (Una edizione antologica in versi è stata curata da Fr. GABRIELI, Torino, UTET 1969; parziale quella in prosa a cura di G. AGRATI & M.L. MAGRINI, *Il Libro dei Re*, Milano, Mondadori 1989 – redatta a partire dalla trad. di Pizzi, comprende solo la sezione leggendaria del poema, escluso il regno di Dārāb).

#### I.1.4. *Divi Metronis Germanici vita.*

Metronio, mercante di nazionalità tedesca, si stabilisce per qualche tempo a Verona per ragioni di lavoro. Nella città veneta, una relazione con una serva che lavora nel suo albergo rende il mercante padre di una bambina; la neonata è affidata dalla madre morente alla sua padrona, perché la allevi. Metronio nel frattempo ha abbandonato Verona senza nulla sapere.

Il mercante torna nella città quindici anni dopo: conosce la giovinetta, e potentemente attratto dalla sua bellezza «cum ipsa copulam carnalem, in sciens esse filiam, perpetravit». La reciproca narrazione delle proprie biografie svela ai due amanti la gravità della loro colpa.

Spaventati, padre e figlia si recano dal vescovo per chiedere consiglio. Il prelo ingiunge alla giovinetta di monacarsi, e a Metronio di lasciarsi incatenare a una colonna forata nella chiesa di san Vitale, non lontano dall'Adige. La chiave che serra le catene viene gettata nel fiume, e il vescovo dichiara che la penitenza continuerà finché essa non sarà ritrovata.

La penitenza dura per più di sette anni, trascorsi da Metronio nella continua preghiera di Dio. Dopo questo periodo, alcuni pescatori fanno una ricchissima pesca nell'Adige, e per sciogliere un voto, portano il pesce più grosso in dono a Metronio (di cui ormai era nota la santità di vita). Il penitente lo rifiuta («Dignus... non sum...»), e invita i pescatori a offrire il dono al vescovo. Nel ventre del pesce è ritrovata la chiave: Metronio, liberato, diviene un ecclesiastico e predicatore, e fonda una chiesa a Mantova. Alla sua morte, le diocesi di Verona e di Mantova si contendono il suo corpo. Un segno della volontà divina spinge i fedeli a seppellirlo in san Vitale, a Verona.

Il testo della *Divi Metronis Germanici vita, cuius ossa in ecclesia sancti Vitali martyris iacent Veronae*, conservato nel ms. Verona, Bibl. Capitolare CXIII (XVI sec. *in.*), cc. 105v-108r, è pubblicato in Molk [1987: 49-52] – contributo che si può considerare definitivo sulla storia della leggenda e del culto di Metronio, e che integra le pagine dedicate al santo incestuoso da Dorn [1967: 80-3].

## I.1.5. Giovinezza di Gauvain, cavaliere della corte di Artù.

Il nipote del re di Norvegia, Lot, ospite della corte di Uther Pendragon, ha un segreto *affaire* con la figlia del suo ospite, Anna. Rimasta incinta, la fanciulla si accorda con dei mercanti perché portino via il neonato e lo allevino. Appena nato, il bimbo, battezzato Galvano dalla madre, viene loro affidato insieme a un ricco corredo, un anello e un documento sigillato che narra la sua storia.

Durante una fermata della nave dei mercanti nei pressi di Narbonne, e in loro assenza, il neonato e il corredo (con altre ricchezze) vengono trafugati da un povero pescatore, Viamundus. Il pescatore alleva Galvano per sette anni; quindi, sfruttando il tesoro rubato (e fino allora intoccato), si reca a Roma fingendo d'essere un ricco aristocratico. Conosce l'imperatore e ottiene da lui la splendida residenza che fu di Scipione. Tempo dopo Viamundus si ammala mortalmente. Confessa la verità all'imperatore e a papa Sulpicio. Tre anni dopo (a quindici anni) Galvano è investito cavaliere dal papa (e non conosce la sua identità: così il papa ha promesso a Viamundus), e ottiene di essere il campione cristiano nel duello che risolverà il conflitto tra i Persiani e i Cristiani di Gerusalemme.

[Dopo molte avventure in Oriente Galvano tornerà alla corte arturiana, conoscerà la sua reale identità e i suoi genitori].

La 'biografia' di Galvano è narrata nel romanzo latino in prosa *De Ortu Waluuanii*, conservato nel cod. London, Brit.Lib. Cotton Faustina B VI (primo quarto del XIV sec., secondo Day [1988: XII]), cc. 23rb-38vb, edito da Bruce [1913: 54-93] (che lo data in un primo tempo [1913: XXI] agli inizi del 1300, quindi [1928: II,33-8] alla metà del XIII sec.; mentre Day [1988: XVI-XVII] – come Pio RAJNA, «Per le origini e la storia primitiva del ciclo bretone», *Studi Medievali* 3 (1930): 201-57 (p. 248) – lo sposta tra la metà e la fine del 1100; e R.Sh.LOOMIS, «The Latin Romances», in Loomis [1959: 472-9] (p.473) propone come *terminus a quo* il 1277). È stata confermata da Pio RAJNA, «Sono il *De Ortu Waluuanii* e l'*Historia Meriadoci* opera di un medesimo autore?», in *Studies... Gertrud Schoepperle Loomis*, Paris, Champion 1927: 1-20, l'ipotesi di Bruce [1913: VIII-X] che vuole dello stesso autore il romanzo di Galvano e l'*Historia Meriadoci*, altro romanzo latino conservato, con il *De Ortu...*, nel cod. Oxford, Bodl.Lib. Rawlinson B. 19. Ancora in discussione l'attribuzione della paternità all'abate di Mont-saint-Michel Robert de Torigny (1154-1186) (cfr. Day [1988: XVII-XXII]).

Esiste un frammento di un romanzo in versi antico-francese, intitolato dal suo editore [Meyer 1910: 19-30] *Enfances Gauvain*, tràdito in una carta doppia conservata presso la Bibliothèque sainte-Geneviève a Parigi, del XIII secolo. Il frammento presenta alcune significative difformità nell'intreccio rispetto al testo latino (che si discuteranno in I.3.1., 1), e che

lasciano pensare che il romanzo latino sia l'apografo di una perduta redazione oitanica in versi, affine a quella del frammento).

#### I.1.6. Richard 'il Bello'.

Dopo molte preghiere e anni di sterilità, la regina di Frisia muore dando alla luce una bambina. Chiamata Clarisse in ricordo della madre, l'infante è allevata dal padre, e diviene un'adolescente bellissima. Il padre, per difendere la sua bellezza, la rinchiude in un giardino circondato da un muro tutte le volte che deve allontanarsi dai suoi possedimenti. In una di queste circostanze la ragazza, caduta in un sonno profondo, viene violata dal cavaliere Louis le Preux, e rimane incinta. Quando nasce il bimbo (un maschio), il re di Frisia, furibondo, decide di sopprimerlo: ordina a due scudieri di portarlo nella foresta per la bisogna. I servi, inteneriti dal bambino, decidono di disobbedire.

Il bimbo è trovato da un conte, che lo alleva come figlio proprio chiamandolo Richard. A vent'anni il giovane viene a sapere dal padre putativo la verità sulla sua nascita, e decide di partire alla ricerca di suo padre.

Dopo una serie di avventure, Richard giunge alla corte di Frisia e conosce Clarisse; la sua grande bellezza lo stupisce, mentre lei si sente misteriosamente attratta dalla somiglianza del giovane con il cavaliere che l'ha violata. Nel frattempo, il sultano attacca il regno. Richard compie incredibili prodezze. Dopo la battaglia, Clarisse si informa delle origini del giovane, e attraverso un pezzo di stoffa mostratole dal giovane lo riconosce come suo figlio.

Alla fine della guerra, perduta dagli infedeli, Clarisse narra a Richard l'avventura della sua nascita, e il giovane parte alla ricerca del padre. Nuova serie di avventure, e quindi Richard trova suo padre dopo averlo abbattuto al torneo del castello di Marchuel, e insieme tornano in Frisia, dove i genitori del cavaliere possono finalmente unirsi in matrimonio. Dopo un'altra filza di avventure, nel corso delle quali (grazie all'aiuto di un 'Cavaliere bianco' che si rivela poi il fantasma di un cavaliere morto del quale Richard ha onorato il cadavere, insepolto, con una cerimonia funebre) l'eroe si guadagna la mano di una principessa e un regno, Richard, informato della morte del re di Frisia e della guerra di successione tra i suoi baroni, conquista il paese per il padre e glielo dona.

Romanzo in ottosillabi baciati – databile alla seconda metà del XIII sec. nell'estremo Nord della Francia –, *Richars li Blaus* è conservato in copia

unica, nel codice Torino, B.Un.Naz. L 13 (ex G II 9): cc. 128v-146v (manoscritto piccardo-vallone del XV sec. *in.*, che contiene, tra gli altri romanzi in versi, il *Cligés* di Chrétien de Troyes e l'*Eracle* di Gautier d'Arras).

Edizione a cura di Anthony J. HOLDEN, Paris, Champion 1983 (CFMA).

## I.2. *Gregorio un conte bleu? Analisi della letteratura.*

### I.2.1.

Though the pious elements in the Gregory legend doubtless came from the Orient, the romantic element of the deliverance of the princess from siege, common to the Gregory and Gawain stories, seems to have been introduced first in the latter tradition.

In un breve studio («Hartmann von Aue and His Successors») scritto per l'opera collettiva sul romanzo arturiano diretta da R. Loomis [Loomis 1959: 431-42 (a p. 436)], Hendricus Sparnaay riasunse in questi termini le sue convinzioni (maturate in quaranta anni di ricerche) sulle fonti della *Gregorsage*. Secondo il germanista olandese, il nucleo originario, generatore della leggenda, è un intreccio arturiano, ancora riconoscibile nei romanzi dedicati a Galvano e Richard li Biaus: un giovane cavaliere dalle origini oscure (figlio naturale di una relazione illecita) libera dall'assedio di un preteendente rifiutato una nobildonna che si rivela poi sua madre. Tutti gli altri motivi (i due incesti, la penitenza e la riunione con la madre) sono il frutto di una rielaborazione secondaria in ambiente religioso.

L'ipotesi della *Vorgeschichte* arturiana, esposta in termini sostanzialmente identici in un articolo del 1920 e nella Dissertazione dottorale del 1922<sup>3</sup>, venne riconfermata nella grande monografia su Hartmann von Aue del 1933 [Sparnaay (1933): 146-79], e corroborata da nuovi elementi. Innanzitutto, e sulla scorta della lettura di *Der Mythos von der Geburt des Helden* di Otto Rank [Rank (1909)] (su cui tornerò in I.3.2.), Sparnaay riconosce nella biografia di Gregorio lo schema mitico dell'«Eroe fondatore»; e tra i molti intrecci che l'allievo di Freud raccoglie e discute<sup>4</sup> (e probabilmente convinto da una

<sup>3</sup> «Zur Entwicklung der Gregorsage», *Neophilologus* 5 (1920): 21-32; *Verschmelzung legendarischer und weltlicher Motive in der Poesie des Mittelalters* (Academisch Proefschrift, Amsterdam), Groningen, Noodhoff 1922: 11-56.

<sup>4</sup> Rank [(1909): 29-73]: Sargon I (2900 a.C.), Mosè, Karna (nel *Māhābhārata*), Edipo, Dārāb, Paride, Telefo, Perseo, Ciro, Khusrau (ancora nello *Šāhnāme*),



sua affermazione<sup>5</sup>), Sparnaay individua nella leggenda di Dārāb la storia più vicina a quella di Gregorio. La somiglianza diviene prova di possibile parentela: pare molto verosimile a Sparnaay (soprattutto in relazione a quanto sappiamo sulla facilità di diffusione dei testi dall'Oriente all'Occidente medievale) che «[...] die Geschichte [di Dārāb] dem Gregordichter bekannt gewesen ist» [Sparnaay (1933): 157]. L'assenza del secondo incesto in Firdūsī è per lo studioso originaria, e l'episodio autonoma invenzione dell'autore di *VGr*<sup>6</sup>. Quanto al motivo della penitenza sulla roccia, Sparnaay rintraccia una possibile fonte in un testo agiografico bizantino, la Vita di san Martiniano, il cui più antico testimone, Paris, B.N. gr. 1452, rimonta al X secolo<sup>7</sup>. Tutti questi elementi narrativi si ricompongono, nel

Romolo, i fondatori di Tebe Anfione e Zeto, Eracle, Zoroastro, Gesù, Sigfrido (nella *Thidrekssaga* norrena, 1250 c.), Lohengrin. Sulla base di questi materiali Rank [(1909): 75-6] propone una 'leggenda mediana' così articolata:

- un eroe figlio di re;
- suo concepimento preceduto da *difficoltà* / gravidanza turbata da *annunci premonitori*;
- necessità di *esporre* il bambino (per lo più alle acque, ad opera dell'autorità paterna o di un suo rappresentante);
- sua salvezza ed educazione da parte di un animale (o un individuo umile);
- ritrovamento dei genitori (riconoscimento / vendetta sul padre).

<sup>5</sup> «Molto simile a questa [di Gregorio] è la leggenda iranica del re *Dārāb* [...]» [Rank (1909): 35].

<sup>6</sup> Curiosamente, Sparnaay non tiene in alcun conto l'osservazione di Rank [(1909): 115 nota 17], secondo cui «In alcuni miti si ha l'impressione che la relazione amorosa verso la madre sia stata rimossa perché contraria alla coscienza di certe epoche e popoli. Le tracce di questa rimozione sono ancora rilevabili se si confrontano miti differenti o versioni diverse del medesimo mito. [...] Confrontando [...] la leggenda di *Dārāb* con quella molto simile di *San Gregorio*, risulta che in *Dārāb* l'incesto con la madre, che normalmente precede il riconoscimento del figlio, è semplicemente omesso; qui al contrario il riconoscimento impedisce l'incesto; un'attenuazione che si può cogliere, per così dire *in statu nascenti*, nel mito di Telefo, dove l'eroe sposa la madre, ma la riconosce ancor prima di compiere l'incesto [...]». Osservazioni che anticipano quelle di Krappe (che tuttavia non cita mai Rank).

Infine, Sparnaay [(1933): 158] nega recisamente qualunque affinità o contatto tra Edipo e Gregorio, esplicitamente invocati invece da Rank [(1909): 34]. Come risulta dalla sua risposta alle obiezioni di Z.W.J. KROES [«Die Gregorlegende», *Neophilologus* 38 (1954): 169-75] in «Zum Gregorius», *Neophilologus* 39 (1955): 16-23, lo studioso (pp. 18-9) sostiene che Edipo, figlio legittimo allontanato per un oracolo funesto, appartiene a un Tipo diverso da quello di Dārāb, Gregorio, Richard li Biaus.

<sup>7</sup> San Martiniano, asceta di Cesarea, abbandonò la sua abitazione per sfuggire agli allettamenti del Demonio, e si rifugiò su uno scoglio in mezzo al mare (nutrendosi solo dell'acqua e del pane che un caritatevole pescatore gli portava), da cui dovette allontanarsi per un nuovo intervento del Demonio. Il testo bizantino, edito

lavoro dell'Autore di *VGr*, intorno al motivo arturiano della liberazione della nobile assediata.

Alla ricostruzione di Sparnaay si oppone il testo edito da Amélineau nel 1888, affine in maniera evidente all'intreccio del poemetto antico-francese. Pur senza dare alcuna informazione sulla sua tradizione manoscritta, l'orientalista francese era propenso a datare la leggenda del nipote di Armenios intorno ai primi decenni del VII secolo d.C., e con più precisione immediatamente prima dell'invasione araba dell'Egitto (639-646), a causa dell'assenza nel testo di un qualsiasi riferimento a oggetti, usi, espressioni proprie della cultura araba [Amélineau 1888: I, XLIII-XLIV]. Analizzando la leggenda Sparnaay (1959) osserva che: 1) si tratta di un testo composito, che riunisce in sé due intrecci probabilmente autonomi in origine (la pia esistenza di Armenios e le vicende dei suoi eredi); 2) quanto alla datazione proposta da Amélineau,

Gründe, die ihn [A.] dazu berechtigen sollten, den Armenios so früh anzusetzen, führt er eigentlich keine an. [Sparnaay (1959): 252] <sup>8</sup>.

Dunque, la scarsa qualità della narrazione, unita a un evidente impaccio nel 'montare' i propri modelli, e l'impossibilità di sostenere in modo attendibile una datazione alta sono per Sparnaay indizi certi del fatto che la leggenda copta sia un testo tardo, probabile versione della *Gregorsaga* così come la conosciamo da *VGr*.

I.2.2. Tra il 1933 e il 1936 Alexander Haggerty Krappe pubblicò due studi sulla *Vorgeschichte* orientale di *VGr*. Le sue ricerche folcloriche sull'argomento, pur muovendo, come si proverà ad argomentare in I.3.2., da principi teorici non di molto dissimili da quelli che sostengono le riflessioni di Sparnaay, offrono una rilettura sostanzialmente differente dei materiali narrativi in discussione <sup>9</sup>.

La riflessione di Krappe prende le mosse da due asserzioni nega-

da RABOW, in *Wiener Studien* 17 (1904): 253-93; la traduzione latina in *AASS*, febr. II, 666 sgg.

<sup>8</sup> Inoltre, «Wenn der Armenios wirklich so alt wäre wie Amélineau will, müßte er im 7. Jahrhundert mit dem grossen Strom des Ost-West-bewegung nach dem Frankreich gekommen sein, wo es damals noch keine Erzählung dieses Typus gab.» [Sparnaay (1959): 252].

<sup>9</sup> Rilettura che è condivisa, fin nei minuti particolari (e differenziata solo dall'aggiornamento della bibliografia in nota) da van der Lee 1969 (soprattutto 120-37); tanto che non mette differenza alcuna citare l'uno o l'altro studioso.

tive: 1) le notevoli differenze che sono riconoscibili dalla comparazione del mito edipico e della leggenda mostrano chiaramente come «les deux légendes ne se ressemblent guère [...]» [Krappe 1936: 163] (diversamente dalla leggenda di Giuda, calco colto cristiano della leggenda greca [Krappe 1933: 15-6]); 2) il mito di Edipo non è un *conte bleu*, cioè una «narration se composant d'une série de MOTIFS arrangés d'une façon à peu près fixe et très logique» [Krappe 1933: 11], perché risulta dall'unione di due temi distinti, che hanno avuto una autonoma fortuna letteraria: il tema dell'«enfant fatal» (cioè, l'eroe fondatore) e il tema del 'ritrovamento madre-figlio' (*thème de nouvelle* piuttosto diffuso nelle letterature occidentali da Boccaccio in poi). Del resto, anche la leggenda di Gregorio è per Krappe composta di due elementi diversi: il doppio incesto e la penitenza – il primo implica il secondo, ma può essere facilmente sostituito da un altro motivo senza che il secondo risulti per questo inverosimile [Krappe 1936: 165].

Secondo Krappe le vicende di Dārāb rappresentano una narrazione di doppio incesto. Poiché le motivazioni che spingono Hūmāy a esporre il neonato sono evidentemente implausibili (la volontà di potere, e il conseguente rifiuto di governare per conto del figlio in attesa della sua maggiore età – per poi ritirarsi di buon ordine – non spiegano perché poi lei gli consegni tanto facilmente il regno dopo averlo riconosciuto), Krappe ne conclude che si tratta evidentemente di un motivo secondario, introdotto per spiegare l'esposizione, altrimenti inspiegabile in un clima culturale (quello mazdeista, in cui nasce la leggenda poi rielaborata da Fīrdūsī) che non considera peccaminose le pratiche endogamiche, anzi le loda apertamente [Krappe 1936: 167]<sup>10</sup>. D'altra parte, Fīrdūsī avrebbe soppresso l'episodio del matrimonio incestuoso tra Dārāb e Hūmāy perché: 1) gli imām musulmani non avrebbero tollerato una narrazione incentrata su un comportamento fortemente interdetto dalla legge coranica; 2) Dārāb è nel «Libro dei Re» padre di Dārā, cioè Dario III (avuto da una principessa iranica), come di Iskender, cioè Alessandro Magno (avuto da un precedente matrimonio con la figlia del re di Rūm

<sup>10</sup> Si consulti (su segnalazione di van der Lee 1969): H. HÜBSCHMANN «Über die persische Verwandtenheirath», *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 43 (1889): 308-12 (sull'approvazione elogiata dei matrimoni tra consanguinei nell'*Avesta*); A.H. KRAPPE, «La belle Hélène de Constantinople», *Romania* 63 (1937): 324-53 (340-2) (con una ricca raccolta di scandalizzate fonti greco-latine sulle pratiche endogamiche dell'Oriente achemenide, che può essere utilmente letta attraverso il filtro di M. BETTINI, «E tolgono per moglie la cugina», in J.G. FRAZER, *Matrimonio e parentela*, Milano, il Saggiatore 1991: 245-65).

Filiqūs – Filippo –, e immediatamente ripudiata)<sup>11</sup>. La narrazione delle imprese di Dārāb dopo la sua incoronazione non lascia alcuno spazio a un eventuale matrimonio con Hūmāy.

Tout cela nous amène à conclure que dans l'archétype de la légende perse, oriental sans doute mais non pas perse, Homāi finit par épouser son fils libérateur avant de le reconnaître [...],

e che la leggenda doveva concludersi nei termini della vicenda di Gregorio, con la dissoluzione dell'unione incestuosa [Krappe 1936: 168, e cfr. van der Lee 1969: 131-5].

Questa ricostruzione trova un appoggio nel testo neosiriano edito da Lidzbarski<sup>12</sup>, tratto da un libro nestoriano (e quindi «très probablement d'origine byzantine»), e anteriore all'invasione araba, esattamente come il racconto copto edito da Amélineau.

Ce texte copte et le texte syrien précité se ressemblent jusque dans des détails décidément secondaires, tels que l'inscription des tablettes: le père de cet enfant est son oncle, sa mère est sa tante. On ne saurait donc douter que les deux ne soient dérivés d'un archétype commun, sans doute quelquel texte religieux grec. Il est également certain que ce texte est aussi l'archétype de la légende occidentale ou bien qu'il lui est étroitement apparenté. [Krappe 1936: 170-1]

L'antigrafo di *VGr* (attraverso un'interposita versione latina) è dunque un testo greco composto tra V e VI secolo, fonte anche della narrazione di Fīrdūsī, da cui dipende anche il racconto popolare

<sup>11</sup> Le legendarie vicende di Alessandro Magno pervennero a Fīrdūsī attraverso le traduzioni orientali del fortunatissimo *Romanzo di Alessandro* (200 d.C. c.) del greco Pseudo-Callistene. Cfr.: CHIARA FRUGONI, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Firenze, la Nuova Italia 1978: 3-5, 11 sgg. (con ricchissima bibliografia sulla fortuna dell'eroe nel Medioevo occidentale, bizantino e orientale); *Il romanzo di Alessandro*, a cura di MONICA CENTANNI, Torino, Einaudi 1991: XXIV, LXVIII; D.J.A. ROSS, *Alexander Historiatus*, London 1963; gli ormai superati studi di FR. SPIEGEL: *Erânische Alterthumskunde*, Leipzig, Engelmann 1873, 3 voll.: II, 582 sgg., e *Die Alexandersage bei den Orientalen*, Leipzig 1851 possono essere sostituiti da G. LEVI DELLA VIDA, «Alessandro (Romanzo): versioni orientali», in *Enciclopedia Italiana*, II (1949): 337-8 (segnalati dal professor Riccardo Contini).

<sup>12</sup> Lidzbarski [1896: 56] riteneva che il racconto avesse una fonte colta di origine bizantina, come lasciano pensare i nomi dei protagonisti e dei luoghi in cui si svolge la vicenda (R(h)omia indicava in Oriente Costantinopoli. A suo modo di vedere, l'assenza di riferimenti alla cultura araba nel testo ne autorizzerebbe una datazione precedente al quarto decennio del 600, durante il quale Siria e Mesopotamia caddero sotto il dominio di Medina.

bulgaro di Paolo di Cesarea<sup>13</sup>: un testo nato [Krappe 1936: 175-6] nell'ambiente cristiano (probabilmente nestoriano), e utilizzato come *exemplum* contro le pratiche endogamiche delle popolazioni *in partibus infidelium* mediorientali.

I.2.3. Come per Sparnaay, anche secondo Ulrich Molk [1988: 128-9] la difficoltà di postulare un antografo orientale per VGr risiede nella datazione del racconto del nipote di Armenios proposta da Amélineau: a proposito di quella leggenda si può infatti osservare

[...] erstens, daß sie nur in dem Sinne 'Koptisch' zu nennen ist, als sie Ende des 19. Jahrhunderts in einer koptischen Gemeinde Ägyptens bekannt war, zweitens, daß ihre Sprache arabisch und keineswegs koptisch ist, und drittens, daß sie mit der in zahlreichen Handschriften überlieferten arabischen Fassung identisch ist, auch mit derjenigen (vor dem verlorenen Anfang abgesehen) deren Abschrift 1887 von Amélineau an Ort und Stelle veranlaßt wurde. [Molk 1987a: 96]

E d'altra parte, buona parte degli elementi costitutivi dell'intreccio erano già autonomamente presenti nella letteratura medievale, dall'incesto tra fratello e sorella (nella tradizione epica carolingia [Dorn 1967: 75-80]), alla scelta tra vita laica e religiosa (sant'Alessio), dall'esposizione del neonato (nel *Roman de Thèbes*) alla penitenza su uno scoglio (Giuda nella leggenda di san Brendano); ma soprattutto,

<sup>13</sup> Secondo la leggenda di Paolo di Cesarea, il figlio del re della città, divenuto sovrano dopo la morte del padre, decide di sposare la sorella per evitare di darle in dote metà del regno. Dal matrimonio nasce un bambino che viene esposto alle acque, raccolto da un monaco, Hermolaus, che lo alleva e gli dà il nome di Paolo. Una volta cresciuto, Paolo torna a Cesarea e sposa la madre (rimasta sola dopo la morte del fratello), ma, tornato da Hermolaus per ottenerne la benedizione, scopre la verità con la lettura di uno scritto che la madre aveva collocato nel suo corredo. Su consiglio di san Giovanni Crisostomo, Paolo si fa incatenare su uno scoglio; la sua penitenza dura da dodici anni, quando il ventre di un pesce restituisce le chiavi delle sue catene. La leggenda è conservata in un ms. bulgaro del XVII secolo, e tradotta in tedesco (dal russo) in R. KÖHLER, «Zur Legende von Gregorius auf dem Stein», *Germania* 15 (1870): 288-91 [= Köhler 1900: 178-81] (in maniera scorretta secondo V. DIEDERICH, «Russische Verwandte der Legende von Gregor auf dem Stein und der Sage von Judas Ischariot», *Russische Revue* 17 (1880): 124 nota 7). Köhler (e con lui Lidzbarski [1896: 57]) e ST. NOVACVIČ, «Die Ödipus-Sage in der südslavischen Volksdichtungen», *Archiv für slavische Philologie* 11 (1888): 321-6 [324-5] legano la leggenda a quella serba di Simone il Trovanello (XV-XVI sec.) e le considerano ambedue apografi di un originale bizantino – ipotesi rigettata da Sparnaay nella sua Dissertazione del 1922 [27 sgg.] (e con lui da van der Lee 1969).

il *Roman de Thèbes* (1155 circa) aveva già narrato nella biografia di Edipo buona parte dell'intreccio di Gregorio [Mölk 1987a: 97-8]. Ci sono insomma, seguendo il filo dell'argomentazione di Mölk, sufficienti motivi per pensare che l'antigrafo latino di *VGr* sia stato composto in Europa (e quindi traslato nell'Oriente cristiano), e che

[...] das Hauptgerüst der G[regorius]-Legende als Verbindung des Ödipusstoff mit der Metro-Legende [...] plausibel ist. [Mölk 1988: 129]

La *vita* di san Metronio (il cui culto, attestato dal XIII secolo per l'8 maggio, fu introdotto nell'*Ordo* del capitolo del Duomo di Verona dal vescovo Raterio) è narrata nei termini indicati sopra nel testo conservato in un leggendario redatto (per scopi privati) dall'erudito veronese Pellegrino de' Pellegrini nel secondo decennio del 1500. Si tratta dell'unico testo che esplicitamente riferisca dell'incesto di Metronio: nel 1372, il *Catalogus sanctorum et gestorum eorum* del vescovo Pietro de' Natali riferisce solamente della particolare penitenza impostasi dal santo, ed in termini simili si esprime la sua fonte, il leggendario composto dal vescovo di Chioggia Pietro Calò [Mölk 1987: 37-8]. Mölk ritiene tuttavia che un libello composto nel 962 dal vescovo Raterio in occasione del furto delle reliquie del santo dalla cappella di san Vitale, la *Invectiva satis in quosdam ac lugubris relatio Ratherii cuiusdam [...] de translatione corporis sancti cuiusdam Metronis*<sup>14</sup>, alluda in forma non troppo velata al peccato del santo. In effetti, Raterio sottolinea più volte che Metronio era caduto nelle spire della «petulantia carnis»:

tale sibi fertur supplicium elegisse, quod etiamsi carnis petulantia victus vellet, omnino nequiret evadere [PL CXXXVII,458 (cit. in Dorn 1967: 81)];

e nel capitolo VII del libello, il vescovo sostiene che «[...] beatus enim iste in eo [*scil.* flagitio] inciderat *nescius*» [PL *ibid.*, (citazione e corsivo in Mölk 1987: 45)]. Commenta lo studioso:

Gewiß, Ratherius spricht nicht explizit von einem Inzest, aber die beiden Merkmale 'Sinnenlust' und 'Unwissenheit', verbunden mit dem nachträglichen Bewußtsein des Sünders von der besonderen Schwere seines Vergehens, die eine besonders schwere Buße erheische, lassen es als zweifelsfrei

<sup>14</sup> PL CXXXVI, coll. 451-72 (e 471-6). Mölk ricorre tuttavia a una recente edizione critica dell'*Invectiva*: cfr. Mölk [1987: 40-1, e 40 nota 30]. Dorn [1967: 81-4] ha il merito di aver per primo segnalato i rapporti tra Metronio e Gregorio.

erschein, daß die Sünde des Inzests gemeint ist. Ob die mündliche Überlieferung des 10. Jahrhunderts Metros Inzest als Vater-Tochter-Inzest präzisiert hat, kann aus Ratherius' Schrift nicht erwiesen werden. [Mölk 1987: 45-6]

E il testo del libello era conosciuto anche nelle regioni orientali della Francia: il ms. P dell'*Invectiva* fu portato a Metz, nel monastero di saint-Vincent, dal vescovo Deoderico intorno al 970. Ce n'è quanto basta, per Mölk, per indicare un chiaro filo di collegamento tra la vita metroniana e la leggenda di san Gregorio:

Unser Blick fällt hier wiederum auf jene französischsprachigen Reichsgebiete Wallonien und Lothringen, in die auch die Spuren einer möglichen Bekanntschaft mit der Metro-Legende geführt haben. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Verfasser der erhaltenen *Vie de saint Grégoire* aus einem dieser Gebiete stammt (er war vermutlich Westfranzose); das kann aber bedeuten, daß seine unmittelbare Vorlage, an deren Existenz kein Zweifel besteht, ostfranzösischer Provenienz ist. Auf jeden Fall ist die Metro-Legende mit ihren charakteristischen Erzählmotiven als Quelle für den Schlußteil der Gregorius-Legende plausibel, für deren übrige Abschnitte ein anderer Text die wichtigsten Anregungen gegeben hat. [Mölk 1987: 48]

### I.3. Tra la «Nascita dell'Eroe» e i patterns narrativi.

I.3.1. Le risultanze acquisite dalla letteratura critica analizzata in I.2. sono ormai passate in giudicato: gli studi di Sparnaay, Krappe, van der Lee sono largamente citati, e mai discussi, da filologi, germanisti e studiosi di folclore<sup>15</sup>; e risulta accettato che la leggenda di Dārāb offra quanto meno «eine bemerkenswerte Parallele» [Mölk 1988: 128] a *VGr*. E tuttavia, queste ricostruzioni paiono offrire il fianco a più di un'obiezione: e non soltanto su singoli punti o dettagli, ma pure per non irrilevanti questioni di metodo, che toccano la composizione dell'intreccio come le sue implicazioni culturali. Intanto, le questioni di dettaglio.

<sup>15</sup> Sol [1977: XXV-XXVI nota 65] dà largo spazio ai contributi di van der Lee, così come Elstein [1986: 197-8]; le teorie di Sparnaay godono di ampia risonanza nell'arruffata e confusa introduzione di E.H. ZEYDEL & B.C. MORGAN, *Gregorius. A Medieval Oedipus Legend*, Chapel Hill, The Un. of North Carolina Press 1955: 1-6, e sono le sole segnalate in un repertorio di larga diffusione come ELIZABETH FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner 1988 (7. Aufl.): 259-61.

1) Sul *De Ortu Waluuanii*. Il romanzo latino e i frammenti delle *Enfances Gauvain* differiscono in modo sostanziale sull'episodio dell'esposizione di Galvano. Nelle *Enfances* il neonato viene affidato a un cavaliere, Gauvain le Brun, innamorato della dama di compagnia della figlia di Uther (qui Morcadès), che promette di sposarlo a condizione che faccia battezzare il bimbo. Gauvain lo affida a una balia e quindi lo abbandona alle acque in una botticella con un ricco corredo.

Tanto Meyer [1910: 14-7] che Bruce [1913: XL-XLI, 1928: II,38] sono convinti che *Enfances* e *De Ortu* siano apografi indipendenti di un perduto romanzo oitanico in versi, e che o l'autore del romanzo latino (che sia oppure no Robert de Torigny) (Meyer) o la sua fonte (Bruce) abbiano elaborato una «rationalized adaptation to Gauvain of the legend of Pope Gregory» [Bruce 1928: II,38]. Anche la difformità di posizioni sulla datazione del romanzo latino non impedisce di ritenere che «There can be little doubt that the legend of Pope Gregory determined in large measure the shaping of the *Enfances Gauvain*» [A. MICHÀ, «Miscellaneous French Romances in Verse», in Loomis [1959: 358-92] (p. 362)]<sup>16</sup>.

2) Su Fīrdūsī. Non risulta molto chiaro perché gli imām avrebbero dovuto guardare con maggior tolleranza a un racconto con un solo (anziché due) incesto, né perché l'attribuzione della paternità di Iskender a Dārāb dovrebbe far difficoltà a una narrazione originariamente conclusa da un matrimonio endogamico (dato che comunque Dārā e Iskender nascono da due diversi matrimoni): conclusione che, per essere accettabile culturalmente nell'Iran precristiano, non avrebbe comunque potuto prevedere il motivo della penitenza dell'eroe.

3) Sulla leggenda di Armenios. Anche ammesso, con Sparnaay, che il testo edito da Amélineau sia il risultato successivo della ricomposizione di due narrazioni originariamente autonome, questa non è una prova a carico della datazione recenziere della leggenda. Molto più serie sono su questo punto le argomentazioni di Mōlk. Ma su questo cfr. I.4.

4) Su Metronio. È certo plausibile che le parole di Raterio alludano a un incesto, e a una concatenazione di fatti analoga a quella poi narrata dalla vita cinquecentesca (sebbene siano altrettanto plausibili interpretazioni diverse: per esempio, Dorn [1967: 81 nota 5] ritiene che il peccato di

<sup>16</sup> Le affinità tra Galvano e Gregorio sono state rilevate, e in più occasioni, da Roger Sh. LOOMIS. In *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia U.P. 1949: 146-55 (part. 149 e 150 nota 28), Loomis indica in Gwri Gwallt-euryn ('Grwi dai biondi capelli', eroe delle quattro *branches* del *Mabinogi*) l'antecedente celtico di Galvano. L'intreccio del *De Ortu* come delle *Enfances* nascerebbe «from a combination of the Gwri story and the Coptic story of the grandson of Armenios [...]» [«The Latter Romances», in Loomis 1959: 472-9 (475)]. L'ipotesi (formulata per la prima volta in *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, Columbia U.P. 1927: 331-7) si fonda su tre indizi: 1) l'assenza di tessuti preziosi nel corredo di Galvano e del nipote di Armenios; 2) il fatto che in tutte e due le leggende sia la madre a dare il nome al bambino (*De Ortu* = Bruce [1913: 55]); 3) il nome dell'eroe. Cfr. anche Falconer [1958: 57 e nota 27].



Raterio sia, genericamente, la lussuria). E però, anche a voler escludere che la composizione del testo raccolto da Pellegrino de' Pellegrini non abbia subito l'influenza della leggenda di Gregorio o di sant'Albano<sup>17</sup> (ancora Dorn [1967: 82]), mi pare che, pur nell'identità del nesso narrativo 'incesto-penitenza', Gregorio e Raterio si riconoscano simili soltanto nella forma della penitenza (motivo Q.541.3. «Penance: Gregory on the Stone» in Thompson 1936) – motivo che era già largamente diffuso nell'Occidente medievale all'altezza del X secolo, nella leggenda di san Brendano<sup>18</sup> e non solo, e che proprio per la sua diffusione non isola Metronio e Gregorio in una relazione esclusiva.

I.3.2. Come s'è detto, la presenza di Dārāb tra gli affini di Gregorio è legata all'utilizzo, da parte di Sparnaay, della monografia di Rank (1909)<sup>19</sup>. Partendo dalla convinzione che il materiale mitico può essere analizzato alla stregua di quello onirico (con il quale condivide la stessa funzione psicologica)<sup>20</sup>, Rank analizzò la biografia

<sup>17</sup> La leggenda di sant'Albano, un altro rampollo medievale di Edipo, (BHL nn. 201-5) fa la sua prima apparizione in un testo latino del XII secolo (la cd. 'redazione A'), e come la leggenda di Gregorio è ospitata nei *Gesta Romanorum* (cap. CCXLIV, = app. XLVIII, Oesterley). Cfr. K. MORVAY, *Die Albanuslegende*, München, Finck 1977. Pietro de'Natali conosceva questa leggenda. (Su di lui cfr. O. ZENATTI, «Il poemetto di Pietro de'Natali sulla pace di Venezia tra Alessandro III e Federigo Barbarossa», *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano* 26 (1905): 105-98 [107-12]; J.C. CAMPBELL, «Petrus de Natalibus», in *Lexicon für Theologie und Kirche*, Freiburg, Herder: VIII (1963), 372).

<sup>18</sup> Fr. OHLY, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen, Westdeutscher Vg. 1976: 43-56, segnala che la prima occorrenza del motivo ricorre nella *vita Adae et Evae* apocrifia del IV secolo [43-4 nota 3]; la penitenza sulla roccia ritorna quindi nel *Saltair na Rann* ('Salterio in quartine') irlandese della fine del X secolo, e forma il nucleo dell'episodio dell'incontro tra san Brendano e Giuda nella *Navigatio sancti Brandani* (X sec.), cap. XXV [ed. C. SELMER, *Navigatio sancti Brandani abbatis*, Notre Dame (Ind.), Notre Dame U.P. 1959]. Ohly trae da questi dati una considerazione molto simile a quelle di Mölk: «Bilder wie das der Metrolegende, das der Buße Adams auf dem Stein im Fluß sowie das von dem Leiden des Judas auf der Meeresinsel mögen dem Gregoriusdichter vor Augen gestanden haben, als er die Buß des Gregorius auf dem Stein ersann» [p. 55].

<sup>19</sup> Sparnaay [(1933): 152 nota 1, sgg.] cita frequentemente Rank (1909), così come il cap. X («Mittelalterliche Fabeln und christlichen Legenden») del suo monumentale *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sagen*, Leipzig-Wien, Deuticke 1912: 336-67 (essenzialmente, un repertorio bibliografico del tema incestuoso nelle letterature medievali).

<sup>20</sup> «For Rank, hero myths originate and function to fulfill a blocked need: the need to fulfill socially and personally unacceptable impulses. The fulfillment that myth provides is compensatory: it is a disguised, unconscious, and merely fantasized venting of impulses that cannot be vented directly. The meaning of myth is therefore unconscious. One cannot face it openly.» [Segal 1990: XXVII]. Cfr. Segal

mitica dell'Eroe (tema già diffusamente conosciuto nella letteratura etnografica<sup>21</sup>) alla luce della teoria freudiana del complesso di Edipo, segnalando le affinità intercorrenti tra l'intreccio del mito e l'intreccio del 'Romanzo familiare del nevrotico'<sup>22</sup>. Proprio alla luce di quello che Rank considera il contenuto psicologico del mito (la rivolta contro il padre, disgiunta tuttavia dall'esplicitazione della sua causa, la rivalità sessuale verso la madre), si spiegano le sue osservazioni a proposito della leggenda di Dārāb, che ho citato alla nota 6.

Certo, le riflessioni di Rank hanno offerto a Sparnaay una 'fonte' in più. A parte questo, non si può dire che le sue pagine abbiano avuto un'eco corretta negli studi di cui qui si discute: da una parte, la 'somiglianza' tra Dārāb e Gregorio, fatto di natura sincronica, viene trasformato in nodo generativo di una ricostruzione diacronica; dall'altra, il dato più immediatamente usufruibile per gli studi di filologia e folclore, e cioè il riconoscimento di un *pattern* narrativo comune a tutte le narrazioni (la 'leggenda mediana') – e quindi la possibilità di considerare i testi come termini di una tipologia più

[1990: XII-XVI, XXXVI nota 34] e Dundes [(1976): 194-6] per un'analisi critica del saggio di Rank e dei suoi interessi per la mitologia.

<sup>21</sup> Rank è in effetti il termine intermedio di una lunga serie di studi che inizia con E.B. TYLOR, «Wilde-Men and Beast-Children», *Anthropological Review* 1 (1863): 21-32, e prosegue con J.G. VON HAHN, *Sagwissenschaftliche Studien*, Jena, Mauke 1876: 340, E. COSQUIN, «Le lait de la mère et le coffre flottant», *Revue des questions historiques* 83 (1908): 353-425 (discusso da I. LÉVI, «Le lait de la mère et le coffre flottant», *Revue des Études juives* 59 (1910): 1-13). [Cfr., per la storia della letteratura critica, Dundes (1976): 181-90, e Segal 1990: VII-XII]. Insomma, Rank poteva sottoporre ad analisi un corpus di testi ormai perimetrato e sperimentato. Dopo Rank, larga fortuna ha avuto l'interpretazione ritualistica proposta da J.G. FRAZER, *Folk-Lore in the Old Testament*, London, Mac Millan & Co. 1919 (3 voll.): II,437-55 (il mito come narrazione della trasmissione del potere regale, che garantisce l'equilibrio delle forze magiche e quindi la fertilità della terra), interpretazione chiaramente riconoscibile in F.R. Somerset, BARONE RAGLAN, *The Hero*, London, Methuen 1936. (Su Frazer cfr. G. GUIDORIZZI, «L'avvocato del diavolo: apologia di Frazer», in J.G. FRAZER, *Matrimonio e parentela*, Milano, il Saggiatore 1991: VII-XXII). Sulla stessa linea, DONALD B. REDFORD «The Literary Motif of the Exposed Child», *Numen* 14 (1967): 209-28, ha analizzato trenta varianti del mito; l'analisi lo spinge a pensare a una sua originaria collocazione nelle regioni tra il nord della Mesopotamia e l'Armenia, almeno a partire dal 2000 a.C. G. BINDER, *Die Aussetzung des Königskindes Kyros und Romulus*, Meisenheim, Hain 1964, ha contato non meno di centoventuno varianti nelle culture euro-asiatiche [Dundes (1976): 188].

<sup>22</sup> Sigmund Freud scrisse appositamente per il saggio di Rank [(1909): 78 sgg.] le pagine poi ripubblicate negli anni '30 con il titolo «Der Familienroman der Neurotiker» [«Il romanzo familiare dei nevrotici», in *Opere*, V (1905-1908), Torino, Boringhieri 1972: 467-74: cfr. la 'Nota editoriale' a p. 464]: pagine che nutrono anche la riflessione sulla nascita – nel segno del 'Bastardo' – del romanzo moderno in MARTHE ROBERT: *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset 1972.

che come articolazioni di uno stemma –, è stato sacrificato alla ricerca di relazioni genealogiche indimostrabili con certezza. Insomma, le argomentazioni di Sparnaay, Krappe, van der Lee e Mölk hanno in comune il fatto di trattare l'intreccio di *VGr* come il risultato di un lavoro di riorganizzazione e riadattamento di motivi narrativi autonomi e già dotati di vita propria in altri testi. Mentre credo si possa produttivamente riflettere con un punto di vista di senso opposto: giudicare dell'intreccio di *VGr* (e della sua *Vorgeschichte*) in quanto occorrenza di una 'composizione unitaria', o 'schema compositivo unitario' [Propp (1928): 121, 216], insomma occorrenza di un *pattern* narrativo, che rinvia a un determinato codice antropologico<sup>23</sup> – per usare la terminologia di Krappe, l'intreccio di *VGr* è quello di un *conte bleu*.

Secondo le più recenti ricerche antropologiche, il tipo mitico della nascita dell'eroe è una delle rappresentazioni che la 'logica del concreto' (i meccanismi mentali che governano la definizione del *kosmos* nelle culture senza scrittura) ha elaborato per spiegare il passaggio da un ordine culturale (quello rappresentato dal re sconfitto) a un altro (quello del vincitore, che l'ostilità del potere in carica allontana, immediatamente dopo la sua nascita, nel dominio della natura):

La logica della cultura [...] non ha di fronte a sé solo il problema del passaggio dal disordine all'ordine, dell'emergenza del mondo umano (civile) dal caos ferino: essa deve motivare non tanto (o non solo) gli inizi, quanto le *trasformazioni* successive della cultura stessa [...]. [...] [II] tipo mitico del bambino che entra in contatto con la natura [...] è una delle risposte che la cosiddetta logica del concreto è in grado di fornire a questo interrogativo. È sufficiente spostare la cultura precedente sul piano della barbarie e la nuova su quello della civiltà. A mediare il passaggio, logicamente e temporalmente, provvederà lo spazio neutralizzante (perché privo di regole) della natura [...]. [Bettini & Borghini 1979: 135].

Sulle divergenze teoriche che successivamente divisero Freud e Rank per quanto riguarda il trauma della nascita e il complesso edipico cfr. Segal [1990: VIII-IX].

<sup>23</sup> 'Composizione unitaria', 'schema compositivo unitario' sono espressioni proprie di VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba* (1928), Torino, Einaudi 1966: 121, 216. La nozione di *pattern* come insieme organizzato in un preciso ordine (sintassi) di grandezze narrative costanti (le 'funzioni' proppiane), a cui fanno riferimento le occorrenze variabili (per 'nomenclatura e attributi dei personaggi', 'elementi di raccordo', 'motivazioni' e 'forme dell'apparizione dei personaggi') dei singoli intrecci, è elaborata a partire dalla riflessione proppiana in D'A.S. AVALLE, «Dal mito alla letteratura» (1972 e 1974), in *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore 1990: 5-22 (part. 14-5); si tratta di una nozione sostanzialmente identica a quella di *fabula*, elaborata e messa alla prova sui testi da Cesare SEGRE in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974.

All'interno di questo modello, il racconto edipico rappresenta una significativa variante. Edipo, signore di Tebe dopo aver eliminato l'autorità precedente, non garantisce la fortuna e la prosperità del suo regno: anzi, lo porta inconsapevolmente alla rovina, a causa del matrimonio con Giocasta – il suo errore, l'incesto, è aver inconsapevolmente sposato una donna a lui *troppo vicina*. L'eroe fondatore si trasforma in distruttore: la sua esistenza narrativa mostra, in termini di logica del concreto, i rischi che sono impliciti a ogni trasformazione culturale, il fatto che il passaggio dal vecchio al nuovo è colmo di rischi, e mai indolore [Bettini & Borghini 1979: 149-50].

Già queste considerazioni mostrano come non abbia senso considerare Dārāb come un antenato di Gregorio: la corrispondenza di alcuni loro tratti narrativi non è significativa in termini diacronici, ma pertiene solamente della loro comune appartenenza a una tipologia mitica, a una costellazione di varianti. Detto in più chiaro latino: Firdūsi non ha cancellato nessun secondo incesto (quello tra Hūmāy e Dārāb), per il semplice motivo che questo episodio non è mai esistito nella sua fonte. La leggenda di Dārāb (e il romanzo di Richard li Biaus) rappresenta una variante del tipo mitico, al pari di quella edipica: una variante in cui i rischi del nuovo vengono portati velatamente alla luce, e subito respinti nel profondo.

Come tutti sanno dalla lettura dell'*Edipo Re* di Sofocle, l'eroe, una volta scoperto l'incesto, si cava gli occhi, si sottrae agli uomini, ritorna alla natura da cui è partito. Ma lo schema mitico non si esaurisce qui: dopo un periodo di esilio dagli uomini, l'eroe, ora consapevole, può compiere il progetto di fondazione culturale inscritto nel suo destino. Nell'*Edipo a Colono*, Edipo torna come protettore di una comunità di uomini, nuovamente *isotheos*, mediatore tra gli Ateniesi e gli dèi. Come ha scritto Propp [(1944): 129], «[...] l'*Edipo Re* e l'*Edipo a Colono* sono un tutto organico, un unico intreccio, non due».

Spetta a Propp (1944) il merito di aver dimostrato l'apodittica osservazione di Rank [(1909): 34], secondo la quale «sul modello della leggenda di Edipo è stata elaborata tutta una serie di *leggende cristiane* [...]», Gregorio, Albano, Giuda: di aver cioè dimostrato che l'intreccio della leggenda di Gregorio, al pari di quella di Albano e di Giuda, nasce come intreccio unitario, variante cristiana del tipo dell'Eroe fondatore, e non come opera di *bricolage*, di adattamento di materiali narrativi di riuso. Tutti i testi che la letteratura critica ha chiamato in causa, dalle *Enfances* di Galvano al romanzo di Richard li Biaus (varianti cavalleresche della biografia mitico-folclorica dell'Eroe), da Dārāb a Metronio, valgono non tanto come 'fonti' quanto

come testi affini ma indipendenti, da accostare a *VGr* per meglio definire il senso e la finalità culturali di una trascrizione, quanto meno posteriore all'antichità greco-latina e di segno agiografico, del mito dell'Eroe<sup>24</sup>.

E con questo si torna al problema posto da Mölk 1988: *VGr* si deve considerare la prima occorrenza della leggenda cristiana, o la leggenda del nipote di Armenios e il testo neosiriaco di Lidzbarski possono considerarsi attestazioni della sua *Vorgesichte*?

#### I.4. *Questioni di datazione.*

I.4.1. Nuovamente, partiamo da Amélineau. La datazione da lui proposta per il testo 'copto' (IV-VI sec.) non si appoggia su alcun dato né interno né esterno, e la dichiarata assenza di elementi arabi nel testo è smentita dal fatto che «[...] he [Amélineau] gives a footnote on an Arabic word in the story of Armenios (p. 166) and [...] *guebbeh* (outer garment) is kept in the text [...]» (a p. 183) [Edmunds 1985: 73]; quindi, quanto meno l'antigrafo (per Edmunds, addirittura l'originale) «was probably Arabic», e posteriore al 632, data dell'invasione araba dell'Egitto<sup>25</sup>. E non v'è dubbio che la leggenda potrebbe essere definita 'copta' solamente per l'ambientazione e lo spirito religioso che v'è infuso (come appunto vuole Mölk [1987a: 96]); la lingua in cui è trascritto, e le indicazioni di Graf [1944: 552] riconducono il testo del codice ar. 4791 all'interno della tradizione manoscritta di una traduzione in arabo<sup>26</sup> (che non è,

<sup>24</sup> Che è quanto si proverà a fare nell'Appendice all'edizione della *Vida de misier sento Alban* in antico-veneziano (sec. XIV), di futura pubblicazione presso Marsilio, Venezia. Per il momento cfr. ANITA GUERREAU-JALABERT, «Inceste et Sainteté: la *Vie de saint Grégoire* en français (XII<sup>e</sup> siècle)», *Annales. E.S.C.* 43 (1988): 1291-319.

<sup>25</sup> Nel 637 gli uomini del califfo Abū Bakr occuparono la Siria; tra il 637 e il 651 venne stroncata la potenza persiana dei Sassanidi (tra il 639 e il 641, al comando del califfo 'Umar, i musulmani conquistarono la Mesopotamia); nel 639 iniziò l'invasione dell'Egitto, virtualmente conclusa, dopo un lungo conflitto dagli esiti alterni per le truppe arabe, nel 646 con la presa di Alessandria. La nazione iranica riacquistò una forma di autonomia sotto il califfato abbaside, con la dinastia sāmānide (892-1004), entrata all'inizio del secondo Millennio sotto l'influenza di Mahmūd di Ghazna. Cfr. i saggi raccolti in G. TUCCI (ed.), *Le civiltà dell'Oriente*, Roma, Casini: I (1956), *Storia*: L. VECCIA VAGLIERI, «Arabi» [197-351, part. 210 sgg.], A. PAGLIARO, «Iran antico» [457-9], VL. MINORSKI, «Iran islamico» [461-8].

<sup>26</sup> Una tradizione che, sulla base dei pochi, e indiretti, dati a mia disposizione, mi pare compatta nella trasmissione della leggenda. Alcuni particolari: nell'arab. 4791 come nel Vat.syr. 37 e nel Berl.syr. 245, la data della morte di Armenios è il 10 aprile; tanto nel syr. 245 che nell'arab. 4791 a) il neonato è recuperato da un

come sembra da Mölk [1988: 128], un testo a parte rispetto alla leggenda di Armenios). Traduzione della quale le note di Graf permettono una datazione e una localizzazione dai confini meno incerti: il codice più antico, il Vaticano arabo, rimonta al XIV secolo; almeno due codici, il Vaticano siriano e il Berlinese, sono collocabili nella cerchia della chiesa cristiana giacobita, a ovest dell'Eufrate. Insomma, il racconto pubblicato da Amélineau è stato solamente esemplato in Egitto in tempi relativamente recenti (e mercé quella lingua *passe-partout* per i cristiani delle Chiese orientali che è l'arabo [Graf 1944: 1-6]), ma la sua composizione va ipotizzata nella Siria cristiana.

In zone a questa contigue per geografia e cultura religiosa si colloca il testo di Lidzbarski: i territori mesopotamici intorno a Mosul, in cui si diffuse, già in epoca sassanide, il culto nestoriano. Il codice che conserva la leggenda offre interessanti spunti di riflessione: conserva molti testi agiografici di origine greco-bizantina, e il nostro testo è presente in doppia versione, neosiriaca e araba. Il fatto che né Lidzbarski né Sachau indichino una data di redazione fa pensare che il codice sia piuttosto recente; ma, d'altra parte, nessuno ha messo in discussione la datazione e l'origine greco-bizantina dell'antigrafo del testo neosiriaco proposte da Lidzbarski (cfr. nota 12) <sup>26bis</sup>.

pescatore nel giorno della festa di san Giacomo *Intercisus*, b) la causa per cui il trovatello conosce dall'abate la sua vera identità sono i continui litigi con i figli del pescatore che lo ha allevato [Amélineau 1888: I,179; Sachau 1899: II,752]; marito e moglie scoprono d'essere figlio e madre per l'intervento di una donna del seguito della regina [Amélineau 1888: I,182; Sachau 1899: II,752]. Una recensione più dettagliata della tradizione manoscritta (soprattutto sul piano dell'aspetto linguistico e scrittorio dei testimoni), e un'edizione critica di questo come del testo edito da Lidzbarski getterebbero probabilmente molta luce sulle questioni di cui questo articolo si occupa.

<sup>26bis</sup> Descrivendo i grandi successi scolastici del trovatello in convento, il narratore osserva che «[...] und es wurde aus ihm ein Lehrer, der in sämtlichen fränkischen Sprachen bewandert war.» [Lidzbarski 1896: 59]. Come mi ha gentilmente comunicato in una nota scritta il prof. Riccardo Contini (che ringrazio), l'aggettivo *fränkisch* usato nella traduzione equivale, in siriano (e forse in neosiriaco) a *frngy*, 'franco', 'europeo occidentale'; *lsn' dfrngy* vale genericamente per 'lingua degli europei', e *frng'yt* per 'lingua europea occidentale' (in genere 'in latino'). E comunque, per una prospettiva più vicina a quella che qui interessa, cfr. quanto Peeters [1950: 141-9] scrive sulla vitalità culturale della Siria nestoriana e sui suoi contatti con la Francia merovingia e carolingia (contatti diretti, senza intermediazioni bizantine). Alcune testimonianze. Alla fine del VI secolo, nella *Historia Francorum*, II,21, Gregorio di Tours cita un anacoreta nato sull'Eufrate, Abraham, stabilitosi in un monastero di Clermont-Ferrand. Il capitolo XCIX del suo *In gloria martyrum* [ed. KRUSCH, *M.G. Script. rer. merov.*: I,554] riferisce la biografia di un santo siriano,

La comparazione degli intrecci riassunti in I.1.1. e I.1.2. certifica la bontà delle argomentazioni di Krappe [1936: 170-1]: i due testi sono a) redazioni indipendenti, b) di un medesimo intreccio.

Per a) valga il diverso trattamento nei due racconti dell'episodio che descrive le cause della partenza del trovatello dal monastero in cui è stato educato, e dell'episodio della penitenza in catene del protagonista. Quanto a b), mi paiono prove sicure dell'esistenza di un antigrafo la concatenazione 'ubriachezza-stupro' nel primo segmento dell'intreccio, e, più che la tripartizione fiabesca degli oggetti del corredo del neonato (corredo che comunque esclude la presenza di tessuti preziosi), la forma linguistica (quasi un indovinello) con cui la tavola descrive i genitori del trovatello: «suo zio è suo padre, sua madre sua zia».

I.4.2. Quali conclusioni si possono trarre da questi materiali? Schematizzando:

1. In assenza di posizioni di senso contrario, e almeno fino a che una nuova analisi del codice berlinese siriano 137 non la metterà in discussione, la datazione di Lidzbarski della leggenda siriana sposta nell'Oriente cristiano prearabo uno dei focolai di diffusione della leggenda di Gregorio. In effetti, l'attestazione dell'aggettivo *fränkisch* non mi pare bastevole a pensare a una trasmissione della leggenda da Occidente a Oriente: la sua presenza soltanto *nella redazione neosiriaca* si può facilmente spiegare come testimonianza dell'intensità e la frequenza di contatti (diretti) tra Occidente e Siria nestoriana (si tratterebbe insomma di un particolare locale e innovativo rispetto all'antigrafo).

2. Una volta dimostrata con un ragionevole margine di probabilità l'esistenza di un antigrafo comune ai due testi, la sua definizione come redazione in lingua greca uscita dai confini dell'impero bizantino si fonda su ragioni essenzialmente culturali; per citare ancora Peeters [1950: 165], «les littératures chrétiennes orientales ont largement vécu d'emprunts». Le regioni siriane, ancor più dell'Egitto, vissero in una condizione di costante bilinguismo, nel registro orale come in quello scritto: nelle città come nelle campagne al di là dell'Eufrate, l'evangelizzazione e il rafforzamento della fede cristiana trovarono nel greco e nel siriano prima, e quindi nell'arabo e nel

Dometios, confondendo in essa le vite di due santi omonimi: equivoco presente già nelle fonti orientali, e che secondo Peeters testimonia che la fonte delle informazioni di Gregorio era siriana. Infine: la *Vita Karoli Magni* segnala, tra il 797 e l'807, almeno sette ambascerie tra la corte carolingia e il califfato abbaside di Baghdād.

siriaco i loro strumenti di comunicazione – secondo una significativa partizione dei ruoli, che affidò prima la parte di lingua liturgica al greco e ai dialetti aramaici quella di strumento della predicazione, e quindi, nel momento in cui l'arabo divenne la lingua d'uso comune in tutto il Medio Oriente, fece dell'aramaico la lingua della letteratura religiosa di consumo meno popolare (mentre moltissima narrativa agiografica – ed è il caso dei nostri testi – venne volta in lingua araba [Peeters 1950: 21]).

Se dunque si può sostenere in via generale che le letterature cristiane di contenuto e ispirazione religiosa dell'Oriente «sont largement tributaires de la littérature grecque» [Peeters 1950: 167]<sup>27</sup>, risulta non inverosimile immaginare che il testo di Lidzbarski sia, come altri testi dello stesso codice, un 'volgarizzamento' di un testo religioso greco.

3. Nulla sappiamo, né possiamo inferire dai dati disponibili, sui modi e i luoghi della trasmissione della leggenda dall'Oriente alla Francia. Partendo dalla sua esperienza di editore della *Vie de saint Alexis*<sup>28</sup>, nel 1890 Gaston Paris inserì la vita di Gregorio in quella schiera di testi agiografici che, intorno al X secolo «[...] ont passé d'une forme grecque à une forme latine, le plus souvent d'origine italienne [...]», per trasmigrare quindi – dall'XI secolo – nei volgarizzamenti galloromanzi<sup>29</sup>. Proprio l'alto numero di casi in cui è stato

<sup>27</sup> Sul carattere unitario della letteratura cristiana dei paesi della 'mezzaluna fertile', e le sue relazioni con il mondo e le lingue greca e araba, ho consultato: Graf [1944: 1-72], Peeters [1950: 8 sgg., 49-70, 165-218] (part. 177-80 per un elenco dell'agiografia greca tradotta in siriano), R. DUVAL, *La littérature syriaque*, Paris, Lecoffre 1899 (part. 95 sgg., 154-240, 321-31); G.R. CASTELLINO, «Letterature cuneiformi e cristiane orientali» [in O. BOTTO (dir.), *Storia delle letterature d'Oriente*, Milano, Vallardi 1969: 1,379-451], e G. FURLANI, «Letterature dell'Oriente cristiano» in Tucci [1957: 195-216] informano anche, come Peeters, sulla minore vitalità culturale e letteraria dell'Egitto copto (che, a differenza degli ambienti siriani, si limitò alla pura attività di traduzione).

Naturalmente, nulla impedisce di pensare a un'inversa trafila di trasmissione della leggenda, una trafila cioè che proceda da un originale siriano poi tradotto in greco: i rapporti tra letteratura bizantina e letteratura nestoriana sono meno pacifici di quanto traspaia dalle due citazioni di Peeters. Ma i dati a disposizione non ci aiutano né in un senso né nell'altro.

<sup>28</sup> Per le fonti latine dell'*Alexis* (l'ed. di G. PARIS & L. PANNIER, Paris, Vieweg, è del 1872): cfr. G. ROHLFS, *Sankt Alexius*, Tübingen, Niemeyer 1950: XIII-XIV, B. DE GAFFIER, «Intactam sponsam relinquens», *Analecta Bollandiana* 65 (1947): 157-95, U. MÖLK, «La chanson de s. Alexis et le cult du saint en France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 21 (1978): 339-55.

<sup>29</sup> Accanto ad Apollonio di Tiro, G. PARIS, *La littérature française au moyen âge (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hachette 1890: 82, 212-4, cita i santi Alessio, Giovanni



possibile ricostruirla in tutti i suoi passaggi, la linea di trasmissione 'originale greco → versione latina → versione in volgare' è quella più immediatamente probabile anche per la leggenda di Gregorio. E tuttavia, la vivacità e il dinamismo dell'espansione culturale in lingua siriana (particolarmente dei membri della Chiesa nestoriana <sup>30</sup>) nel bacino occidentale del Mediterraneo almeno fino al X secolo <sup>31</sup>, rendono non del tutto inverosimile l'ipotesi che la leggenda di Gregorio sia giunta in Occidente in una versione in siriano.

## II. LA TRADIZIONE MEDIEVALE DELLA LEGGENDA

II.0. La leggenda di san Gregorio ha goduto di un'ampia (e prolungata nel tempo) diffusione nell'Europa medievale. Accanto a *VGr*, sono note almeno quattordici versioni della leggenda, in latino, antico-francese, medio-inglese, medio-altotedesco, neerlandese, irlandese. L'esposizione che segue mira a essere esclusivamente una *mise au point* delle conoscenze e dei problemi collegati alla diffusione della leggenda. Problemi che, come si vedrà, sono in molti casi ancora ben lontani da una soluzione soddisfacente, e che meriterebbero un riesame plenario dei testi a nostra disposizione, a partire dai pochi punti fermi di cui attualmente disponiamo.

Boccadoro, Giuliano, Giorgio, le sante Caterina, Margherita, Maria egiziana... Punto di partenza inevitabile per tutte le ricerche sull'agiografia galloromanza è P. MEYER, «Légendes hagiographiques en français», in *Histoire littéraire de la France*, Paris: XXXIII (1906): 328-458. Su Apollonio di Tiro, protagonista di un romanzo greco composto in Siria tra II e III sec. d.C., si veda almeno la messa a punto di E. ARCHIBALD, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*, Cambridge, Brewer 1991 (part. 3-51 – con ricco e aggiornato spoglio bibliografico), e per la sua diffusione in Francia: M. DELBOUILLE, «Apollonius de Tyre et les débuts du roman français», in *Mélanges... Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot 1969 (2 voll.): II, 1171-204.

<sup>30</sup> Quanto alla Chiesa siriana monofisita, «[...] nonostante una fervida attività letteraria, i giacobiti ebbero una parte minima nel lavoro di traduzione delle opere greche. Indubbiamente, questa differenza va attribuita al fatto che gli scrittori non trovarono in Siria lo stesso appoggio che i califfi di Bagdad concessero ai nestoriani.» [J. LE ROY, «Le Chiese orientali non ortodosse», in H. CH. PUECH (ed.), *Storia delle religioni* (tr.it.), Roma-Bari, Laterza 1977: III (*Il Cristianesimo da Costantino a Giovanni XXIII*), 121-62 (a p. 137)].

<sup>31</sup> Membri delle Chiese siriane (molti dei quali ellenizzati) arrivarono in India, nell'Asia centrale e in Cina; ma soprattutto, raggiunsero l'Italia, la Provenza, l'Aquitania, le valli della Mosella e del Reno [Peeters 1950: 141 nota 3 e 175 nota 1].

II.1. *I testi.*II.1.1. Hartmann von Aue, *Gregorius* [= *Gr*].

Romanzo composto tra il 1190 e il 1197 (*ante* 1186 secondo Mertens 1978) da Hartmann, cavaliere e ministeriale dei baroni di Ouwe (ted.mod. Aue: probabilmente la cittadina svizzera di Englisau, cantone zurighese), vissuto tra il 1160 e il 1210.

Burgio 1991 ha definitivamente dimostrato che l'antigrafo del romanzo fu un codice affine alla redazione B della *Vie de saint Grégoire*.

## BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: A, Roma, Bibl.Vat. Reg.Lat. 1534, perg., XIII sec. *in.*, cc. 108r-136r; B, Strasbourg, Archives et Bibl. de la Ville cod. 314: bruciato nel 1870, se ne conserva una copia del XVIII sec.; C, framm.; D, framm.; E, Wien, Öst-National Bibl. Cod. Vindob. 2881, cart. XV sec., cc. 235r-294v; G, Erlau (oggi Eger, Ungheria), Diözesanbibl. cod. 5496, cart., seconda metà XIV sec., cc. 7v-44v, scomparso dal 1952; H, frammento; I (o J), Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ms. germ. qu. 979, cart. XV sec., cc. 1-194; K, Konstanz, Stadtarchiv, cod. A I 1, cart., XV sec., cc. 12v-45r; L, frammento; M, frammento.

EDIZIONI: K. LACHMANN, *Gregorius. Eine Erzählung*, Berlin 1838 (su A ed E);  
 – F. BECH, *Hartmann von Aue. 2 Teil. Lieder, ertes Büchlein, zweites Büchlein. Grégorjus. Der arme Heinrich*, Leipzig, Brockhaus 1867;  
 – H. PAUL, *Hartmann von Aue: Gregorius*, Halle, Lippert 1873 («Große Ausgabe», su A D E G e fgg.);  
 – IDEM, *Die Werke Hartmanns von Aue. IV. Gregorius*, Halle 1882 («Kleine Ausgabe») (ultima ed., XII, 1973, Tübingen, Niemeyer);  
 – FR. NEUMANN, *Hartmann von Aue: Gregorius. Der «gute Sünder»*, Wiesbaden, Brockhaus 1958 (si fonda su BECH).

La bibliografia su *Gr* ha dimensioni imponenti: cfr. INGRID KLEMT, *Hartmann von Aue. Eine Zusammenstellung der über ihn und sein Werk von 1927 bis 1965 erschienen Literatur*, Köln, Greven Vg. 1968: 30-3, e ELFRIEDE NEUBUHR, *Bibliographie zu Hartmann von Aue*, Berlin, Schmidt 1977: 19-20, 31-3, 120-3, 141-5. Per le informazioni qui raccolte mi sono rifatto a: Heinze 1974, W. DITTMANN, *Hartmanns Gregorius. Untersuchungen zur Überlieferung, zum Aufbau und Gehalt*, Berlin, Schmidt 1966: 16-56, NEUMANN (ed.): 8-27, P. WAPNEWSKI *Hartmann von Aue*, Stuttgart, Metzler 1962: 27.

II.1.2. Arnold von Lübeck, *Gesta Gregorii peccatoris* [= GGr] (BHL 3650).

Traduzione in dimetri giambici latini rimati (frammisti ad esametri leonini) di *Gr* ad opera dell'abate benedettino del monastero di St. Johannes di Lubeca Arnold (1150 c.- ?), composta presumibilmente tra il 1209 e il 1213 su commissione del suo protettore Wilhelm von Lüneburg (morto nel 1213), come è possibile leggere nella «Prefacio in Gesta Gregorii Peccatoris ad penitenciam conversi et ad papatum promoti», c. 210r.

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: GGr è conservato per intero nel codice Paderborn, Erzbischöflichen Bibliothek Pa 54, cart.-perg., 232 cc., metà del XV sec., rubato nel 1981 e non più ritrovato (per una descrizione completa cfr. FR. HALKIN, «Catalogus codicum hagiographicorum latinorum Paderbornensium et Osnaburgensium», *Analecta Bollandiana* 55 (1937): 226-43 (pp. 232-3), SCHILLING: 21-7).

Esisteva inoltre un frammento pergameneo berlinese, ora perduto, che fu datato tra XII-XIII sec. dal suo primo editore, H. LEO nei *Blätter für literarische Unterhaltung*, 18.XII.1837, n. 352: 1431-2; ristampato da J. GRIMM & A. SCHMELLER, *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jb.*, Göttingen, Dieterische Buchhandlung 1838: xlv-xlvii, esso ha dato origine a una lunga polemica (perché giudicato dai suoi nuovi editori un frammento del testo latino fonte di *Gr*), sulla quale informa ottimamente SCHILLING: 18-21.

EDIZIONI: G.V. BUCHWALD, *Arnoldi Lubecensi Gregorius Peccator de teutonico Hartmanni de Aue in Latinum translatus*, Kiel, Homann 1886 (edizione unanimemente giudicata infelice, che ha provocato una lunga serie di dissertazioni e recensioni ricche di emendazioni: cfr. SCHILLING: 28-32, 245-7);

– J. SCHILLING, *Arnold von Lübeck Gesta Gregorii Peccatoris. Untersuchungen und Edition, mit einem Beiheft*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1986.

II.1.3. *Vie de Monseigneur Saint Gregoire* [= VGr].

Redazione in centoquarantacinque quartine monorimi di alessandrini, redatta probabilmente tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo nella Francia occidentale. Si tratta di un testo che presenta un intreccio nettamente difforme da quello di VGr, attribuibile a un

ramo della tradizione indipendente da quello a cui appartiene il poemetto antico-francese.

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: *VsGr* è conservato nel ms. Paris, B.N. f.fr. 1707, cc. 8r-16v: codice cart. del XV sec. di 63 cc., 277x210 mm, scritto su una col. di 42 vv. per facciata, contenenti diciotto testi di tematica pia e moraleggiante, tra cui alcune ballate e cronache in prosa (cfr. *Catalogue des manuscrits français*. Tome premier. Ancien fonds, Paris 1868: 293).

EDIZIONI: CARL FANT, *Légende de saint Grégoire, Rédaction du XIV<sup>e</sup> siècle*, Upsala, Diss., Almqvist & Wiksell 1886, 44 pp. (severamente recensita da P[AUL] M[EYER], *Romania* 16 (1887): 173-74);  
– Sol [1977: 367-99].

L'ipotesi dell'indipendenza di *VsGr* da *VGr* è stata avanzata da Meyer contro Fant (che propendeva per una diretta dipendenza oscurata dai guasti di una trasmissione orale della leggenda in ottosillabi) e accettata da van der Lee [1969a: 582-3] e da Sol [1977: 372-5] (al quale dobbiamo anche – pp. 367-72 – un'analisi comparativa dei due intrecci, e la datazione-localizzazione della redazione in quartine d'alessandrini).

#### II.1.4. *Istore de saint Grigore [=IsGr]*.

Succinta versione in prosa piccarda databile tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, che secondo il suo editore, MEYER, presenta un intreccio indipendente da quello di *VGr*, probabilmente una forma abbreviata del primitivo testo latino fonte del poemetto antico-francese (MEYER: 7, 46).

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: Versione conservata nel ms. Firenze, Bibl. Laurenziana, med.-pal. 141<sup>2</sup>, cc. 316ra-317rb: codice redatto ad Arras nel 1399 da un Jehan li Escohiers – 330 cc. a due colonne per facciata a 42 righe ciascuna, perg. – contenente un leggendario di duecentotré vite di santi organizzato secondo il calendario liturgico, la più parte delle quali traduzioni dalla *Legenda Aurea*.

EDIZIONI: PAUL MEYER, «Notice du ms. med.-pal. 141 de la Lauren-

tienne», *Romania* 33 (1904): 1-49 (42-6);  
– Sol [1977: 400-2] (e cfr. XXXII, 382).

L'ipotesi di Meyer di una fonte molto antica di *IsGr* è stata accettata da Sol 1977 e van der Lee [1969a: 583-4]. Perplesso si mostra Sparnaay [(1933): 131-2], indeciso tra una fonte assai antica e un rimaneggiamento recenziere.

### II.1.5. *The Legend of Pope Gregory* [= *PGr*].

Redazione in versi anonima composta presumibilmente nell'Inghilterra meridionale tra il 1290 e il 1300. Dipende direttamente da *VGr*, anche se non si è ancora accertato se il suo ascendente appartenga al ramo A o B della tradizione.

### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: Il testo è conservato da quattro codici: C, London, Brit.Lib., Cotton Cleop. D IX, XIV sec. ex., cc. 153b-166b; V, Oxford, Bodl. Libr. Vernon (= Bodl. 3938), 1370-80, cc. 44v-46v; A, Edimburgh, Advocates Libr. 19.2.1. Auchinleck, metà XIV sec., cc. 1r-6v; R, Oxford, Bodl.Lib. Rawl. Poetry 225 (= Bodl. 14716), XV sec., cc. 105r-114v.

La titolazione qui seguita è quella di WALTER SCOTT, che lesse il testo nel ms. Auchinleck e lo citò nel suo «*Sir Tristem*», a *Metrical Romance of the Thirteenth Century*, Edimburgh 1804 (pp. civ-cv dell'ed. 1806, Edimburgh-London, Constable-Longman & Co.). Nella tradizione ms., V e A sono anepigrafi (A è anche acefalo di 200 vv.c.), C presenta la rubrica «De sco. Gregorio ppa. scdo» (c. 153v), R «Hic incipit natevita/ beati gregorii pape» (c. 105r).

EDIZIONE: CARL KELLER, *Die mittlenglische Gregoriuslegende*, Heidelberg-New York, Winter-Stechert & Co. 1914, XVI+196 pp. (preceduta da IDEM, *Einleitung einer kritischen Ausgabe der mittlenglischen Gregoriuslegende*, Diss., Kiel, Fiencke 1909).

Per localizzazione e datazione il punto di riferimento è la dissertazione di Keller, pp. 60-63. Quanto alla questione dei rapporti con *VGr*: EUGEN KÖLBING, *Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romantischen Poesie und Prose des Mittelalters*, Breslau, Koebner 1876 e OTTO NEUSSEL, *Über die altfranzösischen, mittelhochdeutschen und mittlenglischen Fassungen der Sage von Gregorius*, Diss., Halle 1886 hanno persuasivamente dimostrato la parentela diretta con il testo antico-francese; nella dissertazione, pp. 4-9, Keller dubita del fatto, sicuro per i due studiosi

citati, che il testo inglese dipenda da un ms. del gruppo A (segnatamente A3, per Neussel, p. 53), e nell'edizione, p. VI, ha preferito non prendere partito sull'argomento, in assenza di dati sicuri.

Sparnaay [(1933): 132-4] riprende le posizioni di Neussel (al pari di Seelisch [1887: 404]), e registra tutte le edizioni dei singoli codici precedenti a Keller. Per i codici cfr. anche CARLETON BROWN & ROSSELL HOPE ROBBINS, *The Index of Middle English Verse*, New York, The Index Society-Columbia Un. Press 1943: nn. 204, 209, e Heinze [1974: 16-7], che osserva: «Die Vorlage des englischen Gedichts, das sich in Strophen mit acht alternierenden Vierhebern nach dem Reimschema 4ab gliedert, gehört zur Fassung A, doch steht sie möglicherweise Hartmann in Einzelheiten näher als die überlieferten französischen handschriften.»

II.1.6. *De mirabili divina dispensatione et ortu Beati Gregorii pape* [= GR] (BHL 3651).

Capitolo LXXXI dei *Gesta Romanorum*, raccolta di centottantuno *exempla* moralizzati in prosa redatta intorno al 1330 in Inghilterra (o forse in Germania), e pubblicata a stampa per la prima volta nel 1473, dopo una larghissima diffusione, attestata da un corpus di circa duecentocinquanta manoscritti (il più antico: Innsbruck, Un.Bibl., cod.lat. 310, del 1342), nel quale ogni codice ha un numero e un ordine diversi di testi. GR presenta un testo abbastanza differenziato da quello di VGr.

Ancora aperta la questione della collocazione di GR nella tradizione medievale della leggenda: alla più diffusa convinzione che esso rappresenti un ramo indipendente dal testo francese in ottosillabi, si oppone l'opinione della sua dipendenza da un manoscritto del gruppo A.

#### BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI: HERMANN OESTERLEY, *Gesta Romanorum*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1872 (rist. anast., Hildesheim-New York, G. Olms Vg. 1980): 399-409;  
 - WILHELM DICK, *Die Gesta Romanorum, nach der Innsbrucker Hs. vom Jahre 1342 und vier Münchener Hss.*, Erlangen und Leipzig 1890. Su centoundici manoscritti in latino descritti da Oesterley, soltanto otto conservano il testo della leggenda: XXXVIII (n. 38), LII, LIII (n. 170), LVII, LVIII, LXXI (n. 1), di area germanica; LXXXVI (n. 69), LXXXVIII, di area inglese. il testo edito da DICK, inoltre, presenta un esito difforme da quello di OESTERLEY: dopo aver scoperto l'incesto, Gregorio e la madre confessano il loro peccato a un religioso, quindi si comunicano. Dall'alto, la voce di Dio rivela il suo perdono. Quindi i due muoiono. Per un'analisi delle

questioni sulla tradizione manoscritta e relativa bibliografia cfr. UDO GERDES, «Gesta Romanorum», in *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexicon*, Berlin-New York, De Gruyter, III (1981): 25-34.

A favore dell'indipendenza di GR da VGr si sono pronunciati:

- JACOB GRIMM, in *Göttingische gelehrte anzeigen* 1838, st. 14.15: 131-41 [= *Kleinere Schriften*, Berlin, Dümmlers Vg. 1871, V vol.: 273-7] (p. 141 = 277), che lo considerava il testimone europeo più antico della leggenda;
- Seelisch [1887: 401];
- G. KRAUSE, *Die Handschrift von Cambrai der altfranzösischen «Vie de saint Grégoire»*, Halle (S.), Niemeyer 1932: 48;
- G. ZUNTZ, «Ödipus und Gregorius: Tragödie und Legende», *Antike und Abendland* 4 (1954): 191-203 (193);
- Van der Lee [1969a: 576].

Sparnaay [(1933): 135-6] sostiene che in molti luoghi Gr pare dipendente dalla redazione A di VGr (in part. A3: e mette in relazione questo fatto con la possibilità che PGr dipenda anch'esso da un ms. A); assolutamente certo della dipendenza da A si dichiara Mertens [1978: 112-4] e [1981: 244], che ritiene che le differenze riscontrate nell'intreccio siano da addebitare al carattere moralizzante dell'interpretazione del racconto, e considera il ms. su cui si fonda l'ed. DICK come il più antico della trad. di GR.

Anche in traduzione, i *Gesta Romanorum* hanno conosciuto un'eccezionale fortuna. Col titolo «De l'admirable dispense de Dieu et naissance de Gregoire pape de Romme», la leggenda è il cap. LXXIX (pp. 197-213), della traduzione parigina del 1521 di Jehan de la Garde: *Le Violier des Histoires Romaines moraliseez, sur les nobles gestes, faictz vertueulx et anciennes cronicques des Rommains, fort recreatif et moral, nouvellement translaté de latin en françois* [ed. G. BRUNET, Paris 1858, «Bibliothèque elzevirienne»].

Per le traduzioni in Europa orientale si rimanda a Seelisch [1887: 401]; per quelle tedesche a SCHWENCKE cit. in II.1.11.: 79 n. 13. Fuori dai confini europei, presenta forti tratti di affinità un racconto anonimo, raccolto nel distretto caucasico di Jelissavetpol, e pubblicato in russo a Tiflis nel 1890 da P. TONIJEV. Il racconto dipende probabilmente da un antigrafo armeno, come risulta dalla circostanza che il protagonista divenga, dopo la penitenza, Catholicos. Traduzione in tedesco (con il titolo *Der Landsreicher aus dem Fluss*, 'Il vagabondo del fiume') e commento in August von LÖWIS, «Eine Umformung der Gregoriuslegende im Kaukasus», *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 20 (1910): 45-56 (e cfr. Hippolyte DELEHAYE, «Bulletin des publications hagiographiques» *Analecta Bollandiana* 29 (1910): 481-2).

II.1.7. *Fabula de Gregorio Peccatore* [= FG<sub>rp</sub>] (BHL 3649).

Sciatta versione latina della leggenda in quattrocentocinquantatre esametri quantitativi (alcuni leonini) «nach Hartmanns Werk» [Mertens 1981: 245] (e cfr. Sparnaay [(1933): 138]). La scrittura del suo anonimo autore si piega a un accentuato gusto ovidiano, con richiami al mito edipico e a quello di Mirra.

## BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: Il testo è conservato a München, Bayer.Staatsbibl. Clm 4413 (ex Cod.Aug.s.Ul.113), cart. del XIV sec., cc. 43v-52r, anepigrafo.

EDIZIONE: il titolo qui indicato è quello proposto dal suo editore, J.A. SCHMELLER, «*Fabula de Gregorio Peccatore*», *Zeitschrift für deutsches Altertum* 2 (1842): 486-500 (con emendazioni proposte da Seelisch [1887: 405 nota 1], e A. SEELISCH, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 19 (1887): 126-8).

Osservazioni sulle caratteristiche letterarie del testo in Mertens [1978: 109-11], e [1981: 245], oltre ai citt. artt. di Seelisch.

II.1.8. *De Albano*: [sic] *Soror concipit a fratre et post contractavit matrimonium. Hystoria rara, sed graciosa* [= Ex].

Versione in prosa latina contenuta in una raccolta di centosessantaquattro *exempla* assemblata in ambiente *mitteldeutsch* domenicano intorno al 1300; i testi in essa presenti sono stati trascritti senza un particolare ordine classificatorio (anche se qua e là si scorgono delle micro-organizzazioni intorno a un comune nucleo tematico), e si fondano su intrecci comuni a quelli di raccolte più o meno contemporanee e a opere enciclopediche di grande diffusione. È presumibile – ma non sicuro, a causa di certe curiose difformità dell'intreccio – che la fonte di *Ex* sia *Gr*.

## BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: *Ex* è conservato nel ms. Breslau (Wroclaw), Universitäts-Bibliothek, I.F.115., perg., 1485 c., cc. 183v-187v. Codice scritto da due mani d'età diversa: la prima (metà XIV sec.) copre le cc.



1-159, e ha trascritto testi latini di carattere religioso, con una speciale predilezione per i testi omiletici; la seconda (cc. 160-206) ha trascritto la raccolta di *exempla*.

EDIZIONE: J. KLAPPER, *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext*, Breslau, Marcus 1914 [rist.anast.: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984]: 90-3 [trad. ted., già edita in *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Jg. 10 (1908), Bd. 20: 22-4, 296-8 (testo lat.)].

Contro l'opinione di Sparnaay [(1933): 138-9] e Mertens [1981: 245], che vedono in *Gr* la fonte di *Ex*, van der Lee [1969a: 578-9] ritiene probabile che il testo si collochi nella medesima linea di tradizione a cui appartengono *GR* e le versioni antico-francesi. Cfr. Mertens [1978: 111-2].

### II.1.9. *Gregorius auf dem Stein* [= *HL*].

Riduzione in prosa di *Gr* elaborata intorno al XIV secolo. Il testo fu quindi inserito, in epoca molto antica [Mertens 1981: 246], nel leggendario *Der Heiligen Leben*, nel quale venne intitolato con l'etichetta che fa da rubrica a questo paragrafo.

## BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: il leggendario venne composto tra la fine del XII sec. e il 1380 sulla base della raccolta di Jacopo da Varazze, nell'ambiente domenicano di Norinberga. Al materiale proveniente dalla *Legenda Aurea* (fruito probabilmente tramite traduzioni in volgare tedesco) si aggiunsero una ottantina di testi, e il tutto fu riorganizzato secondo l'ordine del calendario liturgico. Il leggendario è articolato in due volumi, che hanno avuto una tradizione manoscritta separata: un *Winterteil* (nel quale, 28 novembre, si trova *HL*) e un *Sommerteil*. Se ne contano centocinquantotto manoscritti (di cui trentotto conservano il testo che ci interessa), e, a partire dall'*editio princeps* in 2 voll. illustrati in-grande folio uscita dalla tipografia di Günther Zainer, Augsburg 1471-1472, quarantuno edizioni a stampa. La Riforma segnò la fine della fortuna della raccolta: Lutero la definiva sprezzantemente *lügend*, 'menzognera'.

Per ulteriori informazioni sul leggendario si rimanda a: PLATE (per la trad. ms. e a stampa); W. WILLIAMS-KRAPP, «Studien zu *Der Heiligen Leben*», *Zeitschrift für deutsches Altertum* 105 (1976): 274-303; K. KUNZE, «*Der Heiligen Leben (Prosa-, Wenzel-passional)*», *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasser Lexicon* III, 617-25; Mertens [1978:

118-23] (con ricche informazioni sull'apparato iconografico); Mertens [1981: 245-6].

- EDIZIONI: *HL* è stato edito singolarmente per quattro volte: – I.V. ZINGERLE, *Von sankt Gregorio auf dem Stain und vor sant Gerdraut. Aus dem Winter-Teil des Lebens der Heiligen*, Innsbruck, Univ.-Buchhandlung 1873: IV-40 pp. (1-23, 27-38: sull'ed. ZAINER e due mss. conservati a Innsbruck);  
 – W. MARTENS, *Historia de sancto Gregorio Papa*, Progr. des Progymnasiums Tauberbischofsheim 555, Tauberbischofsheim 1883, 14 pp. (ed. diplomatica di un ms. di Heidelberg, cfr. K. KINZEL, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 16 (1884): 381);  
 – S. RÜTTGERS, *Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional*, Leipzig, Insel Vg. 1916, 2 voll.: I, 154 sgg. [non consultato: una scelta in Id., *Der Heiligen Leben und Leiden (...)*, Leipzig, Insel Vg. 1922: 380-93] (sull'ed. ZAINER, con modernizzazioni e interpolazioni da altre edd. a stampa)];  
 – B. PLATE, *Gregorius auf dem Stein*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, X-178 pp. (su tre mss.).

Un monaco, Johannes Matthiae, morto nel 1524, tradusse in svedese questa versione in prosa; per questo testo, che ha attirato l'attenzione di J. GRIMM e R. KÖHLER, si rimanda all'ed. di S. TH. OESTMANN, *Legenda Sancti Gregorii Suecana*, Diss., Greifswald 1815 [non consultata], a R. KÖHLER, «Zur Legende von Gregorius auf dem Stein», *Germania* 15 (1870): 284-91 (284-6) [= Köhler 1900: 173-81, 173-5]. e a Sparnaay [(1933): 134 n. 1] per la letteratura critica.

#### II.1.10. *Van Sante Gregorio up dem mer* [= *SGr*].

Versione in prosa *riparisch* (STAMMLER, van der Lee 1969a, SCHWENCKE) o *mittelfränkisch*, della metà del XV secolo. Per la fonte di questa redazione, la critica oscilla tra l'attribuzione di paternità a *Gr* o alla red. A di *VGr*.

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: il testo è conservato in tre codici: Düsseldorf, Landesbibliothek, cod. C. 20 (1464), cc. 241r-45v; Berlin, mgq 1687 (del 1463), cc. 150v-154r; Paris, B.N. all. 35 (del 1460), cc. 488r-492r. Particolarmente interessante il ms. Düsseldorf, sui cui si fonda l'ed. STAMMLER: un leggendario 'tipico' composto per un *Schwesterhaus* di Kettwig/Essen, contenente una versione *südmittelniederländisch* della

*Legenda Aurea*, integrata da un certo numero di testi agiografici di interesse locale [Mertens 1978: 129].

EDIZIONE: W. STAMMLER, *Spätlese des Mittelalters. 1. Weltliches Schrifttum*, Berlin 1963 («Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit», H. 16): 9-17, 83-4 (note).

Propendono per una identificazione di *Gr* come fonte, STAMMLER, SCHWENCKE cit. in II.1.11.: 78, van der Lee [1969a: 577]. Sostiene invece la paternità di *VGr* A Mertens [1978: 127-8], e [1981: 246] (ma le prove addotte non sono molto convincenti).

#### II.1.11. *Gregorius de grote Sünder* [= *GrS*].

Versione in prosa basso-tedesca, della zona *hansisch*, conservata nel cd. *Mohnkopf-Plenar*, Lubeca 1492 (tre *Mohnköpfen*, 'teste di papavero', sono il marchio dell'ignoto stampatore del *Plenar*, probabilmente membro del circolo francescano di Lubeca).

Il testo si trova, preceduto dalla rubrica «van eyneme de sick heet Gregorius de grote sunder. Eyn Exempel», subito dopo la glossa al Vangelo della XVII domenica *post Trinitatem* (Lc. XIV,1-11), cc. 264v-267r. Si tratta probabilmente di una traduzione, forse mediata, di *Ex*; il suo interesse sta nell'esplicita utilizzazione omiletica per un pubblico laico della leggenda, punto estremo della parabola compiuta dalla leggenda di cui qui ci si occupa.

#### BIBLIOGRAFIA

EDIZIONE: O. SCHWENCKE, «Gregorius de grote sünder. Eine erbaulich-paränetische Prosaersion der Gregorius-Legende im zweiten Lübecker Mohnkopf-Plenarium», *Jahrbuch des Vereins für ndt. Sprachforschung*, 90 (1967): 63-88.

Per la questione delle fonti e della ricezione cfr. SCHWENCKE: 76-81, Mertens [1981: 115-7].

#### II.1.12. *Von sant Gregorio auf dem stein* [= *LGr*].

Versione frammentaria in prosa tedesca (patina bavarese) della fine del XV sec., forse parte di un leggendario, la cd. *ProsaPassional Redaktion*, nato dal *Der Heiligen Leben und Leiden*; di essa, si sono notate le affinità con il testo tradito dall'ed. ZAINER, o con le ver-

sioni conservate in certi mss. che contengono il leggendario; in ogni caso, un testo appartenente alla tradizione che ruota intorno a *Gr.*

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: Marburg, Universitätsbibliothek, ms. 537, cartaceo della fine del xv sec., 8 cc.

EDIZIONE: W. STAMMLER cit. in II.1.9: 17-9, 84 (note).

Per il problema delle fonti, oltre alle osservazioni dell'editore, si rimanda a van der Lee [1969a: 577] e a Mertens [1978: 118]. Quanto ai problemi collegati al possibile legame del fg. con la *Prosapassional-Redaktion*, cfr. WILLIAMS-KRAPP cit. in II.1.9: 301-3, e K. KUNZE, «Der Heiligen Leben, Redaktion», *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasser Lexicon*, Berlin-New York, De Gruyter: IV (1983), 625-7.

#### II.1.13. *Geineambain Ghrigoir* [= *GGhr*].

«La nascita di Gregorio» è una traduzione in prosa in «classic Irish», probabilmente della fine del XV secolo.

L'analisi del suo intreccio condotta dall'editore, Falconer 1958, mostra la netta affinità del testo irlandese con *GR*. Alcuni particolari tuttavia lasciano ipotizzare interessanti relazioni letterarie: come nel *De ortu Waluuanii*, è la madre e non lo scopritore a dare il nome al trovatello; il pretendente rifiutato è il «figlio del re d'Ungheria» (la leggenda di sant'Albano?); infine, come nel racconto 'copto' di Armenios, mancano nel corredo del neonato le ricche stoffe. Da qui l'ipotesi di Falconer [1958: 59] che il volgarizzatore irlandese avesse a che fare con una redazione di *GR* anteriore a quella attestata come 'Vulgata'.

#### BIBLIOGRAFIA

TRADIZIONE MANOSCRITTA: Oxford, Bodl.Libr., Rawl. B 477 (copia datata 1678), cc. 5v-10r.

EDIZIONE: Falconer 1958 [52-60 introduzione, 75-81 traduzione inglese].

II.1.14. *Eine schöne merkwürdige Historiæ des heiligen Bischofs Gregorii auf dem Stein genannt* [= HGr].

Versione in prosa tedesca composta tra XV e XVI secolo. ALLEN ha persuasivamente dimostrato la sua diretta dipendenza dal testo latino di GR.

## BIBLIOGRAFIA

Per il problema delle fonti cfr. Cl.G. ALLEN, «The Relation of the German *Gregorius auf dem Stein* to the Old French Poem *La Vie de saint Grégoire*», *Matzke Memorial Volume*, Los Angeles, Stanford U.P. 1911: 49-56 (part. 55-6).

Le complesse vicende editoriali di questo testo, che A. SEELISCH, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 19 (1887): 400, considerava la più antica versione della leggenda di Gregorio, sono state dipanate in modo definitivo da J. ELEMA & R. VAN DER WAL, «Zum Volksbuch *Eine schöne merkwürdige Historie des heiligen Bischofs Gregorii auf dem Stein genannt*», *Euphorion* 57 (1963): 292-320. La versione tedesca di GR fu stampata durante l'età moderna sotto forma di *Volksbuch*; una delle copie a stampa pervenne nelle mani dello stampatore di Colonia CHRISTIAN EVERAERTS, che tra il 1810 e il 1813-14 ne approntò un'edizione sostanzialmente rispettosa della patina linguistica originale (*Eine schöne merkwürdige Historie des heiligen Bischofs Gregorii auf dem Stein*, Köln am Rhein in der Laurenzstrass N. 2040); l'ed. Berlin, Vereins-Buchhandlung 1839 di KARL SIMBOCK (*Deutsche Volksbücher nach den ächten Ausgaben hergestellt von Dr. K.S.*), riprese l'edizione di Colonia, rimpolpandola, senza alcuna avvertenza preliminare, di particolari ricavati da Gr: in sostanza, un vero e proprio rifacimento; la successiva edizione del 1867 come dodicesimo volume de *Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiedergestellt*, 13 voll., Frankfurt a.M. 1845-67: 12,3-113 riprende l'ed. 1839, con qualche innovazione nella patina linguistica.

Gli ambienti romantici tedeschi furono molto interessati ai *Volksbücher*: per il clima culturale in cui si inserisce l'attività editoriale di Simrock cfr. Mertens [1978: 140-3].

## II.2. Alcune osservazioni.

II.2.1. Analizzate e messe a confronto sotto il rispetto della composizione e della sintassi dei loro intrecci, le redazioni qui inventariate della leggenda di Gregorio sono collegate tra loro da una rete

di relazioni che, grosso modo, è riducibile all'astrazione dello stemma nella pagina seguente.

Il dato di immediato rilievo è che le redazioni si organizzano in due gruppi: da una parte quello (il più numeroso) formato dai testi che, attraverso *Gr* come interposito, fanno capo a *VGr*; dall'altra, il gruppo delle redazioni che sembrano far capo a una versione della leggenda autonoma rispetto a *VGr*, forse addirittura dall'antigrafo latino del poemetto antico-francese.

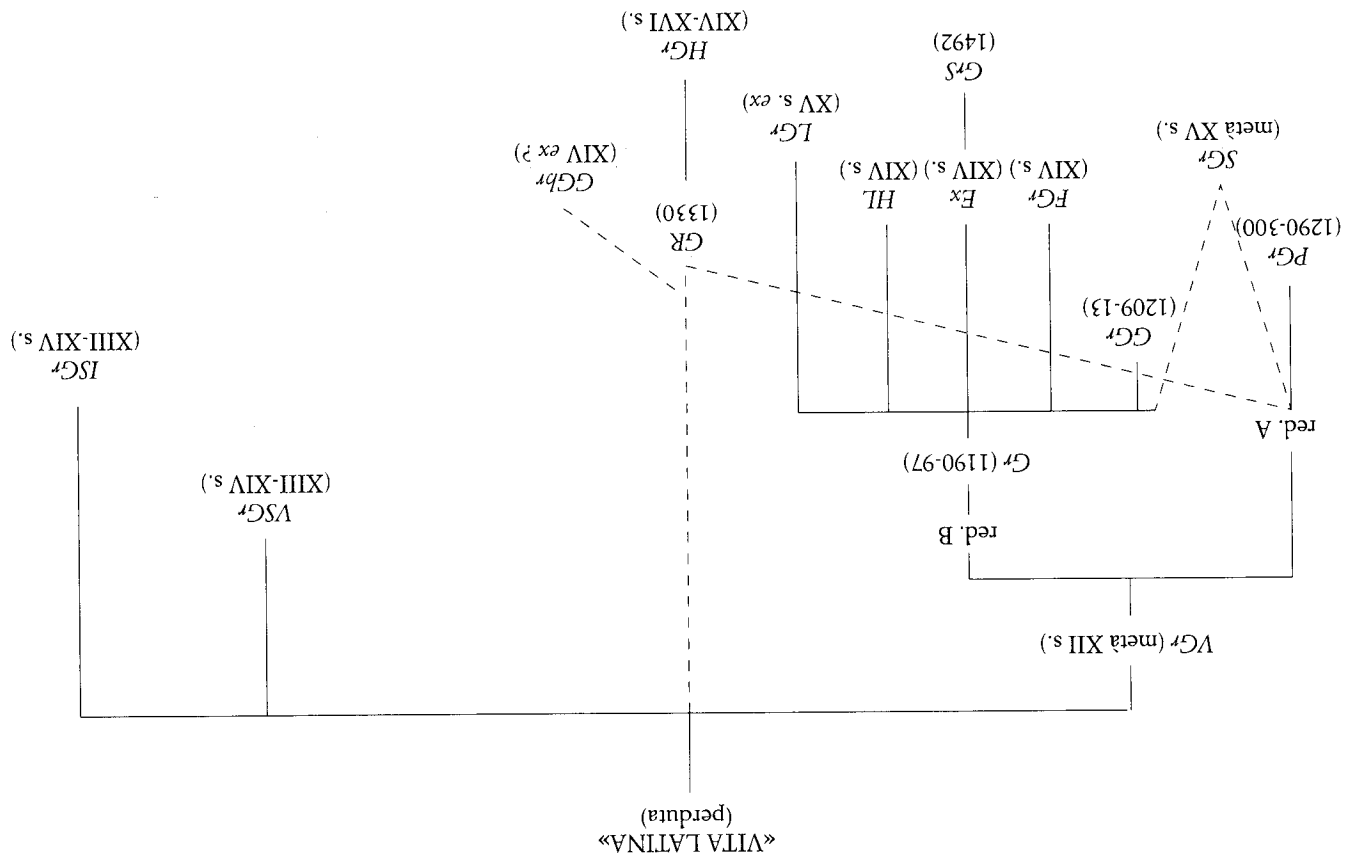
II.2.2. Nell'articolo del 1969 pubblicato su *Levende Talen*, Antoni van der Lee [van der Lee 1969a] aveva proposto una tipologia dei testi fondata sull'opposizione 'cavalleresco vs esemplare'. La sua tipologia distingue le versioni che, come *VGr* o *Gr*, offrono uno spazio significativo ad ambienti, personaggi, valori feudali da quelle che, riducendo l'intreccio ai suoi elementi essenziali, ne potenziano al contempo la funzione pedagogica.

Il modello di van der Lee può essere corroborato se si tengono in conto altri aspetti, per così dire 'esterni', formali, dei nostri testi. Quelli che seguono sono alcuni appunti, nati dall'osservazione della forma dei testi – 'versi vs prosa' – e da un'analisi, certo incompleta, del contenuto dei manoscritti che hanno conservato le redazioni della leggenda <sup>32</sup>.

I testi in versi. *VGr* e *Gr* sono sicuramente quelli in cui il gusto narrativo per l'esposizione di *ambages pulcherrimae* convive con una salda incorniciatura di carattere morale, con risultati di altissima qualità letteraria. Se in Hartmann von Aue l'*adaptation chevaleresque* del poemetto antico-francese è ancorata a riflessioni morali sul peccato e il pentimento direttamente motivate dalla riflessione dell'autore sulla propria biografia (come nel prologo) [Burgio 1991], in *VGr* il *décor*

<sup>32</sup> Un controllo esaustivo di *tutti* i manoscritti interessati può certamente offrire occasioni di approfondimenti, conferme e correzioni ai miei appunti, che per questo non hanno pretesa di completezza, ma vorrebbero solo indicare alcune 'linee di tendenza' nella trasmissione della leggenda. Per le questioni inerenti alla ricezione dei testi agiografici, alla predicazione e al suo uso degli *exempla* ho tenuto d'occhio: C. BOLOGNA, «Fra devozione e tentazione. Appunti su alcune metamorfosi nelle categorie letterarie dall'agiografia mediolatina ai testi romanzati medievali», in S. BOESCH-GAJANO & L. SEBASTIANI (edd.), *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre 1984: 261-363 (l'*understatement* del titolo accentua l'ammirazione per l'impressionante bagaglio di erudizione e bibliografia che il saggio dispiega); Mertens [1978: 104-52]; M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion 1982; CL. BREMOND J. LE GOFF J.-CL. SCHMITT, *L'«Exemplum»*, Turnhout, Brepols 1982.

LA VITA APOCRYPHA DI SAN GREGORIO



feudale e romanesco dell'intreccio è 'smorzato' dalla forza didattica di due luoghi, il prologo (vv. 1-64) e il dialogo tra Gregorio e la madre nel momento della scoperta del loro peccato (vv. 1762-93, 1802-23). Anche la fisionomia stilistica del poemetto, che partecipa della strumentazione retorica comune all'agiografia galloromanza, all'epica e ai primi romanzi di materia antica tra XI e metà del XII secolo, mostra il carattere 'misto' di *VGr*, a metà tra intrattenimento ed educazione<sup>33</sup>. E si osservi la tradizione manoscritta: il codice più antico, l'Egerton 612, è una raccolta di Miracoli della Vergine; il ms. Tours 927 è

[...] l'unico rappresentante, forse integrale, d'una importante antologia di letteratura religiosa anglonormanna del secolo XII [...] [Cingolani 1987: 334]<sup>34</sup>;

il codice Arsenal 3516, composto e copiato da un borghese nel terzo quarto del XIII secolo, è «una vera *Bibliotheca* per un laico di varia cultura» [Cingolani 1987: 334-5], che conserva *lais* di materia celtica accanto a tutta la produzione agiografica di Wace e a testi di contenuto dottrinale didattico. Ma già nel XV secolo la tradizione manoscritta di *VGr* si richiude sul solo materiale religioso: il codice Cambrai 812 è nella sua parte essenziale un leggendario in volgare secondo l'anno liturgico, e il cod. Paris fr. 1545 un'antologia della *Vie des Pères* del deserto.

Infine *V<sub>5</sub>Gr*: versione composta in quartine di alessandrini, metro principe della letteratura didattica<sup>35</sup>, è conservata in un codice miscelaneo a tinta moraleggiante-didattica.

I testi in prosa. Si tratta di testi tutti piuttosto brevi, e di datazione recenziore nella tradizione della leggenda (il più arcaico, *IsGr*, è quanto meno databile alla fine del XIII secolo). Con il passaggio

<sup>33</sup> Nella letteratura gallo-romanza fra XII e XIII secolo «[...] non è sempre tracciabile una frontiera netta fra opere di intrattenimento e opere di educazione. Per un uomo del medioevo francese [...] il *Roman de la Rose*, il *Dolopathos*, il *Petit Plet* o la *Clef d'Amour* sono delle opere narrative così come la *Chanson de Roland*, il *Roman de Troie* o *Erec et Enide* sono delle opere di insegnamento» [S. CINGOLANI, «Agiografia, epica, romanzo. Tradizioni narrative nella Francia del XII secolo», in S. BOESCH-GAJANO (ed.), *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo*, Roma, Schena 1990: 65-89 (a p. 65)]. Per la fisionomia stilistica di *VGr* cfr. il cap. IV («Composizione e procedimenti stilistici») della «Introduzione» alla mia ed. di *VGr*.

<sup>34</sup> Il ms. di Tours conserva un dramma liturgico in latino sulla Resurrezione, il *Mystère d'Adam*, quasi tutta la produzione agiografica di Wace, una *Vie de saint Georges*, la versione oitanica dell'orientale *Miracle de Sardenay*.

<sup>35</sup> Cfr. S. CINGOLANI, «Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa francese tra XI e XIII secolo», *Cultura neolatina* 45 (1985): 23-44.



alla forma in prosa, la leggenda ha perso la sua autonomia di testo letterario individuo: la funzione esemplare, che governava il senso ideologico dell'intreccio nelle più antiche attestazioni in versi della leggenda<sup>36</sup>, ha preso il sopravvento sui valori della letterarietà, depauperando la vicenda delle sue potenzialità romanzesche e 'meravigliose'<sup>37</sup>, riducendola a *exemplum* da raccogliere in serie in leggendari e repertori ad uso degli ordini predicatori, in cui l'intreccio si trova catalogato accanto ad altri intrecci con storie e intenzioni ideologico-compositive del tutto diverse. Così, *IsGr* e *HL* sono allocati in leggendari organizzati intorno a un nucleo proveniente dalla *Legenda Aurea*, *SGr* e *LGr* in leggendari ordinari, *Ex* e *GrS* sono inseriti in raccolte 'professionali' di *exempla* per i predicatori degli ordini mendicanti. Il gusto per la narrazione, ancorché appesantito da una coda moraleggiante, appena si percepisce in *GR* e nel *Volksbuch* (un parallelo dei *contes bleus* stampati a Troyes, nella Francia *ancien régime*) *HGr* che tanto interessò i romantici tedeschi.

Ma il segno forse più eloquente del destino 'esemplare' di Gregorio è nella rubrica di *Ex*: sotto la penna distratta del compilatore Gregorio diviene Albano, 'lontano parente' di avventure edipiche. L'individualità dell'Eroe si è ridotta all'indistinzione del 'Tipo' morale de *Der sündige Heilige*, del 'santo peccatore'.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

È qui schedata solamente la letteratura critica citata nel testo con il sistema 'Autore-Data'. Sono indicate tra parentesi tonde le date di quegli studi utilizzati in edizioni diverse dalla prima o in traduzione (indicata tra parentesi quadre).

Aarne & Thompson 1961 = Atti AARNE & STITH THOMPSON, *The Types of Folk-tale. A Classification and Bibliography*, Helsinki 1961.

AASS = *Acta Sanctorum quotquot orbe coluntur*, Antvorpiae 1643 sgg.

Amélineau 1888 = ÉMILE AMÉLINEAU, *Contes et Romans de l'Égypte chrétienne*, Paris, Leroux 1888, 2 voll.

<sup>36</sup> Cfr. *VGr* 9-11: «Icil pechié dont parler vuel / Ne fait a dire par orguel, / Mais por exemple d'autre gent, / ... ». Cfr. la cit. «Introduzione», par. IV.6.3.1.

<sup>37</sup> Come aveva osservato E. HOEPPFNER, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet 1935: 8, «sous le titre trompeur de la *Vie du Pape Grégoire*» si nasconde «un véritable roman d'aventure». D'altra parte, la forza 'romanzesca' dell'intreccio è già parzialmente depotenziata in *VGr* dall'uso di analessi che, coerentemente alle regole che governano quest'artificio narrativo nell'agiografia volgare, sono di portata tale da annullare ogni possibile 'attesa' nel pubblico (cfr. la cit. «Introduzione», par. IV.6.2.1.).

- Bettini & Borghini 1979 = MAURIZIO BETTINI & ALBERTO BORGHINI, «Il bambino e l'etto. Logica di una peripezia culturale», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 3 (1979): 121-54.
- BHL = *Bibliotheca Hagiographica Latina. Antiquae et mediae aetatis*, ediderunt Socii bollandiani, Bruxelles 1898-1900, 2 voll.
- Bruce 1913 = J. DOUGLAS BRUCE (ed.), *Historia Meriadoci and De Ortu Waluuanii*, Göttingen-Baltimore, Vandenhoeck & Ruprecht-John Hopkins U.P. 1913.
- Bruce 1928 = J. DOUGLAS BRUCE, *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginning down to the Year 1300*, Göttingen-Baltimore, Vandenhoeck & Ruprecht-John Hopkins U.P. 1928, 2 voll.
- Burgio 1991 = EUGENIO BURGIO, «La fonte del Gregorius di Hartmann von Aue. In margine ad alcune recenti ricerche», *Medioevo Romanzo* 16 (1991): 141-88.
- Cingolani 1987 = STEFANO M. CINGOLANI, *Le Vite di Sant'Alessio. Studio sulla letteratura religiosa in versi francesi fra XI e XII secolo*, Tesi di Dott., dattil., Roma, Università 'La Sapienza' 1987.
- Day 1988 = MILDRED L. DAY (ed.), *The Story of Meriadoc, King of Cambria (Historia Meriadoci, Regis Cambriae)*, New York & London, Garland 1988.
- Dorn 1967 = ERHARD DORN, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, München, Finck 1967.
- Dundes (1976) = ALAN DUNDES, «The Hero Pattern and the Life of Jesus» (1976), in Segal 1990: 177-223 [da cui si cita].
- Edmunds 1985 = LOWELL EDMUNDS, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press 1985.
- Elstein 1986 = YOAV ELSTEIN, «The Gregorius-Legend: Its Christian Version and Its Metamorphoses in the Hassidic Tales», *Fabula* 27 (1986): 195-214.
- Falconer 1958 = SHEILA FALCONER, «An Irish Translation of the Gregory Legend», *Celtica* 4 (1958): 52-95.
- Graf 1944 = GEORG GRAF, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur*, Città del Vaticano, B.A.V. 1944 (-1953, 5 voll.): I.
- Heinze 1974 = NORBERT HEINZE, *Hartmann von Aue, «Gregorius». Die Überlieferung des Prologs, die Vaticana Hs. A und eine Auswahl der übrigen Textzeugen*, Göttingen, Kümmerle 1974.
- Köhler 1900 = REINHOLD KÖHLER, *Kleinere Schriften*, I. *Zur erzählenden Dichtung des Mittelalters*, Berlin, Felber 1900.
- Krappe 1933 = ALEXANDER H. KRAPPE, «La légende d'Oedipe est-elle un conte bleu?», *Neuphilologische Mitteilungen* 34 (1933): 11-22.
- Krappe 1936 = ALEXANDER H. KRAPPE, «La légende de saint Grégoire», *Le Moyen Age* 46 (1936): 161-77.
- Lidzbarski 1896 = MARK LIDZBARSKI, *Geschichten und Lieder aus neu-arämlischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Weimar, Felber 1896.
- Loomis 1959 = ROGER SH. LOOMIS, *Arthurian Literatures in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford, at the Clarendon Press 1959.
- Mertens 1978 = VOLKER MERTENS, *Gregorius Eremita*, Zürich und München, Artemis 1978.
- Mertens 1981 = VOLKER MERTENS, «Gregorius», in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasser Lexicon*, Berlin-New York, De Gruyter: III (1981), 244-8.
- Meyer 1910 = PAUL MEYER, «Les Enfances Gauvain. Fragment d'un poème perdu», *Romania* 39 (1910): 1-32.
- Mölk 1987 = ULRICH MÖLK, «Zur Vorgeschichte der Gregoriuslegende: Vita und Kult des hl. Metro von Verona», *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Phil.-Hist. Klasse*, Jhg. 1987, Nr. 4.
- Mölk 1987a = ULRICH MÖLK, «Über die altfranzösische Gregoriuslegende» in W.

- FLOECK, D. STELAND und H. TURK (edd.), *Formen innerliterarischer Rezeption*, Wolfenbütterl, Herzog August Bibliothek 1987: 91-8.
- Mölk 1988 = ULRICH MÖLK, «Gregorius», in *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin-New York, De Gruyter 1977 sgg.: VI (1988): 125-32.
- Peeters 1950 = PAUL PEETERS, *Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine*, Bruxelles, Société des Bollandistes 1950.
- PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, acc. J.-P. MIGNE, Parisiis 1841-1864.
- Propp (1944) = VLADIMIR JA. PROPP, «Edip v svete fol'klora» [«Edipo alla luce del folclore», in IDEM, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico- strutturale*, Torino, Einaudi 1975: 83-138].
- Rank (1909) = OTTO RANK, *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Wien-Leipzig, Deuticke 1909 [Il mito della nascita dell'eroe. Un'interpretazione psicologica del mito, Milano, SugarCo 1987].
- Sachau 1899 = EDUARD SACHAU, *Verzeichnis der arabischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin, Asher 1899, 2 voll.
- Seelisch 1887 = ADOLF SEELISCH, «Die Gregorius-Legende», *Zeitschrift für deutsche Philologie* 19 (1887): 385-421.
- Segal 1990 = ROBERT A. SEGAL (ed.), *In Quest of the Hero*, Princeton, Princeton U.P. 1990.
- Sol 1977 = HENDRIK B. SOL (ed.), *La Vie du pape saint Grégoire*, Amsterdam, Rodopi 1977.
- Sparnaay (1933) = HENDRICUS SPARNAAY, *Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie*, Halle, 2 voll.: I [quindi, in vol. unico, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975].
- Sparnaay (1959) = HENDRICUS SPARNAAY, «Der Enkel des Königs Armenios und die Gregorsage», in *Miscellanea Litteraria. In commemorationem primi decenni instituti edita. Studia Litteraria Rheno-Traiectina*, IV, Groningen 1959: 125 sgg. [quindi in IDEM, *Zur Sprache und Literatur des Mittelalters*, Groningen, J.B. Wolters 1961: 247-62].
- Thompson 1936 = STITH THOMPSON, *Motiv-Index of Folk-Literature*, Copenhagen 1936, 6 voll.
- Tucci 1957 = GIUSEPPE TUCCI (ed.), *Le civiltà dell'Oriente*, Roma, Casini: II (1957) *Letteratura*.
- van der Lee 1969 = ANTONI VAN DER LEE, «De mirabili dispensatione et ortu beati Gregorii pape. Einige Bemerkungen zur Gregorsage», *Neophilologus* 53 (1969): 30-47, 120-37, 251-6.
- van der Lee 1969a = ANTONI VAN DER LEE, «Zur Tradition der Gregorsage», *Levende Talen* 261 (1969): 576-86.

I LIBRI DELLA GENESI DEL POPOLO UCRAINO (I)

Nella primavera del 1847, su denuncia dello studente dell'Università di Kyjiv Oleksij Petrov, un infiltrato, la polizia zarista metteva fine all'esistenza della prima organizzazione ad indirizzo politico esistente in Ucraina, il *Kyrylo-Mefodijivs'ke Bratstvo* (Confraternita Cirillo-Metodiana)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Notizie generali sulla Confraternita si trovano in: М. Грушевський, *Очерк истории украинского народа*, Киев 1991 (prima edizione 1904) pp. 316-318; А. Я. Ефименко, *История украинского народа*, Киев 1990 (prima edizione SPb 1906), pp. 388-390; М. Грушевський, *Движение политической и общественной украинской мысли в XIX столетии*, СПб 1906, pp. 7-9; М. Аркас, *Історія України-Русі*, Київ 1990 (Prima edizione Львів 1908), pp. 375-379; М. Грушевський, *Люстрована історія України*, Київ-Львів 1913, pp. 490-493; М. HRUSCHESKYJ, *Die ukrainische Frage in historischer Entwicklung*, Wien 1915, pp. 39-40; В. Дорошенко, *Українство в Росії*, Відень 1916, pp. 7-11; S. SMOLKA, *Die reussische Welt*, Wien 1916, pp. 45-50; Д. Дорошенко, *Нарис історії України*, II, Варшава 1932, pp. 280-283; G. VON RAUCH, *RUSSLAND: Staatliche Einheit und nationale Vielfalt*, München 1953, pp. 83-85, 103-109; В. KRUPNYCKYJ, *Geschichte der Ukraine*, Wiesbaden 1963, pp. 228-232; *Die Welt der Slawen*, a cura di H. KOHN, Frankfurt a. M. 1960 (trad. it. *Il mondo degli Slavi*, Bologna 1970, pp. 271-272); R. PORTAL, *Russes et Ukrainiens*, Paris 1970, pp. 42-44; F. CONTE, *Gli Slavi*, Torino 1991, pp. 545-546; О. Субтельний, *Україна. Історія*, Київ 1991, pp. 213-214; studi dettagliati in: Н. Стороженко, *Кирило-Методієвские заговорщики*, in "Киевская Старина", II, 1906; В. Семевскій, *Кирило-Методієвское общество, 1846-1847*, in "Русское Богатство", V-VI, 1911 e "Голос минувшаго", 1918; М. Грушевський, *З ідеології Кирило-Методіївців*, in "Україна", I, 1914; *Матеріяли до історії Кирилометодієвського Братства*, in "Збірник пам'яті Т. Шевченка", Київ 1916; М. Возняк, *Кирило-Методіївське братство*, Львів 1921; П. С. Єфремов, *Біля початків українства. Генезис ідей Кирило-Методіївського Братства*, in "Україна", 1-2, 1924; О. Гермайзе, *Куліш і Костомарів як члени Кирило-Методіївського братства*, in *Шевченко та його доба*, I, Київ 1925; Є. Рихлік, *Славянофільство кирилометодіївців*, in "Записки ніжинського ІНО", VI, Ніжин 1926; J. GOŁĄBEK, *Bractwo Cyryla i Metodego w Kijowie*, Warszawa 1935; Д. Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні*, Мюнхен 1983 (prima edizione Praha 1931) pp. 107-135; G. LUCIANI, *Le livre de la genèse du peuple ukrainien*, Paris 1956, pp. 26-85; П. Зайончковский, *Кирило-Методієвское Общество*, Москва 1959; В. Ю. Євдокименко, *Критика ідейних основ українського буржуазного націоналізму*, Київ 1968, pp. 13-18; Г. Я. Сергієнко, *Суспільно-політичні рухи на Україні після повстання декабристів*, Київ 1971; С. Козак, *Українські змовники і месіаністи братства Кирила і Methodія*, Варшава 1990; *Кирило-Методіївське товариство: слідча справа*, in 3 voll., Київ 1990; S. KOZAK, *Ukraińscy spiskowcy i mesjanści. Bractwo Cyryla i Metodego*, Warszawa 1990.

L'importanza politica di questa confraternita era stata, nella sua pericolosità, decisamente sopravvalutata da parte delle autorità zariste: questo gruppo consisteva infatti di alcune decine di simpatizzanti e di un nucleo di sette-otto ideologi, gli unici ad essere menzionati nei testi di storia dell'Ucraina al capitolo riguardante la Confraternita (assieme al sopracitato Petrov, in quanto delatore): Mykola Kostomarov, storico e letterato<sup>2</sup>; lo scrittore e filosofo Pantelejmon Kuliš<sup>3</sup>; il giurista Mykola Hulak<sup>4</sup>; l'insegnante Vasyľ Bilozers'kyj<sup>5</sup>; il critico e pubblicista Vasyľ

<sup>2</sup> M. Kostomarov (1817-1885) viene abitualmente citato come storico, etnografo e scrittore "russo ed ucraino". Per quanto ciò sia in contrasto con la attuale tendenza della critica ucraina, che tende a mettere in luce la "ucrainicità" dell'opera del Kostomarov, va comunque sottolineata l'importanza che lo stesso ebbe per la cultura russa con i suoi studi storici ed etnografici. Altrettanto importante per la cultura ucraina sono gli stessi studi storici (peraltro pubblicati in russo) riguardanti la questione ucraina, nonché le opere poetiche e drammatiche scritte in ucraino. Tipico rappresentante di una cultura di frontiera (quella ucraina, cui senz'altro va ascritto), appartiene ad entrambe le culture, il che determina tanto la santificazione quanto l'anatema da parte degli estremisti dell'una e dell'altra cultura. Nonostante il riconoscimento dato alla sua opera, soltanto ora è stata annunciata la pubblicazione delle sue opere complete in dieci volumi, che dovrebbe completarsi entro il 1995-96 a Kyjiv. Sull'attività storica di Kostomarov ed in particolare sul suo periodo "cirillo-metodiano" v.: A. Маркевич, *Костомаров*, in *Русский биографический словарь*, IX, СПб 1903; В.И. Семевский, *Николай Иванович Костомаров*, in *"Русская Старина"*, 1, 1886; Г. Карпов, *Костомаров как историк Малороссии*, М. 1871; G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 13-25; Л.К. Полухін, *Формування історичних поглядів М.І. Костомарова*, Київ 1959; В.Ю. Євдокименко, *op. cit.*, pp. 18-42.

<sup>3</sup> P. Kuliš (1819-1897) fu scrittore, traduttore, storico e pubblicista. Noto per la sua traduzione della Bibbia e per un sistema ortografico poi conosciuto come *Kulišivka*, tradusse Shakespeare, Goethe, Schiller e Byron. La sua partecipazione alla Confraternita è testimoniata dal racconto coevo (1846) *Повість об українском народі (Racconto sul popolo ucraino)*, nonché da altri racconti alla Confraternita stessa. Il suo sistema filosofico è piuttosto criticato dagli ucraini sia sovietici che della diaspora: reo di aver preso posizioni reazionarie per i primi (cfr. Євдокименко, *op. cit.*, pp. 43-120), viene accusato dai secondi di aver seguito un processo involutivo anziché evolutivo nel suo sistema filosofico, passando da una cosaccofilia ad una cosaccofobia unita a turcofobia ed a germi di polonofilia ed austrofilia (cfr. Д. Чижевський, *op. cit.*, pp. 119-128). Cfr. inoltre: П. Стебницький, *Культурно-громадська праця П.О. Куліша*, Львів 1919; В.Щурат, *Філософічна основа творчости Куліша*, Львів 1922.

<sup>4</sup> M.I. Hulak (1822-1899), giurista, ricoprì varie cariche per l'amministrazione zarista fino al processo ed all'esilio. Dopo il ritorno da questo, sempre sotto il controllo dell'autorità zarista svolse attività pedagogica in varie città dell'Ucraina ed in Georgia. Autore di saggi di storia, filosofia, filologia, letteratura e matematica, nonostante la sua poliedricità non è ancora stato sufficientemente studiato. Tra i pochi accenni al suo riguardo, v.: Д. Чижевський, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>5</sup> V.M. Bilozers'kyj (1825-1899) oltre all'attività della Confraternita viene ricordato come studioso e, soprattutto, giornalista. Dopo il ritorno dall'esilio, infatti, si dedicò alla pubblicazione della rivista *Osnova*, che ebbe un influsso fondamentale per il dibattito culturale e politico ucraino a Pietroburgo. In particolare v.: М.Д. Бернштейн, *«Основа» і український літературний процес кінця 50-60 років XIX ст.*, Київ 1959.

Navroc'kyj<sup>6</sup>; l'etnografo Opanas Markovyč; l'insegnante Mykola Pyl'čykov<sup>8</sup>; infine, colui che pagò a più caro prezzo la propria partecipazione alle riunioni del gruppo, il poeta nazionale ucraino Taras Ševčenko<sup>9</sup>. Va sottolineato come la composizione sociale di questo gruppo si differenzi da quella delle loggie massoniche e dei circoli che caratterizzarono la vita ideologico-politica del primo quarto del XIX° secolo<sup>10</sup>: non sono presenti infatti elementi dell'alta nobiltà, ma intellettuali di estrazione medio-bassa (*raznočincy*) e, nel caso di Ševčenko, ex servi della gleba, rappresentanti cioè di quella che sarà la futura *intelligencija* ucraina<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> V.M. Navroc'kyj (1827-1882) viene ricordato come critico e pubblicista. Per la sua attività v.: М.Д. Бернштейн, *Навроцький - критик і публіцист у «Правді»*, in *Українська літературна критика 50-70х років XIX ст*, Київ 1959.

<sup>7</sup> L'etnografo e folklorista A.V. Markovyč (1822-1867) viene ricordato, tra l'altro, per il matrimonio con la scrittrice Marko Vovčok. Sulla sua opera v.: О.И. Коцюба, *Питання впливу Т.Г. Шевченка на Опанаса Марковича*, in *«Наукові записки Ніжинського педагогічного інституту»*, 11 (1960), vol. 1.

<sup>8</sup> M. Pyl'čykov (1821-1893), professore al Corpo dei Cadetti di Poltava, ebbe un ruolo fondamentale per l'attività politica e culturale a Poltava dopo la scoperta della Confraternita. Al suo riguardo v.: В.П. Плачинда, *Микола Дмитрович Пильчиков*, Київ 1983.

<sup>9</sup> T. Ševčenko (1814-1861) è il poeta nazionale ucraino ed eccellente pittore, "santificato" dalle varie critiche e fatto oggetto delle più disparate riletture. In seguito alla sua appassionata partecipazione all'attività della Confraternita, fu colui che ebbe la pena maggiore, unita al divieto totale di scrivere o dipingere. La bibliografia sulla sua attività è enorme ed oggetto di trattazioni particolari. Per il periodo in questione, v., per esempio: М. Драгоманов, *Шевченко, українофіли і соціалізм*, in *«Громада»*, 4 (1879), pp. 101-230; М.С. Шаблиовский, *Шевченко и русские революционные демократы*, М. 1962; М.И. Новиков, *Общественные-политические и философские взгляды Т. Шевченка*, М. 1961; Г. Сергієнко, *Т.Г. Шевченко і Кирило-Мефодіївське товариство*, Київ 1983.

<sup>10</sup> Al riguardo cfr.: В. Горленко, *Къ исторіи южно-русскаго общества начала XIX ст*, in *«Киевская Старина»*, I, 1893; С. Єфремов, *Масонство на Україні*, in *«Наше минуле»*, 3, 1918; І. Рибаків, *1825 рік на Україні*, in *«Україна»*, М. 1925; Т. Слабченко, *До історії «Малоросійського общества»*, *ibidem*; Ю. Оксман, *Одеське гніздо змови 1825 року*, in *«Прапор Марксизму»*, Харків 1928. Sull'influsso del movimento decabrista in Ucraina v.: О. Гермайзе, *Рух декабристів і українство*, in *«Україна»*, VI, 1925; І.В. Базилевич, *Декабристи на Україні*, Київ 1926; *Декабристи на Україні*, 2 voll., Київ 1926-1930 (il primo volume venne curato da S. ЈЕФРЕМОВ ed il secondo da D. ВАНАЦІ); Д. Багалій, *Декабристи на Україні*, Харків 1926; *Рух декабристів на Україні*, під ред. Д. Багалія, Харків 1926; *Повстання декабристів на Україні*, Харків 1926; fondamentale, infine: G. LUCIANI, *Panslavisme et solidarité slave au XIXe siècle. La Société des Slaves Unis (1823-1825)*, Paris 1963.

<sup>11</sup> Sullo sviluppo dell'*intelligencija* ucraina v.: С. Єфремов, *Історія українського письменства*, Ляйпціг 1924; І. MIRTŠCHUK, *Geschichte der ukrainischen Kultur*, München 1957; J. RUDNYTSKYJ, *The Intellectual Origins of Modern Ukraine*, in *«The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.»*, VI, 3-4, New York 1958; Н.А. Шип, *Интеллигенция на Украине (XIX в)*, Киев 1991.

L'attività della Confraternita non fu né lunga né particolarmente intensa: in un periodo di circa 14 mesi, dalla fondazione all'arresto, i membri si incontrarono solo alcune volte per discutere di problemi filosofici e politici e per mettere a punto i programmi della Confraternita. Ciò fu loro sufficiente per stendere alcuni documenti, utili per comprendere gli ideali di questi messianisti-panslavisti; documenti che furono peraltro immediatamente sequestrati dalla polizia e consegnati allo *car'* Nicola I° che seguì di persona il processo e determinò le pene per i membri<sup>12</sup>.

Il primo testo significativo, redatto da Kostomarov, è il proclama "*Do brat'iv ukrajinc'iv*" (*Ai fratelli ucraini*)<sup>13</sup>, in cui viene espressa la necessità per i popoli slavi di unirsi, creando ogni popolo una propria repubblica indipendente e mantenendo ciascuno le proprie usanze, il proprio sistema, la propria lingua e la propria letteratura. Ogni repubblica avrebbe dovuto avere deputati eletti democraticamente, non per censo ma per merito, i quali, pur subordinati a ciascun capo di ciascuna repubblica, sarebbero affluiti in periodi determinati alla *Rada Slavjans'ka*, il Consiglio Slavo, organo panslavo di controllo, ove sarebbero stati discussi i problemi comuni. Gli ideali di base per tutti i popoli slavi dovevano essere l'eguaglianza e la libertà nella fratellanza dei popoli slavi. La fede in Cristo sarebbe stata infine la legge fondamentale per ciascuna repubblica e per l'unione panslava. Simile, ma molto più lapidario, è l'appello "*Ai fratelli Grandi-Russi e Polacchi*"<sup>14</sup>; in forma concisa, riprende i punti fondamentali degli ideali della Confraternita, riassunti per i popoli fratelli. Presumibilmente si tratta di un abbozzo di un manifesto da tradurre nelle varie lingue per richiamare l'attenzione degli altri popoli slavi sulla causa dell'unità dei popoli slavi.

Questi indirizzi, che rivelano chiaramente l'influsso della rivoluzione francese ma soprattutto dell'esperienza della Società degli Slavi Uniti<sup>15</sup> e

<sup>12</sup> Dopo la delazione dell'infiltrato Petrov, l'indagine contro i *bratčyky* venne seguita dal conte Orlov che preparò, dopo indagini accurate e severi interrogatori, un memoriale per lo *car'*, sulla base del quale tutti i partecipanti alle riunioni della Confraternita si videro esiliati e condannati a pene oltremodo pesanti. Uno studio accurato sull'arresto, il processo, la condanna e l'eco suscitata nelle società russa ed ucraina si trova in: G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 49-85.

<sup>13</sup> L'originale del testo venne pubblicato in "*Наше минуле*", 1 (1918), pp. 36-37; la versione russa era stata pubblicata in "*Былое*", 2 (1906), pp. 67-68; trad. francese in G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>14</sup> Pubblicato in russo in "*Былое*", 2 (1906), p. 69; trad. francese in G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 42.

<sup>15</sup> In particolare, cfr. G. LUCIANI, *Panslavisme et solidarité ...*, *op. cit.* .

dei moti insurrezionali polacchi<sup>16</sup>, del messianismo slavo di Mickiewicz<sup>17</sup>, dell'opera dell'abate Lamennais<sup>18</sup>, oltre che dell'opera di Kollár<sup>19</sup> e Šafařík<sup>20</sup>, vengono ribaditi e maggiormente puntualizzati nello *Statuto*<sup>21</sup> della Confraternita, dovuto alla mano di Bilozers'kyj<sup>22</sup> (autore di una *nota*<sup>23</sup> con la quale non tutti i membri erano d'accordo e sulla base della quale venne poi stilato lo *Statuto* stesso) ma con un evidente influsso del pensiero di Kostomarov, che nella sua *Autobiografia* fornirà spiegazioni e precisazioni al riguardo della stesura dello stesso<sup>24</sup>: l'unione politica e spirituale

<sup>16</sup> Al riguardo cfr. l'opera, indubbio datata ma col pregio di essere stata scritta in prima persona da un partecipante ai moti, di R. SOLTYK, *La Polonia e sua rivoluzione nel 1830*, con proemio di C. CANTU', Milano 1863.

<sup>17</sup> In particolare v. il fondamentale A. MICKIEWICZ, *Les Slaves, cours professé au Collège de France 1842-44*, 3 voll., Parigi 1849; EIUDEM, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, in *Dzieła*, VI, Warszawa 1955, pp. 7-60. Tra gli studi dedicati ai rapporti tra Mickiewicz, il messianismo polacco e l'Ucraina v.: M. ZDZIECHOWSKI, *Mesjanści i Słowianofile*, Kraków 1888; S. KOSSOWSKI, *Wśród romantyków i romantyzmu*, Warszawa 1914; S. PIGON, *Z epoki Mickiewicza: studia i szkice*, Kraków 1918; S. BRZOZOWSKI, *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924; J. UJEJSKI, *Dzieje polskiego mesjanizmu*, Lwów 1931.

<sup>18</sup> Nella traduzione del Luciani frequenti sono i rinvii all'opera del Lamennais *Paroles d'un croyant*. Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 101 5, 104 2, 105 5, 110 1, 112 3.

<sup>19</sup> Sull'influsso dell'opera dello scrittore slovacco Kollár (1793-1852) in Ucraina v.: Л. Білецький, *Ян Коляр в українській літературі*, in *Slovanská vzájemnost*, Praha 1938, pp. 206-225; Z. NEJEDLÝ, *J. Kollár*, Praha 1945; J.V. ORMIS, *Bibliografia J. Kollára*, Bratislava 1954; А. А. Зайцева, *О некоторых особенностях метода и стиля поэмы Я. Коллара «Дочь славы»*, in *Ученые Записки Института Славяноведения АН СССР*, 21 (1960); v. inoltre la voce *Jan Kollár* in: *Dějiny české literatury*, II, *Literatura národního obrození*, Praha 1960; *Dějiny slovenskej literatury*, II, *Literatura národného obrozenia*, Bratislava 1960.

<sup>20</sup> Sull'opera del ceco P.J. Šafařík (1795-1861), v.: V. FRANCEV, *Korespondence P.J. Šafaříka*, Praha 1927; А. С. Мыльников, *Павел Шафарик - выдающийся ученый-славист*, М.-Л. 1963; *Dějiny česko-ruských vztahů (1770-1917)*, Praha 1967; J. NOVOTNÝ, *Pavel Josef Šafařík*, Praha 1971; *Československé práce o jazyce, dějinách a kultuře slovanských narodů...*, Brno 1972, pp. 445-446; М. Мольнар, *Зустріч культур. 3 історії чехословацько-українських зв'язків*, Bratislava 1980.

<sup>21</sup> Il testo "migliorato" dello *Statuto* venne pubblicato in: *Русский архив*, 7 (1893), pp. 400-401; in *Киевская старина*, 2 (1906), pp. 139-140; in *Былое*, 2 (1906), pp. 66-67; in В. Семевский, *op. cit.*, pp. 28-29; trad. francese in G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>22</sup> La prima versione dello *Statuto* venne pubblicata in più occasioni ma con la presenza di errori anche grossolani. Cfr.: *Русский архив*, 7 (1893), pp. 399-400; *Киевская старина*, 2 (1906), pp. 138-139; *Былое*, 2 (1906), p. 66; В. Семевский, *op. cit.*, p. 27; trad. franc. in G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 40.

<sup>23</sup> La nota manoscritta di Bilozers'kyj venne pubblicata in В. Семевский, *op. cit.*, pp. 24-26; trad. francese in G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>24</sup> Cfr. *Автобиография Н.И. Костомарова*. Под редакцией В. Котельникова, М. 1922; un'edizione dell'Autobiografia era stata pubblicata, sulla base di un manoscritto non rivisto dallo stesso Kostomarov, da parte di Н.А. Белозерская in *Русская мысль*, 5-6 (1885); noi ci siamo avvalsi dell'edizione contenuta in: Н.И. Костомаров, *Исторические произведения. Автобиография*, Киев 1989, pp. 425-650; per la parte dedicata alla Confraternita v. *ibidem*, pp. 472-489.



degli Slavi sarebbe dovuta essere l'indirizzo fondamentale per tutti i popoli slavi, i quali in un non lontano futuro si sarebbero dovuti poi unire alla Russia e formare una federazione, all'interno della quale ciascun popolo slavo avrebbe mantenuto la propria *samostijnist'*. La Russia si sarebbe dovuta dividere in tre stati grande-russi (del nord, del nord-est e del sud-est), due ucraini (centrale e del sud), due della Volga (uno superiore ed uno inferiore), due siberiani, uno caucasico, uno bielorusso; in seguito si sarebbero dovuti aggiungere gli stati polacco, ceco (con gli slovacchi), serbo (con i croati), serbo di Lusazia, sloveno e bulgaro. Capitale dell'unione e sede delle elezioni sarebbe dovuta essere Kyjiv, che non avrebbe dovuto appartenere a nessuno Stato ed essere la sede del consiglio panslavo e del suo presidente, eletto anch'egli a suffragio.

Il documento che presenta maggior interesse nello studio degli ideali della Confraternita è il *pamphlet* intitolato *Knyby bytija ukrajins'koho narodu* (*I libri della genesi del popolo ucraino*)<sup>25</sup>. Prima ancora di esaminarne la forma ed il contenuto, l'interesse della pubblicistica al riguardo si è sempre soffermato sull'autore (o gli autori) del *pamphlet* stesso. Pur discordanti nei primi saggi dedicati all'argomento, i pareri sulla paternità dell'opera sembrano essere ormai concordanti nell'attribuirlo al Kostomarov, pur tenendo in debito conto i contributi ideologici dei vari membri della Confraternita. Così, mentre Semev's'kyj<sup>26</sup> e Dorošenko<sup>27</sup> ne attribuiscono la paternità a Kostomarov senza portare un adeguato numero di prove al riguardo, nello stesso tempo Zajcev<sup>28</sup> non si mostra così convinto. Il Luciani addurrà una serie di considerazioni in favore della paternità del Kostomarov alcuni decenni più tardi<sup>29</sup>, ma il dubbio persiste, tant'è che ancora nel 1991 lo Šip ne attribuisce la paternità al Hulak<sup>30</sup>.

È indubbio che molti furono i fattori che influenzarono e motivarono la stesura dell'opera, scritta indubbiamente a scopo propagandistico

<sup>25</sup> Il testo delle *Knyby* venne pubblicato, assieme ad un articolo al loro riguardo, da П. Зайцев, *Книги битія...*, in "Наше минуле", 1 (1918), pp. 2-35; ripubblicato da М. ВОЗНІАК in М. Костомарів, *Книги битія українського народу*, Львів 1921; altre edizioni critiche: D. ЯНИВСЬКИЙ, *Kostomarow's "Books of Genesis of the Ukrainian People"*, New York 1954; G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 87-143; al riguardo cfr. anche: В. Семевський, *op. cit.*; Д. Дорошенко, *op. cit.*, pp. 281-282; Д. Чижевський, *op. cit.*, pp. 112-116; Л. Білецький, *Книги битія українського народу як декларація прав українського народу*, Praha 1942; В. Ю. Євдокименко, *op. cit.*, pp. 31-37.

<sup>26</sup> Cfr. l'articolo di В. Семевський, *op. cit.*.

<sup>27</sup> Cfr. Д. Дорошенко, *op. cit.*, p. 281.

<sup>28</sup> Cfr. П. Зайцев, *op. cit.*, pp. 22-35.

<sup>29</sup> Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 87-92.

<sup>30</sup> Cfr. Н. А. Шип, *op. cit.*, p. 139.

e non con intenti storici o filosofici: *in primis*, possiamo osservare un notevole influsso di alcune opere di Ševčenko che all'epoca della stesura erano già ben note (ci riferiamo in modo particolare alla poesia *Jeretyk*, nota anche sotto il titolo di *Jan Hus*<sup>31</sup>, il cui significato politico aleggia in tutte le *Knyby*, nonché alle citazioni bibliche presenti nell'opera ai versetti 10, 65 e 103); indubbia inoltre è la presenza delle concezioni storiche del Kostomarov sul futuro del popolo ucraino, destinato ad avere una funzione messianica tra gli slavi, in quanto naturalmente portato al federalismo, al contrario del popolo russo, che viene visto come naturalmente votato all'autocrazia ed all'imperialismo<sup>32</sup>; anche le concezioni del filosofo Kuliš, improntate ad un messianismo cristiano in base al quale il popolo ucraino avrebbe compiuto la missione affidatale da Dio stesso, sembrano rispecchiarsi a meraviglia nell'opera, la cui forma in versetti (simile alla Bibbia) ed il cui linguaggio rimandano chiaramente ad una sorta di catechismo ucraino per le nazioni slave.

Tuttavia, sebbene questi indizi ci permettano di definire in misura, ora maggiore, ora minore, la portata dell'influsso di questo o quel membro della Confraternita, è necessario prendere in considerazione anche le altre ipotesi avanzate sulla genesi dell'opera: innanzitutto, non vi è nei memoriali dei membri della Confraternita una unità di vedute sulla paternità dell'opera che, soprattutto durante la fase istruttoria del processo contro gli aderenti alla confraternita, venne assunta o scaricata dai vari membri nell'intento di scagionarsi o, perlomeno, di confondere le autorità zariste. Tra gli accenni alla possibile genesi dell'opera va menzionata tuttavia la possibile esistenza di un *pamphlet*, manoscritto, in polacco, che sarebbe stato utilizzato dal Kostomarov per comporre i *Knyby*, anche se mancano prove per verificare la corrispondenza di quanto asserito dallo stesso storico nella sua autobiografia<sup>33</sup>. Una certa dipendenza delle *Knyby* dall'opera di Mickiewicz *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* è stata trattata dallo Ščurat<sup>34</sup> e, soprattutto, dal

<sup>31</sup> Т.Г. Шевченко, *Єретик*, in *Твори в п'яти томах, I*, Київ 1978, pp. 252-261; una traduzione italiana è presente in: ŠEVČENCO T., *L'Eretico: con antologia d'altri poemetti e frammenti*, scelta, traduzione e presentazione di MARIO GRASSO, Catania 1987.

<sup>32</sup> Cfr. le segg. opere di М.Костомаров: *Мысли о федеративномъ началѣ въ древней Руси*, in *Собрание Сочиненій Н. И. Костомарова, I*, СПб 1903, pp. 1-30; *Двѣ русскія народности, ibidem*, pp. 31-65; *Черты народной южнорусской исторій, ibidem*, pp. 67-158.

<sup>33</sup> Cfr. Н.И. Костомаров, *Автобиография, op. cit.*, pp. 425-651. La parte riguardante i suoi ricordi rispetto al periodo "cirillo-metodiano" si trovano alle pp. 472-489.

<sup>34</sup> I paralleli polacchi con gli ideali della Confraternita si trovano in В.Щурат, *Основи Шевченкових звязків з поляками*, in "Записки Наукового Товариства імени Шевченка у Львові", 119-120, 1922.

Luciani<sup>35</sup>: influssi dell'opera del poeta polacco sono evidenti ai versetti 2, 3, 13, 19, 23, 25, 47, 48, 91 e 95, ma è nostra convinzione che dell'opera del Mickiewicz siano stati presi solo alcuni passi, ritenuti utili a convalidare le tesi storiche di quella che, a nostro parere, rimane la personalità fondamentale dell'opera, cioè Mykola Kostomarov. Confortati in ciò anche da alcune annotazioni del Luciani<sup>36</sup>, ci sembra evidente che i presunti prestiti dal Mickiewicz riguardino esclusivamente temi cari all'opera del Kostomarov, quali l'idealizzazione del Cosaccato (vers. 74), la divisione in due parti dell'Ucraina (vers. 87), le considerazioni sull'opera e sulla personalità diabolica della "puttana universale" Caterina II (vers. 88)<sup>37</sup>. Anche le allusioni alla repubblica di Novgorod la Grande ed agli ebrei (vers. 68, 69, 78) rimandano ad alcuni saggi storici di Kostomarov<sup>38</sup>.

A titolo di completezza, va fatto notare che, da quanto riportato dall'Orlov dopo l'interrogatorio di Hulak<sup>39</sup>, in casa del quale venne trovata la prima copia delle *Knyby*, passatagli dallo stesso Kostomarov, l'opera sarebbe stato un rifacimento di un libello in ucraino di un non meglio identificato Chmel'nyc'kyj (presumibilmente uno dei fratelli Belmain<sup>40</sup>), datato all'incirca 1833 e dal titolo, che rimanda facilmente ad una provenienza polacco-galiziana, di *Podnestrjanka*.

Un ultimo elemento a favore di Kostomarov è la presenza, rilevata in modo particolareggiato dal Luciani, di notevoli russismi in alcuni versetti, il che sarebbe stato impensabile se l'opera fosse stata dovuta alla penna di puristi della lingua ucraina quali Kuliš o Ševčenko (v. i versetti 1, 10, 16, 30, 31, 39, 40)<sup>41</sup>.

Considerato tuttavia che l'opera circolava in varie copie manoscritte in due versioni, una russa ed una ucraina, e che ci sono fondati motivi, dato il carattere propagandistico dell'opera, che sarebbe stata tradotta anche nelle altre lingue slave, più che attribuirne la paternità al solo Kostomarov, ci pare più plausibile l'attribuzione all'intera Confra-

<sup>35</sup> Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 33-36.

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 97 3 e 4; 101 6; 104 1; 105 4; 112 1, 2 e 3; 114 1; 115 2; 117 3; 121 3; 123 4; 134 2 e 3; 137 4; 138 1.

<sup>37</sup> In particolare, il Luciani rinvia alla lettera di Kostomarov a Herzen (Gercen), allora redattore del *Kolokol* (la lettera venne pubblicata senza firma nel n° 61 del 15 gennaio 1860 della rivista). I versetti in cui il Luciani vede analogie con le idee espresse nelle *Knyby* sono i 72, 74, 76, 86, 87, 88, 89, 91. Al riguardo cfr. *ibidem*, pp. 89-90; 125 4 e 5; 127 5; 130 3; 131 4; 132 2; 133 3; 135 4.

<sup>38</sup> Cfr., in particolare: М. Костомаров, *О значеніи Великаго Новгорода въ русской исторіи*, in *Собрание...*, *op. cit.*, pp. 197-214; EIUDEM, *Южная Русь въ концѣ XVI вѣка*, *ibidem*, pp. 619-698.

<sup>39</sup> Cfr. al riguardo М. Костомаров, *Автобиография*, *op. cit.*, pp. 481-483.

<sup>40</sup> Cfr. al riguardo G. LUCIANI, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>41</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 92, 97 2, 100 2, 103 2, 107 5 e 6, 109 6 e 7.

ternita, quale opera generata dall'incontro di più idee, più o meno condivise, sfociate in un programma comune, peraltro troppo presto scoperto, prima ancora che l'opera della Società potesse sfociare in una vera attività politica.

*Summa* delle concezioni dei membri della Confraternita, in forma di semplice *pamphlet*, che ricorda per l'impostazione la narrazione biblica e, di conseguenza, le cronache della *Rus'* (e non ci pare azzardata l'ipotesi di un tentativo di rendere giustizia ai veri *spadkojemcy* della *Rus'* e di dare una risposta alle teorie terzoromiste, indicando in Kyjiv la vera Terza Roma<sup>42</sup>), le *Knyhy* hanno avuto alterne fortune da parte della critica e dell'interpretazione: apparsi solo nel 1918 in ucraino, sono stati studiati da parte della critica sovietica con un malcelato fastidio, in quanto, pur mettendo in evidenza l'interesse per lo sviluppo delle idee di fratellanza tra i paesi slavi, di rivolta contro l'autocrazia e di democrazia, troppi sono i tratti che vennero poi usati dai cosiddetti nazionalisti ucraini che cercavano l'indipendenza dell'Ucraina. Come osserva V. Ju. Jevdokymenko: “Позитивне значення мала й програма «Книг битія» що до взаємовідносин між слов'янськими народами. Нею проголошувалася необхідність знищення національного гноблення і створення слов'янської федерації народів на демократичних началах [...] Позитивнов цілому оцінюючи значення основних ідей «Книг битія», необхідно разом з тим вказати й на ті положення, які пізніше були використані для обґрунтування буржуазно-націоналістичних вимог”<sup>43</sup>.

Altra parte della critica, in particolare gli ucraini della diaspora, tende a vedere l'opera in funzione escatologica. D. Čyžev's'kyj<sup>44</sup>, per esempio, vede come motivo fondamentale dell'opera la storia intesa

<sup>42</sup> Per la critica delle teoria di Mosca-Terza Roma da parte dell'Ucraina v.: O. Ogloblin, *Московська Теорія III Риму в XVI-XVII ст.*, München 1951; Н. Поло-нська-Василенко, *Теорія III Риму в Росії протягом XVIII та XIX сторіч*, München 1952; В. Гришко, *Історично-правне підґрунтя теорії III Риму*, München 1953; І. Мірчук, *Історично-ідеологічні основи теорії III-го Риму*, München 1954; cfr. inoltre G. GIRAUDO, *Les Trois Romes vues par l'Ukraine. Images et points de repère (XV-XVII siècles)*, in *Roma fuori di Roma. Istituzioni ed immagini*, in corso di stampa.

<sup>43</sup> В. Ю. Євдокименко, *op. cit.*, p. 34: «Significato positivo ebbe anche il programma dei “Libri della Genesi” per quanto riguarda le relazioni tra popoli slavi. In esso veniva dichiarata la necessità della distruzione dell'oppressione nazionale e della creazione di una federazione slava dei popoli su principi democratici [...] Valutando in complesso positivamente il significato delle idee fondamentali dei “Libri della genesi”, è con ciò indispensabile indicare quelle posizioni che più tardi verranno utilizzate per dare una base alle pretese nazionalistico-borghesi».

<sup>44</sup> Cfr. Д. Чижевський, *op. cit.*, p. 113.

come cammino indicato da Dio all'uomo. È la cristologia a risolvere il problema storiografico dell'Ucraina, che dovrà essere il nuovo Messia delle nazioni: dopo aver visto la caduta degli altri popoli in seguito a vari peccati, il maggiore dei quali è il paganesimo nelle sue varie forme, Cristo-Ucraina combatterà le forze del Male, indicando agli altri Slavi la via da seguire per giungere alla liberazione dal Male. Rifacendosi alle basi religiose dei membri della Confraternita, lo storico ucraino in esilio giunge a concludere che: "Ці релігійні джерела світогляду кирило-методієвців з'ясовують досить три найбільш сутні риси «Книг битія»... - есхатологічний настрій, яким вони овіяні[...] їх-релігійну філософію історії, в якій центром є земне життя Христа. Нарешті образ нації, як духовної єдності, шлях якої (той самий, що і окремої людини) - наслідування Христа. [...] Цими релігійними моментами цілком пронизані політичні та соціальні - ідея рівності, ідея українського визволення, славянофільство «Книг». «Книги» (що є в значній мірі твором пропагандистським, а не теоретичним), дають власне не синтез цих двох ідейних комплексів, а лише програму такогосинтезу"<sup>45</sup>.

Incomprensibilmente poco studiate, se non addirittura neglette, da parte della pubblicistica occidentale, con la già citata eccezione dell'ottimo lavoro del Luciani, le *Knyhy* rappresentano la chiave per la lettura dello sviluppo delle idee politiche e sociali in Ucraina, creando la base per il passaggio dallo slavofilismo al panslavismo e da questo all'ucrainofilia<sup>46</sup>, con risultati che furono molto significativi tanto nell'Ucraina orientale, dove si moltiplicarono le *Hromady*<sup>47</sup> ispirate a questa confraternita, quanto in Ucraina occidentale, dove si

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 115-116: «Queste fonti religiose della concezione del mondo dei cirillo-metodiani esplicano a sufficienza i tre tratti più fondamentali dei "Libri della Genesi" ... - lo spirito escatologico, di cui sono infusi [...], la loro filosofia religiosa della storia, nella quale il centro è la vita terrena di Cristo. Infine, l'immagine della nazione come unità spirituale, il cammino della quale (lo stesso della singola persona) è *il seguire il Cristo*. [...] Di questi momenti religiosi sono compenstrate le idee politiche e sociali di eguaglianza, della liberazione dell'Ucraina, lo slavofilismo dei "Libri". "I Libri" (che sono in gran misura un'opera propagandistica e non teorica), non danno proprio una sintesi di questi due complessi di idee, bensì soltanto il programma di tale sintesi».

<sup>46</sup> Sull'ucrainofilia cfr. I. Франко, *Ukraina irredenta*, in "Життя и слово", VI (1895), pp. 482-485; Ю. Бачинський, *Україна irredenta*, Львів 1895; Ф. Савченко, *Заборона українства 1876 р.*, Київ-Харьків 1930; В. Косаренко-Косаревиц, *Москальство, українство і решта немоскальства*, New York-München 1962.

<sup>47</sup> V.: О. Рябнін-Скляревський, *Київська громада 70-х років*, in "Україна", 1-2 (1927); А. Волощенко, *Нариси з історії суспільно-політичного руху на Україні в 70-х та початку 80-х років XIX ст.*, Київ 1974.

spostò il centro dell'ucrainofilia<sup>48</sup>, grazie alla politica, apparentemente più liberale nei confronti delle nazionalità, perseguita dagli Asburgo (anche se è chiaro che il favorire il movimento "ruteno" serviva agli Asburgo in sola funzione antipolacca dopo il 1830-31 ed il 1861).

Concludiamo questa presentazione con una nota (peraltro non sfuggita né al Luciani<sup>49</sup>, né, in epoca recente, al Giraudo<sup>50</sup>) riguardo al concetto di fratellanza slava presente nel testo: facendo l'elenco dei popoli slavi che avrebbero dovuto riunirsi in un'unica federazione, al versetto 103, vengono menzionati Russi, Polacchi, Ucraini, Cechi, Sloveni, Serbi e Bulgari; curiosamente non si fa alcun cenno riguardo Bielorussi, Slovacchi, Croati e Sorabi. In un momento in cui il crollo di un Impero ha permesso a problemi di nazionalismo, che si speravano sopiti, di tornare alla luce con nuovo vigore, e con pericolose frantumazioni e perdite di equilibrio, siamo certi che la lettura di questo documento, nonostante i 150 anni che ci separano dalla sua compilazione, sarà, purtroppo, quantomai attuale.

<sup>48</sup> Al riguardo cfr. O. Терлецький, *Галицько-руське писменство 1848-65 рр. на тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицькоруської інтелігенції*, Львів 1903; М. Стахів, *Західня Україна та політика Польщі, Росії і Заходу, 1772-1918*, 2 voll., Skrenton 1958.

<sup>49</sup> Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 143 2.

<sup>50</sup> Cfr. G. GIRAUDD, *La Piccola Russia, il Grande Fratello e il Santo Padre*, in "Ricerche Slavistiche", XXXVIII (1991-1992), pp. 210-255.

## Книги Битія Українського Народу\*

1. Бог создав світ: небо і землю і населив усякими тварями і поставив над усею тваррю чоловіка і казав йому плодитися і множитися і постановив, щоб род чоловічеський<sup>1</sup> поділився на коліна і племена<sup>2</sup>, і кожному колінові і племену дарував край жити, щоб кожне коліно і кожне племено шукало Бога, котрий од чоловіка недалеко, і поклянались-би Йому всі люде і вірували в Його, і любили-би Його, і були-б всі щасливі.

2. Але род чоловічий забув Бога і оддався діяволу, і кожне племено вимислило собі богів, і в кожному племену народи повидумивали собі богів, і стали за тих богів биться, і почала земля поливатися кровю і усіватися попелом і костями, і на всім світі сталось горе, і біднота і хвороба, і нещастя і незгода.

3. І так покарав люде справедливий Господь потопом, війнами, мором і найгірше неволею.

4. Бо єдин єсть<sup>3</sup> Бог істинний і єдин він царь<sup>4</sup> над родом чоловічим, а люде як поробили багато богів, то з тим укупі поробили багато царів, бо як у кожному кутку був свій бог, так у кожному кутку став свій царь, і стали люде биться за своїх царів, і пуше стала земля поливатися кровію і усіватися попелом і костями, і умножились на всім світі горе, біднота і хвороба, і нещастя і незгода.

\* In questo studio abbiamo ritrascritto il testo dei *Knyhy* basandoci sull'edizione presente nel testo del LUCIANI, riproduzione fotografica dell'edizione dello ZAJCEV. Si fa presente che le note al testo riguarderanno esclusivamente particolarità linguistiche e citazioni bibliche, rimandando i paralleli ed i riferimenti storici particolari alla seconda parte del presente studio.

<sup>1</sup> Russismo; ucr.: Рід людський.

<sup>2</sup> Termini praticamente sinonimi. Li traduciamo con stirpe (коліно) e tribù (племено).

<sup>3</sup> Forma slavo-ecclesiastica; ucr.: один є.

<sup>4</sup> L'Autore (o gli Autori) usano il termine *car'* in modo talora impreciso: per tradizione consolidata il termine *car'*, la cui traduzione corretta è imperatore, viene usata in riferimento a Dio (Царь Небесный), ai Re biblici, agli imperatori romani d'Oriente e, ovviamente, agli autocrati russi da Ivan IV in poi. Forse volutamente, l'Autore non distingue, se non raramente ed in modo non sistematico, tra re ed imperatori nella storia, ricorrendo solo talvolta ai termini *kesar'*, *imperator* e *korol'*. Per una disamina accurata della questione v.: G. GIRAUDO, *Car', carstvo et termes correlatifs ...*, sta in: *Popoli e spazio romano tra diritto e profezia*, Roma 1983, pp. 545-572.

## I LIBRI DELLA GENESI DEL POPOLO UCRAINO

1. Dio creò il mondo: il cielo e la terra, e lo popolò con animali d'ogni sorte, e mise l'uomo al di sopra di ogni creatura, e gli disse di crescere e moltiplicarsi, ed ordinò che il genere umano si dividesse in tribù e popoli, e fece dono ad ogni tribù e ad ogni popolo di un paese per viverci, affinché ogni tribù ed ogni popolo cercasse Dio, che non è distante dall'uomo, ed affinché tutti gli uomini si inchinassero a Lui e credessero in Lui, e Lo amassero, e fossero tutti felici.

2. Ma il genere umano dimenticò Iddio e si diede al diavolo, ed ogni popolo si inventò dei, e presso ogni razza i popoli si inventarono dei e cominciarono a combattersi per quegli dei, e la terra cominciò a coprirsi di sangue ed a riempirsi di cenere e di ossa, ed in tutto il mondo furono dolore, povertà, malattia, infelicità e discordia.

3. Allora il Signore, il giusto, punì gli uomini con il diluvio, con le guerre, con la pestilenza e, ciò che è più amaro, con la schiavitù.

4. Poiché non v'è che un solo Dio vero sul genere umano, ma gli uomini, quando ebbero fatto molti dei, assieme a quelli fecero anche molti *cari*, poiché, come per ogni angolo v'era un dio, allo stesso modo per ogni angolo v'era uno *car'*, e gli uomini cominciarono a battersi per i propri *cari* e la terra cominciò a coprirsi ancor più di sangue ed a riempirsi di cenere e di ossa, ed in tutto il mondo si moltiplicarono dolore, povertà e malattia, infelicità e discordia.



5. Нема другого Бога-тільки один Бог, що живе високо на небі, превездісий Духом святим своїм, і хоч люде поробили богів в постаті звіриної і чоловічої со страстями і похотями, а то не боги, а то страсті і похоті, а правив над людьми отець<sup>5</sup> страстей і похотей, чоловікаубійця диявол.

6. Немає другого царя, тільки один Царь-Небесний Утішитель, хоч люде і поробили собі царів в постаті своїх братів - людей, со<sup>6</sup> страстями і похотями, а то не були царі правдиві, бо царь - єсть то такий, що править над усіма - повинен бути розумніший і найсправедливіший над усіх, а розумніший і найсправедливіший єсть Бог, а ті царі-со страстями і похотями, і правив над людьми отець страстей і похотей, чоловікаубійця диявол.

7. І ті царі лукаві побрали з людей таких, що були сильніші, або їм нужніші, і назвали їх панамі<sup>7</sup>, а других людей поробили їх невольниками, і умножились на землі горе, біднота і хороба, і нещастя і незгода.

8. Два народи на світі були дотепніші: Євреї і Греки.

9. Євреїв сам Господь вибрав і послав до їх Моїсея, і постановив їм Моїсей закон, що приняв од<sup>8</sup> Бога на горі Синайській, і постановив, щоб усі були рівні, щоб не було царя між ними, а знали-б одного царя - Бога Небесного, а порядок давали-б судді, которих народ вибірав голосами.

10. Але Євреї вибрали собі царя, не слухаючи старця святого Самуїла<sup>9</sup>, і Бог тоді ж показав їм, що вони негаразд зробили, бо хоч Давид був луччий з усіх царей<sup>10</sup> на світі, однак його Бог попустив у гріх, що він одняв у сусіда жінку<sup>11</sup>: се-ж так було, аби люде зрозуміли, що хоч-який добрий чоловік буде, а як стане самодержавно панувати, то зледащіє. І Соломона, мудрішого з усіх людей, Бог попустив у саме велике кепство - идолопоклонство<sup>12</sup>, аби люде зрозуміли, що хоч-який буде розумний, а як стане самодержавно панувати, то одуріє.

<sup>5</sup> Russismo; ucr.: батько.

<sup>6</sup> Russismo; ucr.: із страстями.

<sup>7</sup> Il termine *pan*, che significa letteralmente *signore*, viene usato in ucraino per indicare il nobile, con un chiaro riferimento ai signorotti polacchi (pol. *Szlacheccie* - ucr. Шляхтичи). Talora viene usato in alternativa a Господь come attributo di Cristo o dell'Altissimo.

<sup>8</sup> Polonismo assai frequente; ucr.: від.

<sup>9</sup> Cfr. I *Samuele*, VIII.

<sup>10</sup> Russismo; ucr.: царів.

<sup>11</sup> Cfr. II *Samuele*, XI.

<sup>12</sup> Cfr. I *Libro dei Re*, XI.

5. Non v'è altro Dio, vi è solo un Dio che vive alto nei cieli, onnipresente per il Suo Spirito Santo, e sebbene gli uomini si siano fatti dei ad immagine di animale e ad immagine umana, con passioni e desideri, questi però non sono dei, ma passioni e desideri, e sugli uomini regnò il padre delle passioni e dei desideri, il diavolo assassino.

6. Non v'è altro *car'*, vi è un solo *Car'*, il Consolatore Celeste, e sebbene gli uomini si siano fatti *cari* ad immagine dei propri fratelli, gli uomini, con le passioni ed i desideri, questi non sono *cari* veri, poiché lo *car'* è colui che regna su tutti e deve essere più saggio e più giusto di tutti, ed il più saggio ed il più giusto è Dio, mentre questi *cari* hanno passioni e desideri, e sugli uomini regna il padre delle passioni e dei desideri, il diavolo assassino.

7. E quegli *cari* maligni scelsero tra gli uomini quelli che erano più forti, oppure più utili a loro, e li chiamarono nobili, mentre degli altri uomini fecero schiavi e sulla terra si moltiplicarono dolore, povertà e malattia, infelicità e discordia.

8. Due popoli al mondo furono i più capaci: gli Ebrei ed i Greci.

9. Il Signore stesso scelse gli Ebrei e mandò loro Mosè, e Mosè impose loro la legge che aveva ricevuto da Dio sul monte Sinai ed impose che tutti fossero eguali, che non ci fosse tra di loro uno *car'*, e che conoscessero un solo *car'*, Iddio Celeste, e che l'ordine lo stabilissero i giudici, che il popolo eleggeva con i voti.

10. Ma gli Ebrei si scelsero uno *car'*, senza ascoltare l'anziano santo Samuele, ed allora Dio mostrò loro che avevano agito male, poiché, sebbene Davide fosse migliore di tutti gli *car'* al mondo, Dio tuttavia gli aveva permesso di peccare, poiché egli aveva preso la moglie del vicino: avvenne così affinché gli uomini comprendessero che, per quanto fosse buono un uomo, non appena avesse cominciato a governare in modo autocratico, si sarebbe corrotto. Ed a Salomone, il più saggio di tutti gli uomini, Dio lasciò commettere l'azione peggiore, l'idolatria, affinché gli uomini comprendessero che, per quanto saggio fosse un uomo, non appena avesse cominciato a governare in modo autocratico, sarebbe diventato stolto.

**11.** Бо хто скаже сам на себе: "Я луччий"<sup>13</sup> оду всіх і розумніший над всіх, всі мусять мені коритися і за пана<sup>14</sup> мене уважати і робить те, що я здумаю" - той загішає первородним гріхом, которий погубив Адама, коли він, слухаючи діавола, захотів порівнятися з Богом (і) здурів; - той, навик, подобиться самому діаволу, которий хотів стать в рівню з Богом і упав у пекло.

**12.** Єдин бо єсть Бог і єдин він Царь, Госродь неба і землі.

**13.** Там і Євреї, як поробили собі царів і забули єдиного Царя Небесного, зараз одпали і од істинного Бога і почали кланятися Ваалу і Дагону.

**14.** І покарав їх Господь: пропало і царство<sup>15</sup> їх, і всіх забрали у полон Халдеї.

**15.** А Греки сказали: "Не хочем царя, хочемо бути вільні і рівні".

**16.** І стали Греки просвіщенні над усі народи і пішли од їх науки і скуства<sup>16</sup>, і умисли, що тепер маємо. А се сталося затим, що не було у них царей.

**17.** Але Греки не дізнались правдивої свободи, бо хоч одріклися царей<sup>17</sup> земних, та не знали Царя Небесного і вимішляли собі богів, і так царей у їх не було, а боги були, тим вони в половину стали такими, якими були-б, коли-б у них не було богів і знали-б Небесного Бога бо хоч вони багато говорили про свободу, а свободні були не всі, а тільки одна частка народа, прочі-ж були невольниками, і так царів не було, а панство було: а то все рівно, якби у їх було багато царьків.

**18.** І покарав їх Господь: бились вони між собою і попали в неволю ізпершу під Македонян, а вдруге до Римлян.

І так покарав Господь род чоловічеський: що-найбільша часть його, сама просвіщенна, попалась в неволю до римських панів, а потім до римського імператора.

**19.** І став римський імператор царем над народами і сам себе нарик богом.

**20.** Тоді въздравувавсь діавол і все пекло з ним. І сказали в пеклі: "Оттепер уже наше царство; чоловік далеко одступив од бога, коли один нарик себе царем і богомвкупі".

<sup>13</sup> Russismo: la lingua ucraina preferisce *кращий*, anche se questa forma non è rara, così come il polonismo *ліпший* (cfr. *lepszy*, pol. e *lepšy*, ceco).

<sup>14</sup> In questo caso il termine *пан* viene tradotto come "signore" nel senso più ampio della parola.

<sup>15</sup> Il termine *carstvo* (impero) è utilizzato in modo improprio. V. n. 4.

<sup>16</sup> Russismo (cfr. *искусство*). In ucraino: *мистецтво*.

<sup>17</sup> Cfr. nota 55.

11. Perché chi dirà di sè: «Io sono migliore di tutti e più saggio di tutti, tutti devono sottomettersi a me e considerarmi il loro signore, e fare ciò che mi verrà in testa», costui commetterà il peccato originale, che mandò Adamo alla perdizione quando egli, ascoltando il diavolo, volle misurarsi con Dio e perse la ragione; costui assomiglierà per l'eternità al diavolo, che voleva essere uguale a Dio e cadde nell'inferno.

12. Perché uno è Dio ed Egli è l'unico *Car'*, Signore del cielo e della terra.

13. Così gli Ebrei, quando si diedero gli *cari* e dimenticarono l'unico *Car'* Celeste, si staccarono subito dal vero Dio e cominciarono ad adorare Baal e Dagon.

14. Ed il Signore li punì: il loro regno scomparve ed i Caldei li presero tutti in schiavitù.

15. I Greci invece dissero: «Non vogliamo lo *car'*, vogliamo essere liberi ed eguali».

16. Ed i Greci diventarono i più illuminati di tutti i popoli e da loro giunsero le scienze, le arti ed i pensieri. E ciò avvenne perché loro non avevano gli *cari*.

17. I Greci non conobbero però la vera libertà, poiché, sebbene avessero rifiutato gli *cari* terrestri, non conoscevano lo *Car'* Celeste e si inventavano gli dei, e così essi non avevano gli *cari*, ma avevano gli dei, ed in questo modo si trovavano ad essere a metà di come sarebbero stati se non avessero avuto dei ed avessero conosciuto Iddio Celeste, poiché, sebbene parlassero molto di libertà, non tutti erano liberi, ma solo una parte del popolo, mentre gli altri erano schiavi, e così non c'erano gli *cari*, ma c'erano i nobili: ed era come se avessero molti piccoli *cari*.

18. Ed il Signore li punì: combatterono fra loro e caddero in schiavitù prima sotto i Macedoni e poi sotto i Romani.

19. E l'*imperator*<sup>18</sup> romano cominciò a regnare sui popoli e proclamò sè stesso dio.

20. Allora il diavolo gioì e tutto l'inferno con lui. Ed all'inferno dissero: « Da adesso è il nostro regno; l'uomo si è allontanato molto da Dio se uno proclama sè stesso *car'* e Dio assieme ».

<sup>18</sup> Il termine *imperator* è abbastanza infrequente nella storiografia russa ed ucraina. Viene usato con la stessa valenza che in latino, quindi anche per gli imperatori d'Oriente. Stranamente, ma non troppo, viene usato anche nei confronti di Pietro il Grande. Cfr. versetto 90.

**21.** Але в той час змилювавсь Господь, Отець Небесний, над родом чоловічим і послав на землю Сина Свого, щоби показати людям Бога, Царя і Пана<sup>19</sup>.

**22.** І прийшов Син Божий на землю, щоби відкрити людям істину, щоби тая істина звободила род чоловічий.

**23.** І навчав Христос, що всі люде братія і ближні, всі повинні любити попереду Бога, а потім один другого, і тому буде найбільшая шана од Бога, хто душу свою положить за други своя. А хто перший між людьми хоче бути, повинен бути всім слугою<sup>20</sup>.

**24.** І сам на собі приклад показав: був розумніший і справедлівіший з людей, стало бути Царь і Пан, а явився не в постаті земного царя і пана, а народився в яслях, жив у бідності, набрав учеників не з панського роду, не з учених філософів, а з простих рибалок.

**25.** І став народ прозрівати істину: і злякалися філософи і люде імператора римського, що істина бере верх, а за істиною буде свобода, а тоді вже не так легко буде дурити і мучити людей.

**26.** І засудили на смерть Ісуса Христа, Бога, Царя і Пана і претерпів Ісус Христос оплеванія, заушенія, бісенія, хрест і погребеніє за свободу роду чоловічого, тим що не хотіли прийняти його за царя і пана, бо мали другого царя - кесаря, що сам себе нарик богом і пив кров людскую.

**27.** А Христос-Царь свою кров пролив за свободу роду чоловічого і оставив на віки кров свою для питанія вірним.

І воскрес Христос в третій день<sup>21</sup> і став Царем неба і землі.

**28.** Ученики його, бідні рибалки, розійшлись по світу і проповідували істину і свободу.

**29.** І ті, що приймали слово їх, стали братами між собою - чи були преж того панами або невольниками, філософами або невченими - усі стали звободними кровію Христовою, котору зарівно приймали, і просвіщенними світом правди.

**30.** І жили християне братством, усе у них було общественне<sup>22</sup>, і були у них вибрані старшини<sup>23</sup>, і ті старшини були всім слугами, бо Господь так сказав: "Хто хоче першим бути, повинен бути всім слугою".

<sup>19</sup> In questo caso il termine diventa sinonimo di Господь, generalmente usato come attributo di Cristo.

<sup>20</sup> Cfr. *Matteo* XX, 26; *Luca* XXII, 26; *Marco* IX, 34 e X, 43-45.

<sup>21</sup> Cfr. *Matteo* XXXVIII, 7; *Marco* XVI, 6; *Luca* XXIV, 6; *Giovanni* XX, 14-15.

<sup>22</sup> Russismo; ucr.: суспільне. Cfr. *Atti degli Apostoli* II, 44-46 e IV, 32-35..

<sup>23</sup> Cfr. *Atti degli Apostoli* VI, 1-6.

21. Ma in quel momento il Signore, il Padre Celeste, ebbe pietà del genere umano ed inviò sulla terra Suo Figlio, per mostrare agli uomini Iddio, lo *Car'* ed il Signore.

22. Giunse il figlio di Dio sulla terra per rivelare la verità agli uomini, affinché quella verità liberasse il genere umano.

23. E Cristo insegnava che tutti gli uomini sono fratelli e prossimi, che tutti devono amare prima Iddio e poi amarsi l'un l'altro, e che riceverà il più grande onore da parte di Dio colui che darà la propria anima per gli amici. E chi vuole essere il primo tra gli uomini deve essere servo di tutti.

24. E diede l'esempio su sè stesso: era il più saggio ed il più giusto degli uomini, dunque *Car'* e Signore, ma non comparve sotto forma di *car'* terrestre e di nobile, e nacque invece in una mangiatoia, visse in povertà e non scelse i suoi discepoli tra la stirpe aristocratica, tra i sapienti filosofi, ma tra i semplici pescatori.

25. Ed il popolo cominciò ad intravedere la verità: ed i filosofi e gli uomini dell'*imperator* romano si spaventarono, vedendo che la verità avanzava, e che dietro la verità sarebbe venuta la libertà ed allora non sarebbe stato così facile ingannare e vessare gli uomini.

26. E condannarono a morte Gesù Cristo, Dio, *Car'* e Signore, e Gesù Cristo sopportò gli sputi, gli strattoni, i colpi, la croce e la sepoltura per la libertà del genere umano, poiché non volevano riconoscerlo come *car'* e signore in quanto avevano un altro *car'*, Cesare, che aveva proclamato sè stesso dio e beveva il sangue umano.

27. E Cristo lo *Car'* versò il suo sangue per la libertà del genere umano e lasciò per sempre il suo sangue per il nutrimento dei fedeli.

Ed il terzo giorno Cristo risuscitò e divenne *Car'* del cielo e della terra.

28. I suoi discepoli, poveri pescatori, se ne andarono per il mondo e predicarono la verità e la libertà.

29. E quelli che accettavano la loro parola diventavano fratelli tra loro, che fossero stati prima nobili o schiavi, filosofi o ignoranti, tutti diventavano liberi nel sangue di Cristo, che egualmente ricevevano, ed illuminati dalla luce della verità.

30. Ed i cristiani vivevano in fratellanza e tutto fra loro era comune, e tra di loro vi erano anziani eletti e quegli anziani erano servi di tutti, poiché così aveva detto il Signore: « Chi vuol essere primo deve essere servo di tutti ».

**31.** Тоді<sup>24</sup> імператори римські і пани і чиновні люде<sup>25</sup> і вся челядь їх і філософи піднялись на християнство і хотіли вихоренити Христову віру, і гибли Християне, їх і топили, і вішали, і в чверті рубали, і пекли, і залізними гребінками скребли, і ині тьмочисленні муки їм чинили.

**32.** А віра Христова не уменшалась, а чим гірше кесарі і попи лютували, тим більше було вірующих.

**33.** Тоді імператори з панами змовились і сказали поміж собою: "Уже нам не викоренити християнства; піднімемось на хитрощі, приймемо її сами, перевернемо ученіє Христово так, щоб нам добре було, та й обдурімо народ".

**34.** І почали царі приймати християнство і кажуть: "От, бачите, можна бути і християнином і царемвкупі".

**35.** І пани приймали Християнство і казали: "От, бачите, можна бути і християнином і паном вкупі".

**36.** А того не уважали, що мало сього, що тільки назваться<sup>7</sup> босказано: "Не всяк глаголяй мі «Господи, Господи!» - внидетьв царство небесное, но творяй волю отца моего, іже єсть на небесіх"<sup>26</sup>.

**37.** І піддурили архиереїв і попів і філософів, а ті і кажуть: "Істинно так воно єсть, ажеж і Христос сказав" "Воздадіте кесарево кесареві, а Божіє Богові"<sup>27</sup>, і Апостол говорить: "Всяка власть од Бога"<sup>28</sup>. Так уже Господь установив, щоб одні були панами і багатими, а другі були нищими і невольниками".

**38.** А казали вони неправду: хоч Христос сказав: "Воздадіте кесарево кесареві", а се тим, що Христос не хотів, шоби були бунти та незгода, а хотів, щоб мирно і любязно розійшлась віра і свобода, бо коли християнин буде воздавать нехристиянському кесареві кесарево - платить подать, сповнять закон, то кесарь, принявши віру, повинен одріктись свого кесарства, бо він тоді, будучи першим, повинен бути своїм слугою: і тоді-бне було кесаря, а був би єдин царь - Господь Іисус Христос.

<sup>24</sup> Russismo (тогда, russo); ucr.: тоді.

<sup>25</sup> Russismo; ucr.: урядовці.

<sup>26</sup> Cfr. *Matteo* VII, 21.

<sup>27</sup> Cfr. *Matteo* XXII, 21; *Marco* XII, 17; *Luca* XX, 25; *Romani* XIII, 6-7.

<sup>28</sup> Cfr. *Romani* XIII, 1-2.

31. Allora gli *imperatores* romani, i nobili, gli ordinatori, tutti i servitori loro ed i filosofi si erano sollevati contro il cristianesimo e volevano estirpare la fede di Cristo, ed i cristiani morivano: li annegavano, li impiccavano, li squartavano, li bruciavano, li scorticavano con strigili, procuravano loro infiniti supplizî.

32. Ma la fede di Cristo non diminuiva e quanto più aumentava la rabbia dei cesari e dei sacerdoti, tanto più numerosi erano i credenti.

33. Allora gli *imperatores* si accordarono con i nobili e dissero tra loro: «Non possiamo più estirpare il cristianesimo; ricorriamo all'astuzia, abbracciamolo noi stessi e rivoltiamo l'insegnamento di Cristo in modo che si confaccia a noi e così gaberemo il popolo».

34. Ed gli *cari* cominciarono ad abbracciare il cristianesimo ed a dire: «Ecco, vedete, si può essere cristiani e *cari* allo stesso tempo».

35. Ed i nobili abbracciavano il cristianesimo e dicevano: «Ecco, vedete, si può essere cristiani e nobili allo stesso tempo».

36. Ma non badavano al fatto che non basta darsi soltanto un nome; poiché è stato detto: «Non tutti coloro che mi diranno: "Signore, Signore!" entreranno nel regno dei cieli, ma coloro che compiranno la volontà del padre mio che è nei cieli».

37. Ed ingannarono i vescovi, i preti ed i filosofi, e questi dicevano: «In verità è così e come disse il Cristo: "Date a Cesare quel che è di Cesare ed a Dio quel che è di Dio", e dice l'Apostolo: "Ogni potere viene da Dio". Così già stabili il Signore, che gli uni fossero nobili e ricchi, e gli altri miseri e schiavi».

38. Ma dicevano una menzogna; Cristo infatti aveva detto: «Date a Cesare quel che è di Cesare», ma questo perché Cristo non voleva che ci fossero rivolte e discordia, e voleva che la fede e la libertà si propagassero nella pace e nell'amore, poiché, se un cristiano renderà ad un *kesar'*<sup>29</sup>, non cristiano, quel che è di Cesare, cioè pagherà la tassa ed osserverà la legge, allora il *kesar'*, abbracciata la fede, dovrà rinunciare al suo potere poiché in quel momento, essendo il primo, dovrà essere servo di tutti; allora non ci sarebbe più un *kesar'* ma ci sarebbe un solo *Car'*, il Signore Gesù Cristo.

<sup>29</sup> *Kesar'* indica i re e gli imperatori romani d'occidente. V. n. 4.



**39.** І хоча Апостол сказав: "Всяка власть од Бога"<sup>30</sup>, а не єсть воно те, щоб кожний, що за(х)ватив власть, був сам од Бога. Уряд і порядок і правленіє повинні бути на землі: так Бог постановив, і єсть то власть, і власть та од Бога, але урядник і правитель повинні підлягати закону і сонмищу<sup>31</sup>, бо і Христос повеліває судитись перед сонмищем, і так як урядник і правитель - перші, то вони повинні бути слугами, і недостойть їм робити те, що здується, а те, що постановлено, і не достоить їм величатись та помпою очи одводити, а достоить їм жити просто і працювати для общества<sup>32</sup> пильно, бо власть їх од Бога, а сами вони грішні люде, і самі послідніші, бо усім слуги.

**40.** А сьому ще гірша неправда: буцим установлено од Бога, щоб одні панували і багатілись, а другі були у неволі і нищі, бо не було-б сього, скоро-б приймали щире Євангеліє: пани повинні свободити своїх невольників і зробіться їм братами, а багаті повинні наділяти нищих, і нищі стали-б таке багаті: як-би була на світі любов християнська в серцях, то так було-б: бо хто любить кого, той хоче, щоб тому було так же хорошо<sup>33</sup>, як і йому.

**41.** І ті, що так казали, і тепер кажуть і переверчують Христово слово, ті оддадуть одвіт в день судний<sup>34</sup>. Вони скажуть судді: "Господи! Не в твоє ли їм пророчествовах?" А судія скаже їм: "Невім вас"<sup>35</sup>.

**42.** Таким викладом зопсували царі, пани та учені свободу християнську.

**43.** Благодать дана всім язикам<sup>36</sup>, а зпершу коліну Яфетову, бо Симово через Жидів отвер(г)нуло Христа. І перешла благодать до племен грецького, романського, німецького, славянського.

**44.** І Греки, прийнявши благодать, покаляли її, бо вони прийняли нову віру і не зовлеклись ветхого чоловіка со страстями і похотями, оставилил при собі і імператорство, і панство, і пиху царськую, і неволю: і покарав їх Господь: чахло, чахло грецьке царство тисячу років, зчахло зовсім і попало до Турків.

<sup>30</sup> V. nota 28.

<sup>31</sup> Forma derivante dallo slavo-ecclesiastico сънъмъ е сънъмиште, presente anche nel russo сонм, сонмище. Calco dal greco σύναγωγή.

<sup>32</sup> Russismo; ucr.: громада oppure суспільство.

<sup>33</sup> Russismo; ucr.: добре.

<sup>34</sup> Calco dal polacco *sądny dzień*. In russo страшный суд.

<sup>35</sup> Cfr. *Matteo* VII, 22-23.

<sup>36</sup> Язык, oltre a lingua, indica in slavo-ecclesiastico anche popolo, nazione. Traduce nelle Scritture il termine ἔθνος.

39. Ed anche se l'Apostolo aveva detto: «Ogni potere viene da Dio», questo non vuol dire che chiunque abbia preso il potere sia stato inviato da Dio. L'ordine, gli ordinamenti ed il governo devono essere sulla terra: così stabili Iddio, e quello è il potere, e quel potere viene da Dio, ma chi ordina e chi governa devono sottomettersi alla legge ed al sinedrio, perché Cristo stesso ordina di farsi giudicare davanti al sinedrio e, dato che chi ordina e chi governa sono i primi, essi devono essere servi e non conviene loro fare ciò che salta loro in mente, bensì ciò che è stato stabilito, e non conviene loro pavoneggiarsi e far girare gli occhi per la pompa, conviene invece loro vivere semplicemente e lavorare scrupolosamente per la società, poiché il loro potere viene da Dio, ed essi sono peccatori e sono essi stessi gli ultimi, poiché sono servi di tutti.

40. Ma ecco un'ingiustizia ancor peggiore: quasi sarebbe stato stabilito da Dio che gli uni comandassero e si arricchissero e gli altri stessero in schiavitù e nella miseria, ma non sarebbe così se accettassero il vero Vangelo: i nobili devono liberare i propri schiavi e diventare loro fratelli, ed i ricchi devono dare ai poveri ed anche i poveri diventerebbero ricchi; se al mondo ci fosse nei cuori l'amore cristiano, sarebbe così, poiché se si ama qualcuno, si desidera che questi stia bene quanto noi.

41. E quelli che così parlavano, così ancora parlano e deformano la parola di Cristo, quelli renderanno conto nel giorno del giudizio. Essi diranno al giudice: «Signore! Ma non è ciò che predicavi loro?». Ma il giudice dirà loro: «Io non vi conosco».

42. È con questo insegnamento che gli *cari*, i signori ed i sapienti hanno corrotto la libertà cristiana.

43. A tutti i popoli è stata data la grazia divina, dapprima alla stirpe di Japhet, poiché quella di Sem, attraverso gli Ebrei, ha respinto il Cristo. E la grazia divina passò alle tribù greca, romana, tedesca e slava.

44. Ed i Greci, ricevuta la grazia divina, la rovinarono, poiché essi avevano accettato la nuova fede, ma non avevano rinunciato all'uomo vecchio con le passioni ed i desideri, avevano conservato presso di sé l'*imperium*, la nobiltà, l'arroganza dello *car'* e la schiavitù; ed il Signore li punì: lo *carstvo* greco deperì, deperì per mille anni, finché deperì del tutto e cadde nelle mani dei Turchi.

**45.** Романське племено - Влохи<sup>37</sup>, Французи, Гишпане - прийняло благодать, і стали народи увіходять у силу і нову жизнь, і просвіщенність, і благословив їх Господь, бо лучче вони прийняли свою віру, ніж Греки, одначе не зовсім зовлеклись ветхого чоловіка з страстями і похотями, оставили і королей і панство, і вимислили голову Християнства - Папу, і той Папа вдумав, що він має власть над усім світом християнським, і ніхто не повинен судити його, а що він здумає, те буде гарно.

**46.** І племено німецьке - народи німецькі - прийняли благодать і стали увіходять у пуцу силу і жизнь нову і просвіщенність, і благословив його Господь, бо вони ще лучче прийняли віру ніж Греки і Романці, і з'явивсь у них Лутер, котрий почав учить, що повинно християнам жити так, як жили до того часу, коли попримали і попереверчували ученіє Христово царі і пани, і щоб не було неподсудимого голови над Церквою Християнською - Папи, єсть бо єдин глава всім - Христос. Але і Німці не зовлеклись ветхого чоловіка, бо зоставили у себе і королів, і панів і ще гірше дозволили замість папи і єпископі вуродувать Церквою Христовою королем і панам.

**47.** І сталась послідня<sup>38</sup> лєсть гірша першої, бо не тільки у німців королі, але і у других землях взяли верх надо всім і, щоб удержати народ у ярмі, поробили ідолів, одвертали людей од Христа і казали клянатися ідолам і биться за них.

Бо то все рівне, що ідоли: хоча французи були хрещені, одначе меньше шанували Христа, ніж честь національну - і се такого ідола їм зроблено, - а Агличане кланялись золоту і мамоні<sup>39</sup>, а другі народи также своїм ідолам, і посиляли їх королі і пани на заріз за шматок землі, за табак, за чай, за вино, - і табак і чай і вино стали у них богами; речено: "Іде же сокровище, там серцеваше"<sup>40</sup>. Серце християнина з іисусом Христом, а серце ідолопоклонниково з своїм ідолом. І стало, як каже Апостол, їх богом - чрево<sup>41</sup>.

**48.** І вимислили одщепенці нового бога, сильнішого над усіх дрібних боженят, а той бог називався по французьки еґоїзм або інтерес.

<sup>37</sup> Polonismo (da *Włoch* - pl. *Włosi* - Italiani). Ucr.: Італійці.

<sup>38</sup> Russismo; ucr.: остання.

<sup>39</sup> Cfr. *Luca* XVI, 9.

<sup>40</sup> Cfr. *Matteo* VI, 21; *Luca* XII, 34.

<sup>41</sup> Cfr. *Lettera di S. Paolo ai Filippesi* III, 19.

45. La tribù romana, gli Italiani, i Francesi, gli Spagnoli, ricevette la grazia divina ed i popoli cominciarono ad entrare nella prosperità, nella nuova vita, nella civiltà, ed il Signore li benedisse, poiché avevano accettato la santa fede meglio dei Greci. Tuttavia non avevano rinunciato del tutto all'uomo vecchio con le passioni ed i desideri, avevano conservato presso di sé gli *cari* e la nobiltà ed avevano inventato il capo della Cristianità, il Papa, e quel Papa s'era immaginato di avere potere su tutto il mondo cristiano, che nessuno poteva giudicarlo, e che ciò che gli fosse venuto in mente sarebbe stato cosa buona.

46. E la tribù tedesca - i popoli tedeschi - ricevettero la grazia divina e cominciarono ad entrare sempre più nel vigore, nella nuova vita, nella cultura, ed il Signore li benedisse, poiché avevano accettato la fede meglio dei Greci e dei Romani, e tra loro comparve Lutero, il quale cominciò ad insegnare che i cristiani devono vivere come fino al momento in cui gli *cari* ed i nobili avevano adottato e corrotto l'insegnamento di Cristo, e che non ci doveva essere nella Chiesa di Cristo il capo ingiudicabile, il Papa, poiché vi era un unico capo per tutti, Cristo. Ma anche i Tedeschi non avevano rinunciato all'uomo vecchio, ed avevano invece conservato i *koroli* ed i nobili e, ciò che è peggio, avevano permesso ai *koroli* ed ai nobili, al posto del papa e dei vescovi, di dirigere la Chiesa di Cristo.

47. E l'ultima lusinga fu peggiore della prima, poiché non solo presso i tedeschi, ma anche nelle altre terre, i *koroli* presero il sopravvento su tutti e, allo scopo di tenere il popolo agghiogato, crearono idoli, allontanarono gli uomini da Cristo ed ordinarono di adorare gli idoli e battersi per loro.

Perché non fa differenza quali siano gli idoli: sebbene i Francesi fossero battezzati, tuttavia adoravano Cristo meno dell'onore nazionale, tale idolo era stato fatto per loro, e gli Inglesi adoravano l'oro e Mammone, e gli altri popoli altrettanto con i propri idoli, ed i *koroli* ed i nobili li inviavano al massacro per un pezzetto di terra, per il tabacco, per il tè, per il vino, ed il tabacco, il tè ed il vino divennero dei presso di loro; è stato detto: «Dov'è il tesoro, lì è il vostro cuore». Il cuore del cristiano è con Gesù Cristo, ma il cuore dell'idolatra è col suo idolo. E, come disse l'Apostolo, «Il ventre divenne il loro Dio».

48. E gli apostati si inventarono un nuovo dio, più forte di tutti gli altri deucci minori, e quel dio si chiamava in francese egoismo oppure interesse.

**49.** І філософи почали кричати, що то кепство - вірувати в Сина Божого, що немає ні пекла, ні раю, і щоб усі поклонялись егоїзмові або інтересові.

**50.** А до всього того довели королі та пани; і звершилася міра їх плюгавства<sup>42</sup>: праведний Господь послав свій меч обоюдоострий на рід прелюбодійний; збунтувались французи і сказали: "Не хочем, щоб були у нас королі та пани, а хочем бути рівні й вільні".

**51.** Але тому не можна було статися, бо тільки там свобода, где Дух Христов, а Дух Божий уже перед тим вигнали з Франції королі та маркізи та філософи.

**52.** І Французи короля свого забили, панів прогнали, а сами почали різатися і дорізались до того, що пішли у гіркую неволю<sup>43</sup>.

**53.** Бо на їх Господь хотів показати усім язикам, що нема свободи без Христової віри.

**54.** І з тої пори племена романське і німецьке турбуються і королів і папство вернули, і про свободу кричать, і немає в їх свободи, бо нема свободи без віри.

**55.** А племено славянське, то найменший брат у сімі Яфетовій.

**56.** Трапляється, що менший брат любить дуже отця, одначе получає долю меншу проти старіших братів, а потім, як брати старші своє потратять, а менший збереже своє, то і старіших виручає.

**57.** Племено славянське ще до прийняття віри не йміло ані царей, ані панів, і всі були рівні, і не було у них идолів, і кланялись Славяне одному Богу, Вседержителю, ще Його і незнаючи.

**58.** Як уже просвітились старіші брати: Греки, Романці, Німці, тоді Господь і до менших братів Славян послав двох братів Константина і Мефодія, і духом святим покрив їх Господь, і переложили вони на славянську мову святеє письмо і одправувать службу Божу постановили на тій жемові, якою всі говорили посполу, а сього не було ні у Романів, ні у Німців, бо там по латинськи службу одправували, так що Романці мало, а Німці зовсім невторопали, що їм читано було.

**59.** І скоро Славяне приймавали віру Христову так, як ні один народ не приймавав.

<sup>42</sup> Cfr. I *Salmi*, 526.

<sup>43</sup> Allusione a Napoleone.

49. Ed i filosofi cominciarono ad urlare che era male credere al Figlio di Dio, che non c'erano né inferno né paradiso, e che tutti dovevano adorare l'egoismo oppure l'interesse.

50. A tutto ciò portarono i *koroli* ed i nobili, e la misura della loro iniquità fu colma: il Signore giusto mandò la sua spada a doppio taglio sulla razza adultera; i francesi si rivoltarono e dissero: «Non vogliamo avere *koroli* e signori, vogliamo invece essere liberi ed eguali».

51. Ma questo non poteva avvenire, poiché la libertà è solo lì dov'è lo Spirito di Cristo, e già prima di ciò i *koroli*, i marchesi ed i filosofi avevano cacciato dalla Francia lo Spirito di Dio.

52. Ed i Francesi uccisero il proprio *korol'*, scacciarono i nobili, ma cominciarono a massacrare se stessi e si massacrarono tanto che finirono in una schiavitù peggiore.

53. Poiché su di loro il Signore voleva mostrare a tutti i popoli che non v'è libertà senza la fede di Cristo.

54. E da quel momento le tribù romane e germaniche si trovano nell'affanno, hanno riportato i *koroli* e la nobiltà, chiamano a gran voce la libertà, ma non hanno la libertà, poiché senza fede non c'è libertà.

55. La stirpe slava è il fratello più giovane della famiglia di Japhet.

56. Capita che il figlio minore ami molto il padre, ma tuttavia riceve una parte minore rispetto ai fratelli maggiori; poi, dopo che i fratelli si sono mangiati la loro parte, mentre il minore ha conservato la sua, quello salva i più anziani.

57. La tribù slava, ancora prima di abbracciare la fede, non aveva né *cari* né nobili, e tutti erano uguali, e non avevano idoli, e gli Slavi adoravano il solo Iddio, l'Onnipotente, ancora senza conoscerlo.

58. Quando i fratelli maggiori, i Greci, i Romani, i Tedeschi, erano già stati illuminati, il signore inviò ai fratelli minori slavi i due fratelli Costantino e Metodio, ed il Signore li coprì con lo Spirito Santo, ed essi tradussero nella lingua slava le Sacre Scritture e decisero di officiare il servizio divino nella lingua in cui parlavano in comune tra loro, e questo non avveniva né presso i Romani, né presso i Tedeschi, poiché li officiarono in latino, cosicché i Romani capivano poco, ed i Tedeschi per nulla, quanto loro veniva letto.

59. E ben presto gli Slavi abbracciarono la fede di Cristo in un modo in cui nessun altro popolo l'aveva abbracciata.

**60.** Але було два лиха у Славян: одно - незгода між собою, а друге - те, що вони, як менші брати усе переймали од старіших, чи до діла, чи не до діла, не бачучи того, що у їх своє було лучче, ніж братівське.

**61.** І поприймали Славяне од Німців королів і князів і бояр і панів, а преж того королі були в їх вибрані урядники і не чванились перед народом, а обідали з самим простим чоловіком зарівно, і сами землю орали, а то же у їх стала і пиха і помпаігвардія і двор.

**62.** І панів у Славян не було, а були старшини: хто старіший літами, і до того розумніший, того на раді слухають, - а то вже стали пани, а у їх невольники.

**63.** І покарав Бог славянське племено гірше, ніж другії племена; бо сам Господь сказав: "Кому дано більше, з того більше і зищеться"<sup>44</sup>. І попадали Славяне в неволю до чужих: Чехи і Полабці до Німців, Серби і Болгари до Греків і до Турок, Москалі до Татар.

**64.** І здавалось: от згине і племено славянське, бо ті Славяне, що жили около Лаби і Поморря Балтицького, ті пропали, так що і сліду їх не осталося.

**65.** Але не до кінця прогнівився Господь на племено славянське, бо Господь постановив так, що під сим племеном збулось писаніє: "Камень, єго же не брегоша зиждущиї, той бистьво главу угла"<sup>45</sup>.

**66.** По многих літах стало в Славянщині три непідлеглих царства: Польща, Литва і Московщина.

**67.** Польща була з Поляків; і кричали Поляки: "І у нас свобода і рівність!". Але поробили панство, і одурів народ польський, бо простий люд попав у неволю, саму гіршу, яка де-небудь була на світі, і пани без жодного закону вішали і вбивали своїх невольників.

**68.** Московщина була з Москалів: і була у їх велика Річ Посполита Новгородська, вільна і рівна, хоч не без панства; і пропав Новгород за те, що і там завелось панство, і царь московський взяв верх над усіма москалями, а той царь узяв верх, кланяючись Татарам, і ноги цілував ханові татарському, бусурману, щоб допоміг йому держати в неволі неключимій<sup>46</sup> народ московський християнський.

<sup>44</sup> Cfr. *Luca* XII, 48.

<sup>45</sup> Cfr. *Matteo* XXI, 42; *Salmi* CXVIII, 22.

<sup>46</sup> Slavo-ecclesiastico; ucr.: неплідний.

60. Esistevano però due mali tra gli Slavi: uno era la discordia tra di loro, e l'altro che essi, in quanto fratelli minori, prendevano dai maggiori tutto, a proposito od a sproposito, senza notare che ciò che avevano era migliore di quello dei fratelli.

61. E gli Slavi presero dai Tedeschi i *koroli* ed i principi, i bojari ed i nobili, e prima di ciò presso di loro venivano eletti come *koroli* gli ordinatori, e non facevano gli orgogliosi di fronte al popolo, ma mangiavano alla pari con la più semplice delle persone, e lavoravano essi stessi la terra, ma allora apparvero tra loro l'orgoglio, la pompa, la guardia e la corte.

62. Anche i nobili non c'erano presso gli Slavi, e c'erano invece gli anziani: chi era più anziano per età e, inoltre, più saggio, veniva ascoltato all'assemblea, ma allora apparvero i nobili e presso di loro gli schiavi.

63. Ed il Signore punì gli Slavi più duramente che le altre tribù; poiché il Signore aveva detto: «A chi è stato dato di più, a quello verrà preso di più». E gli Slavi finirono in schiavitù presso stranieri: I Cechi ed i Polabi presso i Tedeschi, i Serbi ed i Bulgari presso i Greci ed i Turchi, i Moscoviti presso i Tatarsi.

64. E sembrava che la tribù slava sarebbe scomparsa, poiché quegli slavi che vivevano vicino all'Elba ed al Mar Baltico si persero tanto che non ne rimase nemmeno traccia.

65. Ma il Signore non si adirò fino in fondo con la tribù slava, poiché il Signore aveva deciso che in questa tribù si avverasse la scrittura: «La pietra che fu rigettata da coloro che fabbricavano è divenuta fondamentale dell'angolo».

66. Dopo molti anni nella Slavia nacquero tre Stati indipendenti: la Polonia, la Lituania e la Moscovia.

67. La Polonia era fatta di Polacchi; ed i Polacchi gridavano: «Anche da noi ci sono la libertà e l'uguaglianza». Ma crearono la nobiltà ed il popolo polacco perse la ragione, perché la gente semplice cadde in schiavitù, in quella peggiore che mai ci fosse stata al mondo, ed i nobili, senza alcuna legge, impiccavano ed uccidevano i propri schiavi.

68. La Moscovia era fatta di Moscoviti: vi era inoltre la grande Repubblica di Novgorod, libera ed uguale, sebbene non senza nobiltà; e Novgorod cadde perché anche lì venne introdotta la nobiltà, e lo *car'* di Mosca aveva preso il sopravvento su tutti i Moscoviti, e quello *car'* aveva preso il sopravvento inchinandosi ai Tatarsi, e baciava i piedi al *chan* tataro, musulmano, affinché lo aiutasse a tenere in infruttuosa schiavitù il cristiano popolo moscovita.



69. І одурів народ московський і попав у идолопоклонство, бо царя свого нарик богом, і усе, що царь скаже, те уважав за добре, так що царь Іван в Новгороді душив та топив по десятку тисяч народу, а літописці, розказуючи те, звали його христоролюбивим<sup>47</sup>.

70. А в Литві були Литвяни, та ще до Литви належал а Україна. (А Литва поєдналась з Польщею).

71. І поєдналась Україна з Польщею, як сестра з сестрою, як єдиний люд славянський до другого люду славянського, нерозділимо і незмісимо, на образ іпостасі божої нероздільної і незмісимої, як коли поєднуються усі народи славянські поміж собою.

72. І не любила Україна ні царя, ні пана, скомпонувала собі козацтво, єсть то істее братство, куди кожний пристаючи був братом других - чи він був преж того паном, чи невольником, аби християнин, і були козаки між собою всі рівні, і старшини вибірались на раді і повинні були слугувати всім по слову Христовому, і жодної помпи панської і титула не було між козаками.

73. І постановили вони чистоту християнську держати, тим старий літописець говорить об козаках: "Татьби же і блуд ніже іменуються у них".

74. І постановило козацтво віру святую обороняти і визволяти ближніх своїх з неволі. Тим то гетьман Свирговський ходив обороняти Волощину, і не взяли козаки миси з червонцями, як їм давали за услуги, не взяли тим, що кров проливали за віру та за ближніх і служили Богу, а не идолу золотому.

А Сагайдашний<sup>48</sup> ходив Кафу<sup>49</sup> руйнувати і визволив кільканадцять тисяч невольників з вічної підземної темниці.

75. І багато лицарів таке робили, що не записано в книгах мира сего<sup>50</sup>, а записано на небі, бо за їх були перед Богом молитви тих, котрих вони визволили з неволі.

<sup>47</sup> Forma slavo-ecclesiastica, calco dal greco φιλοχρίστος.

<sup>48</sup> Petro Konaševyč Sahajdačnyj (?-1622), *bet'man* ucraino, famoso per le sue lotte contro i Turchi. Al suo riguardo cfr. Д.І. Яворницький, *Гетьман Петро Конашевич Сагайдачний*. Дніпропетровськ 1991.

<sup>49</sup> Attualmente Feodosija, porto dell'Ucraina. Allora fortezza turca, venne espugnata dal Sahajdačnyj.

<sup>50</sup> Slavo-ecclesiastico, in uso anche in russo moderno; ucr.: світ.

69. Ed il popolo moscovita perse la ragione e cadde nell'idolatria, poiché aveva proclamato dio il proprio *car'* e prendeva per buono tutto ciò che lo *car'* diceva, così che lo *car'* Ivan a Novgorod aveva soffocato ed annegato decine di migliaia di persone, ma i cronisti, raccontando ciò, lo chiamavano amoroso di Cristo.

70. In Lituania c'erano i Lituani, ma alla Lituania apparteneva l'Ucraina.

(E la Lituania si unì alla Polonia)

71. E l'Ucraina si unì alla Polonia come sorella con sorella, come un popolo slavo ad un altro popolo slavo, inseparabilmente ma senza mescolarsi, ad immagine dell'ipostasi divina indivisibile ma distinta, come un giorno s'uniranno tra loro tutti i popoli slavi.

72. Ed all'Ucraina non piacevano né lo *car'* né i nobili, e si creò il Cosaccato, ovvero la vera fratellanza, dove ognuno, entrando a farvi parte, era fratello degli altri, sia che prima fosse stato nobile oppure schiavo, purché fosse cristiano, ed i cosacchi erano tutti uguali tra di loro, e gli anziani venivano eletti all'assemblea e dovevano servire tutti secondo la parola di Cristo, e tra i cosacchi non v'era nessuna pompa signorile né titoli.

73. E decisero di osservare la purezza cristiana, per cui il vecchio cronista dice dei cosacchi: «Furto e fornicazione non son neppure nominati presso di loro».

74. Ed il cosaccato decise di difendere la santa fede e di liberare i propri vicini dalla schiavitù. Così il *bet'man* Svyrhovs'kyj andò a difendere la Valacchia ed i cosacchi non presero la coppa con le monete che volevano dare loro per i servigi, non la presero perché avevano versato il sangue per la fede e per i vicini, e perché avevano servito Iddio e non l'idolo d'oro.

E Sahajdašnyj andò a distruggere Kaffa e liberò alcune migliaia di prigionieri dalla perpetua prigionia sotterranea.

75. E molti cavalieri fecero cose tali che non sono trascritte nei libri di questo mondo, ma sono annotate nel cielo, poiché per loro di fronte a Dio vi erano le preghiere di coloro che essi avevano liberato dalla schiavitù.

**76.** І день ото дня росло і умножалося козацтво, і незабаром були-б на Україні усі козаки, усі вільні і рівні, і не мала-б Україна над собою ні царя, ні пана, опріч Бога єдиного, і дивлячись на Україну, так-би зробилось і в Польщі, а там і в других славянських краях.

**77.** Бо не хотіла Україна ітти у слід язиков, а держалась Закону Божого, і всякий чужестранець, заїхавши в Україну, дивувався, що ні в одній стороні на світі так щиро не моляться Богу, ніде муж не любив так своєї жони, а іти своїх родителей; а коли пани та єзуїти насильно повернуть Україну під свою власть, щоб Українці - християне повірили, буцім справді усе так і єсть, що Папа скаже, - тоді на Україні з'явилися братства<sup>31</sup> так, як були у перших християн, і всі, записуючись у братство, був-би він пан чи мужик, називались братами. А се для того, щоб бачили люде, що в Україні зосталась істинная віра, і що там не було идолів, тим там єресі жодної не з'явилося.

**78.** А се панство побачило, що козацтво росте, і всі люде скоро стануть козаками, єсть-то вільними, заказали зараз своїм крепакам щоб не ходили в козаки, і хотіли забить народ простий, як скотину, так, щоб у йому не бу ло ні чутствія, ні розуму, і почали пани одбирати своїх крепаків, оддали їх жидам на такую муку, що подобную творили тільки над первими християнами: драли із їх з живих шкури, варили в котлах дітей, давали матерям собак грудями годувати.

**79.** І хотіли пани зробити із народа дерево, або камінь, і стали їх не пускати ... в церков хрестить дітей і вінчатися і причащатися і мертвих ховати, а се для того, щоб народ простий утеряв навіть постать чоловічу.

**80.** І козацтво стали мучить і нівечить, бо таке рівне братство християнське стояло панам на перешкоді.

**81.** Але не так зробилось, як думали пани, бо козацтво піднялось<sup>32</sup>, а за їм увесь простий народ; вибили і прогнали панів, і стала Україна земля козацька вільна, бо всі були рівні і вільні, але не надовго.

<sup>31</sup> *Sulle Confraternite* v. Д. Дорошенко, *op. cit.*, pp. 173-174.

<sup>32</sup> Evidente riferimento alla rivolta guidata da B. Chmel'nyč'kyj contro la Polonia (1648).

76. E di giorno in giorno il Cosaccato cresceva e si moltiplicava, e ben presto in Ucraina sarebbero stati tutti cosacchi, tutti liberi e uguali, e l'Ucraina non avrebbe avuto sopra di sè né lo *car'*, né il nobile, all'infuori del Dio unico e, guardando l'Ucraina, altrettanto sarebbe avvenuto in Polonia, e poi negli altri paesi slavi.

77. Perché l'Ucraina non voleva seguire le tracce dei popoli, ed osservava invece la Legge di Dio, ed ogni straniero che arrivava in Ucraina si meravigliava che in nessun paese del mondo si pregava Dio così sinceramente, in nessun luogo un marito amava allo stesso modo sua moglie ed i bambini i propri genitori; ma quando i nobili ed i gesuiti vollero far tornare con la forza l'Ucraina sotto il proprio potere, affinché gli Ucraini cristiani credessero che in realtà è proprio così come dice il Papa, allora in Ucraina apparvero le confraternite, come accadeva presso i primi cristiani, e tutti, iscrivendosi alla confraternita, fossero nobili o contadini, si chiamavano fratelli. E questo affinché gli uomini vedessero che nell'Ucraina era rimasta la vera fede e che lì non c'erano idoli e non si era manifestata nessuna eresia.

78. Ma i nobili videro che il Cosaccato stava crescendo e che tutti gli uomini sarebbero diventati presto cosacchi, ovverosia liberi, ed ordinarono ai propri servi di non diventare cosacchi; volevano colpire il popolo semplice come le bestie, affinché non avesse né sentimento né ragione; ed i nobili cominciarono a tormentare i propri servi e li diedero agli ebrei per angherie tali, quali erano state fatte solo ai primi cristiani: li scorticavano vivi, facevano bollire i bambini nei calderoni, facevano allattare i cani alle madri.

79. Ed i signori volevano fare del popolo legno o pietra, e cominciarono a non permettere loro di andare ... in chiesa a battezzare i figli, a sposarsi, a comunicarsi ed a seppellire i morti, e questo affinché il popolo semplice perdesse addirittura il volto umano.

80. E cominciarono a tormentare e mutilare il cosaccato, poiché una simile confraternita cristiana di uguali era un ostacolo per i nobili.

81. Ma non avvenne così come pensavano i nobili, perché il cosaccato si sollevò e dietro a lui tutto il popolo semplice; percossero e cacciarono i nobili e l'Ucraina divenne una terra cosacca libera, poiché tutti erano liberi ed uguali, ma non per lungo tempo.

**82.** І хотіла Україна знову жити з Польшою по братерськи - нерозділимо і незмісимо, але Польща жодною мірою не хотіла одріктись свого панства<sup>31</sup>.

**83.** Тоді Україна пристала до Московщини<sup>32</sup> і поєдналась з нею, як єдиний люд славянський з славянським, нерозділимо і незмісимо, на образ іпостасі Божої нерозділимої і незмісимої, як колись поєднуються усі народи славянські між собою.

**84.** Але скоро побачила Україна, що попалась у неволю, бо вона по своїй простоті не пізнала, що таке було царь московський, а царь московський усе рівно було, що идол і мучитель.

**85.** І одбилась Україна од Московщини, і не знала бідна кудиприхилить голову.

**86.** Бо вона любила і Поляків і Москалів, як братів своїх, і не хотіла з ними розбрататися, вона хотіла, щоб всі жили вкупі, поєднавшись, як один народ славянський з другим народом славянським, а ті два - з третім, і було-б три Речі Посполиті в однім союзі, нерозділимо і незмісимо, по образу Тройці Божої, нероздільної і незмісимої, як колись поєднуються між собою усі народи славянські.

**87.** Але сього не второпали ні Поляки, ні Москалі. І бачуть ляцькі пани і московський царь, що нічого не зробить з Україною, і сказали поміж собою: не буде України ні тобі, ні мені, роздеремо її по половині, як Дніпро її розполовинив: лівий бік буде московському царю на поживу, і правий бік польським панам на поталу.

**88.** І билась Україна літ п'ятдесят, і єсть то найсвятіша і найславніша війна за свободу, яка тільки єсть в історії, а розділ України єсть найпоганіше діло, яке тільки можна знайти в історії.

**89.** І вибилась з сил Україна; і вигнали Ляхи козацтво з правого боку Дніпрового, і запанували пани над бідним остатком вільного народу.

<sup>31</sup> Dopo la vittoria delle truppe cosacche del Chmel'nyc'kyj, tra Polacchi ed Ucraini venne siglato il trattato di Zboriv (1649), che però non venne mai messo in atto. Chmel'nyc'kyj, che nel frattempo non godeva più dell'aiuto da parte del *chan* di Crimea, venne sconfitto a Berestečko e dovette concludere il trattato di Bila Cerkva (1651), in virtù del quale il numero dei Cosacchi registrati diminuì della metà.

<sup>32</sup> Riferimento al trattato di Perejaslav (1654), in forza del quale l'Ucraina tornava sotto la protezione e, soprattutto, sotto l'autorità di Mosca.

**82.** E l'Ucraina voleva vivere di nuovo in fratellanza con la Polonia, inseparabilmente e ben distinte, ma la Polonia non voleva in nessuna misura rinunciare al proprio dominio.

**83.** Allora l'Ucraina si riavvicinò alla Moscovia e si unì con lei, come un popolo slavo con un altro popolo slavo, inseparabilmente ma ben distinte, ad immagine dell'ipostasi Divina indivisibile e ben distinta, come un giorno s'uniranno tutti i popoli slavi tra loro.

**84.** Ma ben presto l'Ucraina vide d'essere caduta in schiavitù, poiché, nella sua semplicità, non aveva capito cosa fosse lo *car'* moscovita, e lo *car'* moscovita era lo stesso che un idolo ed un aguzzino.

**85.** E l'Ucraina si staccò dalla Moscovia e, poverina, non sapeva dove posar la testa.

**86.** Poiché essa amava i Polacchi ed i Moscoviti come propri fratelli, e non voleva rompere i legami di fratellanza con loro; voleva che tutti vivessero assieme, uniti, come un popolo slavo con un altro popolo slavo, e questi due con un terzo, e ci sarebbero state tre repubbliche in un'una unione, indivisibile e ben distinta, ad immagine della Divina Trinità, inseparabile e distinta, come un giorno si uniranno tra loro tutti i popoli slavi.

**87.** Ma questo non compresero né i Polacchi né i Moscoviti. Ed i nobili polacchi e lo *car'* moscovita videro che con l'Ucraina non c'era nulla da fare e dissero tra loro: l'Ucraina non sarà né per me né per te, la divideremo a metà, così come il Dnipro l'ha divisa in due: il lato sinistro apparterrà allo *car'* moscovita a suo nutrimento, ed il lato destro ai nobili polacchi in sacrificio.

**88.** E l'Ucraina lottò cinquant'anni e questa fu la guerra più santa e gloriosa per la libertà che si trovi nella storia, e la divisione dell'Ucraina è l'atto peggiore che si possa trovare nella storia.

**89.** Ed all'Ucraina vennero a mancare le forze; ed i Polacchi cacciarono il cosaccato del lato destro del Dnipro ed i nobili si misero a governare sui poveri resti del popolo libero.

**90.** А на лівім боці ще держалось козацтво, але час од часу попадало у неключиму неволю московському цареві, а там петербургському імператорові, бо останній царь московський і первий імператор петербургський положив сотні тисяч в канавах і на костях збудував собі столицю.

**91.** А німка цариця Катерина, курва всевітна, безбожниця, убійниця мужа свого, в-останнє доконала козацтво і волю, бо, одібравши тих, котрі були в Україні старшими, наділила їх панством і землями, надавала їм вільну братію в ярмо і поробила одних панами, а других невольниками.

**92.** І пропала Україна, але так (тільки) здається.

**93.** Не пропала вона; бо вона знати не хотіла ні царя, ні пана, а хоч і був царь, та чужий, а хоч були пани, та чужі: і хоч з української крові були ті вирідки, одначе не псували своїми губами мерзенними української мови і сами себе не називали Українцями, а істий Українець, хоч би він був простого, хоч панського роду тепер, повинен не любити ні царя, ні пана, а повинен любити і пам'ятувати одного Бога Ісуса Христа, Царя і Пана над небом і землею.

Так воно було прежде, так і тепер зосталось.

**94.** І Славянщина хоч терпіла і терпить неволю, та не сама її сотворила, бо і царь, і панство не славянським духом сотворено, а німецьким або татарським. І тепер в Росії хоч і є деспот-царь, одначе він не славянин, а німець, тим і урядники його німці, оттого і пани хоч і єсть в Росії, та вони швидко перевертуться або в німця, або в француза, а істий Славянин не любить ні царя, ні пана, а любить і пам'ятує одного Бога-Ісуса Христа, Царя над небом і землею.

Так воно було прежде, так і тепер зосталось.

**95.** Лежить в могилі Україна, але не вмерла. Бо голос її, голос, що звав всю Славянщину на свободу і братство, розійшовся по світу славянському. І одізвався він, той голос України, в Польщі, коли 3 мая постановили Поляки, щоби не було панів, і всі були-б рівні в Речі Посполитій; а того хотіла Україна ще за 120 літ до того.

**97<sup>55</sup>.** І не допустили Польщу до того і розірвали Польщу, як прежде розірвали Україну<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Il paragrafo 96 manca nell'edizione dello ZAJCEV, presumibilmente per un errore di numerazione. Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 138 3.

<sup>56</sup> Allusione al Trattato di Andrussiv (1667).

90. Ma sul lato sinistro il cosaccato si teneva ancora, ma di tanto in tanto finiva in infruttuosa schiavitù sotto lo *car'* moscovita e poi all'*imperator* di Pietroburgo, poiché l'ultimo *car'* moscovita e primo *imperator* di Pietroburgo mise nelle fosse centinaia di migliaia e si costruì la capitale sulle ossa.

91. E la *carycja* tedesca Kateryna, la puttana universale, la senza dio, l'assassina del proprio marito, diede il colpo di grazia al cosaccato ed alla libertà, poiché, scelti quelli che in Ucraina erano più anziani, li divise in nobili e proprietari, concesse al loro giogo liberi fratelli e rese gli uni nobili e gli altri schiavi.

92. E l'Ucraina cadde, ma così sembra soltanto.

93. Essa non cadde; poiché essa non voleva conoscere né *car'*, né nobile, e sebbene ci fosse lo *car'*, questi era straniero e sebbene ci fossero i nobili, questi erano stranieri; e sebbene quei degenerati fossero di sangue ucraino, essi tuttavia non insozzavano con le loro labbra ignobili la lingua ucraina ed essi stessi non si definivano Ucraini, mentre un vero Ucraino, sia di origine umile che di origine nobile non deve ora amare né lo *car'* né il nobile, e deve invece amare e ricordare solo Dio - Gesù Cristo, *Car'* e Signore del cielo e della terra.

Com'era prima, così è rimasto anche adesso.

94. E la Slavia, sebbene abbia subito e subisca la schiavitù, non fu essa stessa ad inventarla, perché lo *car'* e la nobiltà non furono creati da uno spirito slavo, ma tedesco o tataro. Ed adesso, anche se in Russia c'è uno *car'* - despota, tuttavia questi non è slavo, ma tedesco, ed i suoi ordinatori sono tedeschi e dunque i nobili, anche se ci sono, in Russia, si trasformano velocemente o in tedesco o in francese, mentre un vero Slavo non ama né lo *car'* né il nobile, ed ama invece e ricorda solo Dio - Gesù Cristo, *Car'* del cielo e della terra.

Com'era prima, così è rimasto anche adesso.

95. L'Ucraina giace nella tomba ma non è morta. Perché la sua voce, la voce che ha chiamato la Slavia alla libertà ed alla fratellanza, si è sparsa per il mondo slavo. Ed è echeggiata, quella voce dall'Ucraina, in Polonia, quando, il 3 maggio i Polacchi si sollevarono, affinché non ci fossero nobili e tutti fossero uguali nella Rzecz Pospolita; e questo desiderava l'Ucraina da 120 anni.

97. Ma non permisero ciò alla Polonia, e distrussero la Polonia come avevano distrutto prima l'Ucraina.



**98.** І се їй так і треба, бо вона не послухала України і погубила сестру свою.

**99.** Але не пропаде Польща, бо її збудить Україна, котора не памятуєть зла і любить сестру свою, так як би нічого не було між ними.

**100.** І голос України одізвався в Московщині, коли після смерти царя Олександра хотіли руські прогнати царя і панство і установити Річ Посполитую і Славян поєднати по образу іпостасей Божественних - нерозділимо і незмісимо: а се Україна ще за двісті років до того хотіла.

**101.** І не допустив до того деспот: одні положили живот свій на шибениці, других закатували в копальнях, третіх послали на заріз черкесові.

**102.** І панує деспот-кат над трьома народами славянськими, править через німця, псує-калічить, нівечить добру натуру славянську - і нічого не зробіть.

**103.** Бо голос України не затих.

І встане Україна з своєї могили і знову озветься до всіх братів своїх Славян, і почують крик її, і встане Славянщина, і не позостанеться ні царя, ні царевича, ні царівни, ні князя, ні графа, ні герцога, ні сіятельства, ні превосходительства, ні пана, ні боярина, ні крепака, німхолопа - мні в Московщині, ні в Польщі, ні в Україні, ні в Чехії, ні у Хорутан<sup>57</sup>, ні у Сербів, ні у Болгар.

**104.** І Україна буде невіддєжною Річчю Посполитою в Союзі Славянським.

Тоді скажуть всі язики, показуючи рукою на те місто, де на карті буде намальована Україна: "От камень, єго же не брегоша зіждушиї, той бисть во главу угла"<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Secondo lo Schiemann, con il termine Chorutani si devono intendere i Croati; cfr. T. SCHIEMANN, *Geschichte Rußlands unter Kaiser Nikolaus I*, IV, Berlin-Leipzig 1919, p. 123. Secondo il Luciani si tratta invece degli Sloveni. Cfr. G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 142 1.

<sup>58</sup> Cfr. nota 78.

**98.** E tanto s'è meritata, poiché non aveva ascoltato l'Ucraina ed aveva fatto perire la propria sorella.

**99.** Ma la Polonia non perirà, poiché la risveglierà l'Ucraina, che non ricorda il male ed ama la propria sorella come se nulla ci fosse stato tra loro.

**100.** E la voce dell'Ucraina echeggiò in Moscovia, quando, dopo la morte dello *car'* Alessandro, i Russi volevano scacciare lo *car'* e la nobiltà, fondare una Repubblica ed unire gli Slavi ad immagine delle ipostasi Divine, indivisibili e ben distinte; ma questo l'Ucraina lo voleva ancora duecento anni prima.

**101.** Ma il despota non lo permise: gli uni misero la propria vita sulla forca, gli altri vennero torturati nelle miniere ed i terzi furono mandati a farsi gozzare dai Circassi.

**102.** Ed il despota-carnefice regna su tre popoli slavi, governa attraverso un tedesco, rovina, mutila e deforma la buona natura slava, ma non farà nulla.

**103.** Poiché la voce dell'Ucraina non s'è spenta.

E l'Ucraina si alzerà dalla tomba e chiamerà nuovamente tutti i fratelli Slavi, sentiranno il suo urlo, la Slavia s'alzerà e non resteranno lo *car'*, il *carevyč*, la *carivna*, il principe, il conte, l'Altezza, l'Eccellenza, il nobile, il bojaro, il servo e lo schiavo, né in Moscovia, né in Polonia, in Ucraina, in Cechia, presso i Chorutani, i Serbi ed i Bulgari.

**104.** E l'Ucraina sarà una Repubblica indipendente nell'Unione Slava.

Allora tutti i popoli diranno, indicando con la mano quel luogo dove sarà disegnata sulla carta l'Ucraina: "La pietra che fu rigettata da coloro che fabbricavano è divenuta fondamentale dell'angolo".

Silvana Cattaneo

L'APPRENDISTATO DI UNA MEMSAHIB

Chissà se Sara Jeannette Duncan <sup>1</sup> avrà sentito un'emozione particolare o avrà avuto qualche premonizione del suo futuro quando, all'inizio del 1889, sbarcò per la prima volta in India. Anche se in questa occasione Calcutta <sup>2</sup> fu solo una tappa del giro intorno al mondo intrapreso a ventisei anni con l'amica Lily Lewis, l'occhio attento al colore locale e alle differenze culturali che l'aveva resa una brillante giornalista <sup>3</sup> le fa cogliere immediatamente l'essenza del Raj: l'abisso sociale che separa i colonizzati dai colonizzatori. Entra perciò nella parte fin dal momento in cui percorre la passerella che dalla nave la porta a terra. Con il disincanto ironico che sarà anche la sua cifra di scrittrice di romanzi noterà:

We had arrived at the dignity of *memsahibs*. We felt this dignity the moment we walked across the gangway and stepped upon India – an odd slight conscious uplifting of the head and decision of the foot – the first touch of Anglo-Indianism <sup>5</sup>.

Nel 1891 Sara Jeannette Duncan diventa una *memsahib* a pieno titolo sposando Charles Everard Cotes <sup>6</sup>, un anglo-indiano incontrato

<sup>1</sup> Bradford (Ontario) 1861 – Londra 1922.

<sup>2</sup> Prima della costruzione di Nuova Dehli la capitale dell'India coloniale era Calcutta.

<sup>3</sup> La Duncan fu la prima donna assunta stabilmente dal *Globe* di Toronto. Il suo secondo incarico l'ebbe dallo *Star* di Montreal, che le commissionò delle corrispondenze di viaggio pubblicate con il titolo di *A Social Departure* nel 1890.

<sup>4</sup> Come nota anche T.E. TAUSKY nella sua monografia sulla Duncan, *Sara Jeannette Duncan. Novelist of Empire*, Colin Smyth Ltd., 1980, pag. 181.

<sup>5</sup> In *A Social Departure*, Appleton, New York, 1890, pag. 244. A questo primo libro della Duncan viene data una sorta di struttura narrativa embrionale attraverso le reazioni che due giovani donne, la narratrice canadese e la sua compagna inglese, chiamata argutamente Orthodocia, hanno di fronte alle varie realtà umane e ambientali del Giappone, dell'India e del Medio Oriente.

<sup>6</sup> Subito dopo il matrimonio Cotes, entomologo e curatore dell'Indian Museum,

a Calcutta. Con il matrimonio la vita di questa donna che era stata poco più che ventenne cronista parlamentare a Ottawa e redattrice letteraria per il *Washington Post* cambia radicalmente. Fino alla morte nel 1922 a Londra, risiederà con il marito a Calcutta dove continuerà a fare la giornalista scrivendo, però, anche nove libri, tra cui sei romanzi di discreto successo, di ambiente anglo-indiano. I protagonisti della Duncan sono infatti gli inglesi residenti in India, mentre gli indiani rimangono personaggi minori, di contorno, che servono soprattutto per il colore locale<sup>7</sup>.

È il dover affrontare e appropriarsi di una realtà molto complessa che fa compiere alla Duncan il passo dal reportage di costume con ambizioni narrative ad una prima prova di narrativa che ha ancora qualche caratteristica del reportage. Il risultato è *The Simple Adventures of a Memsahib*<sup>8</sup>, dove la prospettiva è cambiata rispetto a *A Social Departure*; non più quella di un estraneo che arriva, giudica e se ne va, ma quella di una persona che fa ormai parte dell'ambiente che descrive e che vuole raccontarci la sua esperienza sotto mentite spoglie. Nel titolo compare, significativamente, la parola *memsahib*, la più connotante. Si può pensare che la Duncan l'abbia scelta non solo perché rispecchiava il suo nuovo status, ma anche perché, scrivendo per un pubblico di lettori inglesi, ne voleva catturare immediatamente l'attenzione. Non bisogna dimenticare la grande importanza anche sociale dell'India per la madrepatria, dato che forniva molteplici possibilità di impiego e di carriera ai giovani e, perché no, di matrimonio alle ragazze. Il titolo si dichiara perciò subito: andando incontro alla curiosità e forse anche alla richiesta racconterà la vita di una giovane sposa nel subcontinente indiano. Le altre due parole sono abbastanza singolari in vista di quello che poi si legge. Formano quasi un ossimoro, dove *simple* attenua e modifica per quanto può la promessa di *adventures*. Trattandosi dell'India, però, la promessa di qualcosa di esotico e strano rimane, e serve anch'essa ad attirare l'attenzione di possibili lettori.

In effetti poi le cosiddette avventure di Helen Frances Browne, nata Peachey, non potrebbero essere più semplici riguardo alla fin-

passò al giornalismo diventando direttore dell'*Indian Daily News*, al quale collaborò anche la moglie.

<sup>7</sup> Fa eccezione l'ultimo romanzo di questo gruppo, *The Burnt Offering*, Methuen, Londra, 1909.

<sup>8</sup> Pubblicato a Londra due volte a distanza di parecchi anni. Da Chatto and Windus nel 1893 e da Nelsen per la Shilling Library nel 1908. Questa seconda edizione a buon mercato ne testimonia la popolarità. Le pagine corrispondenti alle citazioni si riferiscono alla prima edizione.

zione narrativa. La Duncan ci dà il resoconto piuttosto dettagliato di un anno circa – il primo – della vita a Calcutta di una ragazza assolutamente normale, allevata ed educata in una famiglia unita e tradizionale (il padre è un pastore anglicano), cui è capitato in sorte un marito che ha un impiego in India. I pochi critici che si sono occupati della Duncan chiamano sbrigativamente *The Simple Adventures of a Memsaib* romanzo; fa eccezione Frank Birbalsingh, il quale parla molto correttamente di «dramatized social documents»<sup>9</sup>, includendo nella definizione anche l'opera successiva *Vernon's Aunt* del 1894<sup>10</sup>. Il libro sembra voler assolvere due compiti: quello autobiografico cui si è già accennato e quello, più importante, di informare e rassicurare prima di tutto le ragazze che se la sentivano di affrontare «l'avventura indiana», ma anche le loro famiglie, che il lungo e costoso viaggio per mare tratteneva in Inghilterra e che dipendevano perciò dall'efficienza del servizio postale per le notizie di figlie, nipoti, sorelle. L'informazione, come vedremo, c'è, puntuale e senza coloriture romanzesche; ma c'è anche la rassicurazione, essenziale per ragazze e famiglie. La vita, laggiù in India, poteva riservare qualche difficoltà e un bel po' di scomodità, ma tutto era risolvibile con pazienza e capacità di adattamento. Insomma qualsiasi ragazza in buona salute di sani principi vittoriani poteva farcela a diventare una *memsaib* a pieno titolo.

Analizziamo adesso gli stratagemmi che la Duncan mette in atto per comunicare a due livelli, quello autobiografico e quello didattico, l'informazione che le sta a cuore. Con molta astuzia sdoppia la sua testimonianza creando prima di tutto una protagonista senz'altro fittizia, perché ha caratteristiche che non sono le sue. È priva di esperienza di vita e perciò sprovvista, la si indovina molto giovane<sup>11</sup>, è piuttosto opaca e passiva; ma ha anche tratti autobiografici, perché in molte, se non tutte le situazioni descritte, ci si trovò anche Sara Jeannette Duncan. Il suo secondo *alter ego* è la narratrice, colei che possiede tutte le informazioni, quelle su Helen Browne e, ovviamente, quelle che la riguardano; è in India da più di vent'anni e dunque conosce luoghi, persone, modi e situazioni tanto bene da poter prevedere sempre cosa Helen e il marito faranno e perché. Certe scelte e certi comportamenti sono e sono stati di tutti, anche i suoi quando, giovane e inesperta, approdò in India. Ebbene questa

<sup>9</sup> In «Sara Jeannette Duncan's Indian Fiction», *World Literature Written in English*, 6, 1977, pag. 75.

<sup>10</sup> Il titolo completo è *Vernon's Aunt, Being the Oriental Experiences of Miss Lavinia Moffat*, Chatto and Windus, Londra.

<sup>11</sup> La Duncan si sposò a 29 anni, età non verdissima per quel tempo.

narratrice informata e saggia è certamente fittizia, perché, quando scrisse *The Adventures of a Memsahib*, la Duncan era a Calcutta da poco tempo, novella sposa di Charles Everard Cotes. La seconda astuzia è proprio questa, usare un narratore esperto e non più giovane la cui autorevolezza non può essere messa in discussione. Essa, però, non viene imposta subito, ma costruita a poco a poco. Il libro infatti inizia nel modo più tradizionale, in terza persona, con le necessarie informazioni sulla coppia che sarà al centro del racconto.

A George William Browne, secondo la prassi allora comune per chi lavorava nelle colonie, viene dato un congedo che gli consente di tornare in patria. In Inghilterra si innamora di Helen Frances Peachey, una delle figlie di un clergyman dello Wiltshire, la quale acconsente a seguirlo in India. La parte romantica della storia della coppia è dunque liquidata dalla Duncan nelle prime pagine del primo capitolo. L'intento didattico è così abbastanza palese fin dall'inizio, perché il resto del capitolo è interamente dedicato alla preparazione di quello che con una bella parola francese gli inglesi chiamavano *trousseau* e che in Italia era il corredo. Helen e la sua famiglia – c'è anche una zia che si suppone benestante e che ha parecchia voce in capitolo – hanno però qualche problema. Il corredo di Helen deve stare in un baule che viaggerà con lei in una cabina piccola e per di più non singola. Tutto deve dunque essere ridotto al minimo indispensabile. Ma qual'è il minimo indispensabile in un clima tanto diverso da quello inglese e in situazioni sconosciute alla famiglia Peachey? Inoltre nel baule deve trovar posto l'abito da sposa, perché la cerimonia verrà celebrata a Calcutta, non avendo lo sposo più possibilità di congedi. Anche decidere quale sarà l'abito adatto al clima e alla situazione, ma tale da non far fare cattiva figura non è cosa da poco. Preziose sono allora le informazioni di signore della parrocchia del padre di Helen che hanno vissuto in India e che sono prodighe di consigli.

Surrettiziamente la Duncan introduce così la figura della donna attempata ed esperta che sarà la sua «persona». Contemporaneamente sceglie un argomento ideale, la preparazione del corredo, per mettere a punto il tono della narrazione: quello bonariamente ironico, saggio, spesso divertito di chi ha vissuto certe esperienze e vuole essere d'aiuto ai lettori. Non è azzardato, perciò, ipotizzare che la Duncan pensasse non solo alle ragazze come destinatarie del libro, ma anche alle madri, alle nonne, alle zie, insomma a tutta la componente femminile di una famiglia. La sua ironia è così, come dice la Mizzau<sup>12</sup>, un mascheramento aperto, che ha come aspetto centrale

<sup>12</sup> MARINA MIZZAU, *L'ironia*, Feltrinelli, 1984, pag. 8.

l'intenzione comunicativa. Essendo poi, almeno per tutto quello che riguarda Helen e il marito, sempre bonaria, diventa «un luogo d'intesa, di comprensione, di riconoscimento»<sup>13</sup>.

Il secondo capitolo è dedicato alla partenza e al lungo viaggio per mare che porta Helen a Calcutta a sposare George Browne. Le fa da *chaperone*, dice la Duncan, usando al femminile una parola che in francese è solo maschile, un'altra giovane donna di ritorno in India con il marito dopo un soggiorno in Inghilterra. Mrs MacDonald, però, divide il suo tempo tra il consorte e vari giovanotti cui concede l'onore di corteggiarla, ed Helen viene lasciata sola con i suoi timori. Nel corso di questo secondo capitolo in cui la ragazza viene «shipped» come un pacco a Calcutta – saranno queste le sue parole alla narratrice – si fa sempre più chiaro l'emergere di una voce che a poco a poco diventa dominante. Qualcuno che non si è ancora presentato, di cui non si sa il ruolo nella vita futura della ragazza e di cui però si indovina il sesso per certe sue osservazioni materne, si è assunto il compito di raccontare la storia di Helen Browne *née* Peachey in India. Prima ancora di dare le sue credenziali, questa persona rassicura i lettori non solo sull'attendibilità di quanto riferisce, ma anche sulla liceità di farlo, dicendo: «I have no doubt that the present Mrs. Browne would like me to linger over her first impressions of Calcutta. She has a habit now of stating that they were keen»<sup>14</sup>. Queste non possono che essere le parole di chi conosce Helen tanto bene da alludere subito, anche se molto indirettamente, al fatto che la giovane donna è cambiata. Forse non è più capace di «keen impressions». Il tema del rapido mutamento fisico e psicologico di tutti gli inglesi che arrivano a Calcutta per risiedervi è una sorta di controcanto nel libro, che la narratrice-testimone registra sempre con rammarico, evidente soprattutto nel ritratto che fa di Helen in una delle ultime pagine, dove chiarisce quel «she has a habit now of stating» dell'inizio, che la dice già lunga sulla sua funzione ideologica:

Mrs Browne has become a memsahib, graduated, qualified, sophisticated. That was inevitable. I have watched it come to pass with a sense that it could not be prevented. She has lost her pretty colour – that always goes first, and has gained a shadowy ring under each eye – that always comes afterwards. She is thinner than she was and has acquired nerves and some petulance... She has fallen into a way of crossing knees in a low chair that would horrify her Aunt Plowtree, and a whole set of little feminine Anglo-Indian poses have come to her naturally. There is a shade of

<sup>13</sup> *Ibid.*, pag. 11.

<sup>14</sup> *The Adventures of a Memsahib*, pag. 37.

assertion about her chin that was not there in England, and her eyes – ah! the pity of this! – have looked too straight into life to lower themselves as readily as they did before <sup>15</sup>.

Helen Frances Peachey inizia la sua nuova vita a Calcutta ospite di Mrs. MacDonald, che le mette a disposizione la casa per la cerimonia nuziale. A questo punto la Duncan ha bisogno di un testimone affidabile e perciò fa dire alla voce narrante: «I was a guest at Helen's wedding», senza però rivelare altro. Solo più avanti nella narrazione, a pag. 150, quando già sappiamo che George Browne è un impiegato con qualche speranza di carriera presso la ditta Perth-Macintyre, conosceremo il nome della voce e il suo status sociale. Chi racconta è proprio Mrs. Macintyre, la moglie dell'unico «senior partner» della ditta, essendo l'altro appena deceduto, e dunque una persona abbastanza influente a Calcutta. Finalmente il lettore capisce perché chi narra ha tanto interesse per la moglie di George Browne, perché sa prevedere tutte le scelte della coppia e soprattutto perché spesso usa un tono ironico, che qualche volta scade nella superiorità condiscendente riguardo certe ingenuità o illusioni di Helen, per esempio quando questa cerca casa o nei suoi rapporti con la servitù. Tra la narratrice e la nuova venuta c'è nel testo il rapporto tipico di quei racconti autobiografici dove l'io narrante, al termine della vita, parla di sé giovane e inesperto come se si riferisse a un'altra persona, di cui, però, sapendo tutto, comprende motivazioni e errori.

Dopo il capitolo dedicato al matrimonio, viene quello della luna di miele, brevissima e molto spartana, in una «government lodge» sulle colline, e poi quello della scelta di una casa da prendere in affitto, visto che, secondo l'uso di Calcutta, gli scapoli come era George Browne, vivono sempre con degli amici, mai soli.

A questo punto diventa chiaro anche come la struttura molto tradizionale del libro serva alla Duncan per meglio distribuire il materiale a sua disposizione. Ogni capitolo è a tema, ci informa su un episodio della vita della coppia e lo esaurisce. Pochissimi sono infatti i rimandi a quello che è stato detto o descritto, e anche i personaggi secondari fanno solo apparizioni brevi e sporadiche nei capitoli che non li riguardano. Inoltre l'intento didattico è ormai chiaro: le ragazze che accettano di andare a vivere in India non si facciano troppe illusioni. Anche se vi si adatta di buon grado perché, secondo Mrs. Macintyre, ha «the cerebral placidity and good temper of one of Fra Angelico's piping angels» <sup>16</sup>, Helen sperava in qualcosa

<sup>15</sup> *Ibid.*, pag. 308.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pag. 308.



di molto più romantico per la sua luna di miele; quanto poi alla scelta della casa, deve adattare le sue aspirazioni allo stipendio del marito, e accontentarsi di una zona non elegante perché abitata anche da indiani, e di mobili appartenuti a chissà quante coppie.

Il commercio dell'usato è in mano ai nativi e Helen, aiutata dal marito, deve imparare a mercanteggiare per avere la meglio delle loro pretese esorbitanti e della loro furbizia. È il primo vero contatto con una realtà a lei totalmente estranea. Molto significativo in questo senso è il capitolo successivo, dedicato alla servitù, che Helen incontra alcuni giorni dopo aver preso possesso della casa, quando il marito ritiene essere arrivato il momento. Sfilando davanti a lei, come in una vera e propria cerimonia di presentazione, i domestici, che fino a quel momento avevano assolto i loro doveri silenziosi e invisibili, si materializzano. Essendo ben nove, sarà risultato subito evidente ai lettori della Duncan che, per quanto poco importante l'impiego del marito, le ragazze che andavano in India non avrebbero dovuto affaticarsi con le faccende di casa, se non per dare ordini al «bearer», una specie di maggiordomo che qui si chiama Kasi e che, avendo scelto tutti gli altri, ne è anche il responsabile. Tutte le caste sono rappresentate: il giardiniere è un bramino e lo «sweeper» un intoccabile. Poiché nessuno può rivolgergli la parola, è assente al momento della presentazione. Di ciascuno di loro viene descritto l'aspetto; poi ad ogni persona viene in un certo senso attaccata l'etichetta con le istruzioni per l'uso (di tutte le possibili Helen): il nome, per lo più indiano, della loro funzione e i loro compiti. Così, per esempio, la *ayah* è la cameriera personale di Helen.

L'aspetto linguistico è uno degli aspetti più interessanti del libro. Continua è l'intrusione di termini indostani, quasi tutti oscuri per noi adesso, che non hanno mai spiegazione in nota, se si eccettua *pyjamas*, «night garments worn by men in India»<sup>17</sup>, entrato peraltro in tutte le lingue. Se ne deduce che i lettori del tempo avevano invece dimestichezza con parole che solo raramente il contesto chiarisce. La narratrice non manca di far notare con molta ironia che a Calcutta gli inglesi parlano una specie di anglo-indiano, la cui base è la lingua madre, alla quale vengono mescolate quelle poche espressioni locali che si sono degnati di imparare, con l'arroganza, diremmo noi, tipica dei colonizzatori nei riguardi dei colonizzati: «The sahib... has subdued their (degli indiani) language, as it were, to such uses as he thinks fit to put it, and if they do not choose to

<sup>17</sup> *Ibid.*, pag. 264.

acquire it in this form, so much the more inconvenient for them»<sup>18</sup>.

Potrebbe sembrare da queste parole che la Duncan avesse una posizione critica verso il colonialismo britannico. Ma non è così. Canadese di nascita, si portava dentro, come molti suoi conterranei, una «divided loyalty»: pur apprezzando le caratteristiche peculiari del suo paese, non dimenticava di essere anche un suddito della corona inglese. Così il suo atteggiamento a proposito della situazione indiana era ambivalente; pur guardando, da brava giornalista, con occhio critico gli inglesi, non mette mai in dubbio il loro diritto di stare in India e, subito all'inizio, fa dire a George Browne che «India is for the Anglo-Indians». Alla fine del libro, poi, a proposito dell'effetto su Helen di un anno e mezzo di vita a Calcutta, Mrs Macintyre si esprime così:

Domesticity has slipped away from Mrs. Browne, though she held it very tightly for a while, into the dusky hands whose business it is with the house of the sahibs. She and young Browne and the baby continue to be managed by Kasi with a skill that deceives them into thinking themselves comfortable, and Helen continues to predict with confidence that next month there will be a balance in her favour instead of Kasi's»<sup>19</sup>.

Eppure ci viene detto ripetutamente che Kasi è fedelissimo e molto abile nell'organizzare la vita della coppia in qualsiasi situazione; di altri indiani viene notato il portamento fiero, come per la *ayah* o le grandi capacità, il giardiniere conosce il suo mestiere perfettamente; tutti, però, servitori e non, sono parte attiva in una specie di complotto che mira ad approfittare in qualche modo dei sahibs e delle loro mogli. Quello che Mrs. Macintyre dice a proposito dei rapporti di Helen con i nativi ha perlomeno il pregio della sincerità: «She has acquired for the Aryan inhabitant a certain strong irritation, and she believes him to be nasty in all his ways. This will sum up her impressions of India, as completely years hence as it does today. She is a memsahib like another»<sup>20</sup>. Quando degli indiani non viene sottolineata la furbizia, li si descrive come bambini pericolosi. Il rajah che abita in un sontuoso palazzo non lontano dalla casa dei Browne, alla fine della stagione fredda si dedica al suo gioco preferito: «He went back to his own state, where he sat on the floor and hatched treason against the British with both majesty and comfort»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pag. 230.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pagg. 309-310.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pag. 311.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pag. 165.

Gli indiani anglicizzati, quelli che hanno ricevuto un'educazione di tipo europeo, magari a livello universitario, sono trattati perfino peggio. Chiamati dagli inglesi *baboos*, termine spregiativo, erano usati con mansioni impiegate a vari livelli sia dai colonizzatori che dagli imprenditori locali. In *The Simple Adventures of a Memsahib* li troviamo nel capitolo XV, il più lungo, dove la satira si fa così sferzante che al lettore sembra di non star più leggendo lo stesso libro. Qui la funzione di Mrs. Macintyre è ideologica in senso proprio e la Duncan lascia un po' da parte la protagonista per esprimere opinioni e dare giudizi impossibili da giustificare in bocca a una giovane donna che sta ancora scoprendo la nuova realtà intorno a sé. Il capitolo non riguarda però i *baboos*, che vi compaiono solo come personaggi minori, seppure sempre opportunisti, infidi e imbrogliatori, ma i cosiddetti «parliamentary globe-trotters», cioè quei parlamentari britannici di tendenze riformatrici, «radical», come si diceva allora, i quali spinti dal desiderio di informarsi in prima persona della situazione nel subcontinente, arrivavano a frotte ad infastidire chi in India si dava da fare sul serio. Gli anglo-indiani provavano molta antipatia, se non ostilità per queste persone che giudicavano poco e male informate e che percorrevano in breve tempo migliaia di miglia senza capire niente della realtà indiana, tornandosene poi in patria con idee molto precise sulle riforme necessarie per migliorare le condizioni di vita degli indigeni sfruttati e mettendo le loro opinioni in libri che «smoke(d) from the London press before their authors' names were dry in the Bombay hotel register»<sup>22</sup>.

Qui il parlamentare si chiama Mr. Batcham e si insedia in casa dei Browne solo perché il padre di George è uno degli elettori del suo collegio. Anche lui ha naturalmente come chiodo fisso lo sfruttamento dei nativi, perciò ficca il naso dappertutto, prende continuamente appunti e inorridisce, per esempio per la paga giornaliera degli operai, molto bassa rispetto a quella degli operai inglesi. Ma non capisce, dice tagliente Mrs. Macintyre, che in India tutto è diverso; che otto pence al giorno sono più che sufficienti, perché si può vivere con cinque scellini al mese; e che inoltre gli indiani lavorano due o tre mesi all'anno e il resto del tempo lo dedicano alla coltivazione dei loro campi. Mr Batcham vede o immagina di vedere solo i difetti, mentre «any trifling benefits that have accrued to the people through British administration – one thinks of public works, sanitation, education, courts of justice, and so forth – (he) either depreciated or ignored»<sup>23</sup>. È anche convinto che la stampa locale

<sup>22</sup> *Ibid.*, pag. 174.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pag. 175.

vada incoraggiata, non osteggiata come fa il governo inglese. Questa stampa, però, ci informa Mrs. Macintyre, pubblica «seditious and disloyal articles in the vernacular», che sono letti dalla popolazione «ignorant and fanatic».

Batcham è dunque nella posizione ideale per cadere nella trappola di Debendra Lal Banerjee, il giornalista indiano più popolare di Calcutta, che diventa per lui una guida molto generosa di informazioni, di parte, ovviamente, fa notare la narratrice, e molto disponibile, nella speranza di farsi un alleato nel parlamento inglese. Mette l'inglese in contatto con dei «veri» lavoratori indiani attraverso un suo impiegato, Arubica Nal Mitter. Tutto è predisposto da Banerjee, che dà a Mitter del denaro per pagare una giornata di lavoro ad alcuni indiani, impiegati presso una ditta inglese. Se non che Mitter si tiene parte della somma, così i supposti operai, i quali hanno detto a Batcham tutto quello che voleva sentirsi dire, tornano da lui il giorno successivo a lamentarsi perché hanno ricevuto solo metà della paga giornaliera e perché, per di più, sono stati licenziati per essersi assentati dal lavoro. L'episodio non ha bisogno di commento secondo Mrs. Macintyre, di cui si può immaginare la soddisfazione nel riferirlo. Batcham si erge anche a moralista nei riguardi dei suoi compatrioti: la condotta degli anglo-indiani, in particolare delle signore, è spesso riprovevole, lui lo sa da fonte sicura. Quando George Browne capisce che la fonte è Banerjee, dice furibondo: «Do you mean to say that you have been talking to a beastly baboo about the white women of Calcutta?»<sup>24</sup>. È Helen che riferisce l'accaduto alla narratrice, come ha preso l'abitudine di fare per tutto quello che le capita. Veniamo così a sapere che è decisa a trasformare il terreno incolto intorno alla casa in un giardino all'inglese e che ci riesce grazie alle cure costanti del suo eccellente *mallee*, cioè il giardiniere. La passione per i fiori fu anche della Duncan, la quale, in un'intervista del 1895, disse che in *The Simple Adventures of a Memsabib* aveva cercato di descrivere la sua casa di Calcutta.

La cura del giardino non è l'unico segno nel libro che gli anglo-indiani cercavano, qualche volta un po' pateticamente, di crearsi intorno un'atmosfera il più possibile inglese. Uno dei capitoli più divertenti è quello dedicato alla stufa a kerosene che i Browne acquistano dopo aver constatato con disappunto che non si possono permettere un caminetto come quello che hanno visto troneggiare nel salotto di Mrs. Sayter, un alto funzionario governativo che li ha invitati a cena. Giardino e caminetto sono sineddoci per eccellenza

<sup>24</sup> *Ibid.*, pag. 184.

della «home», si può dunque perdonare i Browne, come fa Mrs. Macintyre, se ci lasciano convincere da un abile venditore a sostituire il camino con una stufa, oggetto dei più inutili nel caldo soffocante di Calcutta, che, per di più, dà loro molto filo da torcere quando decidono di usarla almeno per cuocere il cibo. La nostalgia per l'Inghilterra, mai dichiarata esplicitamente, si rivela in questi comportamenti o anche in certe reazioni, al freddo pungente della montagna, per esempio, dove George è stato mandato per sistemare le cose di un piantatore di tè inglese che si è suicidato. Dopo tanto caldo è piacevole rabbrivire, lavarsi le mani con l'acqua fredda e ritrovarsele gelate, oppure, delizia suprema, fare fatica a tagliare il burro: «At breakfast the butter was chippy, and that in itself was a ravishing thing. At what time of the year, they asked each other, would butter ever stand alone without ice in Bengal?»<sup>25</sup>.

L'entrata ufficiale in società viene dopo che Helen si è fatta vedere ad una funzione religiosa. Questo dà il via alle visite da parte delle altre signore inglesi che seguono a ruota Mrs MacDonald, la prima amica della sua età, quella che l'aveva accompagnata in India. A questo proposito la Duncan fa dire molto spiritosamente alla sua portavoce:

Calcutta, in social matters, is a law into herself, inscrutable, unevadeable... Calcutta decrees, for example, that from twelve to two, what time the sun strikes straightest and strongest on the carriage-top, what time all brown Bengal with sweet reasonableness takes its siesta, in the very heat and burden of the day – from twelve to two is the proper hour forsooth for the memsahib to visit and be visited»<sup>26</sup>.

Nei capitoli più spiccatamente descrittivi dei modi e dei vezzi della società anglo-indiana di Calcutta, la Duncan privilegia la funzione testimoniale della narratrice, il che le permette di fornire moltissime informazioni utili ai lettori inglesi. Perché non ci siano dubbi che tutto corrisponde all'esatta verità, fa spesso pronunciare a Mrs Macintyre frasi come: «I've seen it so many times» oppure, quando si tratta di commenti o reazioni di Helen: «These were the very words Helen used». A riprova dell'attendibilità delle informazioni, Tausky dice che uno dei maggiori esperti dell'India britannica, Michael Edwardes, cita ampiamente da *The Simple Adventures of a Mem sahib* nella sua storia sociale *Bound to Exile. The Victorians in India* del 1969<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pag. 290.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pag. 105.

<sup>27</sup> TAUSKY, *op. cit.*, pag. 185.

È compito perciò della narratrice convincere i Browne a compiere presto il passo più importante dal punto di vista sociale, la presentazione ufficiale a Government House, la residenza del Vicerè. Benché si tratti di un mero atto formale da parte delle Loro Eccellenze, che si limitano a stringere la mano e a sorridere, poco dopo il momento solenne Helen è ancora così agitata che, seduta vicino al marito in una saletta accanto, confessa di non ricordare nulla né dell'aspetto dell'augusta coppia, né degli abiti e degli inchini delle signore in fila con lei. L'occhio vigile della narratrice lascia George e Helen alle loro confidenze per descrivere ai lettori l'atmosfera e i personaggi di una cerimonia cui lei ha assistito innumerevoli volte. Il pensiero dei tanti anni trascorsi in India la porta a fare una considerazione che riguarda solo lei e non la sua protetta. Siamo ancora nella prima metà del libro, ma quella nota di rimpianto che ne segna la fine è già presente:

And soon, very soon, long before the Brownes appear in print, the Perth-Macintyres will have gone over to the great majority who have forgotten their Hindustani... Our brief day too will have died in a red sunset behind clustering palms, and all its little doings and graspings and pushings, all its petty scandals and surmises and sensations will echo further and further back into the night»<sup>28</sup>.

Nonostante tutto l'India non si dimentica e spesso si rimpiange. Se Helen entra ufficialmente in questo microcosmo, Mrs. Macintyre dichiara che ne uscirà presto, perché la sua lunga avventura indiana è quasi finita. Questa consapevolezza la spinge a dire, a commentare, a consigliare e a ironizzare: vuole che la sua voce e la sua testimonianza rimangano e che siano utili a chi verrà dopo di lei.

Ma ci sono anche ritorni temporanei in patria, numerosissimi all'inizio dei tre mesi di stagione calda, quando le P&O sono piene di gente che va a casa in congedo per curarsi la salute o per ricongiungersi alla famiglia. Anche George Browne l'ha fatto ed è tornato per annunciare ad amici e colleghi che aveva trovato moglie. Chi non torna a casa, ma occupa una posizione che glielo permette, come il Viceré, gli altri funzionari e gli imprenditori, fugge il caldo trasferendosi a Simla, la località alle falde dell'Himalaia creata dagli anglo-indiani come stazione di villeggiatura e poi diventata a tutti gli effetti la capitale estiva. Ma George Browne non è ancora tra i privilegiati e così Helen affronta coraggiosamente la sua prima estate indiana, così torrida questa volta che perfino la sua *ayah* chiede un ombrello per

<sup>28</sup> *The Adventures of a Memsahib*, cit., pag. 131.

proteggersi dal sole e gli uccelli cadono morti al suolo. Con il caldo arriva puntualmente il colera a mietere vittime tra gli indigeni e qualche volta anche tra gli inglesi. La Duncan rifiuta costantemente di romanzare la sua storia, si è impegnata a dare informazioni e lo fa anche quando quello che deve dire è spiacevole e può spaventare il suo pubblico:

How little more than illustrations the men and women have been, as one looks back, pictures in a magic lantern, shadows on a wall!... How gay they were and how luxurious, and how important in their little day... And now – let me think – some of them in Circular Road Cemetery – cholera, fever, heat-apoplexy; some of them under the Christian daisies of England – probably abscess of the liver; the rest grey-faced Cheltenham pensioners, dull and obscure, with uncertain tempers and an acquired detestation of the climate of Great Britain»<sup>29</sup>.

Anche in questo *memento mori* si sente il rimpianto di chi sa che deve andarsene presto. Gli inglesi facevano di tutto per crearsi un pezzetto d'Inghilterra a migliaia di miglia da casa e poi, se riuscivano a tornare in patria, rimpiangevano perfino il clima dell'India.

Alla stagione calda fa seguito la stagione delle piogge accompagnata da inondazioni, umidità insopportabile, muffa che attacca scarpe e vestiti, scarafaggi e centopiedi che si moltiplicano alacramente e allegramente. Nonostante tutto Helen si è comportata molto bene, dice Mrs. Macintyre, e sta facendo il suo dovere anche come procreatrice di nuovi sudditi per l'impero. Così la narratrice rimanda di quindici giorni la partenza definitiva per poter fare da madrina al «Browne baby» per il quale ha preparato più di una dozzina di scarpine.

Nelle ultime pagine la storia raggiunge la narrazione. Se nella vita «their first chapter has been our last», sono parole di Mrs. Macintyre, nel libro tutto si conclude con la partenza della testimone, che però vuole prima spiegare e giustificare tutto quello che abbiamo letto: «It was all new to me once; I had forgotten how new until I saw the old novelty in the eyes of Helen Browne. Then I thought of reading the first pages of the Anglo Indian book again with those young eyes of hers; and as I have read, I have rewritten... It may be that they will give warning to some and encouragement to others»<sup>30</sup>. Questa è la speranza di Mrs. Macintyre, la quale, all'approssimarsi della partenza sembra far fatica a tenere a bada i propri fantasmi, così che il tono dell'ultima frase è quello accorato, quasi elegiaco,

<sup>29</sup> *Ibid.*, pag. 129.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pag. 307.

che ogni tanto affiora nel corso del libro. Le pagine del libro della vita che la narratrice dice di avere riscritto con Helen sembrano alla fine sottolineare soprattutto la futilità e la tragicità della vita umana:

I hope she may not stay twenty-two years... And I hope she will not remember so many dead faces as I do when she goes away... So let us go our several ways... We drop down the river with the tide to night. We shall not see the red tulip blossoms of the silk cottons again»<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pag. 311.



Maria Elisabetta Cavadin

ISABELLE DE CHARRIÈRE, LES *LETTRES  
TROUVÉES DANS DES PORTEFEUILLES D'ÉMIGRÉS*  
OU LA STRUCTURE DE L'INACHEVÉ

Écrites en 1793<sup>1</sup>, en pleine Révolution, les *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* de Mme de Charrière s'inspirent de la réalité révolutionnaire. Dans la fiction romanesque des amours malheureuses de Germaine et d'Alphonse convergent en effet, d'un côté, la réflexion sur les terribles événements français, dont l'écho retentit dans toute l'Europe et, de l'autre, l'expérience directe du phénomène – très perceptible en Suisse – de l'émigration révolutionnaire. Ces suggestions historiques<sup>2</sup> se coulent dans un contexte dramatique somme toute assez conventionnel – dont le pivot est l'idylle contrariée – et dans une forme tout aussi traditionnelle – celle du roman épistolaire – très exploitée dans le filon narratif sentimental. Malgré la banalité du sujet et la minceur de l'ouvrage (24 lettres à peine) ce petit texte très charmant ne saurait être considéré comme un «diminutif de roman», selon la définition de Sainte-Beuve<sup>3</sup>, que du point de vue quantitatif, du moment que sa qualité est indéniable. Sous leur apparence d'un simple divertissement sans prétentions, les *Lettres* cachent en effet une architecture de l'ensemble subtile et rigou-

<sup>1</sup> Après des tentatives infructueuses auprès de certains éditeurs de Constance et de Neuchâtel, Mme de Charrière réussit enfin à publier son ouvrage grâce à l'aide de son ami Benjamin Constant, qui le fit imprimer par l'éditeur Durand de Lausanne fin août ou début septembre 1793.

<sup>2</sup> Nous voulons souligner l'exceptionnalité de cette évocation historique: en effet, il n'y a presque pas d'écart entre le temps de la narration (Mme de Charrière écrit les *Lettres* printemps-été 1793) et le temps du récit (les lettres datent du 19 avril au 2 juillet 1793).

<sup>3</sup> Cf. Ch. A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, dans *Oeuvres*, Paris, Libr. Gallimard N.R.F. (Bibliothèque de la Pléiade), 1949-1951, t. II, p. 1381. Voilà le passage complet: «Elle compose pour elle et ses amis, au jour le jour, à bâtons rompus [...] La moindre circonstance de société, une lecture, une conversation du soir, fait naître un opuscule de quelques matinées et qui s'achève à peine; ainsi se succèdent sous sa plume les petites comédies, les contes, les diminutifs de romans».

reuse à tous les niveaux. Organisation, structure de l'intrigue, rapports entre les personnages, valeur des choix spatiaux, tout élément des *Lettres* correspond à un dessein général qui mérite d'être analysé dans les moindres détails.

Considérons tout d'abord le rapport entre la chronologie des événements et leur place dans le roman.

Dans tout roman épistolaire, l'auteur apparaît à l'arrière plan, caché derrière la fiction traditionnelle de l'authenticité des lettres et derrière la voix narratrice des différents interlocuteurs qui racontent eux-mêmes, sans l'aide d'un narrateur omniscient, leur vie et leurs sentiments. Si l'auteur n'est donc plus que l'éditeur de ce qu'il publie, il n'en demeure pas moins le «maître de l'oeuvre»<sup>4</sup>: c'est lui, en effet, qui organise l'ensemble des lettres et qui a le pouvoir de donner un ordre et un sens précis à toute la correspondance. Dans les *Lettres* l'ordre dont nous parlons est loin de la linéarité classique; le décalage entre la succession chronologique des événements et leur place dans l'ouvrage engendre en effet un mouvement sinueux se conformant parfaitement à l'esthétique de l'époque, pour laquelle la ligne brisée, comme l'observe Hogarth, est «la seule ligne de beauté»<sup>5</sup>.

Les bonds et les reculs du texte sont évidents, il faut toutefois en découvrir les causes et en comprendre le valeur.

L'enchaînement des lettres présente tout d'abord un 'vide chronologique' en correspondance de la lettre V – la seule sans date du roman – qui est en réalité le résumé d'une lettre perdue que l'auteur-éditeur choisit néanmoins de numéroter à l'instar des autres. La présence de ce 'vide' joue dans le roman un rôle plutôt intéressant, du moment qu'il marque une sorte de césure dans la structure du texte aussi bien que dans la continuité de la narration homodiégétique. Après s'être plongé dans la narration à la première personne de la vie et des sentiments de Germaine et de Laurent (lettres I, II, III, IV) le lecteur se heurte en effet à une voix hétérodiégétique qui démontre implicitement son pouvoir sur un texte qu'elle organise comme elle l'entend et sur une histoire qu'elle connaît même dans ses recoins (quel est par exemple ce «trajet plus court» le long duquel la lettre s'est perdue?). Ceux-ci resteront à jamais obscurs pour le lecteur.

Il faut relever ensuite des phénomènes fréquents de décalage

<sup>4</sup> Cf. J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1964, p. 74.

<sup>5</sup> Cf. W. HOGARTH, *The Analysis of beauty*, Albuquerque (N.M.), The Foundation for Classical Reprints, 1983, p. 152.

entre la succession des lettres et l'ordre chronologique des événements. Les lettres III, VII, XI, XII, XIV et XIX marquent un recul temporel par rapport à celles qui les précèdent et les suivent. Trois d'entre elles (XI, XII, XIV) doivent leur recul au fait qu'il s'agit de citations, c'est-à-dire de lettres qui sont incluses par leur destinataire originaire dans une autre lettre adressée à un autre destinataire (les lettres XI et XII sont incluses dans la lettre X et la XIV dans la XIII). La citation implique donc un «dédoulement de récepteur» et sert à introduire dans le roman des histoires secondaires – telles que celle de l'amour malheureux de Lady Caroline et du Vicomte Des-Fossés – que «le lecteur sent comme enchâssées»<sup>6</sup>.

Par deux fois enfin deux lettres, d'auteurs différents, portent la même date (IX e X ont été écrites le 21 mai, XXIII et XXIV le 2 juillet). L'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un cas fortuit doit, à notre avis, être écartée; il faut plutôt penser à un choix précis qui aurait une fonction également précise. Les deux lettres du 21 mai ont pour but d'offrir deux témoignages sur le même événement, ce qui d'une part se lie à la tradition du roman polyphonique – qui emploie souvent des procédés kaléidoscopiques – et de l'autre vise à souligner l'importance, décisive pour notre histoire, de l'épisode de l'interception de la lettre d'Alphonse<sup>7</sup>. Les deux lettres du 2 juillet ont encore une fois un sujet en commun, mais loin de vouloir nous donner deux différentes visions du même événement, elles se révèlent comme être l'amplification et le prolongement l'une de l'autre. La description des graves désordres en Vendée – qui occupe à peine le dernier paragraphe de la lettre XXIII – est ainsi développée par la lettre XXIV, qui en fait aussi le point de départ d'une série d'autres argumentations (la fuite de la Marquise et de Pauline, le rendez-vous en Hollande) dont la difficile situation vendéenne reste toujours le motif inspirateur et le pôle de convergence.

La structure du texte révèle d'autres caractéristiques; du moment que c'est le pouvoir de donner un ordre particulier aux lettres qui fait de la figure fuyante de l'auteur d'une correspondance pseudo-authentique le véritable «maître de l'ouvrage», il est intéressant de porter notre attention sur le sens qui se dégage de cette disposition.

<sup>6</sup> Cf. T. TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, pp. 23-25.

<sup>7</sup> C'est grâce à cette interception que les obstacles qui entravent l'amour de Germaine et d'Alphonse disparaissent. Il ne faut pas oublier à ce propos que dans le roman épistolaire «histoire et narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première»; la lettre est donc à la fois «medium du récit et élément de l'intrigue». (Cf. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 229).

Le début du roman présente deux lettres de Germaine et deux lettres de Fonbrune en alternance A B A B constituant un bloc à part par rapport au reste du roman; la lettre-résumé V les 'sépare' en effet des autres et engendre ainsi une sorte de césure au niveau de la structure. Le choix de cette disposition a pour but d'indiquer explicitement et dès le début les deux personnages centraux des *Lettres*: Germaine, qui est le pivot de l'intrigue et l'auteur de la plupart des lettres (6 sur 24) et Fonbrune, qui est peut-être la figure la plus intéressante et la plus complexe du roman. L'ordonnement des lettres, en alternance, vise de plus à mettre en relief par effet de contraste le caractère des deux personnages: d'un côté la mélancolie, les regrets, les élans d'un coeur amoureux mais toujours attentif aux bienséances, de l'autre l'ardeur, la passion, l'impulsivité, se mettant ainsi en valeur réciproquement.

Les lettres de Fonbrune et de Germaine sont adressées au même destinataire, Alphonse: celui-ci, tout en étant avec Germaine le protagoniste de l'idylle contrariée qui est au centre du roman, ne fait entendre sa voix qu'à la lettre VI. Le lecteur ne le connaît qu'à travers le filtre de l'amour de Germaine ou de l'amitié de Fonbrune et il en souhaite l'apparition tout au long des quatre longues lettres du début. Après cet ample préambule à deux voix et après la pause de la lettre-résumé, Alphonse prend enfin la parole et marque en même temps, par son intervention, la véritable éclosion de la polyphonie. A partir de la lettre VI, et jusqu'à la lettre XII, aux voix de Germaine et de Fonbrune s'ajoutent en effet celles d'Alphonse, du Marquis, de la Duchesse, de Lady Caroline et du Vicomte Des-Fossés.

La deuxième moitié du roman (lettres XIII-XXIV) ne présente plus de voix nouvelles et se caractérise plutôt par la présence de quatre couples de lettres du même auteur en étroite succession: XV et XVI du Marquis; XVII et XVIII d'Alphonse; XX et XXI de Germaine; XXII et XXIII de Fonbrune. Est-ce un cas fortuit ou cette disposition a-t-elle une valeur particulière? Nous avons déjà remarqué que les interlocuteurs du roman apparaissent tous avant la lettre XIII; à notre avis, la volonté de présenter deux lettres d'un certain personnage l'une après l'autre correspond, en général, (trois cas sur quatre) à un désir d'approfondissement de la psychologie des protagonistes. Ainsi, les lettres XV et XVI suivent-elles pas à pas les moindres mouvements de l'âme du Marquis qui, découvrant peu à peu la perfidie de la Duchesse, voit inexorablement s'écrouler ses préjugés à l'égard d'Alphonse. La même attention, quant à la psychologie du personnage, se manifeste dans les lettres XVII et XVIII, où le caractère d'Alphonse, superficiel, imaginaire et primesautier,

reçoit une confirmation ultérieure, et dans les lettres XXII et XXIII, qui illustrent encore une fois la nature de Fonbrune, partagée entre la passion politique et les grandes questions théoriques et morales d'un côté (lettre XXIII), l'amour, l'amitié et les rapports humains de l'autre (lettre XXII). Les lettres XX et XXI sont au contraire une exception à notre affirmation générale, car elles ne sont pas centrées sur l'exploration du for intérieur du personnage et ont la seule fonction de nous donner des renseignements sur les développements de l'histoire de même que sur le sort de la Duchesse et du Vicomte.

Notre discours sur la disposition des lettres ne peut se passer d'une dernière observation sur la lettre XXIV, ou mieux sur le choix du dernier interlocuteur qui, comme nous allons le voir, répond parfaitement à la logique de l'ouvrage. Si avec la dernière lettre l'intrigue doit en effet parvenir traditionnellement à sa conclusion, dans notre petit roman seul le Marquis pouvait avoir le dernier mot. C'est lui qui au début de l'histoire s'oppose à l'amour d'Alphonse et de Germaine et c'est donc lui qui a à la fin le pouvoir d'éliminer tout obstacle. La transformation de l'artisan de la séparation des deux amants est si radicale qu'il devient une sorte de *deus ex machina* classique qui efface les difficultés et qui parvient même à proposer la réunion du couple sous le regard bienveillant de la famille de Germaine. Avec la dernière lettre toutes les parties de la mosaïque donnent ainsi l'impression de se recomposer en vue d'un futur encore incertain mais qui rayonne déjà du charme irrésistible du bonheur rêvé.

Le couronnement de ce rêve ne pourra avoir lieu qu'avec le triomphe complet de l'amour. Le thème de l'idylle contrariée, central dans le roman, n'est pas original: bien d'autres ouvrages sont bâtis sur le même modèle, mais Mme de Charrière sait se soustraire aux tentations trop romanesques auxquelles cèdent parfois d'autres auteurs. Tout en se conformant donc à la tradition du genre, elle sait toutefois traiter son sujet avec élégance, équilibre et un extrême naturel, de telle sorte que Benjamin Constant a pu à bon droit observer à propos des *Lettres* que leurs héros étaient conduits par «une jolie petite brise» qui lui «laissait le temps de les suivre dans leur doux et pourtant piquant voyage»<sup>8</sup>.

Les vicissitudes d'un amour partagé mais malheureux lient, dans notre roman, les destinées de trois jeunes couples qui voient leur amour se heurter à des obstacles différents mais toujours difficiles à

<sup>8</sup> Lettre du 7 juin 1794; cf. I. DE CHARRIÈRE, *Oeuvres complètes*, Amsterdam van Oorchot, Genève Slatkine, 1979-1981, t. 4, p. 458.

surmonter. Le bonheur de Germaine et d'Alphonse est empêché par l'intervention directe du père de la jeune fille, celui de Pauline et de Fonbrune par le problème de la mésalliance et celui de Caroline et de Des-Fossés par une série de malentendus et de mensonges. En tout cas, c'est le côté masculin du couple qui engendre ces problèmes: c'est la conduite d'Alphonse qui pousse le père de Germaine à le considérer comme indigne d'épouser sa fille; c'est l'origine bourgeoise de Fonbrune qui devient un obstacle à son union avec la noble Pauline et c'est enfin la conduite un peu libertine de Des-Fossés qui amène ses ennemis à exagérer ses torts aux yeux de la vertueuse Lady Caroline. La figure masculine apparaît donc d'emblée comme l'élément problématique, irrésolu et quelque fois décidément faible du couple, tandis que la femme s'impose par sa force et sa résolution. Seul Fonbrune est à ce propos une sorte d'exception. La jeune homme n'a ni l'indécision d'Alphonse ni la vaine superficialité du Vicomte; fort, au contraire, décidé, plein d'ardeur et de courage, il ose déclarer son amour à Pauline et, malgré son origine bourgeoise, il se fiance avec elle. Il donne donc l'impression d'échapper à la distinction que nous avons faite plus haut entre le faible univers masculin et le fort univers féminin. En réalité, bien que la force de caractère de Fonbrune d'un côté et la douceur et la naïveté de Pauline de l'autre soient indéniables, cela n'empêche pas que le jeune homme, en acceptant d'épouser Laurent, démontre une résolution semblable à celle de ses 'soeurs' aînées Caroline et Germaine et que le courageux Fonbrune laisse percevoir également ses côtés faibles, quoique sa faiblesse ne soit pas morale mais physique. Le jeune homme est en effet blessé<sup>9</sup>, il est contraint à l'immobilité et il a besoin des soins de Pauline; c'est donc la blessure, le manque – quoique temporaire – de force physique qui met Fonbrune, par rapport à Pauline, dans une condition d'infériorité, de dépendance qui le lie – *mutatis mutandis* – à ses 'frères' Alphonse et Henri.

Bien que les trois histoires d'amour correspondent à trois faces du même drame – l'idylle contrariée – elles sont loin d'être égales et représentent chacune un degré différent sur une échelle hypothétique de l'intimité amoureuse qui va du maximum d'union du couple Pauline-Fonbrune, jouissant d'un contact direct et parvenant à se fiancer, au minimum d'intimité du couple Caroline-Des-Fossés, se

<sup>9</sup> La blessure est une métaphore très fréquente de la 'blessure d'amour' qui ne peut être soignée et guérie que par la femme qui l'a provoquée. Fonbrune quittera donc le château quand sa blessure à la jambe et celle, métaphorique, au coeur, auront été guéries l'une par le repos et les médicaments, l'autre par l'amour de Pauline acceptant sa proposition de mariage.

séparant sans même avoir eu la possibilité de déclarer leurs sentiments. Les obstacles qui empêchent la réalisation du bonheur sont pourtant le dénominateur commun de ces trois situations amoureuses dont les protagonistes doivent lutter tantôt contre une *difficulté objective* (le problème de la mésalliance pour le couple Fonbrune-Pauline), tantôt contre une *difficulté en partie objective à laquelle s'ajoute l'intervention hostile d'un autre personnage* (c'est le cas du couple Des-Fossés-Caroline, où le Comte exagère beaucoup la conduite libertine du jeune homme pour le séparer de son amoureuse), tantôt enfin contre une *difficulté d'origine subjective* (le père de Germaine considère Alphonse comme indigne d'épouser sa fille à cause de son refus de s'engager dans l'Armée de Condé; en réalité le jeune homme mériterait à plusieurs égards de réaliser ses rêves d'amour). Nous appellerons 'personnages-opposants' les personnages qui entravent le bonheur de ces trois couples: il s'agit du Comte, du Marquis et de la Duchesse. Le rôle du Comte est très borné, nous le connaissons grâce aux lettres de Germaine, mais la voix de son écriture nous demeure inconnue. Il n'en est pas ainsi pour la Duchesse et le Marquis, dont nous pouvons lire respectivement une et quatre lettres. Cette disparité d'interventions, qui peut tout d'abord étonner étant donné l'importance des deux personnages, a on peut s'en douter, une raison précise que nous essayerons d'expliquer. La figure de la Duchesse est, pour ainsi dire, plutôt monochrome: son caractère, sa conduite, sa façon même de parler sont décrits dans la lettre III de Germaine et les impressions initiales du lecteur ne sont que confirmées par la lettre IX, où elle apparaît dans toute sa grandiloquence hypocrite. Ces lettres peignent déjà suffisamment son caractère: elle ne changera pas et l'économie du roman n'a donc pas besoin d'autres lettres pour analyser une personnalité mesquinement monocorde. La figure du Marquis est par contre beaucoup plus nuancée; ses quatre lettres sont donc nécessaires pour suivre son évolution psychologique et sa transformation finale en 'personnage-adjuvant' tel Mistriss Sparrow – qui ne fait pas partie des correspondants du roman et dont le rôle est en tout cas assez marginal – ou encore tel d'Abbé. Ce dernier est en revanche un personnage à tous égards important dans l'économie des *Lettres* du moment qu'il est le confident d'Alphonse et qu'il plaide sa cause auprès du Marquis; malheureusement il ne nous livre aucune lettre et c'est donc à travers la correspondance des autres personnages que nous connaissons son bon sens et sa sage conduite. Héros, héroïnes, personnages-opposants ou personnages-adjuvants, tous les protagonistes de notre roman ont donc une place et une fonction que le tableau suivant pourra mieux visualiser:

PAULINE		contact direct		FONBRUNE	
GERMAINE	Personnages Intermédiaires				ALPHONSE
	Opposants		Adjuvants		
	DUCHESSE MARQUIS	MRS. SPARROW -----> ABBÉ			
CAROLINE	COMTE				DES-FOSSÉS

L'organisation parfaite des *Lettres* ne néglige pas le décor spatial. La logique de l'échange épistolaire veut qu'il y ait nécessairement une séparation spatiale entre les différents interlocuteurs, une séparation qui est, dans ce roman, vraiment remarquable. Tous les correspondants se trouvent en effet dans des pays différents et les échanges épistolaires couvrent donc une aire très vaste qui va de la France à la Prusse et de la Suisse à l'Angleterre. Mais considérons de plus près le véritable milieu où nos personnages vivent leur vie quotidienne. Une première caractéristique saute aux yeux: dans notre roman la dimension féminine est celle de l'espace clos. Examinons d'abord l'univers des femmes. Elles se trouvent toujours soit dans le salon, l'espace de la socialisation, soit dans l'intimité de leur chambre. Quoiqu'il s'agisse toujours d'espaces clos, ces deux milieux ont en particulier pour la protagoniste du roman une connotation opposée: le salon de la Duchesse a une connotation dysphorique, c'est la 'prison' dans laquelle le 'père-geôlier' a renfermé sa fille en la confiant à une autre 'geôlière' et de laquelle elle ne peut s'échapper qu'avec le consentement du père. La chambre est par contre une sorte de niche de paix et de bonheur enchâssée à l'intérieur de cet espace-prison. A la fois nid sûr et bastion contre la menace d'un monde hostile, la chambre est aussi, et peut-être surtout, le lieu de l'écriture: «je suis sortie du salon et me suis enfermée dans ma chambre pour vous *écrire*; mais ne voilà-t-il pas qu'on m'interrompt déjà»<sup>10</sup>, de l'épanchement de la conscience, de l'expression du moi. La chambre devient ainsi une sorte d'«allégorie de la conscience solitaire»<sup>11</sup>, une représentation symbolique du moi de l'héroïne persécutée.

<sup>10</sup> Lettre III; c'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Cf. P. FAUCHERY, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII<sup>e</sup> siècle 1713-1807*, Paris, Colin, 1972, p. 696.



Une atmosphère complètement différente entoure les personnages masculins. Si Fonbrune est contraint, au début, de rester à cause de sa blessure dans l'espace clos de la chambre et du château<sup>12</sup>, il n'en va pas de même pour Alphonse, l'Abbé et Des-Fossés. Dans le roman, Alphonse et l'Abbé apparaissent pour la première fois en plein air, dans un paysage naturel (lettre VI) et c'est toujours Alphonse qui donne la première description d'un paysage (lettre VIII) promenant ensuite son imagination dans des lieux bucoliques qui présentent parfois des suggestions déjà préromantiques (lettre XVII). La même attention au monde naturel, le même amour pour la simple vie champêtre – d'origine rousseauiste<sup>13</sup> – apparaissent dans la lettre XIV de Des-Fossés; nous y voyons «un joli vallon de l'Herfordshire», une nuit étoilée, une forêt, un travail «qui consiste à planter, semer, émonder, quand il fait beau temps, à couper du bois quand il pleut [...] à faire tout ce qui se fait au jardin et au pré». Dans notre roman la figure masculine apparaît donc surtout dans des contextes naturels qui sont, à notre avis, allégoriques de la liberté dont jouit l'univers masculin par rapport à la prison de conventions et de devoirs où la femme est renfermée. Quand toutefois la prison de l'âme, des sentiments, de la libre volonté s'écroule, les murs de l'espace clos finissent également par s'écrouler et la figure féminine s'enchâsse alors à l'intérieur d'un paysage naturel ouvert qui devient l'allégorie de sa liberté retrouvée<sup>14</sup>.

Dans cet ordre rigoureux qui règle et organise chaque détail il y a pourtant une 'tache', à savoir le problème de l'inachèvement que l'on considère d'habitude comme le 'talon d'Achille' de ce roman ainsi que de tant d'autres ouvrages de Mme de Charrière.

Les amis de Belle<sup>15</sup> lui reprochaient souvent cette tendance et si

<sup>12</sup> Nous avons déjà remarqué que la blessure affaiblit l'homme qui se soumet temporairement à la suprématie de la femme-infirmière; la permanence de Fonbrune au château – c'est-à-dire dans un espace clos dominé par la figure féminine – s'accorde parfaitement avec cette situation de renoncement momentané de la part de l'homme à ses prérogatives et donc à sa dimension spatiale favorite.

<sup>13</sup> Dans une lettre à B. Costant du 11 février 1799 (cf *Oeuvres complètes*, t. 5, p. 545) Mme de Charrière écrit: «Rousseau est un quelque sorte le père, ou plutôt le parrain de mes ouvrages».

<sup>14</sup> C'est ce qui arrive à la lettre XXV de la *Suite*, où Germaine, après avoir obtenu de son père le permis de quitter la Duchesse, arrive à Friar-Dale et décrit à Alphonse les merveilles de la campagne anglaise qui l'entoure.

<sup>15</sup> Lisons à ce propos le jugement de Mme de Staël: «Je suis vivement intéressée aux *Lettres Neuchâteloises*, mais je ne sais rien de plus pénible que votre manière de commencer sans finir. Ce sont des amis dont vous nous séparez, et la cessation de toute correspondance avec eux me donne contre vous un peu de l'humeur que je

elle ébaucha enfin de *Suites* (pour les *Lettres*<sup>16</sup> et pour les *Finch*<sup>17</sup> destinées de même à l'inachèvement, ce fut plus à cause de l'insistance de son public et de ses éditeurs que par un besoin créateur autonome. L'inachèvement correspond en effet parfaitement à la nature de Mme de Charrière, à tel point que nous oserions même le définir comme étant 'constitutionnel'. Eclectique et polyédrique – dans une lettre à Constant d'Hermenches du 25 juillet 1764<sup>18</sup> elle se définit «tantôt musicienne, tantôt géomètre, tantôt soi-disant poète, tantôt femme frivole et paisible philosophe» – Mme de Charrière est animée par une immense curiosité intellectuelle. Ainsi donne-t-elle corps dans sa production narrative, entre autres, aux intérêts et aux suggestions du moment, mais c'est le problème en soi, dirait-on, qui l'intéresse et non sa solution; or, dans cette perspective, l'organisation achevée de l'ensemble ne devait pas lui paraître nécessaire. L'inachèvement n'est donc pas chez elle le symptôme d'un manque de capacité organisatrice mais la conséquence naturelle des motivations qui sous-tendent toute son oeuvre.

Un roman soi-disant inachevé peut, à la rigueur, n'en être pas moins *fini*<sup>19</sup>.

Il en est ainsi pour ce roman qui, tout en s'arrêtant alors que ses filons narratifs n'ont pas encore été tous épuisés, montre néanmoins une structure achevée et reconnaissable comme telle. Si nous faisons en effet de l'idylle contrariée entre Alphonse et Germaine l'axe des *Lettres*, la 'fin' ne peut coïncider qu'avec la disparition de tous les obstacles qui entravent l'amour du jeune couple, ce qui arrive précisément à la lettre XXIV, où le Marquis ne s'oppose plus au bonheur des deux amoureux<sup>20</sup>.

Toute perplexité devant cette 'clôture inachevée' est donc injusti-

ressens contre le comité des postes de Paris» (lettre à Mme de Charrière du 27 août 1793, *Correspondance générale* p.p. B.W. Jasinski, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, t. II, 2e partie, p. 471).

<sup>16</sup> Cf. *Oeuvres complètes*, t. 8, pp. 475-482.

<sup>17</sup> Cf. *Oeuvres complètes*, t. 9, pp. 565-606.

<sup>18</sup> Cf. *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 218.

<sup>19</sup> A. KOTIN MORTIMER souligne dans son ouvrage *La clôture narrative* (Paris, Corti, 1985, p. 87) la différence fondamentale entre achèvement et clôture: un roman ou un conte, quoique inachevés par leur auteur, peuvent être considérés comme 'finis' quand leur fin a une force clôturale évidente (c'est le cas par exemple des *Egarements du coeur et de l'esprit* de Crébillon fils qui, malgré leur inachèvement, peuvent être considérés comme finis du point de vue logique).

<sup>20</sup> Dans un roman – comme les *Lettres* – qui présente une structure «à noeud», la clôture de la narration ne peut correspondre qu'au dénouement du noyau problématique (cf. V. SKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, dans *I formalisti russi*, Torino, PBE, 1970, pp. 206-229).

fiée, du moment que c'est là non seulement un caractère typique du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle – où dominant des forces anticlôturales évidentes<sup>21</sup> – mais un des ingrédients aussi du charme et de la modernité de l'oeuvre de Mme de Charrière. Un ouvrage qui n'a pas une véritable fin, c'est-à-dire une clôture où tous les fils de l'intrigue seraient enfin noués, est un ouvrage *ouvert* qui se soustrait à toute conception finaliste. Plus qu'un point d'arrivée la dernière lettre du Marquis sera donc un point de départ chargé de possibilités infinies, une «pierre d'attente»<sup>22</sup> projetée dans le futur. Soit que l'auteur choisisse de donner une suite aux aventures de ses héros, soit que le lecteur lui-même intervienne dans le développement de l'histoire selon ses goûts et son imagination, le roman, en tout cas, ne se termine pas là où il s'arrête: comme la vie, il s'achève' en s'ouvrant sur le futur.

<sup>21</sup> Comme l'observe A. KOTIN MORTIMER (*op. cit.*, p. 99), le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle «contient en soi un concept d'infini», il «tend à montrer l'aléatoire des aventures et des événements», ce qui «n'implique aucune fin vraiment nécessaire».

<sup>22</sup> On doit cette expression à un critique du *Journal Littéraire* de 1713 (cité dans *Les Illustres Françaises* de ROBERT CHALLE, Paris, Société d'éditions «Les Belles Lettres», 1967, t. II, p. 576) qui désignait par cette belle image le moment final du roman où l'on voit en même temps la clôture logique de l'histoire et la possibilité de la prolonger à volonté.

Cristina Cinti

IL *DE SENECTUTE* DI CICERONE  
NELLA TRADUZIONE DI ALFONSO DE CARTAGENA

Nell'intento di delineare – soprattutto nei suoi termini letterario culturale – il brillante operato di Alfonso de Cartagena, vescovo di Burgos nel 1436, mi sembra giusto considerare il tempo ed il contesto culturale in cui esso si svolse.

Vorrei pertanto iniziare questo contributo richiamando alla memoria l'eccezionale fioritura artistica che illuminò il regno di Giovanni II (1406-1454) sulle orme di un Umanesimo di chiara derivazione italiana.

Fu il mecenatismo del re, assieme a quello di personalità culturalmente eminenti quali il Marchese di Santillana e Fernán Pérez de Guzmán, a fomentare, in modo particolare, l'interesse verso le traduzioni dal latino, permettendo, così, una certa sensibilizzazione verso le opere dell'antichità. Bisogna, d'altro canto, ricordare che non si trattò di un fenomeno improvviso, ma piuttosto del consolidamento della propensione verso le opere in latino dimostrata, già durante il secolo XIV, da grandi letterati come, ad esempio, Pero López de Ayala.

È tuttavia necessario sottolineare il maggior interesse che, nel secolo XV, si impose verso la cosiddetta letteratura «ispano-romana»<sup>1</sup>, come dimostrano la preferenza per Seneca e le numerose traduzioni che di lui si eseguirono. Fu proprio attraverso l'esercizio del tradurre che il castigliano acquisì una nuova flessibilità espressiva, risultata fondamentale per la nascita della letteratura moderna<sup>2</sup>.

Un cospicuo apporto alla formazione di un terreno propizio alla cultura umanistica fu quello che la spiritualità ebraica operò all'in-

<sup>1</sup> LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, 1952, pag.144.

<sup>2</sup> M. BATAILLON, *Erasmus y España*, Messico, 1950, pagg. 304-305.

terno della cultura spagnola cristiana del XV secolo a partire da Pablo de Santa María, *grant sabio e valiente onbre de çiençia*<sup>3</sup>, che ricevette il battesimo nel 1390 assieme ai suoi figli Gonzalo García, Pedro García, Alvar García ed il nostro Alfonso García. Altri «conversos» che lavoravano a stretto contatto con la corte come Juan de Mena, segretario reale, facilitarono l'assimilazione della nuova sensibilità umanistica coltivando relazioni con i dotti italiani del tempo. In questo «humus», attecchirono e proliferarono le capacità ed il fervore di Alfonso de Cartagena, uno tra i più illustri rappresentanti di procedenza giudaica.

Come si può leggere in un saggio di Mario Penna<sup>4</sup>, il ms. 7.432 della Biblioteca Nazionale di Madrid, al foglio 89, attesta la data di nascita di Alfonso de Cartagena tra il 1385 ed il 1386, quella di morte nel 1456. Fu insigne prelato, abile politico, cultore dell'antichità classica, elegante scrittore e poeta. La prosa delle sue versioni castigliane di Seneca, Cicerone e, in piccola parte, anche del Boccaccio<sup>5</sup> lasciò un prezioso esempio fra tentativi preumanistici abbastanza superficiali, limitati essenzialmente alla preoccupazione per il contenuto: *si se carece de la forma, poseamos al menos las materias*<sup>6</sup>, diceva il Marchese di Santillana. La prosa di Alfonso di Cartagena, al contrario, raggiunse livelli di considerabile qualità, in confronto alle migliori opere del tempo. È sufficiente ricordare le «coplas» con cui lo celebrò Fernán Pérez de Guzmán, suo illustre contemporaneo, in occasione della morte, per avere conferma di quanta riconosciuta ammirazione egli godesse all'interno del proprio ambiente:

Aquel Séneca espiro  
a quien yo era Lucilio;  
la fecunda y alto estilo  
de España con él murio:  
assí que, no solo yo,  
mas España en triste son,  
deve plañir su Platon  
que en ella resplandecio.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y Semblanzas*, Madrid, 1972, p. 87.

<sup>4</sup> M. PENNA, *Alfonso de Cartagena*, en: *Prosistas castellanos del siglo XV*, en: «B.A.E.», 116, Madrid, 1959, pag. XXXVIII.

<sup>5</sup> Portò a termine, infatti, la traduzione del *De casibus virorum illustrium* del Boccaccio che Pero López de Ayala aveva eseguito fino all'ottavo libro.

<sup>6</sup> K.A. BLÜHER, *Séneca en España*, Madrid, 1983, pag. 117.

<sup>7</sup> F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Coplas que hizo Hernán Pérez de Guzmán a la muerte del obispo de Burgos, don Alonso de Cartagena*, cito da Blüher, *op.cit.*, pag. 145.

Sono versi di commossa eloquenza che al nostro gusto moderno possono forse non piacere: essi esprimono, comunque, il pianto funebre di un importante personaggio della letteratura del tempo che rende omaggio all'amico scomparso unendo il proprio dolore a quello di tutta la Spagna.

Il lungo apprendistato che Alfonso de Cartagena passò a contatto con alcuni dei maggiori letterati ed umanisti italiani incontrati a Basilea durante il Concilio lì tenutosi, e le relazioni intellettuali che, a partire da quel momento egli cominciò a tessere sulla scia di una fama appena iniziata, furono determinanti per l'acquisizione di quella maturità e quell'apertura mentale necessarie alla comprensione del mondo degli autori classici. In occasione di un dibattito di carattere politico circa la primazia dei re di Spagna e di Inghilterra, egli pronunciò, appunto, il suo famoso discorso in latino che gli valse, oltre al raggiungimento dell'obbiettivo politico, soprattutto l'ammirazione di quanti erano presenti. Da allora la sua fama crebbe al punto da meritare il riconoscimento di *deliciae hispanorum...decus praelatorum... non minus eloquentia quam doctrina praeclarus...inter omnes consilio et facundia praestans*<sup>8</sup> da parte di Eneas Silvio Piccolomini (futuro Pio II). L'amicizia di cui lo onorarono il Piccolomini e l'Aretino contribuirono a facilitare l'assimilazione della cultura umanistica di stampo italiano. La sua relazione intellettuale con Leonardo Bruni nacque in seguito ad una forte polemica attorno alla traduzione dell'*Etica Nichomachea* di Aristotele che lo stesso Aretino eseguì, polemica nella quale intervennero, oltre all'arcivescovo di Milano Francesco Piccolpasso in qualità di mediatore, illustri letterati quali Uberto Decembrio e Poggio Bracciolini<sup>9</sup>. Con Lorenzo Valla, segretario di Alfonso V, Alfonso de Cartagena condivise, poi, il desiderio di divulgare l'antichità classica in «romance» ed utilizzare il latino per l'erudita corrispondenza con gli umanisti italiani nonché per discorsi di particolare importanza come quello da lui tenuto durante il Concilio<sup>10</sup>.

Oltre ad una profonda e sottile cultura umanistica che gli aveva accaparrato, come abbiamo già accennato, l'ammirazione dei dotti italiani, egli si era formato, in gioventù, una solida cultura giuridica (il *Digesto*, il *Decreto*, le *Siete Partidas*) all'Università di Salamanca; la conoscenza della filosofia di Aristotele, Seneca e Cicerone, tra gli

<sup>8</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, 1952-1953, t.I, pag. 291

<sup>9</sup> M. PENNA, *Alfonso...*, *op.cit.*, pag. XLIX.

<sup>10</sup> O. TUDORICA IMPEY, *Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español*, en «Prohemio», III, 1972, pagg. 473 - 494, pag. 493.

antichi, e l'applicazione ai testi di San Isidoro, tra i medievali, ne furono il completamento ed ulteriore arricchimento <sup>11</sup>.

Alle doti intellettuali di Alfonso de Cartagena si aggiungeva una certa naturale eleganza e diplomazia che lo favorì nel ricoprire importanti incarichi politici. Sebbene sia qui fuori luogo un esame dettagliato della sua attività in questi termini, mi sembra indispensabile ricordare gli anni durante i quali prestò servizio come ambasciatore del re in Portogallo (1421-1423) ed in Boemia, dopo il Concilio. Non dimentichiamo l'ulteriore riconoscimento ricevuto, con la nomina a vescovo, nel 1436. Godette quindi di un prestigio superiore, che valorizzò la sua complessa e colta personalità. Nel campo della traduzione, Alfonso de Cartagena dedicò le sue prime fatiche a Cicerone del quale tradusse il *De Senectute*, il *De Officiis*, il *De Amicitia*, l'Orazione *Pro Marco Marcello*, il *De Inventione* (che chiamò *Retorica*). Il suo nome resterà, comunque, principalmente legato a quello di Seneca, del quale, come testimonia Marcelino Menéndez Pelayo <sup>12</sup>, tradusse i cinque libri: *Primer libro de la vida bienaventurada*, *Segundo de las siete artes liberales*, *Tercero de amonestamientos y doctrinas*, *Quarto e el primero de la providencia de dios*, *Quinto el segundo libro de la providencia de dios*. Pérez Bayer <sup>13</sup> menziona un codice della Biblioteca del Escorial che contiene il *De clementia*, *ad Neronem*, gli Estratti delle declamazioni di Seneca, il retorico, i Proverbi di Laberio e Publio Siro e il *De quattuor virtutibus*, opera di San Martino Bracarense. Cita anche un altro codice della stessa Biblioteca che contiene il *De Bello* ed un altro che, tra i diversi trattati, comprende il *Libro de Séneca en el qual tracta como en el sabidor non cae ofensa nin injuria alguna*, ovvero il trattato *De constantia sapientis*. Terminò, inoltre – come già è stato detto nella nota 5 – la traduzione del *De casibus virorum illustrium* del Boccaccio, pubblicata nel 1495 con il titolo di *Caída de los príncipes*.

Alfonso de Cartagena fu anche autore: sono da ricordare il suo *Defensorium fidei*, scritto durante il Concilio in difesa dei «convertos», l'*Oracional*, trattato di carattere ascetico, scritto per il suo amico Fernán Pérez de Guzmán e il *Doctrinal de caballeros*, compilazione delle leggi castigliane referentisi alla cavalleria. Ricordiamo anche due opere che egli non riuscì a terminare e che furono pertanto incaricate a Rodrigo de Almela il quale le terminò nel 1488. Una di queste doveva intitolarsi *El Valerio de las historias* e proporre

<sup>11</sup> M. PENNA, *Alfonso...*, *op.cit.*, pag. XXXVIII.

<sup>12</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca...*, *op.cit.*, pag. 299.

<sup>13</sup> Ivi, pag. 301.

questioni della morale secolare e della storia castigliana. Un'altra doveva trattare delle battaglie più famose, a cominciare da quelle delle Sacre Scritture, ed intitolarsi *Copilación de las batallas campales*<sup>14</sup>.

Come mezzo di espressione Alfonso de Cartagena si avvale anche della poesia, una poesia amorosa alquanto convenzionale, perfettamente rientrante nei canoni della scuola cortigiana del suo tempo. Ebbe, tuttavia, riconoscimenti anche in questo campo, non solo durante il suo secolo, ma anche all'inizio del seguente, al punto da essere definito da Cristóbal de Castillejo *entendido en amores*<sup>15</sup>. Sarebbe ingenuo da parte nostra meravigliarci di questo curioso titolo, poiché è chiaro che si trattava di «amori» letterari. Ricordiamo, comunque, che alcuni critici considerano l'ipotesi di attribuire i suddetti poemi al fratello minore del vescovo di Burgos, Pedro, autore di altre composizioni dello stesso tipo.

In queste poche pagine introduttive ho voluto accennare alle caratteristiche più salienti di Alfonso de Cartagena, spirito ricco, colto e sensibile che seppe armonizzare la propria attività clericale con i compiti statali della politica regia e con l'inclinazione personale allo studio e alla ricerca erudita.

La sua versione castigliana del *De Senectute* di Cicerone, in particolare, sarà da me trattata successivamente alla dovuta analisi della tradizione latina dell'opera ciceroniana e della sua versione castigliana.

#### La tradizione manoscritta latina del *De Senectute*

Testimonianza del costante successo dell'opera ciceroniana durante i secoli, i manoscritti che contengono il *De Senectute* sono molto numerosi<sup>16</sup>. Se ne annoverano più di cento e poiché provengono tutti dallo stesso archetipo, si possono suddividere nelle due famiglie X e Y che, nei rami più alti, presentano esemplari molto antichi risalenti al IX e XI secolo; tracce di contaminazione sono evidenti negli esemplari più recenti.

Sei codici risultano essere i più accreditati: il PARISINUS 6.332 del secolo IX (P), studiato accuratamente da L.Halm<sup>17</sup>, è conside-

<sup>14</sup> M. PENNA, *Alfonso... op. cit.*, da pag. LIII, passim.

<sup>15</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca...*, *op. cit.*, pag. 309.

<sup>16</sup> P. WUILLEUMIER, *Caton l'ancien (de la vieillesse)*, Parigi, Les Belles Lettres, 1955, pag. 103.

<sup>17</sup> K. SIMBECK, *M.Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, 47, *Cato Mayor*,



rato uno dei testimoni più importanti della tradizione; il LEIDENSIS VOSSIANUS 0.79 del secolo IX (V) che, per il tipo di varianti, eguaglia in valore P<sup>18</sup>; il BRUXELLENSIS 9.591 del secolo IX (b); il LEIDENSIS VOSSIANUS del secolo IX-X (L); l'ASHBURNHAMENSIS, ora PARISINUS 454, del secolo IX (A) ed il VATICANUS REGINENSIS LATINUS 1587 del secolo X-XI (D).

L.Havet<sup>19</sup> sostiene che l'archetipo fu un manoscritto del rinascimento carolingio. L'analisi degli esemplari ha permesso di individuare una filiazione in cui PV appartengono al subarchetipo X, mentre bLAD al subarchetipo Y. Numerose contaminazioni complicano la trasmissione del testo; di questo L.Havet diceva che i codici *paraissent avoir été perpétuellement collationnés les uns sur les autres*<sup>20</sup>. In effetti, le correzioni di P (P<sup>2</sup>) derivano da Y, quelle di LAD (L<sup>2</sup>A<sup>2</sup>D<sup>2</sup>) da X e quelle di V (V<sup>2</sup>) da P. L e P sono stati corretti in maniera che L<sup>2</sup> risulta molto simile a P e P<sup>2</sup> a L<sup>1</sup> (che già presentava qualche correzione del copista). L ed A sono probabilmente derivati da b.

Per effettuare l'analisi della tradizione latina, a scopo di individuare la famiglia di manoscritti a cui appartenne il codice o i codici su cui Alfonso de Cartagena realizzò la sua versione in volgare dell'opera, mi sono avvalsa di due ottime edizioni dotate di un apparato critico ben articolato: quella tedesca di K.Simbeck<sup>21</sup> e quella francese di P.Wuilleumier<sup>22</sup>, privilegiando la prima ed utilizzando la seconda in maniera complementare.

È fuori luogo parlare con esattezza *del* o *dei* codici che Alfonso de Cartagena utilizzò, dato che si tratta di una questione impossibile da verificare. Un'attenta analisi degli apparati latini mi ha tuttavia permesso di evidenziare numerose congruenze tra il testo in volgare ed il ramo X della tradizione latina. Non è stata comunque scartata l'ipotesi che lo stesso Alfonso de Cartagena utilizzasse un testo già contaminato.

Nel minuzioso confronto operato tra il testo in volgare e gli apparati latini delle due edizioni critiche sopra menzionate, ho potuto notare frequenti coincidenze tra le lezioni volgari e quelle dei codici latini PVL<sup>2</sup>A<sup>2</sup>. Ho pure riscontrato coincidenze con le lezioni di altri manoscritti, ma sempre in quantità minore rispetto alle altre.

Stutgardiae in Aedibus, Teubneri, 1966, pag. III.

<sup>18</sup> F. RAMORINO, *Il Catone Maggiore*, Torino, 1887, pag. VI.

<sup>19</sup> P. WUILLEUMIER, *op.cit.*, pag. 107.

<sup>20</sup> Ivi, pag. 106.

<sup>21</sup> Cfr. nota 17.

<sup>22</sup> Cfr. nota 16.

Se ricordiamo che P e V appartengono al subarchetipo X e che L<sup>2</sup> A<sup>2</sup> sono i codici appartenenti a Y, corretti secondo X, arriviamo alla conclusione che Alfonso de Cartagena probabilmente utilizzò uno o alcuni esemplari di questa famiglia (X).

Per dare maggiore concretezza al mio discorso propongo, qui di seguito, alcuni esempi che comprovano la conclusione da me raggiunta. Per ovvie ragioni di spazio, mi è concessa una scelta piuttosto limitata che spero essere comunque sufficientemente indicativa. Il testo in latino al quale faccio riferimento con il numero della pagina e del capoverso è quello dell'edizione di K.Simbeck.

Lat. 7,8 *quintoque anno post ad Tarentum quaestor deinde quadriennio post factus sum praetor*; cast. cap.II<sup>23</sup> e *el quinto año después fuy questor a Táranto e dende fuy bedile, quatro años después só fecho preetor*.

Abbiamo riscontrato la lezione *fuy bedile* del testo castigliano nei codici PVL<sup>2</sup>A<sup>2</sup>D<sup>2</sup>: *quaestor deinde aedilis quadriennio post factus sum praetor*.

Lat. 12,14 *num igitur hunc num Homerum Hesiodum Simonidem Stesichorum, num quos ante dixi Isocraten Gorgian, num philosophorum principes*; cast. cap.III *E agora éste o, por ventura, Esíodo Simónide Stersicor o, por ventura, lo que antes dixen Sócrates o Gorgias, o Omero o los príncipes de los filósofos*.

Notiamo la diversa posizione del nome *Homerus* nel testo latino e castigliano. Nell'apparato di varianti latine, l'ordine delle parole in Alfonso de Cartagena corrisponde a quello dei mss. PV latini: *hunc num Esiodum PV e Gorgian num Homerum num PV*.

Lat. 16,7 *sed ut Nestoris*; cast. cap.III *como seys de Néstor*. Troviamo la stessa lezione castigliana nella variante *sed sex* dei manoscritti PVL<sup>1</sup>.

Lat. 17,15 *cum humeris sustineret bovem*; cast. cap.III *como toviese en los hombros un buey bivo*.

Notiamo la coincidenza della lezione castigliana con la variante *bovem vivuum* (PVL<sup>2</sup>b).

<sup>23</sup> Per maggiore precisione indichiamo anche il capitolo in cui si trova suddivisa la versione castigliana del *De Senectute*.

Lat. 19,13 *si nemini mancipata est*; cast. cap.III *si es sojebta a la voluntad*.

I codici PVL<sup>2</sup>A<sup>2</sup> attestano la variante *si menti mancipata est*.

Lat. 21,14 *Quocirca nihil esse tam detestabile quam voluptatem*; cast. cap.IV *Por lo qual dezía non aver cosa tan de rreprehender e tan pestilencial como el deleyte*.

Il codice HARLEIANUS 2682 del secolo XI (H<sup>1</sup>), che si avvicina molto a P, fu contaminato da Y: H<sup>2</sup> deriva, quindi, da Y. Nell'apparato critico dell'edizione di K.Simbeck troviamo scritto *post «detestabile» in H<sup>2</sup> primum glossa legimus «tamque pestiferum»*: la glossa è entrata, quindi, a far parte del testo castigliano.

Lat. 25,2 *libenter vero*; cast. cap.IV *ca yo*.

Il confronto con le varianti latine evidenzia la coincidenza della versione castigliana con quella latina *ego vero* (PL<sup>2</sup>A<sup>2</sup>).

Lat. 28,15 *ubi enim potest illa aetas aut calescere*; cast. cap.IV *¿dónde puede aquélla edad igualmente escalentarse?*

I codici latini PV<sup>2</sup>L<sup>2</sup>A<sup>2</sup>K presentano la lezione *aeque calescere* che coincide perfettamente con la versione castigliana.

#### La tradizione castigliana del *De Senectute*

Tre manoscritti ed una edizione tramandano la versione castigliana di Alfonso de Cartagena<sup>24</sup>: il codice M.II.5 della Biblioteca del Monastero di San Lorenzo del Escorial (abbreviato con la sigla E); il codice 7.815 della Biblioteca Nazionale di Madrid (M); il codice 2.617 della Biblioteca Nazionale di Madrid (N). L'edizione è del 1501 e fu stampata a Siviglia (S) da Joannes Pegniczer e Magno Herbst: anch'essa si trova alla Biblioteca Nazionale di Madrid, con collocazione R 3.385.

Il codice E (1422?)<sup>25</sup>, di carattere gotico, è composto da 155 fogli suddivisi in due colonne verticali. Contiene il *De Officiis* fino al

<sup>24</sup> J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, 1976, pag. 840 – 843.

<sup>25</sup> La datazione appare in M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano – latina clásica*, Santander, MCML, t.II, pag. 313. Dato che, così di seguito si leggerà, il codice M attesta come data di redazione della versione castigliana dell'opera il 1422, sorge il dubbio che il grande studioso confonda quest'ultima con la data della sua copiatura.

foglio 117, il discorso *Pro Marco Marcello* fino al 126 e, con inizio sul retro di quest'ultimo, il *De Senectute*.

Il codice M, anch'esso di scrittura gotica, contiene 143 pagine con *incipit* scritto in rosso. Fino al foglio 30 si legge il *De Senectute* che, rispetto agli altri testimoni della tradizione, presenta una parte in più: è la *Repuesta que fizo al prólogo el a quien fue yntitulado*, dedicata da Juan Alfonso de Zamora ad Alfonso de Cartagena per ringraziarlo di avergli dedicato (nel *Proemio* che precede la sua traduzione), tanta fatica. Questo codice è particolarmente importante poiché, nel foglio 6 compaiono la data ed il luogo in cui fu realizzato il lavoro di collaborazione tra i due (Juan Alfonso de Zamora scriveva sotto dettatura): *Romançeado e escripto fue este libro [...] en Montemayor o Novo estando y' el Rey de Portugal [...] a diez de enero, año a natyvitade domini a 1422*. Con il foglio 30 inizia il *De Officiis*; il manoscritto presenta alcune glosse del copista e numerose annotazioni di altra mano poste nel margine.

Il codice N, che omette totalmente il *Prohemio* scritto da Alfonso de Cartagena, contiene 22 fogli con scrittura gotica. Fino al foglio 4, le epigrafi e alcuni nomi propri – soprattutto quelli con cui inizia un nuovo discorso – sono scritti in rosso, così come il finale (*aquí se acaba el libro que fizo Tullio de la vejez*); mancano alcune iniziali di capitolo. Il copista dovette essere portoghese poiché si nota un residuo della sua articolazione palatale *m* in posizione finale (per esempio le forme verbali *fazem, faziam, vaziam, curam, trabajam*, i sostantivi *administracióm, oracióm, fim* e la forma avverbiale *em breve*). Rare sono le correzioni del copista o di altra mano.

L'edizione S è composta da 51 fogli con testo suddiviso in due colonne verticali e caratteri gotici. Contiene la *Introducción del romançador*, la *Segunda parte de la Introducción*, la *Terçera parte de la Introducción*, il *De Officiis* e, a partire dal foglio XLII, il *De Senectute*. Nel colofon leggiamo: *acabose esta presente obra en la muy noble e muy leal çudad de Sevilla por Joannes Pegniczer de Nuremberga e Magno Herbst de Vils compañeros alemanes en el año de nuestro salvador Jesú Christo de mill e quinientos y un año a XXI de junio*.

Per cominciare, consideriamo gli errori comuni a tutta la tradizione che hanno permesso di tracciare lo stemma: quelli, cioè, dovuti all'archetipo (la buona lezione è tra parentesi, mentre in corsivo si trova quella scartata).

Cap.III *vejez el autor* (vejez); cap.IV *por Postunio* (Postunio), *nuestro* (vuestro); Cap.VI *diese* (dijese). Ricordiamo, inoltre, alcuni cambiamenti ed omissioni di parole o negazioni che potrebbero

essere dovute ad un errore di Juan Alfonso de Zamora al quale, dato che scriveva sotto dettatura, poteva effettivamente essere sfuggito un termine della lunga frase castigliana: lat. 16,17 *non curia vires meas desiderat, non rostra, non amici, non clientes, non hospites*; cast. cap.III *la corte non desea mis fuerças, non los amigos, non los criados, non los huéspedes*. Lat.37,25 *de qua non ita longa disputatione opus esse videtur*; cast. cap.V *De lo qual paresçería ser menester luenga disputaçión* (l'omissione della negazione latina cambia il senso alla frase che così diventa asseverativa).

Vi sono, infine, numerosi casi in cui i codici castigliani presentano una differente versione di nomi propri di persona, spesse volte corretti da S, riferentisi a personaggi dell'antichità che i copisti probabilmente non conoscevano: prol. *aristoteo* (aristochio); cap.IV *ca arco* (nearcho). S, comunque, corregge anche errori di altro tipo: cap.IV *seyendo* (sintiendo); cap.VI *viña* (vida)<sup>26</sup>.

Errori dell'archetipo corretti da E: cap.IV *poco* (en poco), *xafonte* (senofonte), *espinas* (espigas).

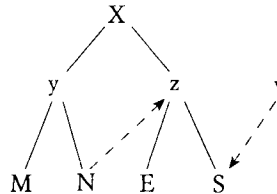
Errori dell'archetipo corretti da N: cap.III *sienbran* (sienbra)<sup>27</sup>, *çenturio* (çenturió).

Gli errori congiuntivi di ES sono moltissimi, ricordiamone alcuni tra i più significativi: Prohemio *sy* (ser), *anima* (animan), *aviva* (avian), *esfuerça* (esfuerçan); cap. primero *non deve ser* (fuese); cap.II *tierra* (torre), *con malos* (contra); cap.III, *a nuestra memoria* (curan); cap.IV *quando platon* (quanto plauto), *mandarlo* (mandar); cap.V *creya* (creyan).

Molto meno numerosi sono, invece, gli errori congiuntivi di MN. Eccone alcuni: cap. primero *mi* (de mi); cap.III *e non* (e), *son fechos* (mayores son fechos).

Per la presenza di errori separativi, nessuno dei codici risulta *descriptus*.

Basandoci sui suddetti dati, ed altri, lo *stemma codicum* risulta essere il seguente:



<sup>26</sup> È questo un errore dovuto alla somiglianza tra i due grafemi gotici  $\bar{n}$  e  $d$ .

<sup>27</sup> Si potrebbe anche trattare di un errore poligenetico dovuto all'attrazione del soggetto plurale che precede (*estos mismos*).

È risultata, quindi, una tradizione a due rami in cui ES appartengono al subarchetipo z e MN a quello y. La presenza di numerosi errori congiuntivi di EN [cap. primero *eclino* (etheno), *setenta* (ochenta); cap.III *usarian* (usaría), *faze* (fasta); cap.IV *guerra* (gracia), *çerrada* (çercada); cap.V *el* (los)], di NS [prologo *las* (los); cap.IV *dada* (dado); cap.V *pensando* (pensado), *quisiere* (que seré)], e di ENS [prologo *fincado* (fincando); cap.II *quien* (que); cap.IV *de la arte* NS *del arte* E (de Laerte), *leydos* (leedes); cap.VI *aquello* (aquellos)] ha fatto presumere una forte contaminazione tra N e z in direzione N → z.

Vi sono, inoltre, errori comuni di M e z che tuttavia non si possono considerare congiuntivi, dato che si tratta sempre di errori poligenetici o di errori dell'archetipo che uno degli altri esemplari corregge. Errori comuni a MS: cap.III *ynformen* (ynforme), *braços* (onbros); cap.IV *granesçido* (guarnesçido). Errori comuni ad ME: cap.III *a* (e<sup>2</sup>); cap.IV *e non* (non), *solían* (solía). Errori comuni ad EMS: cap.II *non sería* (sería); cap.III *çenturio* (çenturió).

Dato che, molte volte, S corregge errori dell'archetipo e presenta lezioni totalmente diverse da quelle degli altri codici, ho pensato ad una contaminazione esterna di S con un altro esemplare sconosciuto (v), utilizzato forse contemporaneamente a quello seguito principalmente. La traduzione ciceroniana di Alfonso de Cartagena si presenta, pertanto, abbastanza complessa a causa di una doppia contaminazione: una *interna* (N → z) ed una *esterna* (v → S).

### *Modus traducendi di Alfonso de Cartagena*

Tradurre non significa riprodurre le strutture formali di un testo, ma *reproducir en la lengua receptora el mensaje del texto original mediante el equivalente más próximo y más natural, primero en lo relativo al sentido, y luego en cuanto al estilo*<sup>28</sup>. È evidente, dunque, che il traduttore non può modificare il proprio sistema linguistico allo scopo di raggiungere una maggiore prossimità alle strutture dell'originale: solamente quando la prossimità al senso del testo che traduce glielo permette, può egli cercare una maggiore conformità con esso. Non esiste, tuttavia, una traduzione perfetta, poiché risultano ad essa connaturate certe discrepanze che si relazionano con l'impossibilità di raggiungere una perfetta fedeltà verso il testo. È

<sup>28</sup> V.G. YEBRA, *Las dos fases de la traducción de textos clásicos latinos y griegos*, en: «Cuadernos de Traducción e Interpretación», 7, 1972, pagg. 7-17, pag. 16.

giusto quindi precisare che una traduzione è sempre il risultato di ciò che il traduttore ha compreso del testo originale, mai il testo stesso. Detto questo, vorrei sottolineare come lo sforzo di comprensione aumenti d'intensità proporzionalmente alla ricchezza contenutistica di un'opera; tradurre in castigliano un testo latino già comportava di per sé problemi lessicali, morfologici e sintattici: è quindi logico pensare che l'applicazione dovesse risultare maggiore in presenza di tecnicismi filosofici o teologici. In generale, l'opinione dei traduttori del XV secolo sembrava essere concorde nel considerare l'esistenza di una insormontabile distanza tra castigliano e latino, dovuta – in quest'ultimo – ad un vocabolario maggiormente ricco, all'esistenza di parole composte, alla concisione che spingeva all'impiego di perifrasi in volgare<sup>29</sup> e, infine, alla diversa struttura delle due lingue.

Vediamo alcune testimonianze dell'epoca: diceva l'anonimo traduttore della versione latina dell'*Iliade* a proposito della difficile trasposizione concettuale dell'opera: *nós no avemos tan compendiosos vocablos que en pocas palabras pudiésemos comprender grandes sentencias, como sea que la eloquencia de fuerças carezca quando el idioma vocablos no padesçe diversos respectos significantes*<sup>30</sup>. Anche Pedro de Chinchilla cercava di ovviare alle carenze della sua traduzione della *Historia Troyana* attribuendole a la *insuficiente lengua en la qual el dulce e buen orden de fablar, segunt que en la latina, fallar non se puede*<sup>31</sup>. Si cercava di risolvere il problema attraverso l'impiego di prestiti (*trabar del latin* come allora si diceva), o perifrasi più o meno lunghe che sostituivano la parola latina in questione. Il traduttore non doveva, tuttavia, limitarsi a cercare il termine più vicino al latino, per evitare di forgiare un linguaggio «neutro», una specie di latino castiglianizzato e sforzarsi, invece, di attingere al patrimonio della lingua recettrice per esprimere la propria capacità onomasiologica e passare così dal contenuto del testo originale al nuovo testo.

Dato che, cronologicamente parlando, Alfonso de Cartagena visse ed operò a cavallo tra medioevo ed umanesimo, la sua versione castigliana del *De Senectute* poteva risultare un esempio di mero volgarizzamento di stampo, quindi, ancora medievale, oppure poteva costituire uno dei primissimi esempi di traduzione umanistica. La

<sup>29</sup> M. MORREALE, *Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media*, en: «R.Lit», XV, 1959, pagg. 3-10, pag. 8.

<sup>30</sup> M. SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Parigi, 1905, pagg. 5-6.

<sup>31</sup> Ivi, pag. 267.

differenza si presentava fondamentale in quanto è quella che passa tra una trasposizione fedele del testo latino ed una interpretazione personale da parte del traduttore. Il primo modo di porsi di fronte al testo si basa sulla concezione medievale della conservazione di una certa neutralità verso il contenuto, in favore di una maggiore preoccupazione per le equivalenze lessicali e sintattico-grammaticali. Il secondo modo sussiste, invece, a partire da una particolare attenzione verso il contenuto del testo originale che permette l'intervento diretto su di esso attraverso l'impiego di addizioni ed *amplificationes*, così come di omissioni.

Per individuare a quale delle due modalità appartenesse la versione di Alfonso de Cartagena, oltre all'applicazione diretta sui testi, un aiuto fondamentale me lo hanno fornito alcune indicazioni disseminate dal vescovo di Burgos nel *Prohemio* al *De Senectute*, in particolare, ed anche in quello al *De Inventione* (*De Retorica*) ciceroniano. In effetti, verso la fine del primo, leggiamo come suo proposito di lavoro: *màs curando del seso que de la estrecha significación de las palabras*; sono parole che evidenziano un'attitudine essenzialmente basata sul principio dell'interpretazione creativa del testo. Attenzione, però, *sensum exprimere de sensu* non consente una illimitata libertà di intervento nel testo: vedremo, infatti, come Alfonso de Cartagena si permetterà solo minime deviazioni rispetto all'originale. Nel prologo al *De Inventione*, egli si rivolge ai lettori parlando nei seguenti termini del lavoro appena ultimato: *non dubdo que fallaredes algunas palabras mudadas de su propia significación, e algunas añadidas, lo qual fice cuidando que complía así: ca' non es éste libro de Sacra Escripura, en que es error añadir o menguar*<sup>32</sup>. Ed ancora, più in là: *guardada quanto guardar se puede la intención, aunque la propiedad de las palabras se mude, non me parece cosa inconveniente: ca como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, nescario es que la escriptura sea obscura y pierda gran parte del dulzor. Por ende [...] non me parece dañoso retornar la intención de la escriptura en el modo del fablar que a la lengua en que se pasa conviene*<sup>33</sup>. Ciò che queste parole sembrano suggerirci è un'attitudine verso il testo originale basata su di una fedele interpretazione contenutistica. Vediamo ora se, dal confronto specifico della versione castigliana del *De Senectute* con il testo latino, verifichiamo un riscontro pratico di quanto, fino ad ora, si

<sup>32</sup> Riprodotto da M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op.cit.*, pag. 309.

<sup>33</sup> *Ivi*, pag. 340.



presenta come mera teoria (per le citazioni latine il testo è quello dell'edizione di K.Simbeck).

Costretta a tralasciare le osservazioni relative al *Prohemio* che Alfonso de Cartagena fa precedere al *corpus* dell'opera ciceroniana, vorrei introdurre il concetto fondamentale di *llaneza* del testo, ovvero sia l'esigenza – manifestata più volte dallo stesso traduttore – di mantenere la chiarezza, nell'autenticità verso il testo originale. Nel Prologo alla traduzione del *De Officiis* egli ci parla, infatti, di *lengua clara, vulgar y materna*<sup>34</sup> ed ancora, nel Prologo al *Oracional* dice: *en lugar de sciencia sirva lo llano con buena y santa intención explicando*<sup>35</sup>. Ciò che egli chiama *llaneza* equivale, quindi, ad un proposito di proprietà e rifiuto di affettazione, lo stesso che più tardi raccomanderà Juan de Valdés nel suo *Diálogo de la Lengua*. Alfonso de Cartagena riesce, così, ad adattare il solenne stile ciceroniano del *De Senectute* al patrimonio della lingua castigliana, scegliendo le equivalenze volgari che meglio si adeguano alle locuzioni ed alle costruzioni sintattiche del testo latino. Quando gli sembra che la sua versione pecchi in chiarezza, si permette l'omissione o l'addizione che considera necessaria per ovviare alla sinteticità della lingua latina che, come abbiamo già sottolineato, costituiva uno degli ostacoli maggiori per i traduttori dei testi classici in volgare.

Una addizione che frequentemente incontriamo, nella versione castigliana del *De Senectute*, è quella del verbo *dezir* che introduce discorsi diretti o il discorso di qualche personaggio. Nel cap. IV lo stesso verbo è aggiunto per ricordare al lettore chi sta parlando e guidarlo, così, nella comprensione del testo. Le addizioni, in generale, servono comunque a chiarire le espressioni oscure (lat. 8,14 *quorsum igitur haec tam multa de Maximo?*; cast. cap.II *¿Fasta cuándo o para qué tantas cosas del Máximo?*. Il sintagma *fasta cuándo* proietta il discorso verso il futuro, sottolineando l'importanza della sua dimensione temporale). Esse aiutano a comprendere la concisione di alcune espressioni latine: lat.30,5 *cella vinaria, olearia etiam penaria*; cast. cap.IV *Los çilleros del pan, las bodegas del vino, las casas del azeyte*. (Notiamo la cura con la quale Alfonso de Cartagena specifica il tipo di *cella* – *çilleros, bodega, casas*.- a seconda di quanto vi è in essa, e l'ossequio all'ordine topico del pane e del vino). L'addizione può essere nominale, come nel caso appena citato, oppure aggettivale: lat. 41,18 *qui plus cernat et longius*; cast. cap.VI *que vea más çercano e más lueñe*. (L'avverbio *çercano* crea una per-

<sup>34</sup> Queste parole appaiono nella pag. 33<sup>v</sup> del codice M.

<sup>35</sup> A. DE CARTAGENA, *Prólogo al Oracional*, in: «R.F.E.», XXX, pag. 343.

fetta *correlatio* con *lueñe*). Alcune addizioni sono utilizzate per intervenire nel testo con il proprio punto di vista: lat.23,16 *quamquam inmoderatis epulis caret senectus, modicis tamen convivii delectari potest*; cast. cap.II *aunque la vejez caresçe de destenprados manjares, enpero con combites tenprados bien se puede deleytar*. (L'avverbio *bien* mette in relazione il fatto che la vecchiaia fugge gli eccessi mondani e la possibilità che, allo stesso tempo, essa ha di sfruttare in maniera forse più intensa, rispetto ai giovani, quei pochi piaceri che le sono concessi). L'uso di determinate congiunzioni ha la stessa funzione semantica dell'avverbio *bien* poiché enfatizzano le subordinate da loro introdotte: lat. 28,12 *cuius quidem non utilitas me solu [...] sed etiam cultura et natura ipsa delectat*; cast. cap.II *Aunque a mi non el provecho solamente [...] mas el labrar e la natura misma me deleyta*. (La congiunzione *aunque* rafforza la mancanza di interesse materiale a favore del semplice godimento della natura).

Il desiderio di avvicinarsi il più possibile alla valenza semantica della parola latina spinge Alfonso de Cartagena ad utilizzare *addenda* chiarificatrici quali, ad esempio, la coppia di sinonimi che possiamo considerare uno degli espedienti stilistici maggiormente ripetuti nella versione castigliana del *De Senectute*, così come normalmente succedeva in tutte le traduzioni dal latino: lat.10,4 *in puppi*; cast. cap.III *barca o navío*. Lat.15,21 *ut adulescentiam non requirerent*; cast. cap.III *que a su moçedad non rrequería o cobdiçiaiva*. Lat.16,23 *occupatus*; cast. cap.III *ocupado e aparejado*. Lat. 24,3 *convivium*; cast. cap.IV *conbite o convivio*. Lat.33,24 *morositas*; cast. cap.IV *esta tardinería o pereza*. Lat. 39,22 *animus*; cast. cap.V *coraçón o alma*.

Un certo gusto per l'accumulazione aggettivale, che va isinuandosi nella fedeltà verso il testo latino, la possiamo notare nella traduzione dal lat.12,3 *neque ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta*; cast. cap.III *e estas cosas non solamente las fallamos en los claros e onorados varones, mas aun en la vida pobre o mediana, privada o folgada* (la coppia disgiuntiva aiuta a completare il tipo di vita che Cicerone sta descrivendo mettendo in rilievo, oltre alla funzione sociale indicata dall'originale, due strati della cappa sociale). Ho inoltre riscontrato, nel testo di Alfonso de Cartagena, la presenza di molte perifrasi: lat.14,13 *cum [...] atletasque [...] videret*; cast. cap.III *como [...] viesse a los que provavan los cuerpos*. (Rifiutare il cultismo risponde, infatti, ad un proposito di chiarezza e pienezza espressiva). Rientrano sempre nella preoccupazione per la chiarezza del testo tradotto le numerose *amplificationes*, lievi distorsioni nei confronti dell'originale, che mai assumono valore decorativo: lat.3,1 *curamve [levasso] quae nunc te coquit et versat in pectore fixa*; cast. prol. *[te tiraré] el cuydado que agora te cueze e te atormenta, fincado*

*en tus pechos que te abaxa*. (Il sintagma aggiunto *que te abaxa* specifica il senso del verbo *versare* che, effettivamente, significa 'tormentare', ma ha la sfumatura di 'sconvolgere', 'mettere sottosopra'). In alcuni casi, la preoccupazione per la fedeltà verso il testo originale spinge Alfonso de Cartagena a riprodurre la complessa e, a volte, oscura fraseologia ciceroniana: da qui, la frequente presenza dell'*i-perbaton*, soprattutto quando la frase non è troppo lunga e non si creano, quindi, problemi di comprensione al lettore: cast. cap.V *Mas es el fin muy bueno de bivar quando entero el seso e los otros sentidos, la misma natura la obra suya que ayuntò la disuelve*. Sono, tuttavia, molto numerosi i casi in cui il volgare si stacca dal latino, evidenziando una personale interpretazione del testo. Si tratta di interventi piuttosto interessanti: lat.24,13 *naturalis modo*; cast. cap.IV *movimiento natural*. (Alfonso de Cartagena interpreta aristotelicamente – secondo la tradizione medievale – il sostantivo *modus* come prodotto dell'incessante movimento interno della natura). Lat.35,23 *neque sapientibus usque ad «Plaudite» ventendum est*; cast. cap.V *non al sabidor es forçado que venga fasta la fin de la poetría*. (Notiamo come la formula latina *Plaudite*, ovvero l'invito all'applauso che gli attori dirigevano al pubblico alla fine della rappresentazione, risulti sostituita dall'espressione che le corrisponde semanticamente). Alfonso de Cartagena riesce anche ad esprimere la sua sensibilità di teologo attraverso piccole modifiche del testo latino, che rappresentano la volontà di una interpretazione cristiana del testo pagano: lat.34,15 *quod igitur timeam si aut non miser post mortem aut beatus etiam futurus sum?*; cast. cap.V *pues¿qué temeré sy o non he de ser mezquino después de la muerte o seré bienaventurado?*. (Le due ipotesi della perifrastica latina *aut...aut* sono espresse in castigliano dal futuro analitico *he de ser* e dal futuro sintetico *seré*. Evidentemente Alfonso de Cartagena pensa alla felicità sicura [*seré*] solo dopo averla distinta dalla sfera del dovere morale [*he de ser*], che presuppone un certo comportamento in vita relazionata con lo stato dopo la morte). Ecco un altro esempio: lat. 39,12 *numquam dubitasse quin ex universa mente divina delibatos animos haberemus*; cast. cap.V *nunca aber dudado que de toda la voluntad divinal oviéssemos los coraçones ennoblesçidos*. (Nel contesto della frase, il verbo latino *delibare* significa 'togliere dall'essenza divina'. Alfonso de Cartagena lo carica, quindi, automaticamente di positività attribuendo all'animo la possibilità di essere nobilitato).

Non mi è concesso, purtroppo, dilungarmi ulteriormente su esempi dello stesso tipo: vorrei, tuttavia, ricordare che qualsiasi cambiamento, anche grammaticale, rispetto all'originale, racchiude un notevole sforzo, da parte del vescovo di Burgos, di proporre al

lettore un testo chiaro. Sarebbe, tuttavia, ingiusto da parte mia non rilevare l'esistenza di alcune discrepanze – poche – tra il testo castigliano e quello ciceroniano. Normalmente si tratta di disaccordi che evidenziano un allontanamento parziale dall'originale: lat.12,22 *possum nominare [...] rusticos romanos vicinos et familiares meos*; cast. cap.III *puedo yo nonbrar [...] rrústicos romanos viejos y familiares míos*<sup>36</sup>. Lat.23,11 *caret ergo etiam vinulentia et cruditate et insomnis*; cast. cap.IV *caresçe también de beudez e de crueza de viandas e de sueño*. Un'unica volta Alfonso de Cartagena si allontana totalmente dal testo latino e, in effetti, sorgono problemi di comprensione all'interno del testo: lat.17,15 *audire te arbitror, Scipio, hospes tuus avitus Massinisa quae faciat hodie nonaginta natus annos*; cast. cap.III *Pienso que oyó de ty, Çipión, tu huésped que tienes en Asynçio, que faze oy ochenta años*<sup>37</sup>.

Se molti e variati risultano i casi in cui il vescovo di Burgos interpreta, aggiungendo materiale lessicale rispetto all'originale, altrettanto numerose sono le omissioni. Si tratta, molte volte, di avverbi o forme verbali tralasciate a causa del loro valore prettamente pleonastico. Ho anche riscontrato casi in cui intere frasi sono state eliminate: lat.14,19 *a quibus iura civibus praescribebantur quorum usque ad extremum spiritum est propecta prudentia. Orator metuo ne languescat senectute*; cast.cap.III *de los quales temo non enflaquezca el hablar por vejez*. (Come conseguenza dell'omissione, il sostantivo *orator* viene trasformato nella voce verbale che gli corrisponde semanticamente: *el hablar*<sup>38</sup>). Alcune volte, queste omissioni possono creare problemi di comprensione a chi legge, altre volte, invece, la facilitano sintetizzando l'espressione originale: lat.22,1 *quae efficeret ut id non luberet quod non oportet*; cast. cap.IV *que nos libra de lo que nos non cumple*. (*Librar* sintetizza l'idea di allontanare qualcosa che non si desidera – *id non luberet* – e giustifica l'omissione di *efficeret*). Lat.26,13 *M. vero Cethegum quem recte 'Suadae medullam' dixit Ennius*; cast. cap. IV *a Marco Çetego el qual derechamente dixo Enio que amonestava* (l'espressione latina *Suadae medullam* è trivilizzata sulla base della conoscenza che Alfonso de Cartagena ha della capacità persuasiva e, pertanto, di *amonestación* della dea Suada. «Midolla di Suada» equivale, in effetti, al sintagma 'quintessenza

<sup>36</sup> Potrebbe, tuttavia, trattarsi di un errore dell'archetipo o del codice latino.

<sup>37</sup> La presenza di lezioni diverse all'interno della tradizione (oyo] yo E oy S; asynçio] asinçia MN) e la discrepanza numerale (*ochenta/nonaginta*) fanno pensare ad un probabile errore dell'archetipo o del manoscritto latino.

<sup>38</sup> L'estesa e ripetuta omissione potrebbe essere diretta conseguenza di un testo latino lacunoso.

della persuasione'<sup>39</sup>). Vi sono, inoltre, dei casi in cui le omissioni possono essere frutto di una personale interpretazione del testo come, ad esempio, quella dell'interiezione pagana *Edepol*, 'per Pol-luce' (lat. 13,19), che incontriamo nel cap.III della versione castigliana.

Credo sia importante sottolineare l'attenzione ed il rispetto verso la struttura grammaticale della lingua volgare che Alfonso de Cartagena mantiene di pari passo con il proprio sforzo interpretativo. Mi riferisco al rifiuto delle forme verbali passive che, tuttavia, alcune volte sono parzialmente riprodotte, alla realizzazione impersonale della costruzione personale di *videor* e del verbo *decir* e all'aggiunta di aggettivi possessivi e dimostrativi che specificano il discorso.

Ho notato, inoltre, che Alfonso de Cartagena non adotta un criterio omogeneo per la traduzione di participi presenti, participi passati, ablativi assoluti e gerundi latini. I participi passati sono sviluppati, secondo la loro funzione semantica, in preposizioni relative (cap.II *que se alegrava*; cap.V *que està decolgada*), preposizioni temporali (cap.III *quando era moço*; cap.IV *desque fue procediendo*), con gerundi (cap.II *gloriándose, escribiendo*) e con il presente indicativo (cap.IV *vee*); raramente ripetono, con il cultismo, la stessa forma verbale (cap.I *agraviante*; cap.IV *consentiente*). Al contrario, la forma colta è spesso mantenuta nei participi passati (cap.I *alcançada*; cap.II *cansado*; cap.III, *estragadas*), anche se sono presenti numerosi giri verbali (cap.II, *avía alcançado*; cap.IV *seyendo privado*). Gli ablativi assoluti sono realizzati tramite gerundi (cap.II *oyéndolo yo*; cap.IV *enseñoreando la luxuria*), participi passati assoluti (cap.II *perdida la çibdad, él muerto*) e rare soluzioni colte che ripetono la forma originale latina (cap.III *los quales absentes*). Per quanto riguarda i gerundi, se esiste la corrispondente forma in castigliano, Alfonso de Cartagena riproduce la struttura verbale latina (cap.III *en navegando*), in caso contrario, ricorre alla preposizione necessaria (cap.V *para bivar*).

L'accurata lettura del testo volgare mi ha permesso di notare una certa instabilità nell'uso di alcuni modi e tempi verbali: mi riferisco, ad esempio, alla presenza di futuri sintetici ed analitici nella stessa frase (cap.I *Fazerlo he, Lelio, señaladamente, si a cada uno de vosotros, segund dizes, será plazentero*). La forma *in - ra* esprime sia il piucheperfecto indicativo che l'imperfetto congiuntivo (cap.II *el qual,*

<sup>39</sup> Potrebbe trattarsi, tuttavia, di una trivializzazione dettata – come vedremo di seguito con un altro esempio – dalla volontà cristiana del vescovo di Burgos di omettere dal testo il nome di una divinità pagana.

*perdida la cibdat, fuyera a la torre*); quest'ultimo, come oggi accade, si alterna con la forma in – *se*; la forma in – *re* conferisce all'azione l'idea della possibilità proiettata nel futuro (cap.I *Fazerlo he como pudiere*). Per ultimo, vorrei notare la forma proclitica dell'imperativo (cap.V *me honrrad como a Dios*).

Alfonso de Cartagena non dimentica mai che sta lavorando per il volgarizzamento di un'opera classica e, difatti, spesso conferisce alla prosa un incedere solenne che alcuni piccoli espedienti rendono più lineare: l'impiego di pronomi relativi in sostituzione a ripetizioni nominali, l'aggiunta della congiunzione copulativa *e*, utilizzata per allacciare semanticamente frasi latine che invece si presentano separate nell'originale. Egli evita, inoltre, i sinonimi, prediligendo la verbalizzazione dei sostantivi (lat.18,17 *tantum cibi et potionis adhibendum*; cast. cap.III *tanto darle de comer y beber*) e le frasi negative dirette in sostituzione alle interrogative retoriche (lat.38,17 *num igitur ea desiderant adulescentes?*; cast. cap.V *pues, éstos non los deseamos*).

Il carattere di fedeltà e distorsione che ho fin qui evidenziato nella versione castigliana del *De Senectute* si presenta solo apparentemente in contraddizione, dato il suo diretto rapporto con le due fondamentali componenti di ogni processo traduttivo: il creatore dell'opera ed il suo recettore. Alfonso de Cartagena, non potendo dimenticare le esigenze espressive della lingua del suo tempo, si esprime non solo come recettore-trasmissore dell'opera latina, ma anche come creatore della sua versione castigliana. Questa, infatti, è caratterizzata da uno stile personale che cerca di avvicinare il lettore al testo classico senza, peraltro, allontanarlo troppo dalla propria epoca, riuscendo ad equilibrare espressioni di carattere usuale a locuzioni colte e latinismi: sono questi che concorrono a mantenere l'eloquente stile ciceroniano. Tutto ciò, sempre nutrendo un'attenzione particolare verso l'interpretazione fedele del testo. Quando esiste perfetta equivalenza semantica, il vescovo di Burgos preferisce il vocabolo spagnolo, mentre cerca sempre di evitare l'impoverimento della parola castigliana quando questa non è sufficientemente ricca in contenuto. Il proposito del suo lavoro non è, comunque, quello di abusare delle forme latine presenti nell'originale, *sino [el] de realzar el habla viva de las gentes, respetando, en la adaptación del vocablo, una idéntica corrección de la forma*<sup>40</sup>. Tramite questo processo, il castigliano si trova ad essere arricchito in campo espressivo: attraverso la *forma* della sua versione, Alfonso de Cartagena viene a

<sup>40</sup> O. IMPEY, *Alfonso de Cartagena...*, *op.cit.*, pag. 488.

rispettare l'esattezza del *contenido*. Per concludere, possiamo, quindi, affermare che la versione castigliana del *De Senectute* è il risultato di una elaborazione oscillante tra la fedele interpretazione testuale ed un gioco di interpretazioni che creano dettagli in virtù della chiarezza e *llaneza* del discorso. Per queste ragioni, essa si avvicina maggiormente ad una traduzione che ad un volgarizzamento, sebbene non sia negabile la presenza di un certo radicamento medievale (non ultimi, gli stessi motivi didattici che guidano Alfonso de Cartagena nella scelta delle opere antiche). Dobbiamo, per ultimo, riconoscere al vescovo di Burgos il merito di essere riuscito a racchiudere nella semplicità patrimoniale del castigliano lo splendore dell'impronta classica.

Marina Coslovi

WASHINGTON IRVING'S A TOUR ON THE PRAIRIES

«What! Washington Irving on the Prairies!... It is but as yesterday we saw this same Washington Irving in London a quiet, gentlemanly, douce, little, middle-aged man.»<sup>1</sup> The book that provoked such an astonished response was «A Tour on the Prairies», the account of Irving's 1832 horseback trip through the frontier territories of present-day eastern Oklahoma<sup>2</sup>. That Irving should be

<sup>1</sup> «Washington Irving's Miscellanies», *Frazer's Magazine*, October 1835, p. 409.

<sup>2</sup> Page references are to the following edition: «A Tour on the Prairies», *Crayon's Miscellany*, New York, G.P. Putnam, 1868. Hereafter quoted as «A Tour». («A Tour» was followed by two other books of Western subject: *Astoria or Anecdotes of an Enterprise beyond the Rocky Mountains* [1836] and *The Adventures of Captain Bonneville, U.S.A., in the Rocky Mountains and the Far West* [1837]).

The most authoritative biographical work on Irving is STANLEY T. WILLIAMS, *The Life of Washington Irving*, New York, Oxford Univ. Press, 1935. Other interesting biographies are: JOHANNA JOHNSTON, *The Heart that Would not Hold. A Biography of Washington Irving*, New York, M. Evans, 1971; EDWARD WAGENKNECHT, *Washington Irving: Moderation Displayed*, New York, Oxford Univ. Press, 1962. On Irving, his Western works and related subjects see also: HEINER BUS, *Studien zur Reiseprosa Washington Irvings*, Frankfurt, Mainzer Studien zur Amerikanistik, 1982; WILLIAM BEDFORD CLARK, «How the West Won: Irving's Comic Inversion of the Westering Myth in *A Tour on the Prairies*», *American Literature*, n. 50, 1978, pp. 335-347; RICHARD H. CRACROFT, *Washington Irving: The Western Works*, Boise, Idaho, Boise State Univ. Press, 1974 (Western Writers Series, n. 14); WILLIAM L. HEDGES, *Washington Irving: An American Study, 1802-1832*, Baltimore, Maryland, John Hopkins Univ. Press, 1965; TOBIAS J. JACOBS, *The Western Journey: Exploration, Education and Autobiography in Irving, Parkman and Thoreau*, New York, Garland, 1988; WAYNE R. KIME, «The Completeness of Washington Irving's *A Tour on the Prairies*», *Western American Literature*, n. 8, 1973, pp. 55-65; LEWIS LEARY, *Washington Irving*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1963; EDSON ROBERT LEE, *From West to East: Studies in the Literature of the American West*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1966; LEE CLARK MITCHELL, *Witnesses to a Vanishing America: The Nineteenth-Century Response*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1981; JOHN F. McDERMOTT, «Introductory Essay» in Washington Irving, *A Tour on the Prairies*, Norman, Univ. of Oklahoma Press,



met in the wildest region of his native country only a few months after his return from Europe was not so surprising, after all. The West was the land of the national epic and its magnetic attraction, felt by practically all Americans, could not but be specially irresistible to a writer eager to bring himself «up to date» after a seventeen-year residence abroad. His curiosity about the history of the country was one of the main motives prompting him to accompany an Indian commissioner «in the often vaunted regions of the Far West»: and this special interest is evident in «A Tour». In the narrative Irving gives, in fact, an accurate picture of the trans-Mississippi frontier of the 1830s, with its military posts presided by troops, its Indian agencies and missions, its Indian villages, negro huts and straggling white establishments. Above all, Irving studies the people of the West: the rangers, a «newly raised corps of riflemen»; the Indians; the white squatters; and all the «rabble rout of nondescript beings that keep about the frontier»: trappers; hunters; half-breeds; Creoles; negroes.

«A Tour» was not simply the fruit of Irving's interest in the historical scene of the American West, however. As he wrote in the author's "Introduction"

Having... made a wide and varied tour, for the gratification of my curiosity, it has been intimated in the papers, that... a work was actually in the press, containing scenes and sketches of the Far West... Since they [the public] take sufficient interest in my wanderings to deem them worthy of recital, I have hastened, as promptly as possible, to meet in some degree the expectation which others have excited. (pp. VII-VIII)

The American public's special interest in the repatriated writer can be easily explained: he had been the first American author to gain recognition in the English literary world, and his countrymen

c1956 (published 1985), (The Western Frontier Library), pp. XXI-XXXVIII; CHRISTOPHER MULVEY, *Anglo-American Landscapes: A Study of Nineteenth-Century Anglo-American Travel Literature*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983; RODERICK NASH, *Wilderness and the American Mind*, New Haven, London, Yale Univ. Press (Hartford, Connecticut Printers), 1967; ALESSANDRO PORTELLI, *Il Re Nascosto: Saggio su Washington Irving*, Roma, Bulzoni, 1979; RICHARD D. RUST, «Irving Rediscovered the Frontier», *American Transcendental Quarterly*, n. 18, 1973, pp. 40-44; RICHARD SLOTKIN, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middleton, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, 1973; Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1950; EDGELEY W. TODD, «Washington Irving Discovers the Frontier», *Western Humanities Review*, n. 11, Winter 1957, pp. 29-39.

had made a national matter of his merits<sup>3</sup>. He was their literary champion, and now that he was back, they expected from him a patriotic celebration of the Mother Country, something that would «rival [his]... happiest exercise in any of his works»<sup>4</sup>.

When Irving finally published his American narrative, three years after the actual tour, he let one of his personae, «Geoffrey Crayon, Gent.», sign it. The choice of this narrator allowed him to elaborate his tour imaginatively and to retain an autobiographical aura at the same time, Crayon being, more than any other of his creatures, associated with himself in his readers' minds. Most importantly, this semi-autobiographical narrator helped him to explore his own contradictory response to the western reality, enabling him to regard his western experience with ironic detachment<sup>5</sup>. Irving depicts Crayon as a civilized tourist<sup>6</sup> whose western experience is deeply affected by preconceived notions about the wilderness and the West. A Romantic vision of the wilderness is one of these notions. Crayon goes to

<sup>3</sup> EDWARD EVERETT's review of the book in the *North American Review* is very representative in this respect («A Tour on the Prairies», *North American Review*, n. 41, 1835, pp. 1-28). On the critical reaction to «A Tour» in 1835 see Martha Dula, «Audience Response to *A Tour on the Prairies* in 1835», *Western American Literature*, n. 8, pp. 67-74.

<sup>4</sup> *Arkansas Gazette*, January 30, 1833

<sup>5</sup> Since its creation (in *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, 1820) Crayon had given Irving the opportunity of beholding his own life and opinions with the same detached attitude he tried to assume when observing the external world. (On Crayon as a narrator-observer see WILLIAM L. HEDGES, *op.cit.*, chap. VI; SERGIO PEROSA, «Introduzione» in Washington Irving, *Sketches and Tales*, Milano, Mursia, 1963, pp. 8-12).

Crayon is also the narrator of *The Alhambra*, the last book on which Irving worked before his western tour. In this «Spanish Sketch Book» Irving had Crayon give free rein to his romantic propensities (cf. ROSELLA MAMOLI ZORZI, «Introduzione» in WASHINGTON IRVING, *I Racconti dell'Alhambra*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988, pp. IX-XXV).

<sup>6</sup> Irving used the expression «civilized tourist» in a letter in which he summed up what his anticipations for the tour had been:

I should have an opportunity of seeing the remnants of those great Indian tribes, which are now about to disappear as independent nations, or to be amalgamated under some new form of government. I should see those fine countries of the «far west», while still in a state of pristine wildness, and behold herds of buffaloes scouting their native prairies, before they are driven beyond the reach of a civilized tourist.

His use of quotation marks («far west») shows he was aware of the mythical elements coloring whatever concerned the West. (Letter to Peter Irving, December 18, 1832, in *Letters*, edited by Ralph M. Aderman and Herbert L. Kleinfield, Boston, Twayne, 1982, vol. 2: 1832-1838 [*The Complete Works of Washington Irving*, vol. 24]).

the wilderness because he wants to be moved by its sacred solitudes; to enjoy its undefiled beauty and to rhapsodize about its beneficial influence on man. His enthusiasm is sincere; and yet, we soon realize that his appreciation of the wilderness is highly ambiguous. As a Romantic he sees it as a source of moral and aesthetic values and deplores its destruction; but as an American – that is, as member of a people whose guiding principle had always been the conquest and elimination of the wilderness – he cannot help seeing it as a hostile presence and, at best, as a source of exploitable potentialities<sup>7</sup>. This contradictory response (an inevitable consequence of his being an *American* Romantic, the narrative suggests) characterizes Crayon's adventure on the prairies: the wilderness he idealizes and describes as «vast and magnificent» or «beautiful» when in a Romantic mood, easily becomes «dreary» «sinister» or a mere prey in other moments, when the American conqueror in him emerges.

Another myth that has a strong effect on Crayon's perception of things and events is that of the «Far West». Both Crayon and his travelling companions have come to the western territories as to a land of sensational adventures. What they expect from this experience is excitement: the excitement of travelling through a region never trodden before; the excitement of hunting wild game and fighting prowling Indians; the excitement of feeling free and wild. This glamorous West is what they are looking for: the other West – where hunting is a necessity and hunters are no Leatherstockings; where Indians mind their business and life is exacting – does not interest them: indeed, it disturbs them so much that they prefer to ignore it. In other words, these travellers have a definite image of the West in mind; and intending to go back home with a corroboration of it, they simply refuse to accept the idea that the actual West is not what they thought it to be.

As a result of their obstinacy, we encounter two different Wests in «A Tour»: the legendary West, kept alive by their expectations; and the real West, emerging from what actually happens in the course of the tour. The contrast between the real and the legendary West is fundamental in the narrative, being at the basis of Irving's humorous exposure of the «Far West» myth. Significantly, it is reflected in the characterization of the two main attendants of the travelling party: the half-breed Beatte and the Creole Tonish.

Beatte represents the real West, a world much less exciting, and much more complex, than the travellers expected. Beatte is a matter-

<sup>7</sup> Cf. RODERICK NASH, *op.cit.*, chap III-IV; LEE CLARK MITCHELL, *op.cit.*.

of-fact person and, as Crayon gradually recognizes, the most reliable and valuable help in the company. His is a quiet and undemonstrative heroism, emerging on such occasions as the following:

we [the travellers] came to a halt, and there was much consultation about the possibility of fording the river with safety, as there was an apprehension of quicksands. Beatte, who had been somewhat in the rear, came up while we were debating... and without saying a word, urged his horse into the stream, and crossed it in safety. Everything was done by this man in a similar way, promptly, resolutely, and silently, without a previous promise or an after vaunt. (pp. 134-135)

Beatte is resolute and lets neither fear nor discouragement stop him. He would never risk his neck for the sake of a glamorous action, however: literature and reality do not require the same qualities from a model Westerner, and those exploits that are unreservedly heroic and romantic in the travellers' eyes are regarded as unreasonable and rash by him<sup>8</sup>. Beatte is a half-breed (of French and Osage parentage) and this quality, initially making him an inferior and untrustworthy individual in the eyes of the travellers<sup>9</sup>, turns out to be his most important trait. The narrative shows that it is precisely because he belongs to both the Indian and the white worlds – the two faces of the West – that he can understand them so thoroughly. Moreover, thanks to his mixed descent, he is the only one really at home in the West: for the Indians merely survive in this world irreparably transformed by the white man's encroachment; and the whites, the new masters, always need a guide and an interpreter to communicate with it<sup>10</sup>. Beatte's mixed blood puts him in a problematic position, however. Differently from the representatives of each single race, who can choose the easy solution of intransigence<sup>11</sup>, he lives the cultural and racial conflicts of the West

<sup>8</sup> See, for instance, his opinion of the «real old Leatherstocking» Ryan (p. 140).

<sup>9</sup> That is how Crayon introduces him:

I confess I did not like his looks when he was first presented to me... He had... a sullen, saturnine expression... He was cold and laconic... He had altogether more of the red than the white man in his composition; and, as I had been taught to look upon all half-breeds with distrust, as an uncertain and faithless race, I would gladly have dispensed with the services of Pierre Beatte. (pp. 25-26)

On Beatte as a half-breed see WILLIAM J. SCHEICK, «Frontier Robin Hood: Wilderness, Civilization and the Half-Breed in Irving's *A Tour on the Prairies*», *Southwestern American Literature*, n. 4, 1974, pp. 14-21.

<sup>10</sup> Beatte's fundamental role as interpreter is illustrated by the episode in which the travellers meet a group of Osage warriors (see pp. 168-169).

<sup>11</sup> See, for instance, the attitude toward the Indians of the white squatters met by the travellers toward the beginning of the tour (chap. V).

as personal problems, and is compelled to look for a compromise between the opposing forces. On the other hand, his condition gives him a superior comprehension of the historical situation – which explains why he helps the whites to «civilize» his Indian relatives despite his respecting the native culture more than the other<sup>12</sup>. He is fully aware of the fact that assimilation is the lesser evil, since either the Indians will submit to the new situation and come to terms with the whites, or they will be ruthlessly destroyed.

Beatte embodies the real West and its conflicts: Tonish, the Creole servant, represents the legendary West. He is the only one who is able to satisfy the travellers by giving them the West they are looking for. He has no facts to offer them, but he knows many wonderful stories and he can give an exciting gloss to what happens in the course of the tour – which is more than enough to make an oracle of him in the travellers' eyes. An episode taking place after Beatte's capture of a wild horse illustrates the contrast between the two servants, and Tonish's power of fascination over the travellers:

For the remainder of the evening the camp remained in a high state of excitement; nothing was talked of but the capture of wild horses... every one promised himself to return from the campaign in triumph, bstriding one of these wild coursers of the prairies. Beatte had suddenly risen to great importance... he was... the hero of the day... [he] bore his honors in silence... our stammering, chattering, gasconading little Frenchman, however, made up for his taciturnity by vaunting as much upon the subject as if it were he that had caught the horse. Indeed he held forth so learnedly in the matter, and boasted so much of the many horses he had taken, that he began to be considered an oracle; and some of the youngsters were inclined to doubt whether he were not superior even to the taciturn Beatte. (pp. 131-132)

The capture of a wild horse is a demanding but ordinary performance for a practical Westerner like Beatte; and this is why he is proud but not excited about it. His attitude interferes with the travellers' programs, however, They have come to the Far West to be stirred by extraordinary experiences; and Beatte's reducing to a routine business what they have always considered a rousing event is an unwelcome incident that risks spoiling all their fun. Were they unbiased travellers, the half-blood's behaviour could open their eyes to the gap existing between real life in the West and its romanticized versions. They are not inclined to allow facts to shake their preconceived notions, however. They prefer to take refuge in the gratifying tales of Tonish, who has the merit of «improving» Beatte's feat by adding to it the missing glamor and color.

<sup>12</sup> See pp. 176-177.

«[Tonish's] representations... were calculated to inspire his hearers with an awful idea of the foe into whose lands they were intruding... if Tonish was to be believed, there was peril at every step in these debatable grounds of the Indian tribes.» (p. 100) Tonish's stories may be questionable, Irving suggests through his narrator. But the travellers like the idea of being in a dangerous region and are unwilling to dispute his reliability. In short, they are complaint victims of his «extravagant tales», and the whole narrative is an ironic exposure of their self-delusion.

The travellers are not the only butts of Irving's irony, however. As the introduction to the narrative shows, Irving was aware that most of his readers were, potentially, the kind of tourists Crayon and company are, and that they also would be looking for wonders and «spirit-stirring» adventures in his western book. With the material he had in hand he could not come up to such expectations: but these very expectations, he found out, could be put to good use and help his ironic exposure of the «Far West» myth. He therefore established with his biased readers the same relation he had Tonish establish with the biased travellers: both keep on promising their «victims» the exciting «Far West» they will never experience. The very opening of the narrative can serve as an example of this technique. In the tone of a historical narrative Irving conjures up all the elements of the Western legend:

In the often vaunted regions of the Far West, several hundred miles beyond the Mississippi, extends a vast tract of uninhabited country... Over these fertile and verdant wastes still roam the elk, the buffalo and the wild horse... These... are the hunting-grounds of the various tribes of the Far West... Here resort... the Pawnees, the Comanches, and other fierce and yet independent tribes... Their hunters and «Braves» repair thither in numerous bodies during the season of game... These expeditions partake, always, of a warlike character; the hunters are all armed for action, offensive and defensive, and are bound to incessant vigilance... Mouldering skulls and skeletons, bleaching in some dark ravine or near the traces of a hunting-camp, occasionally mark the scene of a foregone act of blood, and let the wanderer know the dangerous nature of the region he is traversing. (pp. 11-12)

Unbounded landscapes; wild game; fierce Indians; acts of blood: such a setting holds out hopes of sensational incidents; and readers are deceived into believing that Crayon, in giving this exciting description of the prairies, is somehow anticipating the pattern of his own experience: «It is the purport of the following pages to narrate a month's excursion to these noted hunting-grounds, through a tract of country which had not as yet been explored by white men.» (p. 12) Irving deceitfully incites readers to look forward to the moment when events worthy of the «Far West» will thrill them. And, to the

end, he never lets them give up their -never to be realized- romantic expectations. They keep on reading of the prairies as «these dangerous hunting-grounds» or «these hostile plains»; they are reminded that «on expeditions of the kind... a man's life may depend upon the strength and speed and freshness of his horse» (p. 104); they are told that the travellers are in greater risk of molestation the farther they advance (p. 114): and all this despite the fact that nothing ever happens to justify these disquieting apprehensions. Irving's treatment of the Pawnees shows the most interesting use of this teasing technique in the narrative. He succeeds in making the Pawnees the most pervasive Indian presence of the prairies, although not a single representative of this tribe is ever met on the tour<sup>13</sup>. He effects his deception in two ways: by letting Crayon and his company express their misapprehensions; and by mischievously seconding their false ideas in the course of the narration. The «Pawnee theme» opens the narrative: in fact, this region of the prairies is called «The Pawnee Hunting-Ground» in the synoptic heading. Since many other tribes hunted on these same grounds this definition must be considered inaccurate, from a historical point of view. From the point of view of our specific tour, however, this definition is a patent deceit: naming the region after this tribe is like promising they will appear, sooner or later; and since Irving knows this encounter will never take place, he is clearly making fun of the readers' expectations. During the tour these Pawnees become a real obsession. They are a constant object of the company's talks: and the more they do not show up,

<sup>13</sup> Irving focuses his readers' attention on the Pawnee tribe for two good reasons. The first reason is that the savage Pawnees, and not the tame Creeks or Osages, are the kind of Indians romantic readers would associate with the «Far West». The second reason is that these Pawnees never show up: were they an imaginary tribe, nothing would change in the narrative. Like the mythical West – always present in the travellers' minds, but never actually seen – they are but a shadowy entity: and yet, paradoxically, they condition the tour more than the tangible Indians do.

In «A Tour» Irving allows himself to romanticize the Pawnees – the natives he never met – but champions the complete humanity of the Creeks and Osages – the Indians he saw in the flesh (see, for instance, chap. VII). His vision of the Indians after his western experience is summarized by Crayon's «As far as I can judge, the Indian of poetical fiction is, like the shepherd of pastoral romance, a mere personification of imaginary attributes.» (p. 47). On Irving's treatment of the American Indians see ALBERT KEISER, «The Natives through the Eyes of an Optimist», in his *The Indian in American Literature*, New York, Oxford Univ. Press, 1933, pp. 52-64; DANIEL F. LITTLEFIELD, jr., «Washington Irving and the American Indian», *American Indian Quarterly*, May 1979, pp. 135-154; JANUS ALMUS RUSSEL, «Irving Recorder of Indian Life», *Journal of American History*, n. 45, March 1931, pp. 185-195.

the more their lurking presence is apprehended. Their name is so much in the air that readers inevitably think of them even when they are not explicitly mentioned. Every time something unusual happens, or some calamity is dreaded, their name is the first to be called:

we observed a couple of figures on horseback, slowly moving parallel to us along the edge of a naked hill... and apparently reconnoitring us. There was a halt, and much gazing and conjecturing. Were they Indians? If Indians, were they Pawnees?... Our conjectures were soon set at rest... when they proved to be two of the men we had left at the camp (p. 88)<sup>14</sup>

This Pawnee-phobia reaches its climax in chap. XXII, where it sets in motion the funniest incident of the tour. The Captain mistakes two of his own men for Pawnees; the two men blunder similarly; and the whole camp is thrown into a farcical confusion:

«Drive the horses into the camp!» cried one. «Saddle the horses!» cried another. «Form the line!» cried a third. There was now a scene of clamor and confusion that baffles all description... The alarm increased. Word was brought from the lower end of the camp that there was a band of Pawnees in a neighboring valley. They had shot old Ryan through the head, and were chasing his companions. «No, it was not old Ryan that was killed – it was one of the hunters... «There are three hundred Pawnees just beyond the hill», cried one voice. «More, more!» cried another. (p. 142)

But when the narrative reaches its point of highest tension, and readers expect the fierce Indians to appear any moment, the bubble bursts:

«Well, but the Pawnees – the Pawnees – where are the Pawnees?»  
«What Pawnees?»  
«The Pawnees that attacked you.»  
«No one attacked us.»  
«But have you seen no Indians on your way?»  
«Oh, yes; two of us got to the top of a hill to look out for the camp, and saw a fellow on a opposite hill cutting queer antics, who seemed to be an Indian.»  
«Pshaw! that was I!» said the Captain. (pp. 146-147)

This anticlimactic resolution obviously discontents the readers who, looking forward to a «brush» with the Indians as eagerly as the travellers do, are already hearing the whiz of Pawnee shafts in the air at this point. This disappointment is not produced only by the (hopelessly) uneventful reality, however: Irving's tendentious writing

<sup>14</sup> See also pp. 108; p. 100; p. 156; pp. 205-206.



is mostly to blame. In fact, the readers would not have expected so much from this episode – neither the first nor the last of the Indian alarms – if Irving had not misguided them by having Crayon introduce this episode with «we were doomed to experience another and more serious alarm.» (p. 141) There are moreover the sinister and ominous predictions which open the chapter and have the patent function of inducing a tense state of mind.

Tonish's first function in the narrative is that of representing the legendary West, as we have seen. But reading «A Tour» we realize that the «all-pervading and prevalent importance» of this servant is determined also by another important role he plays in the narrative: that of the scapegoat of the group. Whenever something reprehensible happens, in fact, Irving places Tonish in the most conspicuous position, so that he ends by bearing the blame not only for his but also – and above all – for the other travellers' inconsiderate or questionable behavior. A representative episode is the following:

As we were proceeding at a slow pace, those who were at the head of the line descried four deer grazing on a grassy slope... A young ranger obtained permission from the Captain to go in pursuit of them, and the troop halted in lengthened line, watching him in silence. (p. 86)

So far we have the description of a disciplined troop; but this appearance of martial order is short-lived:

Presently there was the sharp report of a rifle; a fine buck made a convulsive bound and fell to the earth; his companions scampered off. Immediately our whole line of march was broken; there was a helter-skelter galloping of the youngsters of the troop, eager to get a shot at the fugitives; and one of the most conspicuous personages in the chase was our little Frenchman Tonish... The young men of the troop were full of excitement... [and] too little accustomed to discipline or restraint to be kept in order. (pp. 86-87)

Those who looked like responsible soldiers turn out to be ungovernable youngsters; but Irving allows us no time to ponder over their unbecoming behavior, since he promptly directs our attention and our censure toward Tonish:

No one, however, was more unmanageable than Tonish. Having an intense conceit of his skill as a hunter, and an irrepressible passion for display, he was continually sallying forth, like a ill-broken hound, whenever any game was started, and had as often to be whipped back. At length his curiosity got a salutary check. A fat doe came bounding along in full view of the whole line. Tonish dismounted, levelled his rifle, and had a fair shot. The doe kept on. He sprang upon his horse, stood up on the saddle like a posture-master, and continued gazing after the animal as if certain to see it fall. The doe, however, kept on its way rejoicing; a laugh broke out along

the line, the little Frenchman slipped quietly into his saddle... and for some time we were relieved from his vaunting and vapping. (pp, 87-88)

Irving «sacrifices» Tonish (by holding him up to ridicule) in order to spare the rangers. And his operation is successful, since we end by noticing and blaming the ungovernable servant rather than the unruly troop – who would clearly deserve a subduing lesson as much as Tonish does.

Irving's particular position in the 1830s had undoubtedly much to do with his introducing a scapegoat in «A Tour». Irving was eager to become reacquainted with his mother country, and therefore particularly well-disposed toward it. He could not be blind to its deficiencies, however: on the contrary, having just spent seventeen years in the Old World, the defects of the young Republic must have been as evident to him as to any critical European visitor. Besides, the company the writer had chanced to travel with could not have been more liable to being a target for criticism. Irving's fellow travellers were no ordinary American citizens, in fact. They were a Commissioner on a delicate pacifying mission and a troop of rangers: their position made them official representatives of the Republic; and that is why their rather ruinous behavior could not but attract particular attention. This being the situation, Irving had to find a way of expressing his criticism without hurting his readers' patriotic feelings. The introduction of a character he could safely find fault with, and make fun of, whenever he needed to ease the atmosphere, was a skilful – if only partial – solution to the problem. And, beyond doubt, Tonish meets the requirements for the role of scapegoat better than any other character in «A Tour». Because being neither «purely» American (from a Wasp point of view) nor European (although he is very often called «the Frenchman»), he can represent all readers without hurting the feelings of any: his «transnational» identity makes him the ideal «neutral» figure on which to lay the sins of the company.

Alberta Fabris Grube

## IL VIAGGIO IN EUROPA DI ABU TALIB KHAN

Molto, moltissimo è stato scritto sul fenomeno dei rapporti Europa-Oriente, sul fascino che le terre 'esotiche' hanno esercitato sugli occidentali, o sulle ragioni pratiche, commerciali e politiche che spingevano gli Europei ad interessarsi di paesi antichi o di terre nuove. Ma molto minore risonanza ha avuto il rapporto inverso, delle reazioni in senso opposto, essendo la situazione degli orientali alla scoperta dell'Occidente obiettivamente differente soprattutto per quanto riguarda il mondo mussulmano, chiuso nella assoluta convinzione della superiorità della Casa dell'Islam, la comunità di fedeli del vero Dio, contrapposta al resto del mondo, necessariamente 'barbaro e infedele', come scriveva Bernard Lewis in un suo libro molto fortunato sull'argomento. Date queste premesse, con l'eccezione di alcuni rendiconti di viaggio arabi nel Medio Evo, sarà solo molto faticosamente e in epoca relativamente tarda che si faranno strada la curiosità e l'interesse per paesi che, si badi bene, *militarmente*, avevano dimostrato di essere in grado di affrontare e sconfiggere stati mussulmani, per molti secoli passati di vittoria in vittoria. Resoconti precisi sul mondo degli infedeli cominciano infatti ad apparire soltanto nel '700 quando gli ottomani, la più importante potenza islamica nel Mediterraneo, e il Marocco, piccolo stato nord africano ancora dolorosamente memore della Reconquista spagnola, inviano le prime ambascerie in occidente, scoprendo la necessità di conoscere meglio quell'Occidente ormai molto pericoloso. Per quanto riguarda il nuovo mondo delle Americhe vorrei ricordare che il primo viaggiatore medio-orientale in quei paesi sembra sia stato un sacerdote caldeo, appartenente quindi alla minoranza cristiana, Ilyas Ibn Hanna di Mossul che si recò in Perù, Panama e Messico fra il 1668 e il 1683<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> B. LEWIS, *Europa barbara e infedele*, I musulmani alla scoperta dell'Europa,

Il discorso è un po' diverso per quanto riguarda l'India, in particolare l'India mussulmana che aveva accolto la prima ambasciata inglese quando Thomas Roe fu alla corte di Jahangir fra il 1615 e il 1616 come inviato di Giacomo I. Ma per avere dei resoconti sull'Europa da parte indiana bisognerà attendere il '700 avanzato: nel 1765 troviamo a Londra un bengalese, Sheikh Itisam al-Din che scrive una relazione in persiano poi tradotta in inglese nel 1827 da J.E. Alexander. Più interessante, sempre a detta di Bernard Lewis, è però il testo di un altro viaggiatore, Mirza Abu Talib Khan, non a caso citato anche da studiosi indiani come uno dei più interessanti luminari settecenteschi<sup>2</sup>. Figlio di un persiano di origine turca che aveva abbandonato Isfahan per sfuggire alla tirannia di Nadir Shah, Talib era nato a Lucknow ma aveva trascorso la prima giovinezza a Murshidabad, importante città Moghul: nel 1775 si stabilì a Oudh dove lavorò sia per il *nawab* che successivamente per la East India Company anche come incaricato della riscossione delle imposte. Di lì passò a Calcutta dove pubblicò la prima edizione del *diwan* di Hafiz, il grande poeta persiano, e dal 1799 al 1803 viaggiò in Europa, in Gran Bretagna ma anche in Francia, in Italia e attraverso l'impero ottomano sulla via del ritorno. Di nuovo a Calcutta sembra che abbia messo in ordine i suoi appunti di viaggio, fatti copiare e dati agli amici. Una copia capitò nelle mani di un inglese, capitano di artiglieria, che la fece trascrivere ad Allahabad nel 1806: questa trascrizione fu portata, sempre da un militare, in Inghilterra dove venne tradotta da Charles Stewart, professore di lingue orientali nel College della East India Company nello Hertfordshire che nella prefazione scrive:

We have several books of fictitious travels, ascribed to natives of the East; but I believe this is the first time the genuine opinions of an Asiatic, respecting the institutions of Europe, have appeared in the English language; and, as such, I trust they will be received with proportionate interest by the Public<sup>3</sup>.

Milano, Mondadori, 1982, p.113. Sembra che il primo accenno al Nuovo Mondo in Cina sia dovuto a un marinaio cinese analfabeta che dettò le sue memorie di viaggio al suo ritorno in patria nel 1822. «*Mieh-li-kan* is a small isolated island in the middle of the ocean. It could be reached by sailing west for about ten days from England. Formerly it was part of England but now is an independent country, although the customs and practices of the two countries still remain alike. » (citato in J. Mirsky, *The Great Chinese Travelers*, New York, Random House, 1964, pp.270-271.

<sup>2</sup> *The Maratha Supremacy*, a cura di R.C. Majumdar, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1977.

<sup>3</sup> *Travels of Mirza Abu Talib Khan in Asia, Africa, and, Europe During the Years 1799, 1800, 1801, 1802, 1803*, Broxburne, Hart., 1814, vol. I. p. viii.

Il testo persiano *Masir-i-Talibi fi Bilad-Ifrandji* fu pubblicato dal figlio dopo la morte di Talib nel 1812, quello inglese uscito nel 1814 comparve successivamente in edizione francese (1819), tedesca e urdu, una prova molto convincente dell'interesse suscitato sia in Europa che nel suo paese. Talib, come spero di dimostrare, ha infatti un atteggiamento particolare nei riguardi di ciò che vede, un atteggiamento tutto sommato obiettivo, disincantato, tipico di chi si trovava di fronte a un mondo diverso ma non del tutto estraneo, vista la sua esperienza diretta degli inglesi. Perché lo scopo di questo suo scritto era quello di contribuire ad 'educare' gli indiani, a renderli consapevoli di altre realtà che per certi versi riconosce più avanzate, anche se un suo innato scetticismo gli fa dubitare che ciò avvenga, visto che i ricchi, come scrive, preferivano la letteratura d'evasione mentre i poveri non avevano molte possibilità di dedicarsi alla lettura.

Talib era una persona colta, tipico esponente della classe dirigente Mughal al suo meglio: mussulmano sincero ma anche molto ben disposto verso gli inglesi, gli stranieri che meglio conosceva e con cui si sentiva a suo agio. Ma era soprattutto un uomo aperto e curioso, attento osservatore di quanto gli accadeva intorno. La prima parte del viaggio, insieme al capitano Richardson, la fa su una nave olandese, dove deve affrontare diverse cose sgradevoli, a cominciare dal rumoroso vicino di cabina che si comportava con quella «over-bearing insolence which characterizes the vulgar part of the English in their conduct to Orientals»<sup>4</sup>, dai problemi causati dall'affollamento di uomini e animali che comprendevano maiali e cani, e dalla scarsità d'acqua che rendeva problematiche le abluzioni rituali. La prima città in cui scende è Città del Capo dove ammira gli interni delle case pulite ed eleganti, riccamente arredate; ma non gli piacciono le donne di origine olandese:

All the European Dutch women whom I saw were very fat, gross, and insipid; but the girls born at the Cape are well made, handsome, and sprightly; they are also good natured, but require costly presents<sup>5</sup>.

Né giudicava molto meglio gli uomini, «low-minded and inhospitable»<sup>6</sup>, in generale propensi a trattare malissimo i loro schiavi, restii a concedere la libertà con la manumissione. Il viaggio procede su una baleniera inglese lungo le coste africane verso nord,

<sup>4</sup> *Travels*, vol. I, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*

un viaggio reso movimentato dal timore di essere assaliti da navi nemiche o, per converso, dai tentativi di catturare navi straniere visto che la maggioranza dei re europei, come si affretta a spiegare, erano in guerra fra loro. Ma più che la situazione bellica sono i venti contrari a farlo sbarcare in Irlanda, a Cork che gli sembra bella nonostante la puzza e la sporcizia. A questo punto decide di spingersi fino a Dublino dove risiedeva una sua vecchia conoscenza che desiderava rivedere, Lord Cornwallis, il vincitore di Tipu Sultan, ritornato dall'India e ora viceré in Irlanda. Ospite del capitano Baker ne ammira soprattutto la cucina, così funzionale, così ben ordinata dove tutto procede senza intoppi:

I was particularly pleased with his cook-room, it being the first regular kitchen I had seen; the dressers for holding china, the racks for depositing the dishes after they were washed, the pipes of cold and boilers of hot water, which, merely by turning a cock, were supplied in any quantity that could be required, with the machinery for roasting meat, all excited my admiration<sup>7</sup>.

Ciò che lo colpisce insomma, e sarà il leitmotif di tutte le sue impressioni, è soprattutto l'organizzazione, la tecnologia più avanzata che in effetti erano tipiche dell'Europa di allora. Così nella capitale irlandese apprezza le case distinte dal numero civico, i negozi muniti di vetrine e col nome del proprietario, le strade bene illuminate, il numero di carrozze pubbliche e private. Ma attraversando la compagnia sottolinea con stupore la tremenda povertà dei contadini, le cui condizioni di vita gli paiono peggiori che in India, visto che nonostante il clima rigido, non portavano scarpe, non mangiavano carne e si nutrivano esclusivamente di patate. Riscaldarsi per tutti era una necessità: Talib descrive combustibili ignoti in India, la torba e il carbone «a species of black stone dug out of mines, and affords a great heat»<sup>8</sup> e si dilunga a parlare dei caminetti che gli parevano belli e nel contempo funzionali. Altri gusti e abitudini lo lasciano invece perplesso, come l'uso di mangiare i buoi piuttosto che utilizzarli come animali da tiro, e l'abbondanza di monumenti equestri, che del resto erano sembrati ridicoli anche a Lady Montagu quando, al ritorno da Costantinopoli, aveva attraversato la Francia. Il gran numero di statue, piccole e grandi, in casa, nei cimiteri, nei giardini gli pareva disdicevole, da idolatri piuttosto che da cristiani, per non parlare poi della mania di collezionare sculture antiche che aveva

<sup>7</sup> *Ibid.*, vol. I. p. 121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 130.

spinto un tale a spendere cinquemila sterline per acquistare un torso senza braccia né gambe:

It is really astonishing that people possessing so much knowledge and good sense, and who reproach the nobility of Hindoostan with wearing gold and silver ornaments like women, should thus be tempted by Satan to throw away their money upon useless blocks<sup>9</sup>.

Da buon mussulmano lo turba la mancanza di bagni pubblici - ce ne erano due soli, sporchi, maltenuti e senza inservienti - ma gli irlandesi d'inverno non si lavavano e d'estate usavano il mare o i fiumi, mentre si diverte a teatro, non a una farsa con Arlecchino (in una lingua barbara: che fosse italiano?) ma per uno spettacolo sulla resa di Seringapatan, l'episodio conclusivo della lotta degli inglesi contro Tipu Sultan, dimostrando così quanto gli fosse estranea una coscienza nazionalista. «The representation was so correct, that everything appeared natural; and the conclusion was affecting»<sup>10</sup>.

Arrivato finalmente a Londra, il culmine delle sue aspettative, cui dedicherà financo una poesia in persiano, si abbandona alla gioia di poter ammirare le innovazioni tecnologiche e la struttura di una città ben funzionante e organizzata, con i suoi clubs, i suoi ricchi edifici e istituzioni quali il British Museum, raccolta di rarità e cose curiose. Visita diverse fabbriche, birrerie, industrie tessili ormai meccanizzate, manifatture d'aghi e fonderie, riportandone una straordinaria impressione di efficienza, di organizzazione del lavoro per cui l'operaio di ciascun operaio contribuiva alla riuscita dell'insieme. Le stoffe indiane certamente erano più belle ma col sistema inglese se ne producevano di più e a costi minori. Era affascinato dalla diffusione della stampa che permetteva di pubblicassero molti giornali letti con grande avidità dagli inglesi e aveva anche parole elogiative per l'arte dell'incisione che permetteva di divulgare a prezzi contenuti riproduzioni di quadri famosi. Per non parlare della meraviglia davanti alle culture in serra che permettevano agli inglesi di coltivare, nonostante il clima ostile, innumerevoli specie esotiche, mentre

none of the Emperors of Hindoostan, in all the plenitude of their power, could ever have forced a gooseberry or a cherry, two of the most common fruits in Europe, to grow in their dominions<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 144.

<sup>10</sup> *Ibid.* vol. I, p. 160. Interessante questo commento di Talib soprattutto pensando al quadro famoso di Robert Home che rappresenta Cornwallis mentre riceve in ostaggio i due figli di Tipu Sultan a Seringapatan in cui si enfatizza il comportamento magnanimo e benevolente dei conquistatori.

<sup>11</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 299.

In altre parole Talib dimostra di aver ben capito che il potere economico rappresentava la chiave del successo per qualsiasi stato, più ancora della potenza militare.

Se gli uomini europei erano affascinati dall'idea dell'*harem*, associato a una invidiabile licenziosità, diverso era l'atteggiamento del nostro viaggiatore nei confronti delle donne inglesi; sebbene più volte ne esaltasse la bellezza e l'attrazione, osservava anche che nonostante le apparenze godevano di poca libertà di muoversi ed erano spesso costrette a lavorare poiché, quello che chiama un saggio legislatore, glielo aveva ordinato per evitare che l'ozio le facesse cadere in tentazione. Sforzandosi di essere obbiettivo vede lati positivi e meno anche nelle condizioni sociali del paese: la servitù inglese aveva certi vantaggi in quanto dormiva su letti e non per terra, non era obbligata a correre davanti alla carrozza o al cavallo del padrone, ma in compenso non poteva licenziarsi senza preavviso né mancargli di rispetto col risultato di comportarsi in effetti come gli schiavi del suo paese. Guarda con molto interesse all'istituzione delle *poor-houses*, un esempio concreto di carità pubblica piuttosto che privata, pur notando con sorpresa il gran numero di mendicanti, segno evidente di come anche questo sistema non funzionasse in realtà tanto bene.

Per quanto riguarda le forme di governo gli piace che il re, Giorgio III, avesse potere limitato e non amasse lo sfarzo, a differenza dei despoti orientali: visita il Parlamento ma senza essere particolarmente impressionato dalla sua funzione di assemblea rappresentativa eletta dal popolo, limitandosi a delinearne le principali mansioni: occuparsi delle tasse, effettuare un'azione di controllo sui vari organi dello Stato, legiferare. Non fa commenti sul fatto che in Inghilterra, a differenza di quanto accadeva nei paesi islamici dove il diritto è un'emanazione divina, la legge e la religione fossero assolutamente distinte per cui «the duty of a clergyman is limited to watching over the moral and spiritual conduct of his flock»<sup>12</sup>. Mentre gli pareva molto positivo che qualsiasi cittadino inglese fosse giudicato da una giuria spesso tuttavia esposta al pericolo di essere condizionata dai giudici, ha molte riserve sugli avvocati, sovente inclini a trascinare artificiosamente a lungo i processi, a tutto scapito di chi dovevano difendere. A proposito della situazione finanziaria del paese rileva la presenza di moltissime tasse e come il debito pubblico fosse finanziato dai banchieri che giocavano sugli alti interessi a tutto svantaggio della classe media.

<sup>12</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 63.



A conclusione di questa prima parte del viaggio Talib con meticolosità da contabile nota difetti e pregi della popolazione britannica, alcuni ovvii, l'arroganza, il disprezzo per gli altri paesi, altri un po' meno, la mancanza di castità e di vera fede religiosa, un eccessivo amore per il lusso che creava molti bisogni inutili, e in genere per i piaceri materiali della vita, in cui include il bere, il mangiare e il vestirsi con abiti che giudica assurdamente complicati da indossare e che mutavano a seconda delle varie ore del giorno. Ma fra le caratteristiche positive oltre al buon senso, alla semplicità, al rispetto per i superiori e per le regole dello stato, c'erano soprattutto la passione per la meccanica che vede finalizzata al miglioramento delle condizioni di vita di tutta la popolazione e non solo delle classi alte che d'altro canto, per quanto riguardava lo sviluppo di aggeggi meccanici necessari in una casa ben funzionante, dovevano fare i conti con gli alti costi della servitù. Né, cadendo tuttavia in contraddizione con quanto affermato precedentemente, trascura l'importanza della moda che, cambiando di stagione in stagione, stimolava la produzione industriale. Oggi, infatti, l'influsso che la moda ebbe sulla manifattura delle stoffe di cotone, fino ai primi dell'Ottocento in gran parte importate proprio dall'India, è ben noto.

Con la pace di Amiens riprendeva la possibilità di viaggiare in Europa e Talib sceglie di ritornare in patria per una via diversa, non più per mare ma attraversando il continente, questo continente dove temeva la diffusione delle idee rivoluzionarie. Prima tappa è Parigi che lo colpisce per le case altissime, a otto piani, l'uso di molti francesi di fare i bagni e di lavare la biancheria nella Senna e la gallerie del Louvre con le ricche collezioni di opere d'arte saccheggiate da Napoleone che il popolo poteva visitare gratuitamente. In compenso l'illuminazione delle strade era inesistente, le locande sporche e il cibo cattivo, con una prima colazione ridotta a caffè e pan secco. I francesi erano cortesi e ben vestiti, ma privi di energia e poco perseveranti nei loro impegni; le loro donne, sebbene confessi di avere una natura 'amorosa', «want the simplicity, modesty and graceful motions of the English damsels»<sup>13</sup>. Si dipingevano troppo, erano sfrontate e parlavano molto: gli abiti erano eccessivamente scollati e il loro modo di pettinarsi gli ricordava quello delle ballerine del suo paese, le famose *nautch girls* che piacevano tanto anche agli europei, mentre le povere contadine gli parevano semplicemente disgustose.

Abbastanza curiosi per noi sono i suoi commenti sull'Italia che si

<sup>13</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 254.

limita in parte ad attraversare. Genova gli piace molto nonostante la sovrabbondanza nelle case di affreschi in colori sgargianti. Ma ciò che lo rende perplesso è l'usanza del cicisbeo, per cui una donna si trovava con due mariti, uno il padre dei suoi figli, l'altro impegnato ad accontentare tutti i suoi capricci. A Livorno, dove si sarebbe imbarcato, gli rubano il turbante e Talib tormentato dal caldo e dagli insetti invoca la maledizione di Dio sulla città e i suoi abitanti avari e violenti, soprattutto nei riguardi degli stranieri che trattavano male per ignoranza o bigotteria. Lentamente sta ormai lasciando l'Europa e avvicinandosi all'impero ottomano, uno stato islamico in grande decadenza ma ancora molto esteso e in parte funzionante. Anche in questo caso il suo giudizio è abbastanza variegato; se da un lato ammirava certe qualità di quel governo e dei turchi, il loro senso dell'onore, la loro liberalità, e compassione, dall'altro non manca di osservare che erano sporchi, indolenti, la corruzione vi era diffusa, l'esercito indisciplinato. Le case di legno piene di insetti «neither possess the solidity and grandeur of the habitations of India, nor the comforts and conveniences of those of Europe»<sup>14</sup>, la cucina era una cattiva imitazione del vitto persiano e indiano. Le loro donne godevano di una eccessiva libertà, potendo andare dove volevano protette soltanto da un piccolo velo: le vedove, con sua grande stupore, si risposavano subito. Visita Troia,

once the residence of a celebrated philosopher and poet, named Homer, whose works are still extant in the ancient Greek language, and are much read and admired in Europe»<sup>15</sup>.

A Costantinopoli, dove incontra gli Elgin ed è ricevuto in udienza dal sultano Selim III lo colpisce in particolar modo Santa Sofia che per grandiosità e splendore dei materiali gli sembrava un edificio moderno. Più succinto il resconto dell'ultima parte del viaggio che lo vede attraversare l'Anatolia per giungere a Bassora dopo soste a Bagdad, una città sporca e maltenuta, e nei luoghi sacri della tradizione Shiita: da Bassora giunge a Bombay e il 4 agosto 1803 finalmente a Calcutta.

Ma il testo inglese si conclude con un'interessante appendice, chiaramente scritta a beneficio dei lettori occidentali, una *Vindication of the Liberties of the Asiatic Women*, titolo curioso che a qualcheduno richiamerà alla mente la ben più celebre *Vindication* della

<sup>14</sup> *Ibid.*, vol. III, pp. 49.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. III, pp. 24-25.

Wollstonecraft. Si tratta di un *exploit* abbastanza divertente in quanto vediamo Talib destreggiarsi con una certa abilità fra le accuse europee non sempre ingiustificate e una difesa dei costumi mussulmani. Riconosce che data la diversa educazione nel suo paese per le donne era impossibile intrattenersi con gli uomini (cosa che fra parentesi a lui era piaciuta molto fare nei suoi soggiorni in Occidente), che la loro testimonianza in tribunale non valeva che la metà di quella di un uomo, che le vedove avevano in India un triste destino ma nello stesso tempo giustifica anche certe limitazioni della libertà femminile in quanto dovute al rispetto del marito per la *privacy* della moglie, alla pigrizia delle donne che preferivano l'ozio protetto dell'*harem* all'impegno di lavoro. Soprattutto, e qui aveva facile gioco, sottolinea certi vantaggi nella condizione della donna mussulmana che poteva chiedere il divorzio e in ogni caso non doveva rinunciare ai figli, aveva il controllo della sua proprietà, si occupava direttamente dell'educazione dei suoi bambini e comandava la servitù, senza interferenze da parte del marito. Niente di esotico, niente di pruriginoso quindi ma una disanima puntuale di due situazioni molto diverse, ma forse più in apparenza che in realtà visto che c'erano vantaggi e svantaggi da ambo le parti. Ma questo è poi tutto il tono del resoconto di viaggio di Talib che guarda l'Europa con occhi curiosi e attenti, senza lasciarsi prendere da particolari emozioni né inalberare rifiuti. Il diverso è diverso e basta, l'impegno con cui l'autore scrive è quello documentaristico e informativo senza indulgere in descrizioni elaborate o in proiezioni fantastiche. Le sue impressioni sono fresche e stimolanti, rivelando un atteggiamento di ammirazione che ormai si andava diffondendo anche in Oriente per la Gran Bretagna, uno stato che era riuscito a creare delle strutture politiche, sociali ed economiche funzionanti e che ora si trovava in prima fila nell'arduo compito, non sempre svolto nel migliore dei modi, di amministrare e organizzare regioni lontane travolte dalla dissoluzione dell'impero Mughal, una prima testimonianza del complesso rapporto che si stava stabilendo fra due realtà dissimili ma che in qualche modo avrebbero dovuto convivere per più di due secoli. Era l'impatto di una civiltà in movimento che stava imponendosi per la sua capacità di rinnovarsi, contrapposta a altre dove usi, costumi, modi di vita, strutture erano rimasti immobili, ancorati a una visione del mondo che se aveva portato a grandi conquiste in epoche precedenti, ora rischiava di diventare soltanto una cappa soffocante, alla lunga mortale.

Siffatta disponibilità ad apprezzare nuove idee, nuovi sistemi di vita, pur senza dimenticare le proprie origini, mi sembra del resto tipica di tutto il Settecento, cosmopolita, non irrigidito nelle proprie

convinzioni come sarebbe accaduto nel secolo successivo, soprattutto a ben guardare in Occidente. Talib, del resto, si era formato alla corte del *nawab* di Oudh, culturalmente legata alla Persia, ma nel contempo molto interessata a quanto si faceva in Europa, nel campo dell'organizzazione militare ma anche in quello artistico. Mentre nella East India Company c'erano personaggi come Warren Hastings e Clive, entrambi collezionisti d'arte indiana e promotori di uno studio sistematico della tradizione filosofica e religiosa di quel continente. Non è un caso infatti che più o meno in quegli anni nasca lo straordinario Ram Mohan Roy (1772-1833), funzionario della East India Company, pensatore, critico e teologo, uno dei più famosi riformatori indiani del primissimo Ottocento convinto che, senza rinunciare al suo io profondo, l'India doveva modificare certe leggi, accettare suggerimenti dalle esperienze europee come del resto, sia pure faticosamente, sarebbe accaduto. Perché come aveva sostenuto già nel 1852 Elie Kadourie l'Occidente era una forza trainante da cui era impossibile prescindere o come aveva scritto in maniera poetica un altro viaggiatore indiano in Gran Bretagna, Bhagvat Sinh Jee nel 1883, a proposito del 'sole' della civiltà e del progresso, alto in Europa ma non in India, dove si augurava però tornasse a splendere: «The sun not only rose some thousands of years back, but shone on its full splendour for a long time till it set, and has dawned again with its lustre beautifully reflected from the West»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Bhagvat Sinh Jee, *Journal of a Visit to England in 1883*, Bombay, 1886, p. 245.

Giuseppina Grespi

LA TRADUZIONE SPAGNOLA MEDIOEVALE  
DELLA MEDEA DI L. A. SENECA

0. *L'ambiente culturale delle traduzioni castigliane*

Nella penisola iberica nel corso del XV secolo l'attività di ricezione e diffusione delle opere di Seneca raggiunse il suo apogeo grazie all'intensa opera di sviluppo culturale e al rinnovato interesse per la cultura classica negli ambienti e nei circoli eruditi che circondavano le corti spagnole. La perdita di familiarità con la lingua latina – frequente in tutti i livelli, anche nei più colti – fomentò le traduzioni delle opere del filosofo cordovese negli idiomi della penisola, in primo luogo nella zona catalana e successivamente in Castiglia.

Il più famoso traduttore di Seneca, Alonso de Cartagena, tradusse la maggior parte delle opere<sup>1</sup> del filosofo direttamente dal latino; Fernán Pérez de Guzmán incaricò la traduzione castigliana di una versione italiana delle *Epistulae morales* e infine Pedro Diaz de Toledo tradusse gli apocrifi *Proverbiae Senecae*.

Si è sempre pensato che le traduzioni castigliane delle *Tragedie* di Seneca fossero due: la prima fu realizzata per iniziativa di Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana e, secondo l'opinione di K. Blüher<sup>2</sup>, è andata perduta; la seconda, il cui committente rimane ancora anonimo, fu realizzata sulla base di una traduzione catalana

<sup>1</sup> M. SCHIFF, nel suo *La bibliothéque du Marquis de Santillana*, attribuisce a Alonso de Cartagena la traduzione di queste opere: *Libro de la vida bien aventurada*; *Libro primero de la providencia divina*; *Libro segundo de la providencia de Dios*; *Libro de la Clemencia*; *Libro de las siete artes liberales*; *Libro de los remedios contra fortuna*; *Libro de las declamaciones*; *Libro de las cuatro virtudes*; *Libro de amonestamientos y doctrinas*; *Copilación de algunos dichos de Séneca*; *Título de la amistanza o del amigo*; *Dichos de Séneca en el fecho de la cavallería de Roma*.

<sup>2</sup> K. A. BLÜHER, *Séneca en España – Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1983.

della fine del XIV secolo. In realtà, tenendo conto che il nostro studio si è limitato all'analisi della *Medea*, alcuni elementi, dei quali parleremo più avanti, ci portano ad affermare che in questa «seconda» traduzione confluiscono tre differenti traduzioni e che tutte siano tributarie della traduzione catalana.

1. *La tradizione manoscritta latina delle tragedie di L. A. Seneca*

Acquista molta importanza ai fini del nostro lavoro fornire alcune notizie sulla storia della tradizione manoscritta del testo latino delle tragedie di Seneca – concretamente della *Medea* – e alcuni dettagli sulla situazione attuale delle ricerche dei filologi classici.

Due sono le classi o gruppi di manoscritti che trasmettono l'insieme delle *Tragedie* di Seneca.

Il seguente schema<sup>3</sup> rappresenta in maniera sufficientemente esaustiva i testimoni che compongono le due classi A e E:

CLASSE E	CLASSE A
1) CODEX ETRUSCUS o FLORENTINUS DE LA LAURENTIANA 37, 13 4 (S. XI-XII)	1) PARISINUS LAT. 8260 (XIII s.)
2) EXCERPTA-THUANEAE (PARISINUS s. IX –X) per parti di Troas-Medea-Oedipus	2) una famiglia i cui testimoni sono: a) AUGUSTANUS (s. XIV);
3) FRAGMENTA RESCRIPTA AMBROSIANA Medea – Oedipus	NEAPOLITANUS IV D47C. del 1376; LAURENTIANUS 24, sin4

<sup>3</sup> Questo schema si conforma con le indicazioni provenienti dallo studio di G. GIARDINA, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico*, Napoli 1965, e da un colloquio chiarificatore con lo studioso.

- 4) Testimoni di una copia perduta di Etruscus, chiamato  $\Sigma$  da Leo <sup>4</sup>:  
 – AMBROSIANUS D 276 nit. (M)  
 – VATICANUS LATINUS 1769 (N)  
 – PARISINUS LATINUS 11855  
 per:  
 Hercules  
 Troas  
 Thyeste
- b) MANUSCRITO C (406 CORP. CHRISTI College Cambridge) del s. XIII
- c) S de SCOR. ESCORIALENSIS 108 T III, II del s. XIV

3) t Glosse di N. Treveth <sup>5</sup>

4) Consensus AE

Secondo l'opinione di L. Hermann <sup>6</sup> e i suoi epigoni la trasmissione del testo seneciano radica principalmente nel testo E, mentre il testo A presenta numerose *contaminations* che limiterebbero la sua importanza filologica.

Brugnoli <sup>7</sup> e Ussani <sup>8</sup> e la maggior parte dei filologi classici italiani, nelle loro preziose ricerche, provano che in realtà bisognerebbe considerare più degni di fede i manoscritti del gruppo A.

La questione rimane ancora aperta, ma le prove addotte da Brugnoli e Ussani – le loro ricerche sono tra le più recenti – sembrano ben documentate.

Philp <sup>9</sup> e Giardina <sup>10</sup>, eminenti studiosi dei testimoni e della tradi-

<sup>4</sup> *Tragoedia Senecae*, edizione di F. Leo, Berlino 1878-79.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda la trasmissione del testo di glosse di N. Treveth i testimoni più degni di fede sono:

– SOC. (63 Soc. des Antiq. de Londres) s. XIV

– VAT. (VATICANUS 1650) s. XIV

– URB. (URB. 355) s. XIV.

<sup>6</sup> L. HERMANN, *Sénèque tragédies*, 2 vols., Paris 1961.

<sup>7</sup> G. BRUGNOLI, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali*, in *Lincei-Mem. scienze morali-1957-Ser. VIII*, vol. VIII, 3.

<sup>8</sup> V. USSANI JUNIOR, *Per il testo delle tragedie di Seneca*, in *Lincei-Mem. scienze morali-1957-Ser. VIII*, vol. VIII, 7.

<sup>9</sup> R. H. PHILP, *The Manuscript Tradition of Seneca's Tragedies*, in *Classical Quarterly*, N. S., 18, 1968, pag. 270-286.

<sup>10</sup> G. GIARDINA, *op. cit.* passim.

zione latina delle *Tragedie* di Seneca parlano di un testo AE evidente risultato di una contaminazione orizzontale tra i due gruppi principali, la cui importanza sembra aumentare sempre più man mano che si approfondiscono gli studi.

Per quanto riguarda il nostro lavoro bisogna segnalare il fatto che uno dei manoscritti del testo A, l'ESCURIALENSIS 108 T, è di origine spagnola.

Bisogna ricordare qui l'importanza della presenza nel testo A di questo testimone iberico, poiché rarissime volte si utilizzarono manoscritti latini di origine spagnola per stabilire, ricostruire e normalizzare testi di opere classiche.

Pure da ambiente spagnolo proviene il manoscritto GESUITICO 497,<sup>11</sup> fino ad ora sconosciuto, della Biblioteca Nazionale di Roma del secolo XV. Abbiamo utilizzato questo manoscritto nel confronto tra la traduzione castigliana e il testo latino, infatti dai ricchissimi apparati che G. Giardina<sup>12</sup> e L. Hermann<sup>13</sup> forniscono nelle loro edizioni critiche delle *Tragedie*,<sup>14</sup> abbiamo stabilito che il manoscritto Gesuitico 497, trasmette il testo della *Medea* secondo il gruppo A e si avvicina molto alla fonte latina utilizzata dal volgarizzatore.

Dal confronto del manoscritto latino con la traduzione castigliana possiamo affermare che il traduttore catalano utilizzò per la traduzione un manoscritto latino appartenente alla classe A.

Ad esempio l'ordine che le *Tragedie* seguono nella tradizione latina del testo A coincide con quello della traduzione castigliana<sup>15</sup>.

*Distribuzione delle Tragedie secondo i testi latini A e E.*

#### TESTO LATINO A

1. Hercules furens
2. Thyestes
3. Thebais

#### TESTO LATINO E

1. Hercules furens
2. Troades
3. Phoenissae

<sup>11</sup> Indichiamo il manoscritto Gesuitico 497 con la sigla NRL: con la lettera N si indica la Biblioteca dove abbiamo trovato il manoscritto (Biblioteca Nazionale), con la lettera R si indica la città di provenienza (Roma), e con la lettera L si indica che si tratta di un manoscritto latino.

<sup>12</sup> G. GIARDINA, *op. cit.* passim.

<sup>13</sup> L. HERMANN, *op. cit.* passim.

<sup>14</sup> L. HERMANN trasmette il testo delle *Tragoediae* seguendo le lezioni del testo E, ma spesso corregge lezioni corrotte utilizzando i manoscritti del testo A, mentre Giardina segue uniformemente il testo A.

<sup>15</sup> Si veda più avanti il paragrafo sulle *traduzioni castigliane delle tragedie: Contento dei manoscritti oggetto del nostro studio.*



4. Hippolitus	4. Medea
5. Oedipus	5. Phaedra
6. Troas	6. Oedipus
7. Medea	7. Agamennon
8. Agamennon	8. Thyestes
9. Octavia	9. Hercules Oetaeus
10. Hercules Oetaeus	10. _____

Inoltre i manoscritti della tradizione A contengono l'*Octavia*, la cui traduzione (incompleta) troviamo anche nei manoscritti della traduzione castigliana.

Dove c'è discrepanza e diffrazione tra le lezioni di E e A il traduttore segue le lezioni di A.

Rispetto alle *contaminationes* che si trovano nei manoscritti della tradizione A ha molta importanza il gruppo chiamato AE da R. H. Philp<sup>16</sup>.

Philp afferma che nel ramo di E solo l'Etruscus è puro e nel ramo A gli unici manoscritti senza *contaminationes* sono P T C S, tutti gli altri si possono attribuire ad un gruppo chiamato AE<sup>17</sup>.

Questa digressione sul problema della *contaminatio* nei manoscritti latini delle *Tragedie* ci permette spiegare e chiarire quei rari punti dove le traduzioni castigliane seguono la lezione della tradizione E.

Il confronto con il manoscritto latino Gesuitico 497 ci ha permesso avvicinarci ad un testo molto simile al manoscritto latino dal quale provengono le traduzioni catalana e castigliane.

Inoltre il manoscritto Gesuitico 497 presenta molte note soprascritte a parole del testo e glosse marginali esplicative: la traduzione catalana<sup>18</sup> e quelle castigliane hanno incorporato o agglutinato molte di queste note che troviamo nel testo e che procedono dal commentario e note alle *Tragedie* di Seneca realizzati da Nicolas Treveth nel secolo XIV.

Il domenicano inglese scrisse tra gli anni 1315-16 un famoso

<sup>16</sup> PHILP, *op. cit.* passim.

<sup>17</sup> Philp designa con la sigla AE la maggior parte dei manoscritti delle *Tragedie* che appartengono fondamentalmente alla tradizione A, nei quali si trovano numerose varianti di E, varianti che si sono originate in uno o più codici nei quali un testo A è stato confrontato completamente con un manoscritto E e, introducendo le varianti di E dove preferivano, si produssero testi che sono fusioni delle due tradizioni. La prova più evidente sono i passi che mancano in A (Med. 124-161; 1009-1027) che sono stati emendati con E.

<sup>18</sup> Tutte le informazioni sulla traduzione catalana derivano da K. BLHÜER, *op. cit.* passim, e da M. DE RIQUER, *op. cit.* passim.

commentario alle *Tragedie* di Seneca che ebbe grande successo e diffusione nel tardo Medioevo e del quale si conservano numerosi manoscritti<sup>19</sup>.

Abbiamo così potuto verificare quali sono veri errori di traduzione e quali sono invece lezioni, per lo più addizioni o spiegazioni, che in realtà derivano dal manoscritto latino e dalle glosse che accompagnavano il testo della *Medea*.

## 2. Relazioni tra la traduzione catalana e le traduzioni castigliane delle tragedie

Da una lettera che il Marqués de Santillana scrisse a suo figlio<sup>20</sup> si deduce che fu sua l'iniziativa della prima traduzione:

«*A ruego e instancia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reyno algunos poemas, asy como la Eneyda de Virgilio, el Libro Mayor de las Transformaciones de Ovidio, las Tragedias de Lucio Anio Séneca, e muchas otras en que yo me he deleytado fasta este tiempo e me deleyto*».

Come abbiamo detto questa prima traduzione è andata perduta, ma ci pare importante sottolineare l'affermazione *primero que de otro alguno* che troviamo nella lettera appena citata: Santillana vuole sottolineare che fu il primo *a ruego e instancia* del quale sono state volgarizzate tra altre opere classiche anche le tragedie di L. A. Seneca.

Ciò che invece non presenta dubbi è che le tre traduzioni castigliane conosciute si appoggiano ad una precedente versione catalana realizzata nel XIV secolo, probabilmente nel 1396<sup>21</sup> e che si attribuisce con alcune riserve ad Antoni de Vilaragut.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Informazioni più dettagliate sulle glosse di Nicolas Treveth si trovano nell'opera di E. Franceschini, *Studi e note di filologia latina medioevale-glosse e commenti medioevali a Seneca tragico*, Milano 1938.

<sup>20</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras*, ed. J. Amador de Los Ríos, Madrid, 1852 pag. 482.

<sup>21</sup> K. BLHÜER, *op. cit.* passim

<sup>22</sup> Dalle documentazioni dell'epoca sappiamo che esistettero due personaggi che portavano il nome di Antoni de Vilaragut. Il primo Antoni de Vilaragut, nato nel 1336, maggiordomo di Joan I, sindaco di Xàtiva e signore di Dosaigües morì nel marzo del 1400. Nel 1372 fu in Sardegna al servizio di Pedro el Cerimonioso. Sembra essere stato più uomo d'armi che di lettere.

Suo nipote, il secondo Antoni de Vilaragut, fu consigliere di Alfonso el Magnánimo e fu fatto prigioniero nella isola di Ponza nell'anno 1437. Scarse sono le altre notizie sulla sua vita tranne che nell'anno 1445 era ancora in vita.

Gli storici della letteratura catalana, in particolare J. Rubió i Balaguer<sup>23</sup> e M. de Riquer,<sup>24</sup> rifiutano l'ipotesi secondo la quale fu uno dei due Vilaragut a tradurre le *Tragedie*: tuttavia se il traduttore fu uno dei due Vilaragut propendono per il più giovane dei due.

Al contrario, secondo le opinioni di K. Blüher,<sup>25</sup> Gutierrez del Caño<sup>26</sup> e Ruiz i Calonja<sup>27</sup> rimane solo da chiarire quale dei due Vilaragut fu l'autore della traduzione.

Chiunque sia il suo autore, secondo l'opinione di Schiff<sup>28</sup>, Blüher<sup>29</sup>, Castro<sup>30</sup>, Rubió i Lluch<sup>31</sup>, unico elemento sicuro è che questa traduzione ebbe un influsso fondamentale sulle versioni castigliane che oggi si conservano.

Menendez Pelayo parla di traduzione del testo catalano più che di influssi e afferma che: «...*hay páginas donde los giros, las frases, todo es traducción ad pedem litterae del texto lemosín. Tampoco faltan catalanismos.*»<sup>32</sup>

Tuttavia le discrepanze tra la versione catalana e quelle castigliane, concretamente il frammento dell'*Octavia* e il riassunto dell'*Hercules Oetaeus* presenti nelle traduzioni castigliane, che non si trovano nel testo attribuito a Vilaragut, lasciano intravedere la possibilità che le versioni castigliane fossero sì diverse traduzioni dal catalano, ma non c'è dubbio che ci furono dei tentativi di revisione della traduzione catalana probabilmente tenendo presente il testo latino delle *Tragedie*.

Riguardo a questo riportiamo qui lo schema dei manoscritti che trasmettono il testo delle *Tragedie* tradotte in catalano:

<sup>23</sup> J. RUBIÓ I BALAGUEUR, *Història de la literatura catalana*, 2 vols., 1984 Montserrat.

<sup>24</sup> M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, 2 vols., 1964 Espluges de Llobregat.

<sup>25</sup> K. BLÜHER, *op. cit. passim*.

<sup>26</sup> M. GUTIERREZ DEL CAÑO, *Antoni de Vilaragut, Las tragedias de Séneca*, València 1914.

<sup>27</sup> J. RUIZ I CALONJA, *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1954.

<sup>28</sup> SCHIFF, *op. cit. passim*.

<sup>29</sup> BLÜHER, *op. cit. passim*.

<sup>30</sup> A. CASTRO, *La realidad histórica de España*, Mexico, 1954.

<sup>31</sup> A. RUBIÓ I LLUCH, *Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català*, in *Estudis Universitaris Catalans*, X, Barcelona, 1917-1918.

<sup>32</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Séneca, Lucio Anneo*, in *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1952, (Obras completas, LI).

**Ms. 295 Bibl. Central Barcelona**      **Ms. 14704 Bibl. Nacional Madrid**

*complete:*

Hercules furens  
Thyestes  
Phoenissae  
Phaedra  
Oedipus  
Troades  
Medea  
Agamennon (*fino v. 309*)

*argomento:*

Hercules Oetaeus  
Octavia

*complete:*

Thyestes  
Troades  
Medea

*incomplete:*

Phaedra  
Hercules furens  
Oedipus

Agamennon

**Ms. 3096 Bibl. Palacio Madrid**

Hercules furens  
Medea

**Ms. 12 Bibl. Capitular  
Barcelona**

*complete:*

Medea  
Troades

**Ms. VII Archivo del Palau  
Barcelona**

*complete:*

Medea (tranne l'ultimo folio)

Ci sono tratti medioevali linguistici comuni tanto alla traduzione catalana quanto a quelle castigliane: non si dimentichi che queste non si realizzarono con l'idea di una possibile rappresentazione scenica, ma con lo scopo di far conoscere il contenuto delle *Tragedie*.

Quest'ultimo fatto spiega la presenza delle numerose note chiarificatrici che cercano di spiegare miti, orografia, astronomia..., note che provengono tutte dal *Comentarius* alle Tragedie di Seneca di Nicolas Treveth.

3. *Le traduzioni castigliane delle tragedie*

*Descrizione dei manoscritti delle traduzioni castigliane.*

I manoscritti che trasmettono le traduzioni castigliane delle *Tragedie* di L. A. Seneca sono cinque:

- 1) Ms. S-II-7 Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial (s. XV). = ME<sup>33</sup>
- 2) Ms S-II-12 Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial (s. XV).<sup>34</sup> = ME2
- 3) Ms. II-1786 Real Biblioteca de Palacio (s. XV). = MP
- 4) Ms. 7088 Biblioteca Nacional, Madrid (s. XV). = MN
- 5) Ms. 8230 Biblioteca Nacional, Madrid (s. XV). = MN2

### 3.1. *Contenuto dei manoscritti castigliani oggetto del nostro studio*

Nel nostro studio abbiamo verificato come nella traduzione castigliana a noi rimasta confluiscono tre differenti traduzioni: infatti, per quanto riguarda la *Medea*, possiamo stabilire con sicurezza che i tre manoscritti ME MP ME2 trasmettono la stessa traduzione e, MN e MN2 trasmettono altre due differenti traduzioni, nonostante tengano alcuni punti di contatto e a volte le loro lezioni concordino. Inoltre dal confronto con il testo latino si è potuto constatare che a volte le lezioni di MN e MN2 erano più vicine al testo latino.

Solamente nei manoscritti ME e ME2 troviamo una tavola iniziale di esposizione delle tragedie anteposta ai prologhi delle stesse e nella quale si danno dettagli sul numero delle tragedie (secondo ME sono nove e secondo ME2 sono dieci) e si menzionano i titoli.

Trascriviamo la tavola secondo ME e ME2:

**ME:** *Síguense los prólogos o probemios de las tragedias de Séneca. Son dichas tragedias porque contienen dictados llorosos de crueldades de reyes e grandes príncipes e son nueve por nonbre. La primera es de la gran furor de Hércules; la segunda es de Atieston e Atren; la tercera es de Atembaris; la quarta de Ypólito; la quinta de Hedipo; la sexta de Troas; la séptima de Medea; la otava de Agamenon; la novena de Octavia la qual es postrimera. Síguense en esta guisa.*

**ME2:** *Comiençan los prólogos o probemios de las tragedias de Séneca. E son dichas tragedias porque contienen dictados llorosos de crueldades de reyes e de príncipes e son diez por nonbre. La primera es*

<sup>33</sup> Nelle sigle che abbiamo attribuito ai manoscritti la prima lettera indica la città di provenienza dei manoscritti (Madrid); la seconda lettera indica la biblioteca dove si trovano i manoscritti, quindi E indica la Biblioteca di San Lorenzo de El Escorial, la lettera P la Real Biblioteca de Palacio, e la lettera N la Biblioteca Nacional; inoltre abbiamo aggiunto alle lettere una numerazione progressiva in cifra araba.

<sup>34</sup> Secondo J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid, 1861-65, il manoscritto S-II-12 trasmette la traduzione perduta del Marqués de Santillana, ma la sua affermazione non ha prove concrete.

*de la gran furor de Hércules; la segunda es de Tiestes e de Atren; la tercera es de Athebaris; la quarta es de Ypólito; la quinta es de Hedipo; la sesta es de Troas; la séptima de Medea; la octava de Agamenon; la nona de Octavia; la decima e postrímera de Hércules Otheo e es así nonbrado por la selva othea en la qual él murió.*

In MP e MN2 manca la tavola di esposizione delle tragedie.

In MN incontriamo solo questa indicazione: *Siguense los prólogos e probemios de las tragedias de Séneca. E son dichas tragedias porque contienen dictados llorosos e de crueldades de reyes. E son diez tragedias. Comiença la primera de Hércoles; poi seguono gli argomenti e prologhi delle tragedie Hércoles Furens, Tiestes, Thebaida, Ypólito, Edipo; le uniche complete sono le Troas e la Medea; dell' Agamenon c'è un frammento fino al v. 309; dopo questo frammento ci sono gli argomenti dell' Octavia e dell' Hércules Otheo.*

Per quanto riguarda l'ordine che le tragedie seguono in ciascun manoscritto si tenga in conto questo prospetto generale:

**Ms. S-II-7 Bibl. de El Escorial****ME**

1. Hercules furens
2. Thyestes
3. Phoenissae
4. Phaedra
5. Oedipus
6. Troades
7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)
9. Octavia (fino v. 817)
10. \_\_\_\_\_

**Ms. S-II- 12 Bibl. de El Escorial****ME2**

1. Hercules furens
2. Thyestes
3. Phoenissae
4. Phaedra
5. Oedipus
6. Troades
7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)
9. Octavia
10. Hercules Oeteo

**Ms. II-1786 Bibl. de Palacio****MP**

1. Hercules furens
2. Thyestes
3. Phoenissae
4. Phaedra
5. Oedipus
6. Troades
7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)

**Ms. 7088 Bibl. Nacional****MN**

1. Hercules furens (argomento)
2. Thyestes  
(argomento più alcuni versi)
3. Phoenissae (argomento)
4. Phaedra (argomento)
5. Oedipus (argomento)
6. Troades
7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)

- |                          |  |
|--------------------------|--|
| 9. Octavia (fino v. 782) | 9. Octavia<br>(argomento più alcuni versi) |
| 10. ———                  | 10. Hercules Oeteus (argomento)            |

**Ms. 8230 Bibl. Nacional  
MN2**

1. Troades (argomento; segue più avanti la tragedia con grandi lacune)
2. Hercules Furens (argomento)
3. Thyestes (argomento)
4. Elchibare (Phoenissae) (argomento)
5. Phaedra (argomento)
6. Oedipus (argomento)
7. Medea (argomento; segue più avanti la tragedia con grandi lacune)
8. Agamennon (argomento più alcuni versi)
9. Octavia (argomento)
10. Hercules Oeteus (argomento)

Dopo la tavola di esposizione delle tragedie, in tutti i manoscritti troviamo una sommaria esposizione, denominata argomento, del contenuto di ogni tragedia. Seguono il prologo nel quale si spiega in quanti atti e capitoli si divide la tragedia e un brevissimo riassunto del contenuto di ogni atto e ogni capitolo.

In MN solo la *Medea* e le *Troades* sono integre; del *Thyestes* e del *Agamennon* c'è l'argomento più alcuni versi; mentre delle altre tragedie c'è solo l'esposizione dell'argomento e del prologo (si veda prospetto di MN).

In MN2, fatta ancora eccezione delle *Troadi* e dei versi dell'*Agamennon*, si trovano solo gli argomenti delle tragedie; tuttavia, sebbene la *Medea* e le *Troadi* siano le tragedie più complete, entrambi i testi presentano profonde lacune.

Solo nel manoscritto MN2 troviamo una disposizione differente: manca la tavola di esposizione delle tragedie, inizia con l'argomento delle *Troades*: *la primera tragedia contiene en sy el acto de Troya para lo qual tenemos presoponer que Troya...* e seguono gli argomenti delle altre tragedie: *la gran furor y saña de Ercoles, Tiestes y Atreu, Echibare, Ypólito, Edipo, Medea, Agamennon, Otavia, Ercoles Ytholeon*.

Dopo l'insieme degli argomenti iniziano le *Troadi*, tuttavia nell'epigrafe si indica *tragedia sexta síguense*, numerazione che di fatto corrisponde a tutti gli altri manoscritti e anche al testo latino della classe A.

Alle *Troadi* seguono alcuni frammenti dell'*Agamennon* e infine la *Medea*.

#### 4. *Il testo delle traduzioni della Medea*

Per quel che riguarda in concreto il testo della *Medea*, in tutti i manoscritti c'è l'esposizione dell'argomento e il prologo che in MN e MN2 differiscono tra loro e rispetto a ME ME2 MP.

In realtà in MN2 troviamo due diversi argomenti della tragedia: il primo posto al principio del manoscritto dove si trovano anche gli altri argomenti, il secondo alla fine del manoscritto, posto stranamente dopo una serie di citazioni di autori classici.

Gli argomenti, i prologhi e la divisione in atti e capitoli, che ovviamente mancano nel testo latino di Seneca, provengono dal *Comentarius in Tragoedias Senecae* di Nicolas Treveth.<sup>35</sup>

Riguardo a ciò, abbiamo verificato che l'argomento posto al principio del manoscritto MN2 è una traduzione *ad verbum* del *argumentum* della *Medea* di Nicolas Treveth. Al contrario gli argomenti di ME ME2 MP MN e l'altro di MN2 ampliano di molto il testo di Treveth.

Trascriviamo l'argomento di MN2 che coincide con quello di Treveth:

*argomento della Medea in MN2:*

*La setena tragedia es de Medea, para lo qual devemos presponer que Jasón por induzimiento de su tio Peleo, rey de los Mormidones, aparejó una nao, e tomada consigo conpañã fuese a la ysla de Colcas por conquistar el velloçino de oro. E como viese Medea a Jasón, estúvose fuertemente en amor contra él. E Jasón con entençión e consejo de Medea, vençidos diversos peligros, ovo el dicho velloçino de oro.*

*Estonçes Medea, dexados padre e madre, sinon a Jasón, tomándole por marido. E como Jasón pasase por la tierra de Creón rey, veyendo Creón la vitoria que Jasón avía avido del velloçino de oro, queriéndole dar a su fija por muger, llamada Creusa, mandó que Medea, asy como maldita fechizera, por sus maleficios muriese.*

*Jasón, veyendo este ganó con plenarias suyas que la pena de muerte le fuese dada en destierro. E como Medea oviese espaçio de un día*

<sup>35</sup> *Nicolai Treveth Commentarius in Tragoediae Senecae*, Ms. lat. XII cod. XLI 3908 (s. XV) della Biblioteca Marciana, Venezia.

Il medesimo *argumentum* di Nicolas Treveth si trova anche nel manoscritto NRL anteposto al testo de la *Medea*.



*antes que oviese yr del destierro enbió a ella, conviene a saber a Creusa, esposa de Jasón una alcandora tenuta de sangre de diversas bestias e beninosas para que se vestiese Creusa el día de las bodas. E como Creusa desplegase la dicha alcandora, por ver que tal era, supitamente salió della fuego muy poderoso que quemó a Creusa e a su padre Creón con todos sus palacios.*

*E aun non contenta Medea de esta vengança, tomó los fijos que avía avido de Jasón e matógelos delante e fuyó luego.*

*Argumentum della Medea nel Comentarium di Nicolas Treveth:*<sup>36</sup>

*Tragedie septime quae est de Medea premitendum est pro argumento quod Iason suadente patruo suo Pelleo parata navi et collecta societate adiit Colcas pro quaerenda pelle aurea arietina quem Medea filia regis Colcos adamavit cuius auxilio et consilio, devictis multis periculis, obtinuit pellem predictam Iason. Quem, relictis patre et patria, secuta est Medea et eidem nupta. Creon autem rex grecorum volens filiam suam tradere Iasoni Medeam ob maleficia sua iuxit occidi. Sed interveniente Iasone mutata est mors in exilium. Medea obtentis induciis esilii ad spatium unius diei Creusae filie Creontis iam desponsata Iasoni pallam quandam veneno tintam et carminibus consecratam misit quam dum tractaret Creusa accensus de ea ignis Creusam cum patre et palatio regio conumpsit nec hoc contenta Medea sed filios propios quos genuerat Iasoni in conspectu patris interfecit sic quam aufugit.*

Nel prologo, presente in tutti i manoscritti, si descrive la struttura della tragedia della *Medea*: si specifica che *esta tragedia cuenta* (contiene MN MN2) *cinco actos*, si spiegano sommariamente gli avvenimenti dei vari atti e in fine, dopo il riassunto del quinto atto, si indica il numero di capitoli in cui si divide ogni atto e si aggiunge il riassunto di ogni capitolo.

Bisogna sottolineare che anche questa divisione in cinque atti deriva dal *Comentarium* di Nicolas Treveth dove abbiamo trovato la stessa divisione in cinque atti e capitoli.

Rimane ancora da risolvere se il traduttore era a conoscenza dell'opera di Nicolas Treveth o se si limitava a tradurre glosse già presenti nel manoscritto latino.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> L'*argumentum* deriva da *Nicolai Treveth Commentarius in Tragoediae Senecae* (vedasi nota 35).

<sup>37</sup> Si veda K. BLÜHER, *op. cit. passim*; J. Rubió i Balagueur, *op. cit.* pag. 222-225.

Dopo il prologo inizia la tragedia. In tutti i manoscritti, fatta eccezione per MN2, c'è un'epigrafe introduttiva a ogni atto e ogni capitolo in cui si indica brevemente il contenuto e i personaggi che parlano; nel testo latino non ci sono epigrafi introduttive, si indicano solo i nomi dei personaggi che parlano.

Come abbiamo detto il manoscritto MN2 presenta molte particolarità: segnaliamo in quanto alla Medea che il testo inizia con l'atto III cap. III e continua disordinatamente senza seguire il corretto ordine degli atti e capitoli: per esempio il capitolo primo si trova verso la fine del manoscritto; spesso si interrompe la successione logica del testo e numerosi versi sono invertiti originando molte lacune e omissioni «apparenti» poiché questi versi si trovano sciolti in altre parti del testo.

Inoltre MN2 presenta una lunga lacuna: cioè manca quasi tutto il cap. II del I atto; i cap. I-II-III del II atto; il cap. I e gran parte del cap. II del III atto.

##### 5. *Analisi dei manoscritti ME ME2 MP*

Come abbiamo affermato tre sono le traduzioni castigliane della *Medea*: i manoscritti ME ME2 MP presentano errori comuni; per le lacune e le *lectiones singulares* nessuno dei codici è *descriptus*.

##### **Errori archetipici:**

Abbiamo evidenziato alcuni errori che per non essere errori di traduzione provengono da un archetipo comune a tutta la tradizione.

*atto primo capitolo primo: (vigor) reguridat.*

*atto primo capitolo secondo: (e) e en; Peleo (tex. lat. Pollux).*

*atto secondo capitolo secondo: (pisadas) pasadas.*

*atto secondo capitolo terzo: (Renus) Renus Dereun ME MP Dereubo ME2.*

*atto terzo capitolo secondo: (fabla) fablar ; saña (tex. lat. v. 539 fugam).*

*atto terzo capitolo terzo: (da) de.*

*atto quarto capitolo primo: estos males ( il volgarizzatore omette la traduzione di parva sunt tex. lat. v. 690); (provocar) provoca; (Prometeo) permente ME permenten MP ME2.*

*atto quarto capitolo secondo: (estriguis) tigris; (Tefeus) tezquino ME MP tosqueno ME2.*

*atto quarto capitolo terzo: (a la) el; (Mulcibre) multibre o melçiber MP ME multible o melçiber ME2; (Chimera) thimera; dueñas ( tex. lat. v. 828 dona).*

*atto quinto capitolo primo: (matándolo) matandola.*

**Errori comuni <sup>38</sup> a ME MP:**

*prologo: (con esto) con esta; (nupçiales) muniçipales; (de medea) om.*

*atto primo capitolo primo: (mares) partes.*

*atto primo capitolo secondo: (allégate) allegante; (tebanas) telanes; (Venius) Vonio Venius.*

*atto secondo capitolo primo: (cantores) cantares; (se detuviése) jeson; (rogáronte) rogandote; (llena) llana; (resçibe) resçiben; (por razon) razon.*

*atto secondo capitolo secondo: (injusto) justo; (que han) han; (fijos) fiyo; (por el) por lo; (argos) ayxes ; (de los fuegos) del fuego; (non da nada) non da.*

*atto terzo capitolo primo: (regando) regado; (execuçion) execuçiones; (estoy) esto.*

*atto terzo capitolo secondo: (pase) puse; (ty) tu; (recuerdate...otros) om.; (faze) que faze; (lo libres) los libres.*

*atto terzo capitolo terzo: (que fue) fue; (afogose) afogase; (oviesen) oviése MP ovo ME; (a aquellos) aquellos; (fuyeron) firieron; (fustas) fiestas.*

*atto quarto capitolo primo: (trabe) traya; (matava) matavan; (pomaz) pumas; (comiença) oyen MP oyo ME.*

*atto quarto capitolo secondo: (porque) que porque; (de) que; (de vista) desta vida; (fazedes) fazes; (ladrado) labrado.*

*atto quinto capitolo primo: (estima) prostima; (perezosa) poderosa; (ay) a ti; (flama) fama; (temer) tener; (dieron) dieren.*

**Errori comuni a ME ME2:**

*atto quarto capitolo terzo: (llena) om..*

**Errori comuni a ME2 MP:**

*atto secondo capitolo primo: (armaz) arenas ME2 arinas MP.*

*atto quarto capitolo terzo: (e la) e ha; (levanten) levante.*

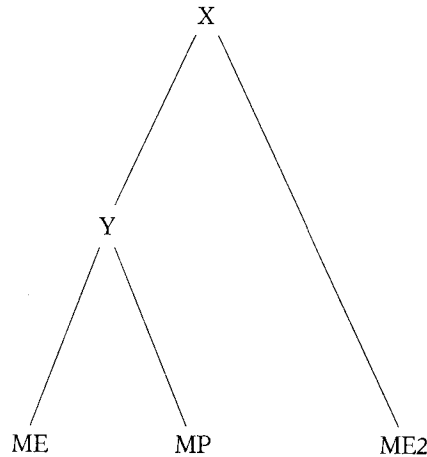
Gli errori comuni a ME ME2 e quelli comuni a ME2 MP si sono potuti originare in maniera indipendente; in particolare per (*armaz*) *arenas* ME2 *arinas* MP, si tratta di diffrazione dovuta alla difficile grafia nell'archetipo.

L'analisi delle varianti permette di stabilire che tutti i manoscritti

<sup>38</sup> Poniamo tra parentesi la lezione corretta.

presentano errori separativi, e che MP e ME hanno un subarchetipo comune.

Tutti gli altri errori comuni costituiscono prove significative per tracciare lo *stemma codicum* della nostra tradizione:



#### 6. Valutazione delle traduzioni castigliane

Tutte le traduzioni, per le caratteristiche linguistiche e sintattiche, sono senza alcun dubbio di tipo medioevale. Tuttavia la scelta di uno stile elegante e di un livello linguistico colto provano la sua realizzazione in ambienti eruditi.<sup>39</sup>

Sebbene le copiose addizioni, rispetto al testo seneciano, di natura mitologica, astronomica, geografica e filosofica, si rifacciano al *Comentarius* di Nicolas Treveth, probabilmente i traduttori non si resero conto di tale provenienza<sup>40</sup>.

Constatato che tutte le traduzioni castigliane derivano dalla traduzione catalana, fatto che testimonia i catalanismi presenti nelle traduzioni, rimane da verificare fino a che punto i traduttori castigliani ricorsero al testo latino della *Medea*.

Dal confronto puntuale con il testo latino, si può affermare che l'interesse per la *Medea* e per le *Tragedie* in generale, pur limitandosi

<sup>39</sup> Si veda l'introduzione storica.

<sup>40</sup> J. RUBIÓ I BALAGUER, *op. cit.* pag. 223; K. Blhüer, *op. cit.* pag. 127-128.

alle sue tematiche, permise alla traduzione di avvicinarsi comunque molto al testo latino di Seneca anche nonostante le interpolazioni trevetiane.

Con tutto ciò risulta difficile considerare questi traduttori lontani da schemi medioevali di recupero di testi classici, essi infatti non possedendo una formazione latina propria dell'Umanesimo, si limitavano per lo più alla conoscenza del contenuto dell'opera <sup>41</sup>.

7. *Esempi che provano che la traduzione si svolse sulla base della traduzione catalana:*

Riportiamo qui solo alcuni degli innumerevoli esempi che dimostrano la diretta provenienza delle traduzioni castigliane da quella catalana <sup>42</sup>:

*Capitolo I del I atto*

Tex. lat. (3) *novam frenare docuisti ratem*; testo castigliano *O tú, Neptuno, dios de la mar, que mostraste e ynstruyste*. Il traduttore non ha capito che il soggetto del verbo *docere* è sottointeso – fu infatti Palas Atena a costruire Argo, la nave di Giasone – e ha messo come soggetto *Neptuno* che è invece soggetto della frase latina successiva: *et tu, profundi saeve dominator maris* (4). Nicolas Treveth nel suo *Comentarius...* sottolinea la frase *profundi saeve dominator mari* e spiega: *O Neptune quis est deus maris*, nota che troviamo già incorporata nella traduzione catalana: *O tu Nuptuno deu de la mar qui mostrest he ynstruyst*; e ripresa quindi in un secondo momento nel testo castigliano.

Tex. lat (48) *funus per artus*; testo cast. *los mienbros de los cuerpos de mis enemigos*; Il traduttore non ha capito la probabile allusione al fratello di Medea che lei uccise e fece a pezzi per poter

<sup>41</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, in: *Obras completas*, t. XVIII, Santander, 1954, pag. 15, caratterizzò così la cultura letteraria del sec. XV: ...antes que Nebrija, con el concurso de Arias Barbosa, diese a los estudios de humanidades la forma y organización definitiva que habían de conservar en el glorioso siglo XVI, fue menester que el Renacimiento español, rezagado en medio siglo respecto del italiano, pasase por un período de vulgarización y de 'dilettantismo'; más aristocrático y cortesano que gramatical y erudito, período de traducciones y adaptaciones, en que se procuraba coger el seso real según común estilo de intérpretes. 'Si se carece de las formas, poseamos al menos las materias', decía el Marqués de Santillana.

<sup>42</sup> Per il confronto con le traduzioni castigliane abbiamo preso in considerazione il Ms. catalano 14704 della Biblioteca Nacional di Madrid.

fuggire, e allude invece alle membra dei nemici dei quali non si riesce a comprendere l'identità.

Anche nella traduzione catalana constatiamo la medesima incomprendione: *los membres dels ossos de mos enemichs*.

Tex. lat. (51) *in exitium*; testo cast. *a matar a Jasón con toda su generaci3n*. È un'altra addizione del traduttore per spiegare e chiarire ciò che è implicito nel discorso latino; ma si sbaglia: infatti Medea si prepara alla strage, però non intende uccidere Giasone, bensì Creusa e i figli di Giasone. Probabilmente anche questa addizione fu tradotta direttamente dal testo catalano nel quale ritroviamo: *de matar Jeson ab tota sa generacio*.

*Atto I capitolo II.*

Tex. lat. (59) *scepteriferis tonantibus*; testo cast. *a Júpiter e a Juño que traen los ceptros reales*; testo catalano *Jupiter he a Juno qui porte ceptres royals*. Il traduttore intende che *tonans* (epiteto di Giove) in caso dativo plurale si riferisce alla coppia Giove e Giunone (modello divino del potere legittimo) e traduce indicando i due nomi. N. Treveth sottolinea *scepteriferis tonantibus* e spiega: *Iovi et Iunoni ponuit plurali pro singulari pro grammaticale figura que antitesis dicit femina*. Come abbiamo già constatato, la maggior parte delle addizioni nel testo castigliano procedono dall'opera del domenicano inglese; di significativa importanza è stato il ritrovare già inglobate nella precedente traduzione catalana le medesime glosse trevetiane.

Tex. lat. (76) *Cecropias*; testo cast. *de Athenas*; testo catalano *de Hathenes*. Le donne di Cécrope erano infatti quelle di Atene. (NRL: *Atheniensis* soprascritto a *Cecropias*). Questo semplice esempio può dimostrare come la glossa trevetiana soprascritta al testo latino, sia stata prima nella traduzione catalana inglobata e preferita a *Cecropias*, parola probabilmente più difficile, e in un secondo momento il traduttore castigliano traducendo probabilmente direttamente dal testo catalano traduce nuovamente la glossa *Atheniensis* senza però probabilmente rendersi conto che si tratti di una glossa trevetiana.

Tex. lat. (82-83) *Cedent Aesonio duci, si forma velit aspici*; testo cast. *Mas ¿qué diré de la fermosura de Jasón, esposo nuevo de Creusa? Por cierto sy queremos consyderar e mirar la su fermosura*; testo catalano *Mas que direm de la bellesa de Jeson, espos novell de Creusa?*. Il traduttore si allontana dal testo latino: lo innova aggiungendo tutta la frase *Mas... Creusa*: altera il significato e rifonde il periodo ipotetico seguente. Aesonio è uno dei differenti nomi di Giasone: deriva da Es3n, padre di Giasone.

Tex. lat. (87) *frater virginis asperae*; testo cast. *Frixus, hermano de Elles, donzella virgen llena de grand abdaçia, que pensó de pasar la mar con su hermano cavalgando sobre un carnero e afogóse, por que*

*de aquí adelante las vírgenes tomaron grand miedo*; testo catalano *Fripus, jerma de la donzella virgen plena de gran audacia que pensó de pasar la mar he ab son frare cavalcando sobre la esquena dun molto, e nenguna daqui avant les vergenes conceberé gran themor*. La descrizione precisa del mito di Apollo e Diana è un'aggiunta del traduttore catalano. È una delle numerose spiegazioni chiarificatrici che il volgarizzatore catalano traduce dalle glosse di N. Treveth e che i traduttori castigliani riprendono.

Tex. lat. (96-97) *Pleiadum greges cum Phoebe solidum lumine non suo orbem circuitis cornibus alligat*; testo cast. *las siete estrellas que resplandesçen en la fuente del Tauro*; testo catalano *les set estreles qui resplandecen en la front de Taurus*. Il traduttore opta per una trivialisazione e traduce il sintagma *greges Pleiadum* con *siete estrellas*.

Tex. lat. (100-101) *sic nitidum iubar pastor luce nova roscidus aspicit*; testo cast. *e paresçia e semejava al alva, la qual mira con luz nueva el pastor llamado Rustido*; testo catalano *Es par he semblant al alba la qual mira en lum nova lo pastor apellat Rostius*. È un errore del traduttore: *Rustido* o *Rostius* non è il nome del pastore ma un aggettivo (*roscidus*: bagnato di rugiada), e l'alba non è complemento oggetto, il pastore non guarda l'alba, ma lo splendore del sole allo spuntare dell'alba. È significativo ritrovare nel testo catalano e nei manoscritti castigliani il medesimo errore (*Roscidus*).

#### *Atto III capitolo III*

Tex. lat. (616) *Exigit poenas*; testo cast. *da grandes penas a aquellos que la somueven*; testo catalano *dona grans penes als qui la somoven*. Abbiamo emendato il testo con la lezione del manoscritto MN poiché i tre manoscritti confrontati trasmettono la lezione *de grandes penas* (*de* è un errore che deriva dall'archetipo) mentre invece MN trasmette *da* e MN2 *dio* e il testo catalano trasmette correttamente *dona*, lezioni più vicine al testo latino; *a aquellos que la somueven* è una aggiunta del traduttore che troviamo già nel testo catalano.

#### *Atto IV capitolo I*

Tex. lat. (690-691) *'Parva sunt' inquit 'mala et vile telum est, ima quod tellus creat'*; testo cast. *E dize Medea: estos males, e flaca e vil saeta es aquella la qual es engendrada por la tierra*; testo catalano *diu Medea aquests mals he flachs he vil saeta es aquella la qual es engendada por la tierra*. Sia nel testo catalano che in quelli castigliani la traduzione risulta poco chiara in quanto il volgarizzatore omette di tradurre *parva sunt* che concorda con il sostantivo *mala*; MN trasmette la lezione *pequeños males son estos que son engendrados en la tierra*, ma omette la traduzione di *et vile telum est*.

8. *Breve confronto tra le tre traduzioni castigliane*

Per evidenziare le differenze che intercorrono tra le tre traduzioni castigliane riportiamo un breve passo della *Medea*, quello finale, secondo ME MP ME2 (che trasmettono la medesima traduzione), MN e MN2.

*Traduzione secondo ME ME2 MP:*

**Fabla Medea**

Mándasme Jasón que te aya merçed, e non lo faré, que la tu muerte te será quitamiento de dolor. Forçado es que la obra se cumpla, non tengo más aquí con que acresçiente tu dolor.

O Jasón, omne desconosçido, yo te faré que conoscas tú a Medea, tu muger.

Sépaste que non fuyré por tierra: cata aquí un carro, el qual lievan dos serpientes, con el qual me sobiré al çielo sobiendo en el dicho carro.

Non puedo más aquí estar: por ende embiote los miembros de tus fijos; ¡resçibelos, que tuyos son!

Yo con este carro sobiré por los ayres, e terné la vía del çielo.

**Fabla Jasón**

¡Vete Medea por los espaçios altos del soberano çielo, mas por mucho que subas alto, non creo que allá donde vas, habiten los dioses, que non podrían sostener la tu maliçia, e la vida tuya faze testigo que non podría benir contigo!

**Aquí se acaba la séptima tragedia de Séneca, la qual fabla de Jasón e Medea.**

*Traduzione secondo MN:*

**Medea**

O Jasón quieres que te aya merçed, por çierto non lo faré, que la tu muerte te relevaría de mucho dolor. ¡Alça pues los tus oios finchados e soberviosos!

O Jasón, onbre desconosçido mira a Medea tu muger e sabe que non fuyré por tierras. ¿Ves aquel carro que llevan en alto aquellas dos serpientes? En él me sobiré e terné la vía del çielo. Non puedo más aquí estar por eso embiote los miembros de tus fijos despedaçados e yo en este carro me vo en la altesa dél llevando la vía del çielo.

**Fabla Jasón**

¡Vete Medea contra los çielos altos e soberanos, yo non creo que allá



donde tú vas abiten los dioses, ca ellos no podrán sostener la tu maldad!

**Acábase la setena tragedia de Séneca.**

*Traduzione secondo MN2:*

**Fabla Medea**

O Medea, demándasme que te aya merçed, non lo faré, ca la tu muerte te sería revelamiento de dolor. Bién va pues la obra se cumplirá, non he más con que multipliques la tu dolor. ¡Alça pues los tus ojos finchados e soberviosos!

O Jasón, omne desconoçido, como conoçes a Medea tu muger, sepas que non me fuyré por tierra: vees aquí un carro el qual lievan e tiran en alto aquestas dos sierpes e terné la vera vía del çielo e sobiendo en el dicho carro non puedo más aquí estar porque te enbió los miembros de tus fijos despedaçados; ¡reçíbelos que tuyos son!

E yo en aqueste carro sobire me he al altesa del ayre e terné la mi vía en la altesa del çielo.

**Fabla Jasón**

¡Vete Medea por los espaçios altos del soberano çielo, mas por mucho que subas alto no creo que allá donde vas abiten los dioses, ca non podría sostener la tu maldad; la mya e tuya fazen testimonio que non podría bivar contigo!

«ONE UNPERFECTNESS SHOWS ME ANOTHER», II, III, 303.  
OTELLO E LE SUE INTERPRETAZIONI

Già L.Theobald<sup>1</sup> nel 1733 poneva l'alternativa tra due immagini antitetiche del personaggio di Otello, il quale poteva apparire nobile e virtuoso, oppure macchiato da errori e debolezze. Nel caso di un Otello virtuoso, ingenuo e incredulo, Iago apparirebbe la forza che lo domina e lo travolge; mentre, nel secondo caso, Iago non sarebbe che lo strumento o il mezzo attraverso il quale le deficienze e le debolezze già presenti nel personaggio di Otello, verrebbero necessariamente alla luce. Questa distinzione è anche nel novecento al centro del dibattito sulla tragedia. A.C.Bradley<sup>2</sup> tende ad esempio a porre l'accento su Iago come escogitatore e manipolatore dell'intreccio e causa della conseguente tragedia, esonerando Otello dalla responsabilità di quanto accade. Otello gli appare un personaggio nobile, non innatamente predisposto ad una fatale gelosia, che veniva pregiudizialmente attribuita al carattere del Moro; e nemmeno la sofferenza che sopraffà il personaggio è dovuta alla gelosia, quanto piuttosto ad un sentimento più nobile, ovvero al dolore di vedere il tracollo del suo amore. A.C.Bradley, inoltre, pur considerando la diversità razziale di Otello, non ne fa un tratto distintivo tale da condizionare il senso della storia; non considera in altre parole Otello un selvaggio che nasconde il suo essere primitivo e la innata brutalità sotto un sottile strato di civiltà veneziana. Attribuendo la colpa della tragedia a Iago, idealizza Otello, ne fa un eroe sentimentale, vittima della nobiltà dei propri sentimenti e della sincerità dell'amore che sente per Desdemona<sup>3</sup>. L'arcinoto

<sup>1</sup> *The Works of Shakespeare*, (1733), AMS Press, 1968, vol.vii, p.369-94.

<sup>2</sup> *Shakespearean Tragedy*, London, 1904, p.175-242.

<sup>3</sup> Su questa linea H. GARDNER, in «The Noble Moor», *British Academy*, Oxford, 1956, pp.17, traccia una figura solitaria ed eroica di Otello, il cui tragico «difetto» sarebbe la mancanza di fiducia, che ne giustifica alla fine il suicidio. M. ROSE in «Othello's Occupation: Shakespeare and the Romance of Chivalry», *English Literary*

saggio di F.R. Leavis<sup>4</sup> introduce nella storia della critica di Otello una prospettiva antitetica a quella del Bradley. Iago diventa un «device», una figura ancillare, e questo permette di mettere in evidenza i tratti negativi della natura di un Otello non più nobile e romantico, ma egoista, desideroso di successo, compiaciuto sino alla fine,<sup>5</sup> incapace di «self-knowledge», persino dopo aver «sacrificato» Desdemona. L'orgoglio, la possessività e la vanità del suo carattere, sarebbero i veri artefici della tragedia. Come avrebbe potuto un nobile Otello altrimenti, si chiede il Leavis, rispondere con tanta prontezza alle insinuazioni di Iago<sup>6</sup>? L'attenzione va rivolta non

*Renaissance*, 15(1985), 293-311, vede nell'azione di Iago la causa della morte del mondo cavalleresco, dei valori feudali e civili. I. MERCER, in «*Othello and the Form of Heroic Tragedy*», *CQ*, 11(1969), 45-50, rivaluta l'idealismo di Otello, soprattutto nel discusso finale nel quale Otello, da personaggio di tragedia eroica, vuole guadagnare immortalità e dignità personale. Questo è un tratto ricorrente nelle tragedie d'amore, ad esempio di *Romeo and Juliet* e di *Antony and Cleopatra*.

<sup>4</sup> *The Common Pursuit*, «Diabolic Intellect and its Noble Hero», London, 1959, pp.136-59.

<sup>5</sup> F.R. LEAVIS vede nel discorso finale di Otello un esempio di «self-dramatization» nel quale il personaggio osserva pateticamente se stesso. Posizione analoga è quella di T.S. ELIOT (*Selected Essays*, «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», New York, 1932) che vede nella drammaticità patetica dell'ultima scena un esempio di debolezza della natura umana in quanto tale. Otello pertanto non recupera alla fine la sua statura eroica. Sulla stessa linea altri critici come D. TRAVERSI, in «Othello», *The Wind and the Rain*, 6(1950), 248-69, e B. STIRLING.

<sup>6</sup> Varie le risposte a questa domanda. Secondo L. KIRSCHBAUM, «The Modern Othello», *E.L.H.*, 11(1944), 283-96, è l'idealismo che fa fraintendere ad Otello le intenzioni e il carattere di coloro che lo circondano, che gli fa in particolare credere a Iago. T. HAWKES, *Shakespeare and the Reason*, Oxford, 1964, pp.100-123, similmente considera il mondo intuitivo dell'amore di Otello, comunione di mente e anima, vulnerabile all'analisi razionale di Iago il quale, spiegandolo e analizzandolo, lo rende anche basso e volgare. Si veda su questo motivo anche B. STIRLING, *Unity in Shakespearean Tragedy*, Columbia U.P., 1956, pp.111-38. Secondo M. HALL, *The Structure of Love*, Virginia U.P., 1989, pp.98-114, la ragione della caduta di Otello si può attribuire alla presenza in lui di due concezioni dell'amore, l'una petrarchesca e l'altra ascetica, misogina e diffidente; e per G.L. EVANS, *The Upstart Crow*, London, 1982, Otello è meno intelligente degli altri eroi shakespeariani, incapace di capire che Iago sta mentendo. Questa sua debolezza alla fin fine lo fa apparire più un personaggio patetico che tragico. Anche per L. KIRSCHBAUM, «The Modern Othello», *art.cit.*, Otello sembra incapace di venire a patti con la sua natura, sopravvalutando se stesso e quindi creando le condizioni della caduta. Otello quindi non appare un personaggio «nobilmente tragico». La mancanza di «self-knowledge» lascia spazio alla stupidità e alla mostruosità. Anche il pathos finale è tutto rivolto a se stesso. In questi termini Otello è ridimensionato come personaggio tragico. E non è tragico, come ben osserva BEN OKRI, in *Storms of the Heart*, London, 1988, 9-18, nemmeno se se ne fa un personaggio nobile ed ideale, attribuendogli qualità che lo neutralizzano come personaggio credibile e lo rendono socialmente poco significa-

tanto alla abilità diabolica di Iago, quanto alla debolezza di Otello. La posizione del Leavis ha di fatto aperto un dibattito su quale sia il personaggio a cui vada attribuita la responsabilità della tragedia e la critica si è divisa tra i critici di Iago e i critici di Otello <sup>7</sup>.

### *La diversità di Otello*

Certamente il saggio del Leavis ha indotto ad osservare più attentamente Otello, a scandagliarne l'anima, ad accentuare l'aspetto della sua alterità, quindi a vederlo come un estraneo che irrompe sulla scena veneziana, con la sua diversità <sup>8</sup> razziale e quindi caratteriale, alla quale è ascrivibile l'impetuosità e la cecità dell'azione di vendetta. Ne seguì una disputa sulla importanza drammatica della nerezza di Otello <sup>9</sup> e, quindi, sul tipo di moro che Otello potesse essere, distinguendo tra il «villanous moor» e il più nobile «white moor». <sup>10</sup> Ad A.C. Bradley la questione della razza non sembrava

tivo, perché collocato su un piano di leggenda. Paradossalmente il desiderio di rivalutare Otello contribuisce ad allontanarlo e a renderlo esotico, lontano e diverso da noi. Diversa spiegazione offre E.E. STOLL in *Art and Artifice*, London, 1934, uno dei primi critici a mettere in discussione la «character analysis» del Bradley. E. Stoll non è interessato a seguire il percorso psicologico di Otello. Otello sarebbe un esempio di uso imperfetto della convenzione teatrale del «blameless hero»: la rapidità con la quale Otello risponde a Iago indurrebbe a credere che Otello sia predisposto alla gelosia, mentre Otello è il frutto di una convenzione, quella del calunniatore creduto. Si veda sulla convenzione del calunniatore creduto anche M.J. BATES, «The *Othello* Magic», *Massachusetts Studies in English*, 4(1974), 13-23.

<sup>7</sup> Si veda C.T. NEELY, «Women and Men in *Othello*: what should such a fool do with so good a woman», *Shakespeare Studies*, 10(1975), 133-58.

<sup>8</sup> A.D. NUTTALL, *New Mimesis*, London, 1983, pp.120-143, si sofferma anche su altri esempi di estraneità o alterità, naturalmente quello dell'ebreo.

<sup>9</sup> P. DAVISON, *Othello. The Critics' Debate*, London, 1988, pp.94.

<sup>10</sup> Sull'aspetto razziale si veda K. MUIR in *Shakespeare's Sources*, Methuen, London, 1957. Già CHARLES GILDON in *Miscellaneous Letters* (1694) accusava T.Rymer di conservare un pregiudizio razziale; mentre successivamente, in *Remarks on the Plays of Shakespeare* (1710), sottolineava l'effetto inquietante sul pubblico dell'amore di Otello e Desdemona. Sull'intera questione si veda E.D. JONES, *Othello's Countrymen: the African in English Renaissance*, London, 1965. L'autore fa notare come Shakespeare riesca ad allontanarsi dal puro stereotipo facendone un simbolo di umana debolezza. Questo avviene attraverso una duplice presentazione di Otello che, nelle parole di alcuni personaggi, quali Iago e Brabantio, appare come lo stereotipo, mentre in quelle di altri personaggi, come Cassio, il Duca e ovviamente Desdemona, appare una figura positiva ed eroica. A.C. Bradley e S.T. Coleridge non concepivano un attore negro sulla scena. R. COWHIG, «The Importance of *Othello's* Race», *The Journal of Commonwealth Literature*, 12(2), 153-61, sottolinea i tratti dell'isolamento, dell'orgoglio, dell'inferiorità, causa della facilità con cui Otello soccombe; secondo G.K. HUNTER, «*Othello* and Colour Prejudice», *Proceedings of the*

importante e comunque gli risultava difficile accettare un Otello nero; e D. Wilson arrivò al punto di modificare la sua interpretazione dell'opera. In effetti l'introduzione di attori negri nel ruolo di Otello fu una innovazione ideologica significativa. Sulla base di queste considerazioni, L. Fiedler <sup>11</sup> in termini più generali vede nella diversità di Otello e nel suo essere «straniero» la ragione stessa del fallimento della commedia, in cui avrebbe potuto risolversi la storia. L. Fiedler non pensa ad un Otello nero, ma ad un Otello e ad uno Iago che cambino gradualmente di colore fino a identificarsi, finché sarebbe Iago ad essere completamente nero. È quindi dalla chiusura della società nei confronti dello straniero che si fa derivare la tragedia di Otello. Si avanza a questo riguardo l'ipotesi <sup>12</sup> che la chiusura e l'ostilità verso Otello sarebbero da ascrivere ad una reazione di difesa di caratteri specifici e comunitari, che il cosmopolitanesimo di valori, di cui Otello si farebbe portavoce, metterebbe in pericolo. In sostanza Otello rimarrebbe un mercenario al servizio di Venezia e mai diverrebbe parte di essa, poiché la sua diversità gli impedirebbe di assumere un valore intrinseco, nonostante la conversione e il matrimonio, debole esso stesso, fondato sulla totale dipendenza da Desdemona. Sulla errata valutazione di sé in Venezia come premissa, si innesta l'azione distruttiva di Iago.

*British Academy*, 53(1967), 139-163, Shakespeare voleva che il pubblico non dimenticasse lo stereotipo del negro facendo presenti i pregiudizi culturali nei suoi confronti; D. KEHLER, in un saggio specifico sull'argomento, «Othello and Racism», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 36(1988), 124-32, giustappone una ricerca storica sui pregiudizi razziali nel periodo elisabettiano contro le minoranze e a Venezia sul matrimonio e sul separatismo sessuale delle razze. Otello sarebbe perfettamente consapevole della propria diversità, anche per le connotazioni repellenti che accompagnano sempre il termine «black». P. BUTCHER, «Othello's Racial Identity», *Shakespeare Quarterly*, 3(1952), 243-47, sostiene che gli elisabettiani non distinguevano tra mori e negri, verso i quali avevano indifferentemente un atteggiamento negativo; su questo aspetto si veda anche D. ADLER, «The Rhetoric of Black and White in *Othello*», *SQ*, 25(1974), 248-52, e H.C. GODDARD, *Alphabet of the Imagination*, Humanities Press, 1974, pag. 74-84, sostiene che il contrasto nero/bianco assumeva in ogni caso nel testo un valore simbolico di interiore/esteriore; per K.W. EVANS, «The Racial Factor in *Othello*», *Shakespeare Studies*, 5(1952), 124-140, Shakespeare presenta la coesistenza dei due tipi di alterità, moro e negro, facendo osservare come gradualmente Otello si sposti verso la negatività indicata dal secondo termine. Si vedano anche M. ORKIN, «Othello and the 'plain face' of Racism», *Shakespeare's Quarterly*, 38(1987), pag.166-88; B. HARRIS, «A Portrait of a Moor», *Shakespeare Survey*, 11(1958), 89-97.

<sup>11</sup> L. FIEDLER, *The Stranger in Shakespeare*, London, 1973, 139-79.

<sup>12</sup> A. BLOOM, «Cosmopolitan Man and the Political Community: an Interpretation of *Othello*», *American Political Science Review*, 54(1960), 130-57. Del parere che Otello sia sempre valutato come ruolo e non come persona è anche R.E. FORTIN, «Allegory and Genre in *Othello*», *Genre*, IV(1971), 153-72.

*Venezia e Cipro*

Shakespeare non pensava ad Otello avendo in mente i pregiudizi razziali del mondo moderno. Certamente, però, attraverso il matrimonio di Otello e Desdemona era consapevole di presentare al pubblico un senso di forte differenza dalla consuetudine. Si può osservare, guardando alla dinamica dell'opera, e alla sua collocazione temporale e geografica, come tale diversità trovi un corrispettivo nella distanza che separa Venezia da Cipro. E su questo vale la pena di soffermarsi. Shakespeare sembra aver volutamente introdotto una sorta di «displacement» temporale e spaziale<sup>13</sup> tra Venezia e Cipro, luogo più primitivo e meno sofisticato di Venezia, luogo in cui le mediazioni della legge che agiscono a Venezia vengono meno permettendo l'emergere e il prevalere di tratti individuali, in senso soprattutto negativo. Il passaggio da Venezia a Cipro comporta una sorta di «self-estrangement», ovvero di esilio verso un luogo pericolosamente limitato e circoscritto<sup>14</sup>. È l'eccessivo individualismo, l'espressione delle passioni in modo socialmente disinibito che con-

<sup>13</sup> Per quanto concerne il tempo colgo l'occasione di aggiungere qualche osservazione. Generalmente si riconosce la presenza di un *background* più lungo che indica la normalità e di un *foreground* più breve che ci riporta alla intensità del conflitto e alla rapidità con la quale si sviluppa l'azione di Iago e di Otello. Come è noto, T. RYMER in *A Short View of Tragedy*, rimprovera allo Shakespeare la contraddittorietà di un doppio tempo dell'azione. Ma il Rymer era troppo legato ad una poetica realistica e del verosimile. Oggi esistono altri strumenti e altre prospettive per rendere ragione delle sfasature temporali. A questo proposito è interessante il commento di R.A. YODER, in "The two Worlds of Othello", *South Atlantic Quarterly*, 7(1973), 213-225, che vede in Cipro, sulla scia di N. FRYE, il mondo «verde» di Otello, dove la generosità e la fede possono esistere, osservando al contempo come Iago possieda l'abilità di inquinare quel mondo riportando idealmente Otello a Venezia, di cui Otello non avrebbe penetrato la complessità e l'ambiguità. Si ricordi come la doppia temporalità costituisce un problema fondamentale del dramma anche per W. SYPHER, *The Ethic of Time*, London, 1976, che distingue tra uno schema ciclico e un procedere lineare, due modi di osservazione della realtà che equivalgono a due antitetiche visioni del mondo. Da un lato si pone la figura di Iago, l'osservatore scientifico e puntuale della realtà, portavoce di una sorta di positivismo rinascimentale, in cui rientrano anche componenti puritane; dall'altro si pone la concezione ciclica del tempo di Otello, ovvero del ritorno degli avvenimenti, della pazienza e della lentezza, naturalmente perdenti nei confronti dell'idea stringente della causa e dell'effetto e della velocità della elaborazione mentale. Mentre Iago esercita la sua logica e segue l'evolversi dell'azione guardando a fini specifici; Otello mostra una razionalità che considera e porta a considerazioni di carattere generale. Si veda J.V. CREWE, «Death in Venice, A Study of Othello and Volpone», *U.C.T.S.E.*, 4(1973), 17-29.

<sup>14</sup> M. NEILL, «Changing Places in *Othello*», *SS*, 37(1984), 115-131.

ducono fatalmente a quella incapacità comunicativa che, secondo alcuni critici<sup>15</sup> è la causa principale del fatto tragico.

Si immagina una geografia simbolica<sup>16</sup> che ci indica dei limiti esterni occupati dai Turchi, dalla barbarie, dalla mostruosità, e dei limiti interni entro cui stanno Venezia e Cipro. Venezia è l'ordine, ma Cipro, pur legata a Venezia, costituisce la frontiera tra la barbarie e la civiltà. Per questa ragione a Cipro le passioni si rivelano più dirimpenti che a Venezia; Cipro stessa, oltre a rappresentare un avamposto, è connessa a Venere e alla passione amorosa; Otello vi dovrebbe garantire l'ordine, ma egli stesso è un moro, cioè un barbaro, istintivo e passionale, anche se convertito. Quindi l'opera muove geograficamente e psicologicamente da Venezia all'estremo avamposto; e mentre a Venezia l'azione di Brabantio e di Iago è sotto il controllo del Senato, a Cipro Iago si trova a disporre di maggiore libertà di azione. Provoca subito la rissa tra Cassio e Montano, con la conseguenza di far perdere anche ad Otello quell'autocontrollo che lo aveva reso apprezzato e gradito al senato veneziano. E così inizia un movimento drammatico che va dai valori positivi dell'amore e della crescita simboleggiati da Desdemona a quelli della anarchia, della oscurità e della morte rappresentati da Iago.

Indubbiamente lo spostamento verso la marginalità è significativo anche per la storia personale di Otello e di Desdemona. La loro relazione è messa a fuoco, indagata nella sua sostanza e nel suo valore, in un luogo privo, anche per quanto concerne la storia d'amore, delle mediazioni provviste da Venezia. Shakespeare sembra chiedersi se l'unione di Otello e Desdemona avrebbe in sé una qualche possibilità, e per questa ragione la colloca a Cipro. La distanza geografica equivale quindi ad una libertà di analisi, ed è in definitiva proprio a causa di questa collocazione, geografica e psicologica, che il più ideale degli amori sarà fatalmente destinato a fallire.

All'interno della società veneziana il matrimonio avrebbe potuto durare? Tale aspetto corale va tenuto presente. È un modo per coinvolgere direttamente il pubblico. Però c'è da chiedersi se la società veneziana abbia dopotutto un senso positivo nel dramma, oppure se non esprima una repulsione di Otello attraverso uno Iago che in fondo la rappresenta, di cui conosce pregi e soprattutto difetti, verità e soprattutto ipocrisie. Secondo M. Neill, sotto il ceri-

<sup>15</sup> B. McELROY, *Shakespeare's Mature Tragedies*, Princeton U.P., 1973, pp.89-144.

<sup>16</sup> A. KERNAN, «Othello: An Introduction», in A. HARBAGE (ed), *Shakespeare: The Tragedies. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, 1964, 75-84.

moniale cortese, la Venezia di Shakespeare è una società capace di trattare qualsiasi straniero, qualsiasi persona etnicamente diversa, con la stessa calcolata crudeltà con la quale tratta Shylock<sup>17</sup>. In termini generali Cipro, situata alle frontiere della civiltà richiama quindi Venezia, manifestando più esplicitamente le pressioni che si esercitano sulla coscienza di Otello e di Desdemona. E non si tratta di minaccia fisica, eliminata con la sconfitta dei Turchi. Il nemico è nascosto, poco percepibile ad Otello, e prende la forma di Iago. Cipro è pertanto una situazione teatrale simbolica.

*Lo spazio: con connotazioni metafisiche*

La questione riguardante lo spazio, Cipro o Venezia che sia, ha una ulteriore rilevanza quando la si consideri all'interno del più ampio concetto di «place», interpretato come rango, status, funzione, fino ad assumere connotazioni metafisiche. Otello ci indica la potenziale presenza di questi significati quando riconosce che la sua «occupation» è svanita, in senso privato e pubblico. Tutto ciò che Otello ha avuto e ha, è legato all'amore di Desdemona, come sanzione finale del suo valore e della sua funzione sociale. La alienante consapevolezza di essere privato di un «luogo», in senso pubblico quanto in senso privato, si proietta anche in direzioni psicologiche e religiose. In senso psicologico si fa tormento e sofferenza, ma in senso religioso l'idea del «displacement» significa che Otello sente di perdere il senso del proprio destino e così esprime l'apprensione più segreta sulla sua salvezza o sulla sua dannazione. Il battesimo, a cui era attribuita grande importanza, appare trascurabile e rinnegabile, quando le condizioni che lo hanno reso possibile svaniscono. Tale senso di «diplacement» certamente è presente nella immaginazione di Otello e ne fa fede l'infittirsi delle immagini di carattere «infernale»<sup>18</sup>, nelle scene e nelle riflessioni precedenti il delitto. La dannazione che Otello sente impendere egli vorrebbe trasformare in una

<sup>17</sup> *Art. cit.*, p. 116

<sup>18</sup> «Shakespeare's Imagery: The Diabolic Images in *Othello*», *Shakespeare Survey*, V(1952), 62-80: L.S. BETHELL osserva come in *Othello* ci siano numerose immagini diaboliche che non esistevano nella fonte, di più che in *Macbeth*, distribuite tra vari personaggi, ad eccezione di Desdemona. Il tema dell'inferno e del diavolo inizia con Iago e poi si sposta sempre di più verso Otello soprattutto dalla III, iii. L'aumento delle immagini diaboliche di atto in atto sembra indicare uno sviluppo tematico, che fa pensare ad una struttura teologica sottostante il testo, al tema della «deceitful appearance» e della dannazione.



sorta di sacrificio purificatorio, con tale intensità da far emergere l'oscurità di una coscienza turbata, che evidentemente è parte profonda di una coscienza religiosa.

### *Il conflitto.*

Applicando una analisi di stampo nietzchiano, M.Long sostiene, in riferimento a Cipro e a Venezia, che in definitiva si tratta di una dialettica tra l'aspetto civile e l'aspetto primitivo, irrazionale, represso, che sottende la civiltà stessa<sup>19</sup>. Iago avrebbe la funzione di farlo emergere, essendo egli stato rimosso dalla sua posizione sociale a causa della perdita del posto, assegnato a Cassio<sup>20</sup>. Le sue frustrazioni si proiettano pertanto su Otello concentrandosi soprattutto sul sesso e sul matrimonio, generando un odio razziale che trasforma la sua frustrazione nella necessità di distruggere Otello. Ciò che avverrebbe nell'opera sarebbe in primo luogo una proiezione delle frustrazioni dell'escluso Iago sullo straniero Otello, e in secondo luogo la necessità di eliminare tali frustrazioni mediante la eliminazione di Otello. Naturalmente in questa prospettiva Otello appare svuotato di motivazioni e il baricentro dell'opera si sposta verso Iago, dal quale tutto procede. Quella di Otello sarebbe la tragedia dell'inconsapevole irretito all'interno delle frustrazioni di Iago. A mio parere una prospettiva del genere, pur suggestiva per i meccanismi consci e inconsci che richiama e per gli aspetti di psicologia sociale, non rende pienamente giustizia al personaggio tragico di Otello.

Nell'interpretazione di A.Serpieri<sup>21</sup> si pone come premessa il fatto che Iago e Otello appartengano a due differenti realtà, l'uno alla società borghese puritana e l'altro ad un mondo ove esiste la possibilità dell'espressione emotiva e passionale, negata a Iago. Que-

<sup>19</sup> *The Unnatural Scene*, London, 1976, pp.37-58. J.L. CALDERWOOD, *The Properties of Othello*, Massachusetts U.P., 1989, pp.159, individua la presenza di «barbarismo», come sostrato della coscienza e della civiltà veneziana, e la presenza di un «barbarian», nel personaggio di Otello. La fonte del male è il nemico che è sempre stato in noi, ovvero Iago. Anche ROSSITER in *Angel with Horns*, Oxford, 1961, p.55, nota l'instabilità dei valori nella società veneziana, «an absence of stable ground underfoot».

<sup>20</sup> Su questo punto R. HEILMAN, in *Magic in the Web*, Kentucky U.P., 1956, pp.289, avanza dei dubbi poiché Otello in realtà mai assegna quel posto a Cassio; Roderigo infatti alla fine comunica che Cassio sostituirà Otello, richiamato a Venezia, e tutto sembra quindi essere una costruzione nella mente di Iago.

<sup>21</sup> *L'Eros Negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Il Formichiere, 1978, pp.251.

sto il motivo della frustrazione di Iago e del suo odio per Otello, che quindi rappresenta la possibilità di esprimere ciò che Iago non può o non riesce ad esprimere. L'eros negato della società puritana porta Iago a proiettare tale negazione su Otello, impedendogli di possedere ciò che egli, Iago, non può avere. L'opera registica di Iago consiste pertanto nell'imporre il proprio immaginario di frustrazioni e di irrealizzabili desideri, mediante il 'racconto'<sup>22</sup>, ad Otello e la tragedia scaturirebbe dal progressivo dominio della mente e dell'immaginario del Moro. Otello, in sostanza, si ridurrebbe ad essere un mezzo attraverso il quale Iago, il vero protagonista dell'opera, esprime le frustrazioni proprie e della società puritana in cui vive. Questo sarebbe, inoltre, il modo attraverso cui la società si difende dal diverso, essendo pronta ad ascoltare l'altro da sé, ma non a farlo proprio, accettandone cioè l'immaginario, purché esso non si mescoli con la realtà. Ma, viene da chiederci, cosa rimane della spiritualità tutta particolare di Otello, se è solo proiezione di Iago? Iago inoltre non si identifica con lo stereotipo del *villain* che, alla fine, spiega le

<sup>22</sup> Si veda a questo riguardo anche W.B. TOOLE, «'Iagothello': Psychological Action and the Theme of Transformation in Othello», *South Atlantic Bulletin*, 2(1976), 71-77, che si sofferma sul graduale impossessarsi di Iago della mente di Otello. Analogamente R. MARIENSTRAS sostiene che «the being of discourse» sostituisce «the being of reality», in «Othello, or the Husband From Afar» (1981), in *New Perspectives on the Shakespearean World*, Cambridge U.P., 1985, pp.126-49. Esaminando la imagery dell'opera, M. MOZOROV, «The Individualization of Shakespeare's Characters Through Imagery», *SS*, 2(1949), 83-106, osserva come le immagini connesse al tema romantico siano quelle genuinamente appartenenti al personaggio di Otello, mentre quelle animalesche e negative siano riprese dal linguaggio e dalla imagery di Iago, che gradualmente si impossessa della sua fantasia. Sempre nell'ambito dell'analisi delle immagini, questo passaggio dal linguaggio di Otello a quello di Iago viene notato anche da L. LAWLOR, *The Tragic Sense in Shakespeare*, London, 1960, da W. CLEMEN, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1967, e da M.J. BATES, *art.cit.*, che descrivono due strutture di immagini a contrasto, l'una che richiama valori celesti facendo riferimento Desdemona, all'ordine e all'amore e alle sue catene (chains) e l'altra invece che richiama valori infernali citando l'inferno, il caos, il personaggio di Iago e la rete(net) nella quale Otello cade. L. CALDERWOOD, *The Properties of Othello*, Mass. U.P., 1989, pp.159, accentua gli aspetti puritani dell'opera e vede in Iago un alter ego di Otello, che esprime nei soliloqui quello che Otello reprime. In questo contesto è utile vedere G. GREENE, «'But Words are Words': Shakespeare's Sense of Language in Othello», *Etudes Anglaises*, 34(1981), 270-81, in cui si contrappone al valore assoluto attribuito alla parola da Otello, il valore arbitrario invece attribuitole da Iago, che su questo fonda la sua abilità di manipolazione linguistica. Esempio paradigmatico è quello della parola «honest». Si veda anche T. MCALINDON, *Shakespeare and Decorum*, London, 1973, 80-131, in cui ci si sofferma sul concetto di decoro fondato sull'armonia tra pensiero e parola, tra azione e parola. Iago appare in questo contesto un artista perverso della lingua che scredita la parola in quanto tale.

ragioni del suo misfatto, poiché, al contrario, Iago si chiude nel silenzio<sup>23</sup>. E ciò creerebbe una colpevole ambiguità nel pubblico, il quale, non trovando esplicitate le ragioni che gli permettono di condannare Iago e di allontanarlo da sé, ovvero di liberarsene come fosse un capro espiatorio, è egli stesso condannato all'ambiguità del non detto. Shakespeare avrebbe inteso quindi coinvolgere l'intera «società veneziana» sul problema posto dalla figura e dalla storia di Otello e Desdemona, oppure, come sostiene R.Heilman, il fatto che Iago non muoia e che il problema non venga risolto accresce la verosimiglianza dell'opera alla realtà della vita, nella quale il male permane e non viene espulso o cancellato.

Ci si può anche chiedere se vi siano altre ragioni che portano il pubblico ad essere coinvolto nell'azione di Iago<sup>24</sup>. Osserva A.Brennan<sup>25</sup> che il peculiare rapporto tra Iago e il pubblico si realizza per il fatto che Iago, da cinico drammaturgo, condiziona lo spettatore ad immaginare i ruoli che egli crea per le sue vittime. Innanzitutto sarebbe Otello stesso che si dimostra incapace di comprendere il significato del ruolo e quindi di «acting», che viene osservato nelle donne, nella società veneziana, e fatto strumento di manipolazione da parte di Iago. Di conseguenza, le accuse di Brabantio a Desdemona di averlo ingannato, non sono adeguatamente considerate da Otello, e finiscono per diventare «the most disquieting thing in the play»<sup>26</sup>, facendo intravedere una possibile verità. Una diversa ragione che spinge il pubblico ad allontanarsi da Otello e ad avvicinarsi a Iago, è dovuta a situazioni in cui Otello perde il controllo di sé per la passione che lo invade, come ad esempio l'occasione in cui rivolge un rude rimprovero a Cassio e, soprattutto, quella dell'equivoco episodio del «trance» in cui il Moro cade, dinanzi alle insinua-

<sup>23</sup> E.A.J. HONIGMAN, *The Dramatist's Manipulation of Response*, London, 1976, pp.77-100, considera il silenzio di Iago un invito da parte del drammaturgo al pubblico a pensare alle motivazioni di Iago. L'autore propende per vedere in Iago la esplicitazione di ciò che è in Otello, essendo troppo 'pronto' a fare suoi i suggerimenti di Iago. D. STEMPEL, «The Silence of Iago», *PMLA*, 84(1969), 252-263, spiega il silenzio di Iago come rispondente al carattere del gesuita machiavellico. L. LERNER, «The Machiavel and the Moor», *Essays in Criticism*, 9(1959), 339-60, sostiene che il *villain* senza rimorso era una prassi elisabettiana.

<sup>24</sup> A questo riguardo M. ROSENBERG, «In Defence of Iago», *SQ*, 6(1955), 145-158, sostiene che Shakespeare non permette mai l'identificazione con Iago, inibendo ogni simpatia del pubblico nei suoi confronti, facendolo apparire come un intellettuale cinico e malvagio.

<sup>25</sup> *Shakespeare's Dramatic Structures*, London, 1986, pp.142-59,

<sup>26</sup> L. LERNER, «The Machiavel and the Moor», *Essays in Criticism*, IX(4), 1959, 339-60.

zioni di Iago. Si tratta di episodi che sottolineano la debolezza del Moro compromettendone l'immagine ideale, cosicché nel pubblico alla simpatia subentra piuttosto un atteggiamento di distacco nei confronti di Otello, simile a quello che mostra Iago. A questo proposito L.Lerner spiega come il coinvolgimento del pubblico segua l'evoluzione negativa del carattere del Moro, affermando che «just as Othello reverts to paganism and passion, so he becomes, more and more clearly, an outsider»<sup>27</sup>. E.Jones<sup>28</sup>, mette, invece, più sottilmente l'accento sulla *costruzione dell'intrigo*, osservando come si creino in quest'opera le condizioni affinché il pubblico si aspetti che qualcosa succeda e precisamente che Otello cada e ceda alla passione.

Ritornando alla definizione del conflitto, questo si ritrova nella complessità del personaggio di Otello, il quale non viene visto semplicisticamente come lo stereotipo del negro geloso, passionale, sensuale e vendicativo, ma come un uomo di pensiero, in conflitto con se stesso, ovvero preso nel conflitto tra due culture, la propria originaria e quella veneziana, sentendo di non appartenere di fatto a nessuna delle due<sup>29</sup>. Otello cerca in questa situazione di destreggiarsi tra l'aperta ostilità e l'accondiscendenza di chi lo circonda nei suoi confronti. Ad un certo punto si tratterà di prendere atto che il carattere barbarico del «black stereotype» ha la prevalenza sul mondo dei valori cristiani dei bianchi che il Moro ha adottato, ma questo in modo ambigualmente consapevole, poiché significa leggere addentro nella cultura veneziana e nella sua ambiguità, tanto che Otello può essere visto come un bianco che assume la maschera da negro, essendo i bianchi che lo circondano la causa dell'emergere della sua negritudine<sup>30</sup>. È un passo notevole nell'interpretazione dell'opera, poiché non sposta l'attenzione dal protagonista tragico, che vive sino alla fine le sua condizione dicotomica e irrisolta di nobile moro e barbaro assassino. Sembra tuttavia problematico identificare la «originaria» cultura da cui proviene Otello, che prevar-

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.359

<sup>28</sup> *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford, 1985; sulla struttura dell'opera si veda in questo senso K. MUIR, *Shakespeare's Tragic Sequence*, London, 1979, e H.B. CHARLTON, *Shakespearean Tragedy*, Cambridge U.P., 1961, pp.113-140.

<sup>29</sup> S.E. MAROWITZ, *Othello's Unmasked. A Black Man's Conscience and a White Man's Fool*, S.O.R.A., 6, pag.108-137

<sup>30</sup> S.L. BETHELL, *art.cit.*, osserva come nella fonte Iago sia descritto come una persona di «bellissima presenza»: se questo tratto rimane in Shakespeare si attua un platonismo al contrario: al bello esteriore corrisponde una nerezza interiore e alla nerezza esteriore una bellezza interiore.

rebbe barbarica sul mondo dei valori cristiani dei bianchi, come se nel mondo cristiano non esistessero la gelosia, la vendetta, l'orgoglio, e l'ambizione. Da un lato si pongono i «moorish elements» della psiche – ovvero gelosia, passione e vendetta – e, dall'altro, i valori civili della società veneziana. Questo significa ignorare alcune parole di Iago che, prima di Otello, si dice pronto ad agire criminalmente anche al solo sospetto di essere stato tradito dalla moglie Emilia. Cosicché, in realtà, anche per G.M. Matthews, non si tratterebbe qui di un barbaro civilizzato che ritorna ad essere barbaro, quanto piuttosto di un barbaro bianco (Iago) che cerca di rendere Otello conforme alla sua immagine di uomo civile<sup>31</sup>. Interessante a questo proposito la soluzione registica proposta da L. Fiedler, a cui ho già accennato, che vorrebbe vedere il bianco sempre più nero e il nero sempre più bianco, finché alla fine sarebbe Iago ad essere interamente mascherato di nero.

### *Iago e Otello.*

È un dato di fatto che l'interesse della critica si sia spostato dal personaggio di Otello a quello di Iago. Sulla scia di T.S. Coleridge e, in genere, della critica romantica, l'intraprendenza di Iago si interpreta come il manifestarsi di una malignità senza motivo e soprattutto del piacere di creare intrighi. A questo proposito si ricorda, da un lato, il commento di W. Hazlitt<sup>32</sup> sulla naturale tendenza dell'uomo alla crudeltà e al misfatto e, dall'altro, il fascino che A.C. Bradley avvertiva nei confronti di Iago – personaggio investito di un egoismo assoluto, che di per sé annullava ogni valore «positivo» e l'idea stessa di coscienza – nel cui piacere d'agire, ovvero nel piacere di portare a termine un compito difficile, riconosceva una esperienza analoga a quella della creazione artistica. A.C. Swinburne descriveva Iago come «an inarticulate poet». Il tratto dell'artista in Iago, il suo piacere nel complottare e nel creare intrecci è oggi

<sup>31</sup> G.M. MATTHEWS, *Shakespeare in a Changing World*, London, 1964, pp.123-45,

<sup>32</sup> *Characters of Shakespeare's Plays*, 1983, Chelsea House, p.30-43, «Some persons, more nice than wise, have thought this whole character unnatural, because his villainy is without a sufficient motive. Shakespeare, who was as good a philosopher as he was a poet, thought otherwise. He knew that the love of power, which is another name for the love of mischief, is natural to man. He would know this as well or better than if it had been demonstrated to him by a logical diagram, merely from seeing children paddle in the dirt or kill flies for sport.» 39

interpretato come una manifestazione di orgoglio intellettuale in colui che si trova ad aver perduto il proprio ruolo individuale e sociale, ad essere stato «sostituito» da Cassio e da Otello, cosicché il rifiuto di Otello di promuovere Iago e il sospetto dell'infedeltà di Emilia, acquistano il valore di una negazione esistenziale. La malignità del personaggio si esplicita sì nella volontà di dominare chi lo circonda, ma per la necessità di ribadire il proprio ruolo e la propria dignità intellettuale, nella quale, in definitiva, si legge la volontà e l'abilità di determinare il proprio destino, anche se non si vede mai, come osserva A.C. Bradley, in Iago, una proiezione di pensiero che lo trascenda, come è invece in Amleto.

Nel penetrante saggio «*The Joker in the Pack*»<sup>33</sup>, W.H. Auden osserva che *Otello* è un tipo peculiare di tragedia, poiché interamente opera dell'uomo, in cui non agisce un destino inteso come divinità. L'attenzione si sposta di conseguenza su quell'*agent provocateur* che è Iago, del quale, per altro, non è sufficiente considerare le motivazioni esplicite<sup>34</sup>, quali la gelosia e la vendetta, che non

<sup>33</sup> *The Dyer's Hand and Other Essays*, 1963, pp.246-272.

<sup>34</sup> I critici si dividono in due grandi categorie, quella degli allegoristi e quella dei non allegoristi: i primi sulla scia romantica vorrebbero fare di Iago il simbolo del male e la personificazione del Diavolo, oppure più moderatamente si vede in Iago il possessore di un wit che lo predispone al male e alla macchinazione (L. CHAMPION, «The Tragic Perspective of *Othello*», *English Studies*, 54(1973), 447-60), fino a giungere ad una connessione tra Iago e la magia nera, (M.J. BATES, «The *Othello* Magic», *art. cit.*); i non allegoristi cercano di rivalutare invece l'umanità del personaggio cercando di trovare motivazioni convincenti della sua azione distruttiva. Si veda J.W. DRAPER, «Honest Iago», *PMLA*, 46(1931) 724-37, in cui si considerano, alla luce delle regole di comportamento del tempo, come motivazioni valide di Iago la sua delusione per la perdita del posto e la gelosia, a cui il pubblico elisabettiano sarebbe stato sensibile. Questo punto è sottolineato anche da J. SHACKFORD, «The Motivation of Iago», *Shakespeare Newsletter*, 1953, p.30, da J. DRAPER, «The Jealousy of Iago», *Neophilologus*, 25(1939), 50-60 e «Honest Iago», *PMLA*, 46(1931), 724-37, e già da W. MAGINN, «Iago in the Shakespeare's Papers of the Late W. Maginn», ed. by S. Mackenzie, Reelfield, 1856, 155-170. In B. EVANS, *Shakespeare's Tragic Practice*, Oxford, 1979, pp.115-146, il *villain* è visto come *practicer*; Iago sarebbe inizialmente motivato dal desiderio del denaro di Roderigo; gli scopi poi si moltiplicherebbero legandosi tra loro. Anche le spiegazioni critiche a questo punto si moltiplicano. In genere si tende a sottolineare la validità della motivazione alla vendetta di Iago quando connessa alla sconfitta nei confronti di Cassio e alla volontà di dimostrare, a se stesso e agli altri, la sua superiorità intellettuale. Pertanto Iago non sarebbe un villain diabolico, ma sarebbe mosso da un senso di profonda frustrazione, che lo porta anche a sbagliare, a confidare nella moglie Emilia o a fidarsi di Roderigo, come osserva T.D. BOWMAN, in «A Further Study in the Characterization and Motivation of Iago», *College English*, IV(1943), 460-69; anche secondo M. ROSENBERG, «In Defence of Iago», *art. cit.*, all'umanità di Iago si arriva solo se lo si vede come personaggio frustrato, il che accentua il clima di tragedia. R.B. HEILMAN

appaiono sufficienti a spiegare la distruzione di Otello e di Desdemona. Se Iago fosse motivato da un desiderio di rivalsa, osserva Auden, avrebbe ben presto ottenuto il suo scopo nel momento in cui Otello dimette Cassio ubriaco. L'intreccio avrebbe potuto conclu-

in «The Economics of Iago and Others», *PMLA*, 68 (1953), 55- 71, sottolinea invece la motivazione economica con un confronto con Shylock. R. HEILMAN descrive inoltre Iago secondo una serie di ruoli «poisoner – healer – asp», che servono anche a differenziare nettamente la sua ipocrisia dalla innocenza di Desdemona e di Otello. SPIVAK, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, 1958, pp.3-27, 415-453, osserva come le motivazioni di Iago siano molte e pretestuose, strumenti per far progredire l'intreccio. Sembra che l'odio di Iago sia privo di correlativo oggettivo. Non ha nulla a che vedere con la gelosia. R. GRUNDIN, in *Mighty Opposites*, California U.P., 1979, pp.123-37, sostiene che non è necessario cercare particolari motivazioni per l'azione di Iago, se si considera l'opposizione di Iago e Desdemona: la perfezione di Desdemona di per sé genera l'odio di Iago che si sviluppa autonomamente, senza bisogno di ulteriori motivazioni. P. MICHELMICHOT, in «Sir Walter Raleigh as a Source for the Character of Iago», *English Studies*, 50(1969), 85-9, trova nelle indicazioni e suggerimenti di Sir W.Raleigh una «fonte» del personaggio di Iago, che come il governante a cui si riferisce Sir W.Raleigh, non persegue la virtù, ma il profitto, usando la dissimulazione e l'inganno. Una alternativa alla identificazione di Iago con il male metafisico è rappresentata dalla critica psicoanalitica che pone attenzione ai meccanismi di difesa dell'io, analizzando l'atteggiamento di Otello nei confronti della sessualità e del matrimonio. Si veda T.G.A.Nelson, C.Haines, R.Splitter e E.Snow.

Per quanto concerne invece Otello e il problema della gelosia, si va dall'opinione di L.B. CAMPBELL, *Tragic Heroes. Slaves of Passion*, New York, 1959, secondo la quale Shakespeare avrebbe voluto rappresentare la gelosia in tutti i suoi aspetti, a quella antitetica di I. RIBNER, *Patterns in Shakespearean Tragedy*, London, 1960, pp.91- 115, che vede nella gelosia un mezzo per esemplificare il male. La gelosia infatti, secondo Ribner, può portare all'assurdo e al grottesco, ma non al tragico. La gelosia esiste in Shakespeare, ma non nei termini di Otello. Un vero personaggio geloso è Leontes, geloso senza alcun motivo. Una connessione tra i due personaggi appare evidente a D.R. GODFREY, «Shakespeare and the Green-eyed Monster», *Neophilologus*, 56(1972), 207-20, che collega la gelosia alla irrazionalità, per cui essa si autogenera; in entrambi i casi di Leontes e di Otello tale irrazionalità sarebbe improvvisamente seguita da un ritorno alla razionalità, dopo le dovute spiegazioni. Analogamente A.P. ROSSITER, *Op.cit.*, della gelosia mette in evidenza la capacità irrazionale di creare sempre nuove e immotivate ragioni, questo tanto per Otello quanto per Iago, considerato l'archetipo della gelosia per le diverse ragioni che egli costantemente si crea contro chi lo circonda. Anche secondo A.C.Bradley Otello non è veramente un personaggio geloso. D. MEHL, *Shakespeare's Tragedies: An Introduction*, Cambridge U.P., 1986, pp.56-77, osserva come la gelosia debba essere svalutata in quanto renderebbe l'opera una sorta di commedia, con Iago visto come *trickster*. Secondo D. MEHL la genuinità e la sincerità di Otello non viene mai meno e il suo dolore lo nobilita. Secondo R. FLATTER, *The Moor of Venice*, London, 1950, pp.128-9, Otello non sarebbe un carattere geloso, dal momento che sarebbe pronto a lasciare Desdemona a Venezia durante la missione a Cipro, e anche quando la prende con sé Otello non nutre alcun sospetto dal momento che non obietta al fatto che Desdemona viaggi su una nave diversa dalla sua.

dersi a quel punto, quando Iago non si è ancora compromesso con le insinuazioni della «scena della tentazione» e con la necessità di trovare le prove dell'infedeltà di Desdemona. Auden pertanto opta per una spiegazione di Iago come «practical joker»<sup>35</sup>, tratto esistente nel *villain*, la cui funzione è di dimostrare la debolezza degli altri, senza dover spiegare il motivo dei suoi inganni, per la semplice ragione che non ha desideri reali ed espliciti, tranne che una sorta di «self-hatred» verso se stesso e verso tutti, e un desiderio di manipolare e di dominare senza però rendersi evidente e solamente alla fine rivelandosi come il creatore dell'intreccio.

È quindi dopo la cacciata di Cassio, per il fatto che l'intreccio continua senza una esplicita motivazione, che il lettore è costretto a individuare ulteriori ragioni dell'azione di Iago. Interessante al riguardo è il commento di R.Heilman a proposito della congiunzione «and»<sup>36</sup> la quale indicherebbe in prima istanza il vero motivo, inesplicito e implicito, dell'azione di Iago, per il quale in seconda istanza egli cerca di trovare delle giustificazioni convincenti. Da ciò Heilman deduce che Iago è una figura di male autonoma e totale; rappresenterebbe la gelosia primaria, cioè l'invidia, spontanea e non indotta da motivazioni esteriori, invidia intesa come desiderio della caduta degli altri e risentimento verso le qualità umane, come odio verso tutto ciò che è positivo, tanto l'amore di Desdemona, quanto la lealtà di Cassio verso Otello<sup>37</sup>.

In *King Lear*, Edmund, dopo aver ottenuto con l'inganno le terre paterne, rimane preso in un meccanismo che lo distrugge, in parte di sua stessa costruzione, allo scopo di ottenere maggior potere. Ma, Iago non continua l'intrigo per ottenere un potere evidente, paragonabile a quello di Edmund; per il semplice piacere, allora, di creare un intrigo e di giocare cinicamente con chi lo circonda? È una domanda a cui è difficile rispondere perché l'intreccio è in ogni caso imperfetto, portando alla distruzione degli altri, ma anche di Iago

<sup>35</sup> Sul medesimo punto si sofferma A. BLAKE, «The Comedy of *Othello*», *Critical Review*, 15, 46-51.

<sup>36</sup> *Magic in the Web*, cit., p.42. Ci si riferisce ai seguenti versi «I hate the Moor; And it is thought abroad that 'twixt my sheets He has done my office», I, iii, 392-4; «He has a daily beauty in his life That makes me ugly; and besides, the Moor...», V, i, 19-20.

<sup>37</sup> R.HEILMAN osserva come Iago non citi più Cassio riguardo all'ingiustizia commessa da Otello nei suoi confronti; Otello stesso non nomina luogotenente Cassio e l'ingiustizia sembra essere una personale convinzione di Iago. Anche per quanto riguarda la gelosia, Iago non accenna mai alla sua gelosia-odio per Emilia che l'avrebbe tradito. In ogni caso se le motivazioni fossero valide, la vendetta sarebbe comunque eccessiva.



stesso. Ad esempio molto discutibilmente Iago si serve di Roderigo come assassino di Cassio. Auden suggeriva a questo riguardo che Iago avrebbe potuto uccidere Cassio lui stesso, avendo avuto mano libera da Otello. E invece si serve dell'inetto Roderigo, legandosi in modo definitivo ad un uomo che già sospettava la frode nei suoi confronti e dal quale Iago avrebbe fatto bene a stare lontano<sup>38</sup>. Che cosa motiva allora Iago a rendersi vittima della sua stessa imperfezione<sup>39</sup>? È semplicemente un personaggio che inganna *senza spiegare* il motivo per il quale ha ingannato la sua vittima, «practical joker» o incarnazione del male, caratterizzato in termini di imperscrutabilità, non necessitando di motivazioni e spiegazioni esplicite e comprensibili? Si è dinanzi a due alternative: o le motivazioni di Iago sono credibili, e in questo caso l'effetto tragico appare eccessivo, o Iago è lo spirito immotivato del male.

Certo è che, ritenendo possibile concepire la coesistenza di «divertimento» e di «assenza di motivazione», come tratti della natura di Iago, l'atteggiamento ironico di Iago assumerebbe il tono di cinica disperazione. L'assoluta gratuità investe il personaggio. E certamente vale la pena di soffermarsi su questo aspetto, poiché ci permette di collegare Iago a peculiarità dell'intreccio, in primo luogo, ci porta a riconsiderare in particolare il *valore delle coincidenze*.

La storia dell'opera è determinata da imprevedibili coincidenze. Il Moro, rieccheggiando i romantici «star-crossed lovers» di *Romeo and Juliet*, definisce Desdemona una «ill-starr'd wench». Se le coincidenze rimanessero solo coincidenze, l'intreccio avrebbe senza dubbio una evoluzione comica<sup>40</sup>. Ma la coincidenza esteriore si fa necessità interiore. La indubbia sofferenza di Otello, dovuta alla infedeltà e al tracollo dell'amore, è anche legata alla sua interiore incapacità di recepire quello che gli viene detto a favore del chiarimento degli equivoci e della innocenza di Desdemona. Persino dopo le chiare parole di Emilia, Otello rimane irremovibile per la «passione» che lo domina, che chiaramente prevale sulla ragione e sulla volontà. Le

<sup>38</sup> È questa «imperfezione» e sono questi errori strategici che inducono alcuni critici, tra i quali T.D. BOWMAN, *art. cit.*, a rivedere l'idea di un Iago come incarnazione del male.

<sup>39</sup> Egli stesso si riconosce un personaggio che «imperfectly conceits»...

<sup>40</sup> S.SNYDER in *The Comic Matrix*, Princeton, 1979, pp.3-90, sottolinea come le circostanze siano determinanti a distinguere *Romeo and Juliet* da *Othello*, poiché mentre nella prima i protagonisti sono vittime delle circostanze, nella seconda la distruzione viene anche da dentro e si crea una interazione tra circostanze e personaggi.

coincidenze dell'intreccio valgono anche per Iago, che astutamente le sfrutta. Sono un motivo che ce ne fa ammirare l'abilità, però è indubbio che esse finiscono per prevalere anche su di lui, coinvolgendolo sempre di più in un intreccio difficile da controllare e che forse per questo conduce alla totale distruzione di Otello e di Desdemona. L'impressione è quella di motivazioni e di iniziative che si generano l'una dall'altra, finendo con l'irretire anche un personaggio razionale come Iago.

Pertanto, le coincidenze, esteriori sia per Otello che per Iago, si traducono per entrambi in un «destino» che ironicamente li sopravanza. Quale significato trarre dalle potenzialità dell'intreccio che finisce per trascendere le «possibilità» del personaggio, ovvero dalla «imperscrutabilità» a cui conducono i fatti? Accade che i fatti, apparentemente definiti e limitati, conducono invece ai limiti della comprensione oltre la quale si prospetta l'ignoto. Dietro la commedia cinica di Iago, che trasforma gesti qualsiasi di Cassio e di Bianca in prove di verità, si nasconde un risvolto grottesco che sta giocando anche contro Iago, come Iago sta giocando contro Otello. Iago è senza dubbio sommamente ironico quando invita Otello a dedurre la verità da indizi, «imputation and strong circumstances», (III, iii, 407), escludendo l'idea di Otello che si possa «vedere» la verità, anche se vuol fargli credere il contrario. Egli stesso riguardo alla fedeltà della moglie agirebbe come se il sospetto fosse verità. Ma, allora, ancora più ambiguamente che per Otello (per il quale la verità può esistere ed è il tradimento di Desdemona) per Iago la questione della verità potrebbe assumere un volto pauroso, se solo si distanziasse un istante dall'assiduità intellettuale con la quale conduce l'intreccio. Quale verità potrebbe Iago fornire a se stesso? Solo quella del trickster? Quale verità si nasconde dietro il suo modo di rendere tragicamente credibile l'azione «insignificante», se non il tragico riconoscimento, anche per lui, della assoluta imperscrutabilità dei fatti, che d'altro canto lo sorregge nel suo intreccio?

È dunque, paradossalmente, Iago il veicolo di una consapevolezza tragica? Si è detto in precedenza come il lettore sia istintivamente portato a rivolgere la sua attenzione a Iago, come se capisse che il ruolo fondamentale si gioca in quel campo prima che in Otello, che i quesiti posti dall'opera si ritrovano nelle ambiguità del personaggio di Iago, nella sua sensibilità alienata, nelle sue frustrazioni, nella sua abilità, nel suo giocare apparentemente immotivato che funge da perenne stimolo di analisi.<sup>41</sup> Iago non è il personaggio

<sup>41</sup> Perché ci si avvicina a Iago? perché sembra più consapevole, come osserva

tragico; ciononostante in Iago si cercano le risposte alla tragedia. Naturalmente Iago non le sa dare e per questa ragione non risponde alla domanda finale di Otello, alla domanda che costantemente gli rivolgiamo,

Will you, I pray, demand that demi-devil  
Why he hath thus ensnared my soul and body? 299- 300

A questa domanda piacerebbe poter rispondere con le parole di Cassio, di un ineffabile destino, che sopravanza Iago e tutti,

Well: God's above all; and there be souls must be saved, and there be souls  
must not be saved. II, iii, 104-6

Nella imprescrutabilità dei fatti che si riflette sul personaggio si coglie il sostrato ideologico dell'opera, che ora prende l'aspetto della imprescrutabilità del destino, e forse della inconoscibilità e della temibilità del divino. L'unica reazione difensiva di Iago è di espellere, ma è anche vero che *espellendo*, con gli strumenti e i modi che si sono visti, Otello, egli *manifesta* una consapevolezza di sé dinanzi alla imprescrutabilità del destino con la quale è difficile venire a patti e che, alla fine, trasforma la sua lucidità intellettuale in silenzio. *Otello* è quindi, grazie a Iago, una «intimation» della verità tragica, che si riesce ad intuire solo se si vede Iago come funzione del

R.GRUNDIN, *Op.cit.*, delle complessità ironiche della natura umana, mentre sia Otello che Desdemona appaiono personaggi rigidi, assoluti. (La simpatia che si sente per Desdemona all'inizio, ad esempio, viene modificata in seguito, non per sospetti sulla sua innocenza, ma per la sua mancanza di accortezza che avrebbe potuto evitare la tragedia). Desdemona è paragonabile all'eroina cristiana la cui virtù sta nella impenetrabilità al male e alla tentazione. Ciò la rende un personaggio poco consapevole. Otello mostra incapacità di capire la dialettica pluralità dei responsi degli individui nei confronti del bene e del male; mostra una tendenza a astrarre, a vedere tipi più che individui. Anche Desdemona, come dicono Leavis e Eliot, è vista come un tipo più che come individuo. Sulla rigidità di Otello, sul suo carattere stoico e severo, che si rivela un vizio più che una virtù si veda L. LEVITSKY, «All-in-all Sufficiency in Othello», *Shakespeare Studies*, 6 (1970), 209-221. La stessa virtù del controllo delle passioni porta ad una mancanza di indulgenza verso Cassio, e alla fine all'incapacità di Otello di essere umile. Così l'orgoglio lo porta a valutare i fatti con i criteri della giustizia e non dell'amore nei confronti di Desdemona. Anche il suo stesso suicidio è celebrato secondo un codice di forza che egli ritiene l'obnubilante. Versione diversa al riguardo la fornisce B. ENGLER, «Othello's Great Heart», *English Studies*, 68(1987), 129-36, vedendo in Otello un personaggio che concepisce una virtù eroica, solitudine, valori assoluti che non possono essere compresi dai veneziani, che invece si fanno portavoce di valori pratici, rivolti al profitto. L'atto del suicidio appare l'estremo atto assoluto.

personaggio tragico e non come personaggio malvagio che provoca la tragedia. In definitiva quando Otello alla fine pone la richiesta di descriverlo come egli è «Speak of me as I am», ci invita ad andare a scoprire la visione ideologica che lo condanna. Nel silenzio di Iago i presenti sono coinvolti e nessuno è disposto a leggere «intimations» di verità nell'oscurità della mente di Otello, riconoscendolo come simile a sè, cosicché il risultato non può essere che la condanna. La tragedia partendo dai criteri che regolano la visione del mondo di una società ci porta alla spiritualità sottostante, ai suoi conflitti e alla ideologia che la sorregge che determina infine le coordinate interpretative dell'opera.

Iago nell'opera coltiva una filosofia materialistica<sup>42</sup> che disconosce ogni idealismo, bellezza, verità, e tutto ciò che è disinteressato e altruistico. Iago agisce, cosa di cui Otello non si accorge, da decodificatore parziale dei valori della società veneziana<sup>43</sup>, facendola precipitare verso il basso, poiché accentua il senso innaturale degli eventi: l'unione di Desdemona e Otello suona bestiale e negativa, il sogno con Cassio suona disgustoso, segnato da associazioni bestiali e omosessuali. Più che nella manipolazione dell'intreccio, la natura di Iago si rivela nel compiacersi della capacità di mettere in scena ciò che è disgustoso al fine di trascinare qualsiasi aspetto della vita alla sua verità più cruda, in senso estremo e spiacevole. Quella di Iago è una natura imperfetta soprattutto in questo senso, e nel momento in cui vorrebbe farsi simbolica in termini più ampi della natura umana. Iago mostra che tutti possono cadere, in primo luogo un personaggio eroico come Otello, e, in secondo luogo, Desdemona stessa, indicandola a mentire, e divenendo così simbolo dell'umana fallacia<sup>44</sup>. Mostrando che Desdemona è capace di inganno, Iago in sostanza afferma che ogni idealismo è inganno, ogni credulità è inganno, ogni cosa in cui si possa credere è inganno. Iago, forse, in questo modo, riesce a liberarsi di una sua «angst» metafisica, proprio attraverso la negazione materialistica.

Le considerazioni a questo punto si allargano a dismisura. Ci si avvicina a Iago per la perdita di «fedè», e a Otello perché nella perdita di «fiducia» mostra la tragica e nobile perdita di ciò che Iago ha già perso, denunciando una scissura nell'uomo, che non sa e non vuole riconoscere i propri valori ideali. In questa prospettiva non

<sup>42</sup> A.GERARD, «Alack, Poor Iago! Intellect and Action in Othello», *Shakespeare Jahrbuch*, 94(1959), 218-232.

<sup>43</sup> D.KEHLER, «Othello and Racism», *Art. cit.*, 124-32.

<sup>44</sup> R.FLATTER, *The Moor of Venice*, *Op. cit.*, p.8-10, 80,131.

può esistere l'amore ideale, ingenuo, insospettabile, di Otello e di Desdemona e sembra che Iago quando elogia Otello lo faccia cinicamente, quasi per voler sempre avere dinanzi l'assurdità di una immagine ideale di cui mostrare la inconsistenza, perché inconsistente è ogni idealità umana. È questo il risultato della imperscrutabilità dei fatti? ovvero della coscienza oscura della impossibilità di controllare e determinare il proprio destino? è un dubbio metafisico che porta alla visione univocamente materialistica della vita che si pone come il vero nemico di Otello e di Desdemona?

Una funzione che si attribuisce al personaggio di Iago è quella di portare alla luce la intrinseca debolezza del personaggio, che da sempre costituisce la ragione della caduta tragica. Ma, nel caso di Otello, questo avviene al fine di distruggere il personaggio eroico per illuminare un significato esistenziale. Solamente da un punto di vista allegorico, come sottolinea R.E. Fortin<sup>45</sup>, si può tracciare una netta distinzione tra Iago e Otello – nel senso che Iago, come fosse un personaggio da «morality play», fa perdere Otello – in quanto nel corso dell'opera si osserva piuttosto una convergenza di ruoli che portano sempre di più Otello e Iago ad essere simili. Ciò che il lettore trova in Iago, e poi in Otello, è una nobiltà inevitabilmente caduca. In questi termini la vicenda si riassume ancora nell'abilità di Iago. Questi riesce a renderci ironicamente consapevoli attraverso l'abilità di cui è capace della nostra fallacia. E al tempo stesso questa consapevolezza si riversa su Otello, ovvero sul perverso piacere che sentiamo nel vederlo cadere<sup>46</sup>, – l'intreccio crea l'aspettativa della caduta – di farne il vero capro espiatorio mentre Iago non lo potrebbe essere.

La assoluta mancanza di idealismo equivale quindi a un totale scetticismo. Dietro l'immotivato giocare di Iago si potrebbe scorgere la terribile verità che Gloucester indica, accennando alla indifferente crudeltà dei suoi dei e del destino nei confronti degli uomini. Se guardiamo ciò che accade nell'opera da questo punto di vista, da un lato Iago manifesta il terribile *divertissement* degli dei di Gloucester; dall'altro Otello stesso nella medesima logica, vuole fraintendere la

<sup>45</sup> «Allegory and Genre in *Othello*, cit.»

<sup>46</sup> In termini più generali, E. JONES, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford, 1985, mette, invece, più sottilmente l'accento sulla *costruzione dell'intrigo*, osservando come si creino in quest'opera le condizioni affinché il pubblico si aspetti che qualcosa succeda e precisamente che Otello cada e ceda alla passione. Ce lo si aspetta, con una disposizione d'animo indipendente da considerazioni morali, grazie alla compattezza dell'azione escogitata da Iago. Sulla struttura dell'opera si veda in questo senso K. MUIR, *Shakespeare's Tragic Sequence*, London, 1979, e H.B. CHARLTON, *Shakespearean Tragedy*, Cambridge U.P., 1961, pp.113-140.

sua azione delittuosa in termini di giustizia e di salvezza <sup>47</sup>, grottescamente inesistente.

In conclusione che cosa diventa la tragedia della self-defence? La tragedia come «self-defence» diventa infine la tragedia di una sensibilità che elimina non tanto lo straniero, il diverso, il moro, che con la sua diversità irrompe pericolosamente sulla scena veneziana, ma le qualità che egli incarna e soprattutto quelle che incarna Desdemona. Se la morte fosse ricercata solo per Otello forse ci si potrebbe limitare ad una angusta prospettiva di difesa sociale, ma la morte di entrambi agisce come un boomerang contro una sensibilità che più che contro le persone si accanisce contro le qualità che esse rappresentano, che in Desdemona sono qualità estetiche mentre in Otello sono qualità eroiche. L'eroico, cioè la capacità di costruire e determinare il proprio destino, e l'estetico, cioè la capacità di godere della vita così conquistata, sono le vittime di una visione angusta, intransigente, moralistica che si motiva e si aizza andando a pescare nei lati più oscuri di una sensibilità religiosa ed etica, si assimila alla intuizione paurosa del soprannaturale che inibisce ogni godimento della bellezza e ogni azione eroica in un bieco cinismo e materialismo.

*Othello* è una tragedia fosca, una pura tragedia a causa della apparente inconsistenza della motivazione e della conseguente irrazionalità che si esprime. L'opera mostra il graduale manifestarsi di uno spirito puritano e intollerante, diffidente della bellezza, o più precisamente della bellezza in quanto immagine che può nascondere o certamente nasconde la corruzione – anche nella perfetta Desdemona, la quale è, a mio parere, volutamente tenuta al di fuori di ogni ragionevole sospetto. L'opera mostra il conflitto tra due spiritualità esistenti nella medesima anima: l'una che richiama lo spirito rinascimentale identificando bellezza, razionalità, poesia e gioia di vivere, l'altra che divide e separa i mondi dell'uomo. La tragedia si sviluppa mostrando interamente il conflitto implicito nell'atto di self-effacement, entro cui Otello si dibatte venendo la sua visione del mondo infine dominata irrazionalmente da una insolubile e irrevocabile diffidenza e sfiducia, che precipita verso il significato pauroso del delitto – come forse è in Amleto – che si vuole commettere trasformandolo in sacrificio, quando l'idea sottende il tutto è quella espressa da Cassio,

<sup>47</sup> La questione della «salvezza» di Otello, quindi ha un suo valore in questo contesto, come in quello di *Amleto*, ma certamente qui appare nei termini più tetri di una inevitabile e ironica caduta.

Well: God's above all; and there be souls must be saved, and there be souls must not be saved. II, iii, 95-7

A questo punto si pone l'ultimo quesito del dramma, poiché esso, dopotutto, non si consegna interamente alla visione profondamente turbata di Iago, facendo convivere, accanto alla degradazione del personaggio, la funzione positiva del protagonista tragico. Si era detto all'inizio che si ponevano due direttive principali nell'analisi dell'opera, l'una che vedeva in Iago l'artefice della tragedia del nobile e ingenuo Otello, e l'altra che andava invece a scavare nelle imperfezioni di Otello e nei difetti della sua natura e cultura. E quindi si tratta di saper bilanciare l'importanza dei due personaggi in questa tragedia che, apparentemente limitata nel suo spettro, ci porta a cogliere un sostrato di pensiero metafisico e il senso irrazionale del tragico, più oscuro e pauroso. Così è opportuno osservare come la identificazione di Iago con Otello non sia mai completa. Otello è certamente soggiogato da Iago, ma, come osserva W.B.Toole<sup>48</sup>, mantiene anche una sua «nobiltà», che lo distingue dal suo subalterno. D'altro canto senza la nobiltà di Otello non sussiste, come si è detto, nemmeno la motivazione di Iago a distruggerla. E poi Desdemona fino all'ultimo, quando momentaneamente resuscita dal suo letto di morte, parla per perdonare Otello dell'atto compiuto, una dichiarazione di per sé assurda, se non è ricondotta al tentativo di rivalutare il senso ideale di una relazione, che anche Otello cercava di salvare uccidendo Desdemona.

<sup>48</sup> W.B. TOOLE, «Iagothello», *art. cit.*, 71-77.

Giorgio Miglior

LA GRECITÀ IN SHAKESPEARE

La situazione attuale degli studi critici intorno all'uso delle fonti classiche da parte di Shakespeare è oggi a un punto di temporanea, si spera, saturazione in quanto tutto è stato forse detto sui rimandi che i testi shakespeariani contengono al teatro, alla poesia, alla storiografia, al pensiero ed ai miti della classicità. Vi è ancora un'area che non è stata ancora pienamente esplorata dagli studiosi, ed è quella in cui il presente saggio si iscrive: il senso che le operazioni di rivisitazione del mondo antico da parte dell'Autore di volta in volta assumono. Le supposte scarse conoscenze intorno alla classicità, lui a cui un altro drammaturgo e poeta inglese a lui coetaneo aveva attribuito poca dimestichezza col latino e ancor meno con il greco, intendiamo Ben Jonson, in questo caso poco contano, ovvero si potrà caso per caso marginalmente notare come la conoscenza di un certo documento sia qui più certa, lì incerta. Non fu un umanista Shakespeare, né dimostrò una passione naturale per il mondo classico, non ad esempio come il francese François Villon che aveva favoleggiato delle «nevi di un tempo» (*les neiges dantan*) nei suoi versi, né come Raffaello il Perugino che asseriva di voler modellare la bellezza femminile sulla traccia ideale delle Aspasia o delle Frini non più ritrovabili. Alcuni studiosi di epoca positivista hanno sondato pedantesca-mente rimandi di Shakespeare alla cultura greco-latina, sfornando monografie ponderose, e penso ad un Boas o ad un Baldwin<sup>1</sup>, mirate soprattutto alle conoscenze di retorica. Ben diversamente da questo si profila il nostro tema, che succintamente presenterò così: alcune notizie, alcune immagini del mondo greco, da quel grande artista che fu, Shakespeare le mette a frutto nei suoi testi di teatro, le

<sup>1</sup> BOAS, FREDERICK S., «Aspects of Classical Legend and History in Shakespeare, Annual Shakespeare Lecture», 1942, in *Proceedings of the British Academy*, XXIX, 1943; BALDWIN, THOMAS WHITFIELD, *Shakespeare Small Latin and Less Greek*, Urbana, Ill., 1944, rist. 1956.



fa sue e le rilancia salvando alcunché della patina antica e aggiungendovi smalti suoi.

In questa sede quello che voglio raggiungere è semplicemente di proporre alla attenzione del lettore pochi campioni del teatro di Shakespeare e spremere gli influssi di greicità che vi sono presenti. Tre passi, due dalla commedie *A Midsummer Night's Dream* e *The Merry Wives of Windsor*, uno dal dramma *Pericles* possono essere più che sufficienti ad illustrare la profonda attrazione per la cultura greca, e la speciale rivisitazione che Shakespeare compie di tale cultura. In particolare i primi due esempi fanno rivivere mito e leggenda greci, l'ultimo esempio scienza e acume professionale.

Le vite degli dei e semidei greci sono ricordate nei momenti più vari delle vicissitudini dei personaggi shakespeariani, senza dubbio perché il pubblico potesse vedervi un rispecchiamento della vita umana forse più intenso, specialmente nel caso degli amori, più drammatici in qualche caso, più buffi in un altro. Così, nel caso due coniugi litighino per contendersi un giovane e bel paggio tra gli aristocratici della commedia più folclorica di Shakespeare, il *Midsummer Night's Dream*, essi si rinfacciano le mutue infedeltà consumate con una serie di pittoreschi principi e di ninfe dell'antica grecia, poiché capita che la commedia si svolga in una Atene di maniera. Il gusto dei nomi greci, con il suono esotico per gli orecchi degli elisabettiani, certamente suggeriva all'autore questi rimandi, ma contemporaneamente valeva per il pubblico anche lo stupore per questi semidei di un'altra religione dalla monoteistica cristiana, che vivevano vicende esilaranti, ricche di emozioni a volte banali a volte raffinate, sempre variopinte. La violenza del desiderio o per converso la dedizione alla castità sono reinterpretate attraverso il diaframma del generale credo cristiano ma non sempre, perché da quel grande sintetizzatore di tutta le sue conoscenze intellettuali il nostro autore è portato ad usare anche altri diaframmi, quello ad esempio di una dottrina di cosmologia esistenziale di epoca umanistica estremamente raffinata. Citeremo qui due casi, di chiari riferimenti al poco noto oggi pensatore francese Lefèvre d'Étaple e al notissimo italiano Giordano Bruno.

Tra gli esempi: il passo di *A Midsummer Night's Dream*, in cui Titania dice a Oberon che tutto il creato partecipa di un dolore, di una crisi, se si vuole, determinata dal loro conflitto, dalla loro disarmonia coniugale, sulle pianure e le valli pesano nebbie miasmatiche, la stagione è fredda e buia, e non risuonano intorno i soliti canti e le carole. Che l'universo partecipi del dolore umano non fa novità in Shakespeare, ma qui più precisamente un suo protagonista afferma che è per seguire gli umori di una coppia di immortali, mitici perso-

naggi che hanno il dono dell'ubicazione, di apparire e scomparire in qualsiasi luogo a volontà, che la natura si dispone al bello o al brutto. Viene in mente il mito greco che meglio rappresenta secondo il mio parere questo perfetto collimare delle stagioni con le vicissitudini di coppia degli dei, ed è il mito del patto fra le dee Afrodite e Persefone per dividersi i favori del mortale Adone senza ulteriori contese, quello di assegnarlo alla compagnia di Afrodite l'estate e di Persefone l'inverno, così che si spiegherebbe lo splendore dell'estate e l'ombrosità il gelo e la cupezza dell'inverno. E perfino gli eccezionali giorni miti dell'inverno o gli eccezionali giorni brutti dell'estate il mito li spiegava con certe scappatelle che una dea, contravvenendo al patto, compiva accompagnandosi ad Adone per quel giorno clandestinamente. Non v'è nella culture del Cristianesimo un cotale allineamento del clima alla vita di Gesù, altrimenti ogni Venerdì Santo sarebbe rigido e desolato, oltre che nello spirito, nella realtà del tempo atmosferico.

Ma procediamo per ordine. Chi sono Oberon e Titania? Oberon agli appassionati di Wagner e della sua tetralogia ricorderà quel personaggio di uguale nome che funge da guardiano al tesoro dei Nibelunghi. Quindi si tratta di un nome appartenente alla mitologia nordica, e così è infatti.

Ma Titania giunge direttamente dalle metamorfosi di Ovidio ed è figura del mito greco. Puck invece, altro personaggio della cosiddetta terra fatata della commedia di Shakespeare è nome inglese. — chiaro a questo punto che il sommo poeta e drammaturgo inglese opera una commistione straordinaria di folklore nordico casalingo, poi più largamente germanico e infine greco-latino. Ma sicuramente noi siamo in grado di distinguere quali sono i rimandi al mito e alla cultura greca e quali no.

E si può considerare in primo luogo le liti degli immortali che appunto hanno spazio nella commedia in esame..

Oberon e Titania, per i loro dissapori, sono causa di stravolgimento delle stagioni, causa di disturbo degli agenti atmosferici. Ciò ricorda come le liti e le faide degli dèi greci, e principalmente i conflitti fra Zeus ed Hera, creino altrettante sofferenze per gli umani.

Titania recita: «Tu hai con le tue liti guastato il nostro piacere. Perciò i venti per rivalsa hanno risucchiato dal mare nebbie miasmatiche, e i fiumi sono straripati. Il bue sotto il suo giogo ha faticato invano, ché le spighe sono marcite prima di giungere a maturazione ...etc., etc.»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *A Midsummer Night's Dream*, Atto II, scena I, vv. 87 e segg.: «...with thy

I rimandi che la generalità della critica shakespeariana fa sono prima di tutto alla tragedia di Seneca *Oedipus*: «Fecimus caelum nocens/...gravis et ater incubat terris vapor./ ...denegat fructuum Ceres, etc.»

Poi, altro testo classico additato come fonte di shakespeare è l'episodio della peste di Aegina nelle *Metamorfosi* di Ovidio, effetto della maledizione di Cerere. Personalmente reputo che la fonte madre dell'ispirazione di Seneca come di Ovidio sia quell'*Hymnus Homeri in Cererem* che ricalca un inno cosiddetto 'omerico' a Demetra, la cui paternità è di un non bene identificato poeta ionico. In esso è dato molto spazio alla sterilità dei campi in epoca tormentata di separazione delle due dee Rhea la madre e Demetra la figlia, e viceversa al rifiorire della terra allorché le due dee sono fatte ricongiungere.

Per meglio capire quanto di omerico vi sia nelle liti degli 'immortali' del testo shakespeariano daremo una lettura veloce del passo interessato in traduzione italiana, ricordando che Oberon è irritato perché la immortale oltreché regale consorte non accede alla sua richiesta di consegnargli il paggio indiano per tenerlo al proprio seguito. Oberon: «Aspetta, scostumata. Non sono forse io il tuo Signore?» Titania: «Già, è perciò che io sono la tua Signora; ma guarda che quando tu sei stato tutto quel tempo lontano senza curarti delle tue terre, lo so bene che stavi travestito da pastore giorno e notte ad amoreggiare con quella sfondata di Fillida. E perché sei tornato adesso, dalle più lontane Indie? ma per dare la tua benedizione a quella tua ex, l'Amazzone debordante, con gli stivaloni da ussara, l'amante guerriera, che adesso va sposa a Teseo...»<sup>3</sup>

Oberon: «E come puoi inveire contro di me tu, Titania, svergognata, io che con Hyppolita ho avuto un rapporto pulito, quando invece è risaputo che tu con Teseo ci hai fatto l'amore? Non l'hai

brawls thou hast disturb'd our sport./Therefore the winds, piping to us in vain,/As in revenge, have suck'd up from the sea/Contagious fogs; which, falling in the land,/Hath every pelting river made so proud,/That they have overborne their continents:/The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain,/The ploughman lost his sweat; and the green corn/Hath rotted ere his youth attain'd a beard:»

<sup>3</sup> *Ibid.*, vv.63 e segg.: «*Obe.* Tarry, rash wanton; am I not thy Lord?/*Tita.* Then I must be thy Lady: but I know/When thou hast stolen away from fairy land,/And in the shape of Corin sat all day,/Playing on pipes of corn, and versing love/To amorous Phillida. Why art thou here,/Come from the farthest steep of India?/But that, forsooth, the bouncing Amazon,/Your buskin'd mistress, and your warrior love,/To Theseus must be wedded».

forse accalappiato strappandolo a Perigouna che lui aveva rovinato, a Egle con cui si era fidanzato, e alle altre due innamorate, Ariadne e Antiopa?»

Volendo essere pedanti Antiopa e Ippolita potrebbero essere intesi come due nomi diversi per la stessa figura di amazzone, a seconda della versione fornitaci dai testi greci. Rimane il fatto che a Teseo sono imputati trascorsi amorosi a dir poco tumultuosi, e che Oberon scende ad attaccare sul piano personale un principe e le sue donne.

Consimili discorsi poco dignitosi fanno tra di loro Zeus e la divina consorte Hera in un passo dell'Iliade... dove le passioni che Hera potrà rimproverare a Zeus sono ben sei di numero, laddove le donne con le quali se l'è veduta Teseo sembrano qui cinque. Ma forse il numero è più coerente con il verso di Shakespeare che, come è risaputo, è il pentametro, giambico, e può darsi che questo abbia influito in qualche modo.

Riassumendo: Titania rimprovera a Oberon le stravaganti passioni che l'hanno allontanato dalla cura dei suoi possessi per la sensuale Fillida e Oberon rinfaccia alla consorte Titania di avere sedotto Teseo strappato a Perigouna Egle Ariadne e Antiopa il numero è di 5 innamorate per Teseo, uno in meno di quante nell'Iliade Zeus confessa alla moglie Hera di avere posseduto.

Questa vivacità sessuale degli dei, che li rende molto simili a certi mortali dagli amori effimeri e intermittenti è chiaramente riproposta da Shakespeare. E perciò poco conta che il contesto delle affermazioni sulla iperattività di Zeus sia completamente diverso nel passo dell'Iliade in quanto lì Hera cerca di sedurre il dio per avere il suo beneplacito in una situazione di guerra tra Achei e Troiani. Quel che Shakespeare produce in questa commedia, anzi in questa scena della commedia è tutto un susseguirsi di azioni che ricalcano molto da vicino comportamenti generali degli abitanti dell'Olimpo greco.

Infatti, qui Titania e Oberon leticano... ma il nodo del contendere è un altro. Oberon è irritato perché Titania si rifiuta di consegnare a lui l'Indian boy, ossia l'adolescente paggio indiano. Esattamente quindi come accade agli dèi dell'Olimpo greco, così attratti dagli umani e dalle loro vicissitudini, il pomo della contesa è un umano giovane e bello, un adone. Titania l'ha avuto in custodia da una sua amica, e sua sacerdotessa, indiana la quale «essendo mortale, nel partorire il figlio, morì. Ed è in memoria di lei, dice Titania, che io cresco il ragazzo, e non lo cedo.» Ancora con Adone Persefone, che aveva allevato il pargolo, fa altrettanto, non volendo a nessun costo riconsegnarlo ad Afrodite, fin tanto che Zeus stesso non si frapponga tra le dee riconducendole a più miti pretese.

Ed è opportuno anche ricordare come vi siano numerosi altri esempi tolti dalla mitologia greca che ci narrano di mortali cresciuti da dee, mortali rapiti, sedotti, manipolati da divini poteri.

L'irritazione degli dei li spinge a vendette spesso inusuali anche contro i colleghi immortali, ma in questo caso ovviamente la vendetta si ferma al di qua della soglia della morte, di per sé inattuabile, se di immortali, appunto, si tratta. Il re della terra fatata shakespeariana, Oberon, risponde con propositi di vendetta alla intrattabilità di Titania, e decide di usare un filtro su di lei che la farà innamorare follemente del primo che passa, sia esso, citiamo «leone, orso, lupo, toro o scimmia», vien da dire, purché sia peloso. Come si combini il senso di ferita di Oberon per non essere stato ascoltato con il desiderio di vederla preda di un amore selvaggio, incontrollabile, può sembrare a tutta prima una domanda inevitabilmente priva di risposta plausibile. Rimane il fatto che, ancora una volta nell'ideale greco l'amore sia una forza incontrollabile e micidiale nei suoi effetti, può essere visto quindi come una punizione del cielo. Se questo era il sentimento dei greci nel sociale, ovviamente anche gli dei partecipavano di questo sentimento. Quale esempio preclaro si può offrire quello, complicato della vendetta che su Afrodite, lei stessa generatrice di amori turbolenti, si prende Zeus, facendola innamorare del «mandriano» Anchise. Nell'inno attribuito ad Omero 'Homeri Hymnus in Venerem', «Inno omerico ad Afrodite», la dea, contagiata dal desiderio, si appresta a farsi bella per Anchise, e poi, nel trascorrere per le montagne (il monte Ida) verso Troia, viene seguita da schiere di leoni, lupi grigi, orsi e leopardi. Debbo dire che tale intensa contaminatio di Shakespeare con i testi omerici o creduti tali io sono stato in grado di ritrovare nei miei studi di filologia shakespeariana senza che altri prima di me siano arrivati ad indicare questi stessi dettagli che elenco. Tant'è, ma a questo punto la divaricazione con il mito greco ancor di più si ricomponesse se seguiamo il senso psicologico dell'intervento di Oberon. Invece che procedere come il domatore il quale, per stabilire la propria dominanza riconduce «a ragione» l'animale, se vogliamo accettare momentaneamente la omologazione di Oberon e Titania rispettivamente a domatore l'uno e animale l'altra, egli ne libera gli istinti più ferini, le pulsioni più nascoste. La base logica di questo pensiero è che, in effetti, successivamente allo sfogo libidico, maniacale, etc., il soggetto recupera il controllo di sé.

Il mito di Atteone compare qua e là nell'opera di Shakespeare, ma per cenni fuggitivi. Fa eccezione la commedia *The Merry Wives of Windsor*, dove Falstaff recita: «Dividetemi come un cervo abbat-

tuto dal bracconiere, a ciascuna una coscia, i fianchi sono miei, le spalle al padrone del maniero, le corna se le tengano come lascito i vostri mariti». Già il nome di Atteone era comparso prima nel testo della commedia per ben due volte, numero non esiguo per la stretta economia del testo shakespeariano, e ogni volta in un contesto comico e paradossale. Qui insomma è un nobile mito greco rivissuto burlescamente, con sovrattoni grotteschi. Shakespeare in questo non è solo, può aver preso da esempi italiani di ribalderia intorno al tema dell'adulterio, da Enea Silvio Piccolomini, dai novellieri del quattrocento. Vi campeggia il tema dello smembramento, che Giordano Bruno rielaborò a suo uso negli Eroi furori, con grande serietà di intenti, suscitando presso letterati inglesi grande interesse e séguito. Ciò può voler dire che Shakespeare qui tesse una satira letteraria della voga letteraria che si era diffusa intorno a questo tema proprio negli stessi circoli che egli frequentava. Giordano Bruno, nel suo soggiorno inglese attirò nella sua orbita molti degli intellettuali coetanei di Shakespeare, e sicuramente il suo influsso sull'autore inglese è fatto acquisito alla storia delle lettere inglesi.

Non è vacua ipotesi immaginare l'umorista inglese Shakespeare farsi gioco di un mito, quello di Atteone, così come era stato ripreso dall'italiano.

Atteone è sbranato dai cani di Artemide, o, come in altre versioni, dai suoi stessi cani. Il «dismembramento» è concepito da Giordano Bruno come esperienza centrale dell'Eros. Falstaff indugia in tale metafora, anche se la rende più domestica e meno mitica, con il riferimento che fa agli usi venatori e alla costumanza della spartizione della preda in vigore nella New Forest.

Anche Falstaff, come Atteone, è cacciatore sì... ma di gonnelle. Non lascia dubbio tutto il suo corteggiamento in contemporanea di due signore maritate, e lo conferma l'appellativo che egli si dà di «woodman», che poteva significare cacciatore, ma che in un altro dramma di Shakespeare, *Measure for Measure* (IV. iii. 170), significa femminiere, Don Giovanni. Tuttavia è bene non passare in silenzio che in non lontani Miracoli medievali inglesi la parola significa «matto». In tutti i modi, se «woodman» è cacciatore è per cacciare la donna, se è donnaiolo anche, e se è matto è matto per amore. La figura del cacciatore è anche metafora centrale del discorso intorno all'eros di Marsilio Ficino e della sua scuola, oltre che di Giordano Bruno. Di quest'ultimo famoso è il sonetto in Eroi furori, dialogo IV, «Alle selve i mastini», che ha protagonista il giovane Atteone.

Conviene citare brevemente Couliano a proposito di questo sonetto di Bruno, per quanto ci concerne. «Come nelle incisioni delle Metamorfosi [...] Atteone deve avere la testa di cervo, a significare la trasformazione di soggetto in oggetto. [...] Verità che è insieme Bellezza, è anche l'oggetto dell'Eros. [...]» Couliano<sup>4</sup> parla di folgorazione del soggetto, di unione estatica, ed è per questa via che il cacciatore diviene cacciato. Canta Giordano Bruno: «[...] e 'l gran cacciatore d[i]venne caccia», dopo la trasformazione del cacciatore in cervo.

Oltre a questa trasmutazione di cacciatore in cacciato, altra esperienza centrale dell'Eros nella letteratura italiana improntata a Ficino è il «dismembramento», che nel mito di Atteone compiono i cani aizzati da Artemide. Tale operazione è anche presente nei passi di Shakespeare. Eccola: allorché Mrs. Ford annuncia che anche l'altra comare di Windsor è venuta all'appuntamento, a Falstaff è dato lo spunto per immaginare di doversi dividere tra le due donne, e, questa volta sentendosi nei panni di cervo, poiché afferma «I am here a Windsor stag», così si offre come preda di caccia: «Divide me like a bribed buck, each a haunch; I will keep my sides to myself, my shoulders for the fellow of this walk, and my horns I bequeath your husbands».

Ma uno è il commento al mito di Atteone dei ficiniani e di Giordano Bruno, l'altro l'adattamento di Shakespeare a volgari personaggi di provincia e a una cultura locale puntualmente rispettata. Atteone, che del resto non è mai citato da Falstaff, in pratica si anglicizza. Tuttavia questa stessa discesa nella volgarità del comportamento di Falstaff è comunque mutuato da certe versioni del mito di Atteone che vogliono Atteone di propria volontà travestito in pelle di cervo per avvicinare la dea Artemide. Come a dire, lo vedono offrirsi ad una sorta di supremo sacrificio d'amore, una forma di suicidio. Falstaff si offre a ben altra cosa in realtà, si offre ad una punizione impartita dalle due donne che tenta di sedurre, ma si consideri che è la terza volta che va ai loro appuntamenti che finiscono in mezzi annegamenti nel Tamigi, in percosse a mala pena scapolate, e quindi è, in quanto a offerta di sé è quanto meno recidivo. Soltanto si immagina Atteone un po' più smilzo del popolare ingombrante personaggio del teatro di Shakespeare.

Ho accennato ad altre versioni del mito di Atteone. In una,

<sup>4</sup> COULIANO, IOAN P. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987, p.117.

Atteone di sua scelta si copre di una pelle di cervo, si traveste in animale, e Falstaff veste egli stesso le corna, si fa cervo, e commenta autoironico «certamente il cervo più grasso di tutta la foresta di Windsor». – forse a questa ultima versione che Shakespeare si rifà pari pari<sup>5</sup>.

Ma, per le qualità già menzionate, tipiche del nostro autore, egli fa confluire nelle parole di Falstaff altri spunti, popolari, moderni, classici. Tra questi ultimi, anche altri miti, come quello del ratto di Europa. Diciamo che Falstaff parte nella sua impresa che egli spera conclusiva con una invocazione agli dei celesti: «Che gli dèi dal sangue bollente mi assistano in questa impresa!» A un letterato ricorda da vicino l'invocazione alla musa lanciata dai poeti prima di accingersi ad una impegnativa e ambiziosa composizione. In margine, si può osservare come gli dei del mondo pagano possano servire meglio, con le loro propensioni e le loro sfere d'azione, dell'unico dio di una religione monoteista. Infatti, nel novero degli dei dal sangue bollente saranno ad esempio esclusi Hermes, Atena e la casta Artemide e, a dire il vero, pochi altri. John Falstaff si sceglie un dio tra i più compatibili con la sua situazione, di un corteggiatore che si presenta all'appuntamento con le corna in testa (delirante, pensa lui, pretesa di una «merry wife» ovvero «allegra comare»). E allora invoca lo Zeus trasformato in toro che rapisce la bella Europa: «Ricorda Giove, tu ti facesti toro per la bella Europa». Nel contesto di questa nostra studio vale la pena notare come in questo passo messo in bocca a Falstaff siano messi in connessione tre ordini dell'esistente, il divino, l'umano e il bestiale. L'essersi travestito a metà da cacciatore, a metà da cervo, e il ricordare le metamorfosi degli dei, fanno del personaggio di Falstaff un estimatore della comune credenza della classicità secondo cui l'eros facilmente accomuna il divino, l'umano e il bestiale. In una delle tante tabelle di retori del '500 (precisamente in quella del parigino Lefèvre d'Étaples), Juppiter (sic) è definito GG=Genus generalissimum, Homo è definito SS=Species specialissima, e Animal come GS=Genus subalternum. Vedremo che nel discorso di Shakespeare, nel succedersi delle battute che l'autore mette in bocca a John Falstaff, la passione amorosa è giocata nei rapporti che intercorrono tra divino umano e animale

<sup>5</sup> La versione contenuta nelle *Metamorfosi*, 3, 155 e segg. non è seguita nemmeno da Spenser in *The Faerie Queene*, 5 Book VII, 45 e segg. Anzi, anche il «Faunus» di Spenser viene coperto di pelli di cervo dalle ninfe di Diana, non trasformato in cervo. Proprio del tutto similmente a Falstaff il fauno di Spenser è vestito da cacciatore («in hunter's hew»). Sia Shakespeare sia Spenser avrebbero potuto quindi rifarsi ad una fonte che non ci è nota nella sua specificità.



in un tentativo di sintesi al quale non erano affatto estranei i dibattiti intorno all'amore dei filosofi italiani neoplatonici e non, e dei cultori europei in genere dei temi d'amore. Quel che distingue il discorso di Shakespeare qui una esperienza di vita venatoria e zoologica più terrigna, i suoi riferimenti all'animale, al cervo in questo caso, sono frutto di una osservazione popolare più paziente e diretta, al cui cospetto i riferimenti al cervo di tanta poesia europea sono stilizzati e banali nella loro ripetitività. Ma andiamo per ordine. John Falstaff insiste sulle avventure di Zeus. Dice «Fu Amore a farti vestire le corna. O potenza di Amore, che per certi aspetti trasformi una bestia in uomo, per altri un uomo in bestia». Per rimanere stretti al mito, di esempi di uomo, e anche di dio o semidio, degradato ad animale è facile trovarne alcuni, meno facile l'esempio inverso, ma ci sovviene qui di un certo Galeso di Cipro, detto Cimone, ossia «bestiale» in quanto insensato e folle di natura. Contemplando la bella Ifigenia intenta a dormire su un prato, Cimone si umanizza, da «rustico e bestiale, si fa uomo saggio e discreto»<sup>6</sup>.

Nella retorica del Rinascimento i miti sono spessissimo come scene di un teatro della memoria, come illustrazioni della verità ultima delle cose. La sintesi operata da Shakespeare è segnalata dalla scelta del vocabolo «aspect»; avrebbe potuto dire che «alcune volte» succede che un uomo si trasformi in bestia, ed altre una bestia in un uomo, invece dice «in some aspect», per alcuni aspetti, e poi «in some other», per altri. Dà ragione ai neoplatonici e a certe affermazioni dei precursori, come il Boccaccio, quando segnalano l'ascesa che l'amore fa compiere all'uomo nel suo desiderio di conoscenza, e dà ragione però anche alla tradizione della patristica cristiana che nella passione amorosa vedeva degrado e abbruttimento. Tuttavia, nel giocare con gli ossimori «a beast a man», «a man a beast», Shakespeare disvela un tono domestico, popolare, si tiene lontano sia dalle perorazioni sia dalle invettive, parla convincentemente anche a noi figli di un altro tempo con schiettezza e con strizzatine d'occhio. Falstaff, come fa Bertoldo, irriverente anche con i grandi, con il dio Giove gli arriva a parlare con la confidenza di uno che lo tira per la manica: «Medita su quanto ho detto, Giove»<sup>7</sup>. Dice Falstaff, nel caso del ratto d'Europa, che Zeus si tramutò in bestia, «beast», e ci ricama, «a beastly fault» (e siamo tutti bene al corrente di quanto

<sup>6</sup> Vedi COULIANO, *cit.*, Cap.II e *sparsim*. Per temi analoghi vedasi inoltre BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, London-Minneapolis, 1932.

<sup>7</sup> *The Merry Wives of Windsor*, Atto V, scena V, 10: « think on't, Jove».

spesso la parola «beast» rivolta a un umano abbia connotazioni scherzose). E poi, nel caso della trasformazione in cigno per giacere con Leda, Zeus si era trasformato in volatile, in «fowl», e subito il Nostro conia il gioco di parole, vero bisticcio con allitterazione in «f», «a foul fault»!, in italiano «un'avventura sporca»! Se un dio si abbassa a GS=Genus subalternum, che cosa non può toccare di fare all'uomo? («When gods have hot backs, what shall poor men do?»).

Infine *Pericles*, dramma di impianto narrativo che si svolge per mare ed isole. Vi sono ovvi stretti legami tra scene del dramma scespiriano e alcuni episodi del poema omerico. Pericle il protagonista è sostanzialmente diverso da Odisseo, nondimeno egli ripercorre uguali strade nei mari, vive uguali avventure. Ad esempio viene buttato dal mare in burrasca sulla spiaggia di Pentapoli superstite dal naufragio come Ulisse nell'isola dei Feaci avendo perso l'armatura che sarà rinvenuta da pescatori. Non si presenta nudo come Ulisse davanti a Nausicaa, il testo di Shakespeare non dice questo, ma ha gli abiti a brandelli. Thaisa, come Nausicaa, appartiene a una famiglia con attitudini estroverse, ospitale e generosa, Pericle vi sarà accolto, sostenuto, vezzeggiato.

Pericle, come viaggiatore di mare, è meno protetto dai pericoli di naufragio, non è accompagnato verso la salvezza da Ino Leucotea, la dea bianca, che sorge dalla schiuma di un'onda e porge a Ulisse la vela che gli permetterà di raggiungere la terra dei Feaci. Per apparire all'eroe Leucotea ha assunto l'aspetto di uccello e si è trasformata in cornacchia di mare o aithya. Né il Pericle di Shakespeare conoscerà i poteri del velo di Leucotea, talismano di protezione dai pericoli del mare. Per questo, e per molti altri versi Pericle è un Ulisse più povero, più depresso.

La radura di Circe e quella di Calipso sono zone di confine dove si scontrano la *hybrys* delle Ninfe e l'ordine del mondo. Questo contrasto è presente nella vicenda narrata drammaticamente dall'inglese, ma è limitata all'episodio della figlia di Antioco vagheggiata dal protagonista e di lì a poco nefandamente scoperta in relazione incestuosa con il padre. La passione di Calipso per Ulisse non è ritrovabile in *Pericles* di Shakespeare, ma anche per il suo protagonista, come per Ulisse vale la legge secondo cui quest'ultimo deve ritrovare la sua patria e la sua casa, per morire fra i propri genitori ed avi.

Si legga l'invocazione finale del medico di Efeso, Cerimone, ad Esculapio, il semidio medico dell'Olimpo che aveva risuscitato da

morte Ippolito, e Zeus, paventando le indubbe capacità di Esculapio a sconfiggere la morte, per riportare l'ordine lo abbatte lui e il suo paziente redivivo Ippolito con un fulmine.

Nel caso dell'operazione condotta da Cerimone, il ritorno alla normalità sta nella umanissima preoccupazione di tenere ancora in osservazione la rianimata Thaisa in quanto, sono le parole del medico creato da Shakespeare, poiché mortale è proprio in questi attimi della gracile ripresa della vita soprattutto soggetta al rischio della morte.

Non pochi critici di estrazione neo-positivista del secolo scorso, e un coro di loro epigoni in questo nostro secolo, hanno parlato dell'episodio del medico greco in *Pericles* come di un vecchio cliché dei romanzi medievali, di morti apparenti rivelatesi poi come tali, senza vedere che i particolari assembrati nella scena da Shakespeare ne fanno qualcosa di molto più simile a quanto avviene oggi nei reparti di rianimazione degli ospedali di oggi di quanto non fosse già usato come trattamento negli ospedali dell'epoca in cui Shakespeare viveva. Cerimone valuta il coma di Thaisa, e da una indagine semeiotica di primo livello, e sulla scarna anamnesi rappresentata dalla lettera di accompagnazione, sorta di scheda che egli, il medico, chiama «passport», «passaporto» conclude che l'arresto delle principali funzioni di Thaisa non può risalire che a qualche ora prima. Quindi interviene con urgenza con tutte le identiche modalità tipiche di una moderna sala di rianimazione, ovvero riscaldamento dell'ambiente fino alla giusta temperatura, ventilazione ovvero ossigenazione, somministrazione di farmaci e musicoterapia.

Di tutt'altro stampo sono le narrazioni delle procedure messe in atto da Cerimone nelle fonti shakespeariane comunemente addotte, ossia il romanzo Apollonio di Tiro, la narrazione in versi inglesi *Confessio Amantis* di Gower, e un romanzo consimile di un quasi contemporaneo di Shakespeare, di poco a lui precedente, un certo Laurence Twine<sup>8</sup>. Se si guarda a tutte queste narrazioni a volo d'uccello, le similarità con il testo shakespeariano ci sono, se si legge nel dettaglio, le differenze balzano agli occhi. Eppure sono stati più di uno gli studiosi che nel secolo scorso ma anche nel nostro secolo hanno affermato che Shakespeare non altera nulla delle fonti, si voleva dire delle fonti stabilite. Giudizi alquanto sconsiderati questi.

<sup>8</sup> Per un parallelo v. il poeta contemporaneo di Shakespeare SPENSER, in *The Faerie Queene*, Book II, Canto III, xxii: «ambrosiall odours from them threw,/And gazers sense with double pleasure fed,/Hable to heale the sicke, and to revive the ded.» In Camões, *Lus.*, 1.22: «...hum ar divino,/Que divino tornara hum corpo humano.» (questo «ar divino» è il respiro di Giove in Camões).

In particolare il medico delle fonti testé indicate attuano alcune procedure che il nostro personaggio di Cerimone non si sogna di eseguire. Per indicarne due, nelle fonti alla paziente in coma viene somministrato un medicinale liquido per via orale, introducendolo cioè nella bocca inanimata. Due, le viene praticato un massaggio con unguenti in più parti del corpo. Shakespeare non fa menzione di tutto ciò, anche se Cerimone ordina all'assistente che gli vengano portati tutti i medicinali presenti nella sua dispensa. Non si può che congetturare due diverse ipotesi per questo: o è la stretta economia del discorso in cui l'autore inglese sempre si costringe a fargli scartare quei dettagli, oppure è una prudenza per una professione che egli qui elogia a frenargli la mano. E però vi sono in lui bene evidenziati altri dettagli come i cenni intorno alla teoria medica, e alla casistica, i rimandi ai medici egizi, e l'invocazione ad Esculapio che potrebbero far proporre altre fonti, accanto a quelle già elencate, fonti più antiche, più veraci<sup>9</sup>. Non è facile trovare quali, in un ginepraio di manoscritti greci spesso perduti, altre volte monchi o corrotti, o tramandati da eruditi latini, o arabi, lungo tutti i secoli del nostro Medio Evo. A questo punto della ricerca valgono anche le intuizioni, purché non azzardate. E val la pena, in margine, notare come il procedimento medico illustrato da Shakespeare nel suo dramma, illustrato agli attoniti ospiti elisabettiani del suo teatro, si fondava su pratiche di molti secoli prima da un lato, e si avvicinava alla pratica di là da venire, del tempo d'oggi, più di quanto mostrasse quel che accadeva nel suo tempo. Non per nulla *Pericles*, come e forse più di tante sue opere, doveva generare un senso di spaesamento romantico del tutto straordinario. La differenza dell'intervento di Cerimone con le procedure moderne sta soltanto nella tecnologia, e forse anche nella assenza di un protocollo medico rigoroso. Ma ciò che sta dietro all'immagine del personaggio shakespeariano di Cerimone non è consuetudine professionale della medicina di epoca elisabettiana, ma tributo a una scienza passata, e di numerosi secoli prima che Shakespeare fa con verità e schiettezza di uomo di un mondo, quello rinascimentale europeo, che si considerava in molte aree, e giustamente, inferiore a quello della classicità.

<sup>9</sup> Di nuovo vedasi SPENSER, *The Faerie Queene*, Book I, V, xl, quando Giove paventa «Such woundrous science in mans wit to raine/...that could the dead revive» e perciò getta Esculapio nell'inferno. Esculapio in quel brano risuscita Ippolito ricomponendo le sue membra lacerate: (*ibid.* xli) «...then the learned leach/His cunning hand gan to his wounds to lay,/And all things else, the which his art did teach» (È meno preciso Spenser di Shakespeare, specialmente allorché usa l'espressione «all things else» con riferimento ai medicinali e alle cure somministrate da Esculapio).

Quale potrà essere il medico egizio, tra virgolette, cui fa riferimento Cerimone indicandolo come maestro di conoscenza della fisiologia della morte e del coma? La storia della medicina pone appunto nell'Egitto di qualche millennio avanti l'era moderna le prime conoscenze mediche, documentate nei papiri, intorno alla fisiologia del cervello, organo che presiede alle funzioni vitali. Ma il massimo fiorire di questi studi in terra d'Egitto appartiene alla scuola medica di Alessandria fondata dai greci, ad opera di Erofilo e di Erasistrato, attivi prima in Grecia e poi ad Alessandria in un periodo storico che va dalla seconda metà del IV secolo avanti Cristo alla prima metà del III. Narra Celso, il grande divulgatore di scienza romano del III secolo dopo Cristo, che Erasistrato operasse migliaia di vivisezioni del cervello umano su criminali che gli venivano affidati, e questo ce lo conferma altresì Galeno, da cui abbiamo i titoli e i frammenti delle opere di una vera e propria anatomia scientifica.

Cerimone, il medico di Efeso, è quindi contraltare dei numerosi medici-ciarlatani di cui il teatro elisabettiano pullula, a cominciare dal buffo borioso Caio dottore di corte presentato nella commedia di Shakespeare *The Merry Wives of Windsor*. Cerimone è lui, figura di medico greco ricreata da Shakespeare uno squisito amalgama di dedizione, duro lavoro, amore della professione, preparazione, esperienza, conoscenza storica della medicina, prudenza, onestà e totale assenza di cupidigia. L'Egitto, come per i grandi medici greci della classicità rappresenta per lui la regione del mondo dove il sapere medico ha potuto più profondamente mettere radici. Insieme alla Aspasia e alle Frini di un tempo, Shakespeare addita ai suoi contemporanei anche fra i meno colti un medico di un grande tempo ideale, quello a cui tanti umanisti guardavano.

Accade per ciò che vi è di grecità in Shakespeare quello che è del vasellame antico, del quale mai conosceremo l'antico splendore. E però cotto e vetro hanno assunto la patina del tempo, che li rende diversi all'aspetto ma non meno preziosi, opacizzati forse ma ricchi di tenui colori e di riflessi cangianti. Non è da attendersi che un incolto o un profano ne colga il valore; come in ogni altra forma di autentico apprezzamento, una preparazione tecnico-culturale è minimamente necessaria.

Simonetta Pelusi

LA POVEST' OB AKIRE PREMUDROM  
NELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA  
SLAVO-MERIDIONALE\*

II: Traduzione dal ms. 309 della Biblioteca Nazionale di Sofija, I red. serba

Parola del saggio <sup>1</sup> Akir. Come istruì il figliuolo suo Anadan <sup>2</sup>. Benedici o padre <sup>3</sup>.

Sinagrip <sup>4</sup> [era] un grande re <sup>5</sup>; in quel tempo io, Akir, ero

\* Il presente articolo è la continuazione di quello apparso in: «Annali di Ca' Foscari» 31, 1-2, 1992, pp. 189-217.

<sup>1</sup> La vers. slava presenta sempre il termine *premudriy* lett. "sapiente". In Add. 2020 viene usato il termine *hakkimā*, sia in funzione sostantivale che di attributo.

<sup>2</sup> Il nome di persona *Anadan*, attestato in tutte le verss. slave, corrispondente all'arabo *Nādān* e all'armeno *Nathan*, rispecchia il nome accadico *Nādin* (ebr. *Nātān*).

<sup>3</sup> È la formula di apertura delle lezioni sacre.

<sup>4</sup> La forma *Sinagripŭ*, che corrisponde al nome di Sennacherib, è attestata, con lievi mutamenti, in tutte le verss. slave della *Storia* di Ahīqar: i mss. della I red. russa 189, V e Sol<sub>1</sub> e quelli serbi Ć e 309 presentano *Sinagripŭ*, (con la normale coalescenza, nei mss. serbi, dei due *jer* nel solo *jer* molle); Ch presenta *Sinografŭ*, *Sinegrafŭ*; in 101 sono attestate le forme *Sinegrapŭ*, *Sinegravŭ*, *Sinegrafŭ*; B presentava la forma *Synagripŭ*. Il nome di Sennacherib, nelle altre fonti slavo ecclesiastiche è attestato nelle forme *Senachirimŭ*, *Senacheromŭ* (LLP, IV, p. 60). Le fonti greche presentano le forme Σαναχαραιβος, Σενναχηροειμ. La difformità dal greco permette di ipotizzare l'esistenza di un prototipo in lingua diversa da questa per le verss. russa e serba della *Povest'*. Si noti inoltre come, per vocalizzazione, la forma *Sinagripŭ* sia molto vicina all'originale assiro *sin-abbē-eriba*. Ciò potrebbe sottintendere l'esistenza di un prototipo siriano, in cui il nome di Sennacherib fosse molto vicino alla forma assira. Il problema è però ancora lungi dall'essere risolto. Cfr. GRIGOR'EV, pp. 532-533; DURNOVO 1915<sup>2</sup>, p.296.

<sup>5</sup> 4 Re 18, 13. Sennacherib, re d'Assiria, figlio di Sargon II, regnò dal 705 al 681 A.C. Venne assassinato da due figli, Adramelec e Sareser. Gli successe il figlio Asarhaddon; cfr. 4 Re 19, 37.

scriba<sup>6</sup>. E mi fu detto da Dio di non avere figli<sup>7</sup>. Possedevo beni più di tutti: presi moglie e costruii una casa, e vissi 60 anni<sup>8</sup>, e un figlio non l'ebbi. Eressi un tempio divino<sup>9</sup> e offersi un sacrificio bruciando profumi<sup>10</sup>. E dissi: «Signore, Dio mio! Se la morte mi raggiungerà e non avrò un erede, la gente dirà: Akir [è stato] un uomo giusto ed ha servito Iddio con rettitudine: è morto, e non si trova un figlio maschio che lo deponga nella tomba, e una figlia femmina che lo pianga<sup>11</sup>.» E la gente mi disse: «Prega Iddio<sup>12</sup>.» E dissi così: «Signore, Dio mio, dammi un figlio maschio, o una femmina, affinché, quando morirò, sparga la terra sugli occhi miei.<sup>13</sup>» E il Signore ascoltò la mia preghiera e mi giunse una voce che diceva: «O Akir, esaudirò ogni tua preghiera; ma ciò che riguarda tuo figlio, non chiederlo a me. Hai un nipote<sup>14</sup>: prendi quello al posto di un

<sup>6</sup> La qualifica di «scriba» attribuita ad Ahiqar è da ricollegarsi a quella di «cancelliere di corte», attestata più volte nell'Antico Testamento: 2 Re 8, 17; 20, 25; 3 Re 4, 3; 4 Re 12, 11; 18, 18; 18, 37; 22, 3; 22, 8; Is. 36, 3; 36, 22; 37, 2; Ger. 36, 10; ecc. Cfr.: STRACK-BILLERBECK, pp. 79-82. Nelle verss. slave vengono usati i termini *kūniznkū* e *kūnigūci*. Le verss. siriane riportano il termine *sāprā*, lett. «scriba, notaio, letterato» (aram. *spr*, ebr. *sōfēr* lett. «scrivano», part. di *sāfar* «contare, scrivere»).

<sup>7</sup> Nella vers. siriana attestata nel ms. SACHAU 336 sono saggi maghi ad avvertire Ahiqar che non avrà figli. Questo passaggio è assente da Add. 2020 e dalle verss. arabe e armena, in cui viene solamente menzionato il fatto che Ahiqar non aveva figli, pur essendo già sessantenne.

<sup>8</sup> Nelle verss. siriane Ahiqar sposa sessanta mogli e costruisce sessanta palazzi. Cfr. Cn. 6,7. La vers. slava presenta un testo cristianizzato; pertanto la poligamia non vi è menzionata.

<sup>9</sup> Nella I red. russa Akir erige un altare e vi appicca il fuoco.

<sup>10</sup> 2 Par. 2, 3. Il particolare dell'offerta di profumi è assente dalla vers. russa, da quelle araba e armena e dalla siriana in Add. 2020. È invece attestato in SACHAU 336. Oltre a 309, fra codici della prima red. serba presentano tale peculiarità B e 101 della prima red., e J della seconda.

<sup>11</sup> Cfr. Ecli. 38, 16. Nella vers. araba Ahiqar si rivolge dapprima agli «idoli»; solo dopo, non avendone ottenuto risposta, prega Dio. Anche la vers. siriana in SACHAU 336 presenta questa successione dei fatti. Add. 2020 e le verss. slave hanno epurato la storia da questi elementi politeistici, che sono invece ben presenti nella vers. armena, ove Ahiqar invoca gli dei Belšim, Šamin e Šimil. Saranno questi a consigliargli di adottare il nipote.

<sup>12</sup> Solamente la vers. araba presenta l'episodio del consiglio dato ad Ahiqar di rivolgersi alla divinità: si tratta però di «astrologi e maghi» che incitano l'anziano scriba a sacrificare agli «idoli». Le verss. slave hanno modificato in senso cristiano e monoteistico questo passaggio.

<sup>13</sup> Add. 2020: «Che mi nasca un figlio maschio, il quale mi copra gli occhi con la terra quando morirò.» Questa implorazione è assente da SACHAU 336 e dalle verss. arabe e armena. Cfr. la massima n. 53.

<sup>14</sup> *Sestričistī*, lett. «figlio della sorella». Si evince dalla vers. siriana che il nipote adottato era figlio di una sorella di Ahiqar.

figlio.» E subito io dissi: «Signore, Dio mio, se avessi un figlio maschio, o una femmina, spargerebbe la terra sugli occhi miei, quando morissi. Se donassi cento libbre<sup>15</sup> d'oro al giorno per il suo bisogno, non cederei tutta la mia casa.»

E presi Anadan al posto di un figlio. Era piccolo, lo feci svezzare<sup>16</sup>, lo nutrii di miele e vino<sup>17</sup> e gli diedi da portare un bell'abito<sup>18</sup>. Quando fu cresciuto gli insegnai ogni sapienza e le lettere. E il re mi disse: «O Akir, consigliere e scriba mio. Quando morirai, dove troverò un simile consigliere?» Io risposi, e dissi al re: «O signore, vivi in eterno<sup>19</sup>: ho un figlio che è come me nella saggezza.» Mi disse il re: «Conducimi il tuo figliuolo, e che lo veda. E, se sarà capace di piacermi, allora ti manderò nella tua casa, e vivrai in pace nella vecchiaia dei tuoi giorni<sup>20</sup>.» E presi mio figlio Anadan e lo condussi dal re. Il re, allorché [lo] vide, mi rispose dicendo: «Benedetto sia il giorno di Akir, poiché ha posto il figliuolo suo al mio cospetto.» E mi prostrai davanti al re, e gli dissi: «Tu, o re, sai come

<sup>15</sup> Viene qui usato il termine *kondirū*, presente anche nella I red. russa; Sol<sub>1</sub> presenta il termine *kentinarū*. Cfr. SACHAU 336: «E dal giorno della mia morte fino alla morte sua, se prendesse ogni giorno una misura del mio denaro e la spendesse ininterrottamente, i miei beni non finirebbero.» Tale ampliamento è assente da Add. 2020 e dalla vers. araba; è invece ben attestato sia nella vers. russa sia in quella serba. La vers. armena è in questo punto leggermente diversa: «Ma solo se un figlio spendesse dieci talenti l'ultimo giorno, esaurirebbe le mie ricchezze.»

<sup>16</sup> Nel ms.: *oděati*, leggi: *odoiti* «a lacte depellere» (MIKŁOSICH, p. 492). Fra i codici serbi, B e 101 presentano correttamente il verbo *odoiti*; Ć riporta *doiti*. I mss. della I red. russa 189 e Ch riportano *odoiti*; V presenta *doiti*. Assente dalla vers. siriana, araba, armena.

<sup>17</sup> La vers. siriana parla di solo miele; quella armena di miele e latte; quella araba di «buon cibo». Tutti i mss. delle vers. slave della storia presentano invece «miele e vino». La seconda red. serba, nel ms. J, riporta «pane e vino».

<sup>18</sup> Add. 2020: «rivestendolo di bisso e di porpora»; SACHAU 336: «Lo vestii di porpora e scarlatto». Questo passo nei mss. russi e serbi è modificato con l'introduzione di un elemento (il castoro) proprio alla tradizione russa. Prima red. russa: ms. 189: *i oděchū i bebromū i bračinomū*; V: *i oděchū i biseromū*; Sol<sub>1</sub>: *i oděchī i bobromī i bračinoju*; Ch non riporta questa frase. Prima red. serba: ms. 101: *i oděach ego vī dobre i vī bračine*; Ć: *i oděach ego srebrom i bračinomī*; B: *i odejach jego vī bagrī i vī bračiini*. La seconda red. serba omette questo passaggio. Si può considerare facente parte dell'archetipo delle vers. slave la lezione *\*bebromū i bračinomū* «di castoro e di seta» per quanto non attestata nelle vers. orientali, né in quella armena. I mss. serbi 309 e 101 presentano la forma *\*dobor/dabar* «castoro» (RHS), vol. 5, p. 345).

<sup>19</sup> È la formula di saluto di Dn. 2, 4.

<sup>20</sup> Add. 2020: «Ti lascerò andare in pace a trascorrere la tua vecchiaia onorevolmente finché terminerai i tuoi giorni.» Il passaggio è assente dalla vers. armena e dalla II red. serba, mentre è presente nella vers. araba, nella I red. russa e negli altri mss. della I red. serba.



ho servito il re tuo padre. Attendilo [finché sia cresciuto]<sup>21</sup> e che la tua benevolenza sia sulla mia vecchiaia, e sulla giovinezza di Anadan<sup>22</sup>. E ti darò questo fanciullo.»

E io, Akir, smisi nell'indottrinamento di mio figlio quando lo ebbi satollato di pane, vino e del mio insegnamento. E gli dicevo così:

1) Presta attenzione alle mie parole, figlio mio Anadan e ad ogni insegnamento sii pronto<sup>23</sup>; e rimani in ascolto, in tutti i giorni della tua vita<sup>24</sup>.

2) Figlio, se vedi o odi qualcosa a proposito del re<sup>25</sup> allora nascondila nel tuo cuore, non rivelarla<sup>26</sup>; se la rivelerai, allora sarà per te come carbone ardente, e in seguito ti brucerai<sup>27</sup>, e poi il tuo corpo si metterà a nudo: e allora, cadrai con stoltezza dinanzi a Dio<sup>28</sup>.

3) Figlio, se sentirai qualcosa, non rivelarla ad alcuno<sup>29</sup>.

4) Non sciogliere il nodo che è annodato e non annodare quello che è sciolto<sup>30</sup>.

<sup>21</sup> I red. russa, ms. 189: «Attendi che questo fanciullo sia giunto alla giovinezza.»

<sup>22</sup> Add. 2020: «Sii indulgente nei confronti della giovane età di questo mio figlio, in modo che la benevolenza che hai avuto nei miei riguardi si raddoppi verso di lui.» Questo passaggio è assente da SACHAU 336. È attestato invece in tutti i mss. della I red. serba e in Sol<sub>1</sub>.

<sup>23</sup> Pro. 4,20; cfr. 7, 1-2; 22, 17; Ecli. 6, 23; 16, 24-25.

<sup>24</sup> Nella vers. armena, questa ingiunzione si trova alla fine della sezione dedicata alle massime di contenuto etico. Cfr. anche Tb. 14, 18-19 che presenta questa stessa disposizione.

<sup>25</sup> La prima red. russa recita: *ot carja*, così come i mss. della I red. serba B, Ć e 101 La vers. siriana non menziona il re in questo contesto, come pure quelle araba e armena. La massima n. 72 del manoscritto SACHAU 336, recita: «Figlio mio, se hai udito una parola del capo, riponila e nascondila nel tuo cuore, per tutto il tempo che vivrai a questo mondo: seppelliscila in te, mentre la mediterai.» Cfr. Tb. 12, 7; 11.

<sup>26</sup> Pro. 25, 9-10. A proposito dell'opportunità di non rivelare segreti e, in genere, di fare attenzione a ciò che si dice, cfr. anche le massime nn. 3, 13, 35, 39, 45, 48, 52, 48, 52, 61, 76, 77, 79. Dopo la parola *ispověždi* il ms. presenta una rottura, che impedisce la lettura di almeno un'altra parola, forse *nikomu*, come attesta B.

<sup>27</sup> Cfr. Corano 32, 104: «Il fuoco brucerà il loro volto e per il tormento che li affliggerà storceranno le labbra», a proposito di coloro i quali usano bilance contraffatte.

<sup>28</sup> Quest'ultima ammonizione compare, fra i codici della I red. russa, in V e Sol<sub>1</sub>; 189 non la riporta e Ch omette l'intera massima. Fra gli altri mss. della I red. serba compare anche in B.

<sup>29</sup> Ecli. 19, 7; 10.

<sup>30</sup> La massima, in questa precisa forma, compare nella vers. siriana (Add. 2020, n. 4, SACHAU 336, n. 4), in quelle araba e nei manoscritti della I red. russa. La vers. armena la omette.

5) Figlio, non guardare la bellezza di una donna e non desiderarla col cuore<sup>31</sup>. Anche se tu le darai tutti i tuoi averi, dopo ti troverai nella vergogna a causa sua e cadrai subito in peccato<sup>32</sup>.

6) Figlio, non essere duro come l'osso dell'uomo ma sii tenero, come la fava<sup>33</sup>.

7) Figlio, i tuoi occhi stiano abbassati, contemplanti il dolore<sup>34</sup>, e la tua voce sia acconcia poiché, se [si facesse]<sup>35</sup> qualcosa di grande con la voce alta, l'asino, col raglio<sup>36</sup>, muoverebbe due case, tre città e quattro regioni<sup>37</sup>.

8) Figlio, è meglio per te trasportare pietre con un saggio che bere vino con uno stolto<sup>38</sup>.

9) Ed allo stolto non mostrare il tuo intelletto<sup>39</sup>.

10) E non essere smisuratamente dolce, affinché i tuoi amici non ti inghiottano; e non essere smisuratamente amaro, affinché gli amici tuoi non fuggano da te<sup>40</sup>.

11) Figlio, se hai la tua parte non prendere quella altrui<sup>41</sup>.

12) Figlio, se qualcuno calunnia molto l'amico tuo non ascoltarlo, finché scorgerai la verità.

<sup>31</sup> Ecli. 9, 8; Pro. 6, 25. Cfr. anche Ecli. 23, 5; 25, 20.

<sup>32</sup> Sui rapporti con le donne, cfr. anche le massime n. 36, 44, 74, 75.

<sup>33</sup> «Come la fava» (*bubakū*) è attestato, nei mss. della I red. russa, in Sol<sub>1</sub> e V; fra quelli serbi 101 omette, B porta *voskī* «cera» (cfr. Sal. 22, 15) e Ć presenta *guba* «spugna».

<sup>34</sup> Soltanto il nostro ms. riporta l'espressione *a gore vyděšte*, assente da qualsiasi altra versione della storia.

<sup>35</sup> Il ms. a questo punto presenta una rottura, corrispondente alla lunghezza di una parola circa.

<sup>36</sup> Cfr. Corano 31, 19: «Sii modesto nel camminare, e quando parli abbassa la voce perché la più sgradevole di tutte le voci è il raglio di un asino».

<sup>37</sup> La massima è leggermente diversa da com'è attestata nella vers. russa, aderente alla siriana. Add. 2020: «... un asino potrebbe costruire due case in una giornata»; 189: «se con le grida si costruissero le case l'asino, col suo raglio, costruirebbe due case in una giornata.» Questa è anche la lezione del ms. Ć. B: «l'asino, con la voce, avvicinerrebbe a sé due case.»

<sup>38</sup> La massima, in questa forma, è attestata nel ms. Sol<sub>1</sub>; in 189 al posto di «saggio» e «stolto», si hanno rispettivamente «saggezza» e «stoltezza».

<sup>39</sup> La massima era attestata in Sol<sub>1</sub> in questa forma abbreviata; al posto di «stolto» si ha «saggio». In 189, Ch e V recitava così: «Non commettere sciocchezze con un saggio, e non rivelare il tuo intelletto ad uno stolto». L'attestazione della vers. serba è dunque ancora una volta conforme a quella di Sol<sub>1</sub>. Cfr. Ecli. 22, 8; 12; Pro. 23, 9; 26, 4; 29, 9.

<sup>40</sup> La massima è attestata soltanto nelle verss. russa, serba e armena. Corrisponde molto bene (tranne che per l'ultima frase) alla n. 59 della vers. aramaica: «Non essere troppo dolce, per paura di essere [inghiottito]; non essere troppo amaro [per paura di essere sputato fuori]», LINDENBERGER, pp. 149; 263, n. 454.

<sup>41</sup> Add. 2020: «Mangia la porzione che ti spetta.»

13) Figlio, se qualcuno ti incontra e ti rivolge la parola, allora rispondigli con ponderazione<sup>42</sup>. Infatti l'uomo pronuncia subito una parola veloce, [ma] in seguito comincia a pentirsi<sup>43</sup>.

14) Figlio, il bugiardo [dapprima] sarà amato<sup>44</sup>, ma poi la gente lo deriderà e sarà umiliato.

15) Figlio, non ricevere maledizioni dal padre e dalla madre, e tu riceverai i figli tuoi nella letizia<sup>45</sup>.

16) Figlio, non andare senz'armi nella notte; non sai, infatti, in cosa ti imbatteverai.

17) Figlio, trasporta con forza l'albero col frutto, così durerà nella bellezza<sup>46</sup>.

18) Figlio, non dire «Poiché il mio signore è stolto, io sono saggio» e non confidare nella tua sapienza<sup>47</sup>.

19) Sopporta il male, per quanto puoi sopportarlo, e non recriminare.

20) E, se ti manderanno in missione, non tardare dinanzi al comando, affinché un altro non ti venga dietro.

21) Figlio, non farti cogliere dalla pigrizia per la chiesa nel giorno festivo<sup>48</sup>.

22) Figlio, non recarti nella casa dove sarà la disgrazia; se vai a una mensa di dolore va', ma ricorda che anche tu devi morire<sup>49</sup>.

23) Figlio, se non hai un cavallo tuo, non montare quello altrui; se [andrai] a piedi, la gente non riderà di te.

24) Se il tuo ventre non chiede di mangiare, non ti sforzare e non udrai «Goloso!»<sup>50</sup>

<sup>42</sup> Pro. 18, 13; Ecli. 5, 11.

<sup>43</sup> Vedi anche la massima n. 76. Cfr. con la massima n. 15 della vers. aramaica: «Prima di tutto, fa' attenzione alla tua bocca; e a proposito di ciò che hai udito, sii discreto. Poiché la parola è un uccello, e colui che la libera, uno stolto.» La massima è presente anche nelle verss. armena e siriana. Cfr. nota alla massima n. 1.

<sup>44</sup> Cfr. Pro. 12, 19; cfr. anche Pro. 26, 22.

<sup>45</sup> La sentenza, in questa forma, è attestata nella I red. russa e aderisce perfettamente alla n. 26 di Add. 2020 «Non provocare le maledizioni di tuo padre e tua madre, perché potresti non rallegrarti dei successi dei tuoi figli.» Nella stessa forma è presente nelle verss. araba e armena.

<sup>46</sup> La massima è evidentemente corrotta. Corrisponde alla n. 28 della vers. siriana, in Add. 2020, che trova piena rispondenza nella I red. russa. Il ms. 189 recita: «L'albero col frutto si flette, pur essendo robusto; ciononostante rimane magnifico, e altrettanto lo sono l'uomo con i suoi congiunti e l'amico con il proprio amico.»

<sup>47</sup> Rm. 12, 16.

<sup>48</sup> Rm. 12, 11.

<sup>49</sup> Ec. 7, 2; 9, 5.

<sup>50</sup> Cfr. Pro. 25, 16.

- 25) E non sollevare un combattimento contro il più forte di te <sup>51</sup>.
- 26) Figlio, se la tua casa è alta abbassa le sue pareti ed entravi; con la tua mente (ti) innalzerai <sup>52</sup>.
- 27) Figlio, trattieni la tua ira, e, per la [tua] sopportazione riceverai la benedizione al cospetto di Dio.
- 28) Figlio, preso con la misura grande, non vendere con la piccola, non dire «Questo è un vantaggio, per me.» Infatti, questa è una cosa cattiva <sup>53</sup>. Nessuno sa, solo Dio vede, si adirerà contro di te e annienterà la tua casa come [quella] del criminale.
- 29) Figlio, non giurare nel nome di Dio <sup>54</sup>, affinché i tuoi giorni non terminino presto.
- 30) Figlio, quando implori qualcosa da Dio, non dimenticartene.
- 31) Figlio, ama il figlio maggiore, ma non ripudiare il minore.
- 32) Figlio, recati da colui che è affranto dal dolore, e consolalo con le parole: ciò è meglio dell'oro.
- 33) Figlio, non bramare l'oro e l'argento <sup>55</sup> e non calunniare: Dio infatti è contrario a ciò.
- 34) Figlio, non versare il sangue innocente poiché è Dio il vendicatore <sup>56</sup>.
- 35) Figlio, preserva la tua bocca dal male e il tuo cuore dal furto.
- 36) Figlio, astieniti dall'adulterio <sup>57</sup>, come pure dalle donne sposate <sup>58</sup>, affinché non ricada su di te l'ira di Dio.
- 37) Figlio, se qualcuno ascolta un uomo saggio, allora è come se bevesse a sazietà acqua fresca in un giorno di sete.
- 38) Figlio, se non hai un sigillo di bronzo, non mettere l'oro sulla mano tua <sup>59</sup>.
- 39) Figlio, sia dolce la tua lingua <sup>60</sup>.

<sup>51</sup> Cfr. con la massima n. 65 di Add. 2020: «Non contendere con un uomo nel suo giorno migliore.»

<sup>52</sup> Questa sentenza è presente soltanto nelle verss. russa e serba.

<sup>53</sup> Dt. 25, 14: «Non aver in casa due misure, grande e piccola.» Cfr. anche Lv. 19, 35; Pro. 20, 10.

<sup>54</sup> La massima può riferirsi al giuramento falso: Lv. 19, 12. Cfr. anche Os. 4, 15. Ma, essendo la versione slava un testo ormai cristianizzato, sarebbe pertinente anche il parallelo con Mt. 5, 33-38, ove il giuramento è posto come superato dall'ideale del cristiano, che dovrebbe essere il culto totale della verità.

<sup>55</sup> At. 20, 33: «Io non ho bramato né l'oro né l'argento.»

<sup>56</sup> Rm. 12, 19; 1 Ts. 4, 6.

<sup>57</sup> Pro. 6, 24.

<sup>58</sup> Cfr. Pro. 7, 25-26.

<sup>59</sup> Cfr. Con la massima n. 75 in Add. 2020: «Non metterti un anello d'oro al dito, se non è tuo, perché gli stolti potrebbero deriderti.»

<sup>60</sup> Cfr. Ecli. 40, 21; cfr. anche Ecli. 6, 5.

40) Figlio, non ridere dello stolto ma, piuttosto, allontanati da lui; non riderne ti conviene.

41) Figlio, ascolta il saggio, ma non insegnare il verbo allo stolto.

42) Figlio, non separare da te il primo amico<sup>61</sup> che non ha peccato contro di te ed egli non intenterà causa contro di te.

43) Figlio, mentre partecipi al banchetto, non pensar male di lui, affinché il pane non ti divenga amaro in bocca.

44) Figlio, non entrare nel foro pubblico<sup>62</sup>; e non andare con la donna stolta e non tenere consiglio con lei.

45) Figlio, metti alla prova<sup>63</sup> il tuo amico: manifestagli un discorso segreto, e litiga subito con lui. Se non ti rivelerà il tuo segreto, che gli avevi reso noto, allora amalo con tutto il cuore, poiché egli possiede un cuore coscienzioso. Se ti manifesterà il tuo segreto<sup>64</sup>, allontanati da lui, e poi non tornarci insieme.<sup>65</sup>

46) Figlio, se ti avvierai per il cammino non sperare nel pane altrui, ma porta con te del pane tuo. Se non ne porterai, allora inizierai a viaggiare nell'ignominia e proverai vergogna.

47) Figlio, se muore l'amico tuo che aveva preso a odiarti, non rallegrartene<sup>66</sup>, ma di': «Se fosse vivo!»; ma se cadesse in povertà per volere di Dio riceverebbe una preghiera da parte tua; e grazie a ciò riceverai la benedizione<sup>67</sup>.

48) Figlio, invitato l'amico per il banchetto, non parlare di un'altra faccenda, poiché ti rivelerai autore di ingannevoli parole<sup>68</sup>.

49) Figlio, se l'acqua inizierà a scorrere a ritroso, e gli uccelli inizieranno a volare all'indietro, o il figlio del saraceno diverrà bianco, o il fiele diverrà dolce come il miele, allora lo stolto imparerà la sapienza<sup>69</sup>.

50) Figlio, se sarai invitato dall'amico, non scrutare negli angoli<sup>70</sup>, come le donne, poiché per te è disonorevole.

<sup>61</sup> Cfr. Ecli. 9, 10; Pro. 27, 10.

<sup>62</sup> La vers. siriana, in Add. 2020, recita: «Non scendere nel giardino dei principi»; SACHAU 336: «Non scendere nel giardino dei giudici», cfr. Ecli. 9, 13: «Tieniti lontano dall'uomo che ha il potere di uccidere.» La prima red. russa, menziona il «vigneto» del giudice.

<sup>63</sup> Ecli. 6, 7-8.

<sup>64</sup> Cfr. Pro. 11, 13; Ecli. 22, 22; 27, 17; 21.

<sup>65</sup> La massima è presente soltanto nelle verss. russa e serba.

<sup>66</sup> Ecli. 8, 7.

<sup>67</sup> Pro. 24, 17-18.

<sup>68</sup> Ecli. 31, 31.

<sup>69</sup> Presente in tutte le versioni della Storia. Add. 2020 così recita: «Se le acque si sostenessero senza la terra, se l'uccello volasse senza ali, se il corvo divenisse bianco come la neve e se l'amaro diventasse dolce come il miele, allora lo stolto diverrebbe saggio.» La lezione fornita da 309 è comune anche a tutti gli altri mss. serbi e russi.

<sup>70</sup> Cfr. Ecli. 21, 23.

- 51) Figlio, colui che Dio ha reso prospero non invidiarlo <sup>71</sup>.
- 52) Figlio, quando entrerai nella casa del duolo, non parlare del bere e del mangiare; quando di nuovo entrerai nella casa della gioia, non parlare del pranzo triste <sup>72</sup>.
- 53) Figlio, gli occhi dell'uomo sono come una sorgente insaziabile <sup>73</sup>; quando muoiono, allora si satollano.
- 54) Figlio, se possiedi dei beni non ucciderti di fame e di sete: morrai, infatti, e altri prenderanno il tuo avere, e cominceranno a rallegrarsi di questo, mentre tu per questo avrai tribolato <sup>74</sup>.
- 55) Figlio, se un uomo in miseria ruba, allora anche se soffrirai abbi pietà di lui, poiché lo ha costretto la miseria.
- 56) Figlio, se ti invitano a nozze, non fermarti a lungo <sup>75</sup>, affinché non ti caccino fuori prima della tua partenza.
- 57) E, se ti recherai ad un banchetto, non prendere posto più in alto, affinché non ti dicano, davanti a tutti: «Siedi più in basso», e non sia per te un'ignominia.
- 58) Figlio, non recarti spesso dal tuo amico prediletto, affinché tu non cada nel disonore <sup>76</sup>.
- 59) Figlio, che tu abbia o che tu non abbia, non essere addolorato; nulla ti recherà l'onore.
- 60) Figlio, se il tuo vicino ti detesta tu amalo ancor di più, affinché egli non pensi male contro di te, senza che tu lo sappia.
- 61) E, piuttosto, che le tue labbra siano aperte dal bene.
- 62) Figlio, non dire: «Devo uccidere l'amico mio <sup>77</sup>», affinché non accada a te di essere ucciso da lui.
- 63) Figlio, se al savio dirai una parola, ne verrà commosso il suo cuore; ma allo stolto, anche se lo batterai con il bastone, non inculcherai la sapienza <sup>78</sup>.
- 64) Figlio, mandato per la strada un saggio, non istruirlo; se invece manderai uno stolto, allora gli andrai dietro tu stesso, affinché non ti trascini nei guai <sup>79</sup>.
- 65) Figlio, se qualcuno ti inviterà ad un pranzo, non andare al

<sup>71</sup> Add. 2020, n. 64: «Se Dio rende prospero qualcuno, onoralo anche tu.»

<sup>72</sup> Per le espressioni: *pečalenī domī* e *radostenī domī*, cfr. Ec. 7, 4.

<sup>73</sup> Ec. 1, 8; Pro. 27, 20. Cfr. Corano 102, 2: «Vi distrarrà da Dio la gara di ricchezza fino al giorno che visiterete le tombe.» Cfr. anche Ec. 4, 8: «Eppure non ha limiti la sua fatica, né il suo occhio è sazio di ricchezze.»

<sup>74</sup> Presente in tutti i mss. russi e serbi.

<sup>75</sup> Ecli. 32, 11.

<sup>76</sup> Pro. 25, 17.

<sup>77</sup> Ecli. 22, 21.

<sup>78</sup> Pro. 27, 22.

<sup>79</sup> Cfr. Pro. 26, 6.

primo invito; se ti chiamerà una seconda volta, allora va', e giungi con onore.

66) Figlio, ama tua moglie con tutto tuo il cuore, poiché quella è la madre dei tuoi figli, e nella tua vita è la tua volontà.

67) Figlio, è meglio ascoltare un saggio ubriaco che uno stolto sobrio<sup>80</sup>.

68) Figlio, è preferibile per una donna seppellire il figlio proprio, piuttosto che custodire quello altrui; poiché ciò che gli avrai fatto di assai buono, lui col male te lo restituirà.

69) È meglio l'amico vicino che il fratello che vive lontano<sup>81</sup>.

70) Figlio, per un uomo è meglio una buona morte<sup>82</sup> che una cattiva vita.

71) Figlio, è meglio l'agnello vicino che la pecora lontana.

72) Figlio, è meglio un passero nelle mani che mille che volano nell'aria<sup>83</sup>.

73) Figlio, quando rendi gli onori di casa al tuo amico, sta' di fronte a lui con cuore lieto, affinché anch'egli, con cuore lieto, ritorni a casa sua.

74) Figlio, è meglio ardere di febbre o di tremore che vivere con una donna malvagia<sup>84</sup>.

75) Figlio, consigliati con tua moglie, ma non palesarle le parole del cuore.

76) Figlio, se vuoi dire una parola, allora prima rifletti, e di' ciò che ti è necessario.

77) Figlio, è meglio per te inciampare col piede che con la lingua<sup>85</sup>.

78) Figlio, quando senti una disgrazia presso i vicini di casa, non andare lì ridendo: nel riso c'è la stoltezza, e nella stoltezza la calunnia, e nella calunnia la lotta, e nella lotta la morte, e nella morte il crimine<sup>86</sup>.

<sup>80</sup> Cfr. Ec. 7, 5: «Meglio ascoltare il brontolio del savio che il canto degli stolti.»

<sup>81</sup> Pro. 27, 10. Anche i mss. serbi 101 e Č riportano «fratello», come la vers. siriana; nei mss. della I red. russa 189 e Sol<sub>1</sub> troviamo «parente».

<sup>82</sup> Ecli. 30, 17; 41, 2.

<sup>83</sup> Il nostro ms. è il solo a riportare l'espressione *po vozduchu*; degli altri mss. della I red. serba, 101 presenta *mного ptic̃ pod nebom*, Č e B omettono. Fra i mss. della I red. russa, 189 e Sol<sub>1</sub> riportano l'espressione *po aeru*. Cfr. Sap. 5, 11.

<sup>84</sup> Cfr. Ecli. 25, 15.

<sup>85</sup> Ecli. 20, 18

<sup>86</sup> Abbiamo tradotto *grěchĩ* con «crimine» perché ci pareva aderente con il senso espresso dal crescendo delle situazioni negative enumerate da questa massima. Il significato di «crimine, delitto» per «peccato» (ebr. *pesa*) è ben attestato nell'Antico Testamento: Gn. 31, 36; 50, 17; 1 Re 24, 12; 3 Re 12, 19; 4 Re 8, 20. Cfr. Ecli. 28,

79) Figlio, se vuoi essere saggio, quando bevi molto vino non parlare.

80) Figlio, non aver fiducia subito in una persona.

81) Figlio, se un uomo commette delle mancanze, sta' in guardia, affinché anche tu non cada nello stesso castigo.

82) Figlio, è meglio per te essere battuto dal saggio<sup>87</sup>, che essere unto d'olio dallo stolto; il saggio, se ti colpisce, pensa di percuotere sé stesso, e dopo pensa a come lo consolerebbero.

Tutto ciò io, Akir, lo insegnai a mio nipote Anadan. Io, Akir, dicevo così nel mio cuore: «Poiché mio figlio Anadan ascolta le mie parole e accoglie il mio insegnamento, allora lo porrò al cospetto del re, al posto mio.» Ma non sapevo che mio figlio Anadan non ascoltasse le mie parole. Io cercavo di istruirlo, ma lui meditava la mia morte e diceva così: «Ecco, mio padre è vecchio e vicino alla morte. E di mente si è indebolito.» E cominciò a mettere in subbuglio la mia casa, e a dilapidare i miei beni, senza pietà<sup>88</sup>. E cominciò a battere i miei schiavi e le mie schiave e i miei cari, con grandi bastoni, davanti ai miei occhi. E i miei cavalli e i miei asini morivano, senza pietà. Quando vidi Anadan fare così, non ne ebbi piacere, mi addolorai e rimpiansi i miei beni. E gli dissi: «Figlio mio, Anadan, non dissipare i miei beni. In verità, così si dice nelle scritture: chi non soffre con l'occhio, non si duole col cuore.» E, andato, riferii [ciò] al re. E il re mi rispose: «Finché tu sei vivo, nessun altro comandi in casa tua, tranne te.»

E Anadan, da quel giorno, cominciò ad essere invidioso, e a covare ira. E disse: «Forse mio padre Akir mi condannerà a morte, e darà ad un altro la sua casa?». Quando sentii che Anadan pensava così, gli dissi: «Figlio mio Anadan, sei andato rifiutando il mio inse-

8: «Astieniti dalle risse ed eviterai il peccato.» e Ecli. 28, 11: «La discussione troppo viva accende il fuoco, e la contesa ardente fa spargere il sangue.» La massima n. 55 della vers. siriana in Add. 2020 recita così: «Non indugiare in una contesa, perché dal litigio ha origine l'omicidio.» Cfr. anche con la sentenza babilonese, riportata in ANET, p. 426: «Quando vedi una lite prosegui e non badare ad essa.» Cfr. Pro. 26, 17.

<sup>87</sup> Sal. 141, 5.

<sup>88</sup> La vers. siriana in Add. 2020 omette questo passo. SACHAU 336 così recita: «E Nadan, mio figlio, si appropriò delle mie truppe, dissipò i miei beni...» Nelle verss. slave, il passo è assai controverso. Nei mss. della I red. russa che lo riportano, leggiamo: 189: «cominciò a mettere in subbuglio la mia casa e a dilapidare la mia casa»; Ch: «cominciò a mettere in subbuglio la mia casa»; Sol<sub>1</sub>: «cominciò a dilapidare i miei beni» Il nostro manoscritto è il solo a unificare le diverse lezioni: «cominciò a mettere in subbuglio la mia casa (*domi*) e a dilapidare i miei beni» (*skoty*). Gli altri mss. serbi: B: «cominciò a dilapidare la mia casa»; 101: «cominciò a mettere in subbuglio la mia casa»; C omette l'intero passo.



gnamento.» Quando udì da me queste parole, Anadan s'infuriò d'ira. Andò alla dimora del re, trovò il momento e scrisse due lettere: la prima, al re persiano che ha nome Alon, e, scritto così, disse: «Io Akir, scriba del re Sinagrip e suo consigliere, ti auguro gioia. Nel giorno in cui ti arriverà la mia lettera, sii pronto con l'esercito: io ti consegnerò la terra di Assur e di Ninive<sup>89</sup>, senza aver combattuto contro alcuno.» E un'altra lettera, scritta al re egiziano Faraone, così diceva: «Nel giorno in cui ti giungerà la mia lettera, sii pronto con i tuoi e va' al Campo Egiziano<sup>90</sup>, nel quindicesimo giorno del mese di agosto; io ti condurrò nella terra di Ninive, e tu la conquisterai senza aver combattuto contro alcuno.» In quel tempo il re aveva congedato i suoi governatori e i comandanti. E le lettere erano scritte con una scrittura simile alla scrittura mia ed erano impresse con il mio sigillo. E portate [con sé] entrambe le lettere, trovò il momento, e diede le lettere al re.

E, scritta una terza lettera, come [fosse scritta] dal re Sinagrip, così disse: «Ad Akir, consigliere mio. Nel giorno [in cui] ti giungerà questa lettera, raduna per me il mio esercito e tutti i governatori. E sii pronto, nel quindicesimo giorno del mese di agosto, al Campo delle Aquile. E, quando io uscirò fuori, schiera l'esercito come per un combattimento. Sono da me i legati del Faraone, e voglio che vedano il mio esercito.» E, data mio figlio Anadan questa lettera a due schiavi, [essi] mi portarono la lettera, come se venisse dal re. Mio figlio Anadan portò le altre due lettere al re, e disse al re: «Vivi in eterno. Queste lettere sono di mio padre Akir. Io non ho accettato le sue parole, ma [le] ho portate a te, poiché ho mangiato il tuo pane, e non sono degno di pensare il male contro di te. Ascolta le mie parole, o signore, o re: tu hai innalzato mio padre Akir al di sopra di tutti i grandi dignitari; ora guarda, cosa ha scritto contro di

<sup>89</sup> Il nome della città di Ninive, nei mss. russi e serbi, è corrotto. Compare in forme assai diverse da quelle attestate nei monumenti paleoslavi e slavo ecclesiastici coevi: *Nineynŭ*, *Ninevŭgŭ*, *Ninevŭgija*, *Nineugija*, *Nevgija* (LLP, pp. 432-433). Nei mss. slavi della Storia di Ahiqar il nome della città non appare se non in forme aggettivali derivate; 189, Ch, V: *Nalivŭskii*; Sol: *Nylivŭnskii*; 309, 101, Ć, B: *Alivŭskiyi*, *Analivŭskii*. Queste forme sono tutte riconducibili ad un ipotetico nome \**Nalivŭ*. Secondo MEŠČERSKIJ 1958, pp. 57-58 e 1964, pp. 204-205, ammettendo l'ipotesi di un originale in lingua siriana, stilato nel XII-XIII secolo in onciale di tipo estranghelo, è possibile che si sia verificata una confusione di interpretazione delle lettere *lamed* e *nun*, molto simili fra di loro in questa grafia (DUVAL, pp. 14-15), in conseguenza della quale il nome siriano *Nimwa* sarebbe stato letto *Nlw*.

<sup>90</sup> Nella vers. siriana il luogo dell'incontro fra i due eserciti è chiamato Campo delle Aquile. LIDZBARSKI, p.13, rileva come Campo Egiziano potrebbe essere il risultato di un'erronea lettura del siriano *nesrin* «aquile» per *mešrin* «egiziano», ipotesi accettata anche da GRIGOR'EV, p. 434 e MEŠČERSKIJ 1964, p. 204.

te e contro il tuo esercito.» E diede le lettere al re. Il re si rammaricò grandemente e disse: «Signore, Dio mio! Che male ho fatto ad Akir, perché avesse a macchinare questo grande male contro di me e contro il mio impero?» Rispose Anadan e gli disse: «E se tu pensassi una menzogna, contro Akir? Se tu andassi il quindici agosto al Campo Egiziano, allora vedresti se è la verità.»

E il re ascoltò Anadan e andò al campo egiziano con Anadan. Io, Akir, quando scorsi il re che si avvicinava, schierai l'esercito come in battaglia, secondo l'ordine della lettera, come mi aveva detto Anadan. Ma ignoravo che mio figlio Anadan mi scavasse la fossa<sup>91</sup> accanto. Come il re mi vide con l'esercito schierato, temette di una grande paura, e disse: «Le parole che Anadan mi ha detto, sono la verità.» Anadan gli rispose e disse: «Questo è ciò che hai veduto, o re, con i tuoi occhi. Cosicché, tornato indietro, io andrò da mio padre Akir, e annienterò i suoi malvagi progetti; cosicché, tornato indietro, smobiliterò il suo esercito, chiamerò Akir [e] lo condurrò alla tua corte.» E il re tornò alla sua dimora.

Anadan dunque venne a me, mi salutò e mi disse: «Sia tu benedetto da Dio nel giorno odierno, così ti ha mandato a dire il re. Smobilita l'esercito e vieni da me, affinché noi si festeggi.» E smobilitali l'esercito e mi recai con Anadan al cospetto del re.

Quando il re mi vide, mi disse: «O Akir, consigliere e scriba mio. Io ti ho elevato all'onore e alla gloria, ma tu hai sollevato una battaglia e una guerra contro di me.» Quando il re disse così, la mia forza si indebolì e la mia lingua si legò<sup>92</sup>. E cercai della saggezza nel cuore mio, ma non ne trovai alcuna in quel momento, poiché il terrore mi pervase. E allora mio nipote Anadan rispondendo disse: «O vecchio che non ragioni, perché non rispondi al re? Così comanda il re: le tue mani e i tuoi piedi siano serrati nei ceppi; e poi, che ti sia tagliata la testa dal corpo, e sia portata a cento braccia, e sia lasciata a giacere.» Allora io mi gettai a terra e mi inchinai al re e dissi così: «O re, vivi in eterno. Come puoi uccidermi, senza aver udito dalla mia bocca? Ma Dio sa, che non ho peccato contro il tuo impero in nulla. Che si compia il tuo giudizio. Ma ti prego, o re, di' che mi seppelliscano nella mia casa.» E il re comandò di fare così.

E il re mi consegnò ad un uomo, con cui ero in amicizia da tempo. Io comandai ai miei schiavi ed egli mi mandò all'esecuzione. Ed io, in precedenza, avevo mandato un'ambasciata da mia moglie,

<sup>91</sup> Cfr. Ecli. 12, 16.

<sup>92</sup> Cfr. Dn. 5, 6.

dicendo: «Prendi mille fanciulle dalla mia corte, vergini<sup>93</sup>, da' loro un bell'abito da indossare, affinché mi piangano, [poiché] ho ricevuto la [sentenza] di morte dal re, e preparami un banchetto al centro della mia casa. E, quando arriveremo, conduci quegli uomini nella mia casa, se essi mi conducessero con sé, affinché io [li] possa cibare del mio vino e del mio pane. E poi, che riceva il detto giudizio.» E tutto ciò fece mia moglie, come le avevo ordinato.

E venutami incontro li introdusse nella mia casa. Essi condussero anche me, e trovarono il banchetto preparato, e principiarono a mangiare e a bere; ed ubriacatisi giacquero e si addormentarono.

Allora io Akir, dissi al mio amico, che mi voleva uccidere: «Volgi lo sguardo al cielo ed abbi timore di Dio, in quest'ora. Ricorda come abbiamo vissuto tanti giorni in amicizia. E ricorda come il re ti avesse consegnato nelle mie mani, affinché io ti uccidessi; io ti tenni in vita, finché il re ti cercò, e [per questo] ricevetti un grande dono dal re. Ed io ti prego, mantienimi in vita, come io [ho mantenuto] te. E non temere il re; ho infatti un uomo come me nelle [mie] carceri. È condannato a morte; di aspetto è simile a me. Prendi un mio abito e travesti quell'uomo e conduci [là] i soldati, affinché vedano, e decapitalo; e porta la sua testa a cento braccia dal corpo, come ti ha detto il re». Quando il mio amico udì da me queste parole, fu rattristata l'anima sua e disse: «Grande è il giudizio del re: come posso io disobbedirgli? Ma, per amore, ciò che mi comandi io lo farò. Sta scritto infatti: colui che ama l'amico suo, mette anche la sua anima per lui. Anch'io ti serberò in vita. E se il re verrà a sapere [ciò] allora anch'io morirò con te.»

E [mi] tolse il mio abito e vestì quell'uomo, condusse i soldati e disse: «Guardate, lo decapitiamo.» E tutti si alzarono e gli tagliarono la testa, e [la] portarono a cento braccia; e pensarono [che] fosse la testa mia. E si seppe, per tutta la terra di Assur e di Ninive, che Akir era stato ucciso.

Allora il mio amico e mia moglie mi prepararono un posto di quattro braccia di lunghezza e quattro di larghezza e quattro di profondità, e mi portarono pane e acqua.

Quando ebbero riflettuto [su di ciò] i signori piccoli e grandi, piansero lacrime dicendo: «È perita la fortezza della nostra città. È stato ucciso come un assassino. Adesso non troverete un uomo simile, un saggio.»

E il re disse a mio figlio Anadan: «Recati a casa di tuo padre, restavi quindici giorni, e vieni di nuovo da me.» Quando mio figlio

<sup>93</sup> Lett.: «che non conoscono uomo».

Anadan giunse nella mia casa, non si diede al compianto, ma piuttosto riunì musicanti e cominciò a offrire pranzi e feste, con grande allegria. E le mie schiave, che si prendevano cura di me, le tormentava con iniqua impudicizia. E ciò non era abbastanza per lui; anzi, andava da mia moglie per stare con lei.

Ed io Akir giacevo nell'oscurità e nell'ombra della morte<sup>94</sup> e sentivo ciò che faceva mio figlio Anadan e non potevo fare nulla, per l'amarezza del [mio] cuore. Il [mio] corpo era debole, per il patimento che provavo.

E poi il mio amico venne a consolarmi. Quando egli entrò da me gli dissi: «Rivolgiti con la preghiera al Signore Iddio per me, o fratello, affinché mi tragga da quest'infima tomba»<sup>95</sup>.

E accadde [che] quando il re d'Egitto Faraone udì che Akir era stato ucciso, fu felice. E Faraone mandò dei legati al re Sinagrip, avendo scritto una lettera che diceva così: «Dal re Faraone al re Sinagrip, salve. Desiderando costruire, voglio un castello in aria, fra il cielo e la terra. Mandami dunque un sapiente operaio, che mi piaccia. E questo voglio chiedergli. Se raggiungerà il successo, per me, allora ti manderò il tributo di tre anni della mia terra; se non mi manderai un tale allora mi manderai il tributo di tre anni della tua terra.»

Quando questa missiva fu letta al cospetto del re Sinagrip, [egli la] rese nota in tutto il suo impero. E riunì i saggi<sup>96</sup> e disse loro: «Chi di voi andrà laggiù?» E gli dissero: «Tu, o re, sai chi ti guidava: Akir, e [adesso] il figlio suo Anadan, poiché è stato istruito in ogni sapienza.» Egli dunque disse a gran voce: «O re, ciò che ti ha detto Faraone, io per te non posso farlo!». Quando il re sentì, si addolorò grandemente, si alzò dal suo trono d'oro, si vestì di sacco<sup>97</sup> e, soffocato dal tormento, iniziò a dire: «O Akir, consigliere e scriba mio, in che modo ho dato ascolto a un ragazzo! In un momento ti

<sup>94</sup> Mt. 4, 16; Lc. 1, 79. Cfr. Is. 9, 1.

<sup>95</sup> Cfr. Tb. 14, 10: «(Ahicar) non fu forse ridotto a nascondersi da vivo in una tomba?»

<sup>96</sup> Cfr. Dn. 2, 2; 4, 4; 5, 7, per analoghe convocazioni di consiglieri del re.

<sup>97</sup> Gio. 3, 6; cfr. anche 4 Re 19, 1; Is. 22, 12; 2 Esd. 9, 1; Est. 4, 1. Questo particolare compare soltanto nelle verss. russa e serba della storia, certamente sotto l'influsso delle traduzioni dei libri sacri. Nella vers. siriana il passo è assai diverso: in Add. 2020 Sennacherib, alzatosi dal trono, siede sulla nuda terra, e in SACHAU 336 siede su un sacco. Tra i vocaboli che designano «stoffa, abito», quelli caratterizzati dal suffisso - *ište* costituiscono un sottogruppo particolare, il cui attributo di fondo è «grossolano», «rozzo» (LUKINA, p. 228). Tutti i mss. delle verss. russa e serba presentano il vocabolo *vretište*, in f. slavo ecclesiastica; la f. antico russa, con pleofonia, *verestište* era assai rara.

ho ucciso! O Akir, dove potrei trovarti adesso, per mandarti da Faraone? Nella follia ti ho ucciso! O Akir!».

Quando il mio amico udì questo discorso dal re, cadde e si inginocchiò [davanti] al re e gli disse: «O re, l'uomo il quale non esegua il tuo ordine merita la morte. Comanda dunque, o re, che mi uccidano: poiché tu, o re, ordinasti che io uccidessi Akir; io l'ho tenuto in vita, e questi è vivo!». Gli rispose il re: «Parla, parla mio amato, se mi dici la verità! Se presenterai al mio cospetto Akir vivo, ti darò cento libbre d'oro e mille d'argento, e vesti d'oro ti darò!» E il mio amico gli disse: «Promettimi, o re, che non gli farai del male.» E il re promise. Ed io, Akir, giunsi al cospetto del re. E i capelli mi erano cresciuti fino a terra; e sotto la cintura la barba. E le mie unghie erano come sono [quelle] delle aquile<sup>98</sup>. Quando il re mi vide, scoppì in un grande pianto e si vergognò a causa mia. E disse: «Non io ho peccato contro di te, ma il figliuolo tuo Anadan.» Ed io risposi e dissi al re: «Adesso hai veduto il mio volto: non provare alcun dolore.» E il re mi disse: «Va', o Akir, nella tua casa, e rimani[vi] quaranta giorni; e torna di nuovo da me.»

Io, Akir, andai nella mia casa e [vi] rimasi quaranta giorni e mi ristabilii<sup>99</sup>. E mi recai al cospetto del re e il re mi disse: «Hai sentito, Akir, che cosa mi ha mandato il re Faraone?» E disse Akir: «Non crucciarti per questo, o re; andrò io, e ti porterò il tributo di tre anni della sua terra.» Quando il re udì questo discorso, gioì di una gioia grande, e diede a me e al mio amico molti doni.

E io, Akir, mandai a dire a casa mia che inviassero il mio falconiere perché, andato in montagna, trovasse due aquilotti. E [li] feci custodire finché [furono] cresciuti. E feci [loro] insegnare a volare nel cielo. «Costruite una cesta fra gli aquilotti, che [vi] sieda un piccolo fanciullo, di splendido aspetto, e insegnategli a dire: gli operai sono arrivati, portate dunque su ceramica e pietre e calce. Che non stiano in ozio i sovrintendenti!». E gli schiavi fecero come avevo loro comandato. E dopo di ciò, le genti di Ninive si riunirono nelle loro case, poiché si erano disperse.

E dissi: «Mandami, o re, affinché io mi rechi dal re Faraone.» E andai da Faraone. Ero vicino [alla terra d'Egitto] e comandai che cimentassero gli aquilotti, e vidi che volavano bene. Ed entrai nella città di Faraone e mandai un'ambasciata al re Faraone. E gli dissi: «Che cosa hai scritto al re Sinagrip? Ecco dove io sono stato mandato.» E il re ordinò, e mi diede un alloggio dove pernottare.

<sup>98</sup> Dn. 4, 30.

<sup>99</sup> Lett. «il mio corpo fu come prima.»

E di nuovo, al mattino mi recai dal re. E il re mi salutò e mi domandò come mi chiamassi. Non rivelai il mio nome, ma gli dissi che mi chiamavo Nabekam, lo stalliere. E il re s'infuriò e disse: «Forse che io sono da meno del tuo signore? Forse che egli mi ha mandato gli stallieri, affinché io abbia a discutere con te le cinque profonde cose?»<sup>100</sup> E disse: «Va' nel [tuo] alloggio, e domani mattina vieni da me; allora mi risponderai a proposito delle mie faccende. Se non mi risponderai, darò il tuo corpo alle belve terrestri»<sup>101</sup>. E vieni da me, domani mattina.»

E mi pose al suo cospetto. E il re sedeva sul trono d'oro, vestito in abiti rossi, e i suoi grandi dignitari [erano vestiti] in abiti variopinti. E disse: «A chi assomigliavo, Nabekam? A chi assomigliavano i miei dignitari?». E gli dissi: «Tu infatti assomigli al sole e i tuoi dignitari ai raggi»<sup>102</sup> solari. Quando il re udì ciò da me, dopo aver taciuto, rispose<sup>103</sup> E giunsi e mi domandò: «Nabekam, spiegami questa faccenda: com'è che quando gli asini del [tuo] re ragliano, allora nella nostra terra le giumente abortiscono i puledri?». Quando udii questo discorso mi allontanai da Faraone, e dissi ai miei schiavi: «Trovate un gatto vivo e bastonatelo, finché avrà udito la gente di Faraone.» E i miei schiavi cominciarono a bastonar[lo], come avevo loro detto. Quando la gente sentì, raccontò a Faraone che «[Nabekam] va a caccia davanti ai nostri occhi, si è preso giuoco del nostro Dio davanti al nostro tempio.»

Quando Faraone sentì, mi chiamò e disse: «Per quale motivo fai questi imbrogli»<sup>104</sup> davanti ai nostri occhi?». E dissi così al re Faraone: «O re, vivi in eterno. Questo gatto mi ha fatto un grande danno. Il mio re Sinagrip mi aveva dato un gallo, e quello cantava meravigliosamente per me e mi destava presto, e subito mi recavo dal re. Ma stanotte, questo gatto è andato, ha strappato la testa del

<sup>100</sup> Faraone si riferisce qui ai cinque enigmi che darà da risolvere ad Akir. Il passo compare anche nel ms. serbo B, e in forma leggermente diversa nel ms. 189 della I red. russa: «Sono forse io più povero del tuo imperatore, perché egli abbia a mandarmi i suoi stallieri, perché io debba fare con te il discorso odierno?» Gli altri mss. della I red. russa e la II red. russa omettono ogni allusione agli enigmi. Quello degli enigmi è un tema assai ben attestato nell'Antico Testamento: cfr. 2 Par. 9, 1, in cui la regina di Saba mette alla prova Salomone con «ingegnose questioni»; gli stessi Proverbi di Salomone dovevano preparare a capire i detti dei savi e i loro «enigmi», Pro. 1, 6.

<sup>101</sup> 1 Re 17, 44; 46.

<sup>102</sup> Nel ms.: *lunami*, leggi: *lučami*.

<sup>103</sup> A questo punto il manoscritto manca di una carta. È assente, quindi l'intero episodio della costruzione della torre aerea.

<sup>104</sup> Nel ms. *pogodia*, leggi: *pogonia*.

mio gallo ed è ritornato.» E il re mi disse: «O Nabekam, vedo che la tua mente si è indebolita. Dalla terra d'Egitto a Ninive [ci sono] mille e ottanta miglia<sup>105</sup>: come ha potuto questo gatto andare là stanotte, strappare la testa del gallo e arrivare di nuovo qui questa notte?». E gli dissi: «E come mai nella terra di Ninive gli asini ragliano, nella terra d'Egitto le giumente abortiscono i puledri e tu conti mille e ottanta miglia?». Quando Faraone udì ciò da me, si meravigliò.

E mi disse: «Portami a termine queste parole. C'è una trave di quercia e su questa trave 12 abeti e su ciascun abete trenta ruote; e sulle ruote due topi, uno bianco e l'altro nero.» E gli dissi: «O re, ciò che mi domandi, nel nostro paese lo sanno anche i pastori. Ciò che chiami quercia è l'anno; ciò che [chiami] dodici abeti [sono] i dodici mesi; e ciò che [chiami] trenta ruote, sono i trenta giorni del mese; e i due topi: quello che è bianco è il giorno e quello che è nero è la notte.»

E Faraone mi disse: «Intrecciami una fune di sabbia.» Io dissi: «Prendete [una fune simile] dal vostro tesoro, che io [la] veda e ne farò una così.» E disse Faraone: «Non sei tu a fare disegni, ma io. E fa' ciò che ti ho detto! Se non [lo] farai, allora non porterai il tributo della mia terra al re Sinagrip!». E dopo, io, Akir, uscii dal palazzo di Faraone, meditando nel mio cuore come fare. E praticai un foro con un succhiello; e un raggio di sole penetrò attraverso il palazzo. E dissi al re: «Ordina che avvolgano questa fune: se vorrai,

<sup>105</sup> La distanza fra l'Egitto e Assur, espressa nelle vers. siriane in 360 parasanghe, è formulata, nei mss. russi e serbi, in modo vario. Fra i mss. della I red. russa, 189 e Ch riportano «1080 verste»; V omette. Per la II red. russa, Sol<sub>2</sub> presenta «1200 verste». Fra i mss. della I red. serba, quello qui tradotto riporta «1080 miglia»; B presenta «1080 stadi»; in Ć troviamo «1000 stadi»; 101 omette. Se l'unità di misura usata è estremamente fluttuante, la cifra espressa è 4 volte 1080, contro 2 volte 1000 e 1 volta 1200. Il solo ad occuparsi di questo particolare è stato GRIGOR'EV, p. 387, che, sulla base di un'intuizione completamente errata, nota che 360 è la terza parte di 1080; perciò, afferma che ogni parasanga fu equiparata, dal primo traduttore slavo della storia, a tre verste: 3 verste = 1 parasanga. Ciò non significa nulla, perché in realtà la parasanga aveva un valore pari a 6402 metri, mentre una versta ne misurava circa 1067; perciò, ogni parasanga equivaleva esattamente a 6 verste. Ammettendo come dato di partenza 360 parasanghe, possiamo soltanto supporre che per il primo traduttore slavo questa misura non esprimesse la distanza fra l'Egitto e la terra di Assur, ma l'ammontare di parasanghe di andata e ritorno fra i due paesi, ipoteticamente percorse dal gatto. Quelle di sola andata (cioè la reale distanza fra i due paesi) sarebbero state dunque soltanto 180. Moltiplicando il numero di 180 per 6 (cioè il numero di parasanghe fra Egitto e Assur per il numero di verste contenuto in una parasanga) il risultato è la cifra di 1080; il numero che compare in quasi tutti i mss. serbi e russi.

[ne] farò un'altra.» Quando Faraone vide ciò, ridendo mi disse: «Sia tu benedetto, Nabekam, nel giorno odierno, dal Dio degli Ismailiti<sup>106</sup>, poiché mi hai istruito in ogni astuzia.» E poi fece con me un gran banchetto e mi consegnò il tributo. E mi mandò dal mio signore.

E giunsi dal re Sinagrip; [egli] mi uscì incontro. E fece con me una grande festa e mi pose più in alto dei grandi dignitari. E mi disse: «Domanda, o Akir, che cosa preferisci da me.» E io dissi: «Mi inchino a te, o re. Ciò che vuoi darmi, dallo al mio amico<sup>107</sup>, che mi ha tenuto in vita. Ma ti imploro, o re: a me da' mio figlio Anadan, che io veda, se ha dimenticato il mio primo insegnamento.» Mi disse il re: «Tuo figlio è nelle tue mani; [fa'] di lui ciò che vuoi.<sup>108</sup>» E presi mio figlio Anadan per mano.

E lo condussi a casa mia e gli diedi mille colpi sulla schiena e altrettanti sul petto. E poi gli infilai le mani nella fessura, e fortemente il suo collo in un nodo di ferro. E lo posi al centro della prigione, e dissi questo al cancelliere: «Prendi penna e calamaio; poi, scrivi ciò che voglio dirgli.»

1) Fosti per me, o figlio, come il serpente<sup>109</sup> che vide l'ago. E gli disse l'ago: «Hai paura della mia acutezza.»

2) Fosti per me, o figlio, come la capra [che] cominciò ad addentare il cavolo<sup>110</sup>. Le disse il cavolo: «Perché mi addenti? Quando

<sup>106</sup> L'espressione «Dio degli Ismailiti» è presente soltanto in un altro ms. della I red. russa: 189. Corrisponde a «Dio degli Egiziani» della vers. siriana in Add. 2020. Probabilmente il primo traduttore in lingua slava della storia di Ahiqar pensava che gli Egiziani fossero fedeli di Ismaele.

<sup>107</sup> Cfr. Dn. 5, 17: «I tuoi doni restino pure a te e i tuoi regali offrili a un altro.»

<sup>108</sup> Gn. 16, 6: «Ecco, la tua serva è nelle tue mani: fa' di lei quel che meglio ti piace.»

<sup>109</sup> Nella vers. siriana è lo scorpione.

<sup>110</sup> Il ms. siriano Add. 2020 recita: «Per me tu fosti, o figlio, come la capra che stava presso l'arbusto di sommacco, e lo brucava...». Nella vers. araba, come l'armena, compare l'arbusto della «robbia». SACHAU 336 omette la parabola. Nei mss. della I red. russa, 189 e Ch, la pianta menzionata è *čerlenoe zelie* «cavolo rosso». Fra i mss. serbi, il nostro attesta *brokī* «cavolo»; gli altri mss. serbi Ć e B portano *ruī* «*rhus cotynus* Linn.» (VUK, p. 650). *Rbus* è un genere cui appartengono numerose specie di arbusti, chiamati «sommacco» (HAY BECKETT, p. 618); *rhus cotynus* attualmente non è più inserito in questo genere e fa parte del genere *cotynus*, tra cui *cotynus coggygria*, che è il vecchio *rhus cotynus* Linn. (HAY BECKETT, P. 204), la cui denominazione è sempre «sommacco». La sola ad avvicinarsi alla vers. siriana è dunque la I red. serba, con due mss. La vers. siriana non riporta il particolare della preparazione della pelle della capra con le radici della pianta, come avviene in tutte le altre versioni. Bisogna però notare, che le parti del sommacco usate per tingere erano le foglie (HAY BECKETT, p. 204) mentre è dal rizoma della robbia (*rubia tinctorum*) che si estrae la sostanza colorante. Può essere dunque giustificata così



morirai, con che cosa tingeranno di rosso la tua pelle?» E disse la capra: «Ti mangio per vivere. E, quando morirò, tingeranno di rosso la mia pelle con quelle radici.»

3) Fosti per me, o figlio, come l'uomo che lancia una freccia contro il cielo<sup>111</sup>; ma la freccia non raggiunge il cielo e [l'uomo] commette un peccato verso di sé.

4) Figlio, rifletti: anche se una coda di maiale fosse [lunga] come quella di cavallo, non avrà la sua bellezza<sup>112</sup>.

5) Figlio, anche se il vello del maiale sarà come quello della pecora, non lo si vorrà filare<sup>113</sup>.

6) Sei simile a quel leone<sup>114</sup> che incontrò l'asino e disse: «Stai

l'assenza, in questa sola versione, di quella che J.R. HARRIS chiamò la «vendetta del sommaco», che secondo questo studioso era «andata perduta» (CONYBEARE, p. 132).

<sup>111</sup> La vers. siriana parla di «pietra», mentre quella armena; come la slava, menziona la freccia.

<sup>112</sup> Presente nella I red. russa, ms. 189: «Sappi, dunque: anche se la coda di un maiale fosse lunga più di sette braccia, non potrà essere uguale a quella di un cavallo.» In questa forma l'apologo è analogo alla vers. siriana in Add. 2020: «La coda di un maiale, quand'anche crescesse di sette cubiti, non può sostituire quella di un cavallo.» In questa vers. la massima è preceduta da un ammonimento: «Nep-pure se tu mi avessi ucciso, figlio mio, saresti riuscito a prendere il mio posto. Avresti infatti capito che...» Il solo ms. slavo a riportare anche queste parole è B: «Figlio, tu avevi macchinato di perpetrare contro di me il male, e di distruggere la mia casa. Avresti dovuto sapere che anche se la coda di un maiale al confronto di quella del cavallo è bella, nessuno la loda.»

<sup>113</sup> Add. 2020: «e che il suo pelo (del maiale) quand'anche fosse liscio e venisse tessuto, non salirebbe mai sul corpo di un figlio di liberi.» Il ms. serbo B recita: «Anche se il vello del maiale fosse morbido come quello di pecora, non lo si tesserà.» Si noti che, mentre in 309 viene usato l'appropriato termine *runo* «vello» (VUK, p. 658) il ms. B presenta il termine *rucho* «abito». Dato che la I red. russa riporta una similitudine fra la pelle del maiale e il cotone (*ašte budet svinaa šersti megče bumagi*), e che il vocabolo *bumaga* è attestato in russo solo a partire dal XV secolo (VASMER, I, pp. 240-241) siamo propensi a considerare più antica la lettura fornita dai mss. serbi.

<sup>114</sup> L'apologo risale alla vers. aramaica; il proverbio n. 28, purtroppo a noi giunto incompleto, recita: «Il leone si avvicinò per salutare l'asino: La pace sia con te. L'asino rispose al leone...» (LINDENBERGER, pp. 96-97). Abbiamo tradotto l'espressione *ljutii dzveri*, attestata sia nei mss. della I e II red. russa sia in quelli della I red. serba, con «leone»; questo nesso era usato, in antico russo, per indicare il leone, oltre che il lupo, come attestato in vari monumenti: *Skazanie ob Indijskom carstve, Devgenevoe dejanie* (DURNOVO 1915<sub>2</sub>, p. 266). Ciò rende le due vers. slave conformi a quella aramaica e alla siriana. LINDENBERGER, p. 245, in merito al proverbio n. 28 della vers. di Elefantina, afferma che le vers. «slava» e armena attestano, al posto di «leone», «lupo». Questa interpretazione è accettata anche da MARTIROSIAN, p. 32, che le conferisce il valore di prova del fatto che la vers. russa è una traduzione di quella armena.

bene, o asino? E sei giunto in buona salute?» E gli disse l'asino: «A colui che non ha legato strettamente la mia zampa, vada la mia salute!» E disse: «Non ti avessi incontrato!»

7) Fosti per me, o figlio, come la rete che giaceva sulla sabbia. E le si avvicinò la lepre e disse: «Cosa fai lì, rete?». Essa disse: «Prego Iddio.» E disse la lepre: «Che cosa tieni fra le labbra?» Disse: «Pane.» E la lepre si avvicinò e prese il pane, abbandonando la testa nella rete. E disse la lepre: «Il tuo boccone è subdolo, e la tua prece non raggiungerà Dio!»

8) Fosti per me, o figlio, come il paiuolo: gli aggiunsero i manici d'oro, ma non avevano ripulito il suo fondo dal nerume.

9) Fosti per me, o figlio, come la scrofa; andò con i nobili ai bagni per lavarsi, ma quando giunse ad una pozzanghera, sdraiata si insozzò<sup>115</sup> e disse: «Andateci voi al bagno; io, il bagno l'ho trovato qui!»

10) Fosti per me, o figlio, come un cert'uomo<sup>116</sup>. Gli dissero: «Smetti di rubare» Egli disse: «Anche se avessi gli occhi d'oro e le mani d'argento, non abbandonerei il furto.»

11) Figlio, ho veduto una pecora<sup>117</sup> tolta dal gregge per il macello; ma se sarà magra<sup>118</sup> verrà di nuovo ricondotta al gregge.

12) Fosti per me, o figlio, come la piccola talpa che guarda verso il sole; ma non vuole vedere il sole<sup>119</sup>.

E mio figlio Anadan rispondendo disse: «Signore mio, ti imploro, ti imploro, lasciami in vita: pulirò gli escrementi dei tuoi cavalli, oppure sarò il guardiano dei tuoi porci!»<sup>120</sup>

E gli dissi:

13) Fosti per me, o figlio, come l'albero cresciuto sull'acqua<sup>121</sup>. E

<sup>115</sup> 2 Pt. 2, 22.: «La scrofa lavata tornò ad avvolgersi nel brago.»

<sup>116</sup> Il protagonista di questo breve apologo nelle verss. siriana, araba e armena è il gatto. Il solo a rispettare l'originale è il ms. serbo B.

<sup>117</sup> Nella vers. siriana, ms. Add. 2020 (SACHAU 336 omette) si parla di una capra. Le vers. araba e armena omettono l'apologo.

<sup>118</sup> Add. 2020: «Poiché il suo tempo non era ancora venuto.»

<sup>119</sup> Nella vers. siriana, come nell'armena, la talpa venuta alla superficie viene catturata da un'aquila. La vers. araba omette la parabola.

<sup>120</sup> L'offerta di questi umili servigi da parte di Anadan nei confronti di Akir è presente soltanto nelle verss. siriana e araba; la vers. armena omette questo particolare. Cfr. Lc. 15, 15-19.

<sup>121</sup> Sal. 1, 3; Ger. 17, 8. Fra i mss. della I red; serba, l'apologo è presente, oltre che in 309, anche in Ć e B, in forme assai diverse. Il solo a presentarlo in forma completa è 309; Ć si limita ad una versione abbreviata: «Fosti per me, o figlio, come quel melo che cresceva sull'acqua; quello che generava, l'acqua se lo prendeva.» B è estremamente interessante, perché presenta una fusione fra due apologhi: quello dell'albero infruttifero, ed un altro, assente dagli altri mss. serbi ma attestato

ciò che l'albero generava, lo prendeva il fiume. E il padrone si recò dall'albero e disse: «Voglio tagliarti»<sup>122</sup> Gli disse l'albero: «Non tagliarmi: d'estate produrrò delle ciliege» E il padrone gli disse: «Non generi il tuo frutto; e come produrrà delle ciliege?»<sup>123</sup>

14) Figlio, dissero al lupo: «Perché corri dietro alle pecore, che la polvere ti va negli occhi?». Il lupo disse loro: «La polvere di pecora è salute per gli occhi miei.»<sup>124</sup>

15) Figlio, permisero al lupo di studiare le lettere e gli dissero: «Di': *a, b, c...*» Ma esso disse: «Agnellino, caprettino...»<sup>125</sup>

Figlio, tutto quanto ti ho insegnato, altrettanto lo hai macchinato contro di me. Dunque io ti voglio uccidere per vendetta e per giovare a me.

16) Figlio, posero la testa di un asino su di un piatto d'oro, ma essa rotolò nella polvere. E le dissero: «Non comprendi l'onore con la tua testa, se ti rotoli nella polvere.»<sup>126</sup>

Figlio, è detto nelle parabole: colui che generi, chiamalo figlio; ma quello di cui sarai tutore, allora chiamalo estraneo<sup>127</sup>. Dio, che mi ha resuscitato, sia quello il giudice fra noi due<sup>128</sup>.

In quel momento Anadan si gonfiò e si squarciò in due<sup>129</sup>. E gli dissi:

nelle verss. siriane e nella I red. russa, relativo all'albero che dice, all'uomo che viene a tagliarlo, che non avrebbe potuto farlo, se non avesse avuto in mano qualcosa di suo (cioè il manico in legno dell'accetta: «Figlio, sei stato per me come l'albero che non faceva frutto. E venne il padrone, per tagliarlo. Disse l'albero: O signore, potessi non vedere l'accetta nella tua mano, quando verrai a tagliarmi!» Bisogna dire, comunque, che l'apologo anche nella sua forma ridotta attestata nel ms. C mantiene la sua funzione se si tiene in considerazione il fatto che in questo ms. esso compare prima della richiesta di perdono di Anadan e della sua promessa di comportarsi bene in futuro, come avviene in tutte le altre verss.

<sup>122</sup> Gb. 24, 21; Mt. 3, 10; 7, 19; Lc. 3, 9.

<sup>123</sup> Mt. 7, 17-18; 12, 33; Lc. 6, 43-44; 13, 6-9. Questa parabola è attestata in tutte le verss. della storia.

<sup>124</sup> L'apologo è presente nelle verss. siriana e araba.

<sup>125</sup> La bellezza di questo apologo si perde nella vers. slava, così come in quelle siriana e araba, data l'incongruenza fra le lettere che il lupo dovrebbe pronunciare e le parole che dice. Infatti, si presume che nell'archetipo il lupo rispondesse con nomi di animali aventi per iniziale le lettere richieste. Solo la vers. armena ha conservato l'impronta dell'antico originale; alla richiesta di dire: *ayb, ben, gim* (le prime tre lettere dell'alfabeto armeno) il lupo risponde con *ayts, bouts, garbn* «capra, capretto, agnello».

<sup>126</sup> SACHAU 336: "Essa è adirata contro sé stessa, poiché non ha accettato quest'onore." In Add. 2020 questo discorso è in forma indiretta.

<sup>127</sup> La vers. armena omette questo luogo proverbiale.

<sup>128</sup> Gn. 16, 5.

<sup>129</sup> Si trattava della pena riservata all'adultera: Ahiqar la infligge al nipote che lo

17) Chi fa del bene, sia contraccambiato con il bene<sup>130</sup>; ma chi fa del male, sia contraccambiato con il male.

18) E chi scava la fossa per il suo amico, vi cada dentro egli stesso<sup>131</sup>.

Fine della lettura di Akir. Gloria nei secoli al nostro Dio. Amen.

#### Elenco delle fonti citate in forma abbreviata

ANĒT - *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*<sup>2</sup> (ed. J. PRITCHARD), Princeton 1955.

BARSOV - E. V. BARSOV, *Akir Premudryj vo vnov otkrytom serbskom spiske XVI v.*, ČOISR, kn. 3 (1886), II otd., pp. 1-11.

CONYBEARE - F. C. CONYBEARE, J. R. HARRIS, A. SMITH LEWIS, *The Story of Abiqar from the Syriac, Arabic, Armenian, Ethiopic, Greek and Slavonic Versions*, London 1898.

DURNOVO 1915<sub>1</sub> - N. N. DURNOVO, *Materialy i issledovanija po starinnoj literature. I - K istorii povesti ob Akire*, Moskva 1915.

DURNOVO 1915<sub>2</sub> - N. N. DURNOVO, «A. D. Grigor'ev - Povest' ob Akire Premudrom. Issledovanie i teksty», IORJAS (1915), t. XX, kn. 4, pp. 255-302.

DUVAL - R. DUVAL, *Traité de grammaire syriaque*, Paris 1881.

GRIGOR'EV 1913 - A. D. GRIGOR'EV, *Povest' ob Akire Premudrom. Issledovanie i teksty*, Moskva 1913.

HAY BECKETT - K. A. HAY BECKETT, *Encyclopaedia of Garden Plants and Flowers*, London 1971-1986.

JAGIĆ 1868 - V. JAGIĆ, *Prilozi k historii književnosti naroda hrvatskoga i srbskoga*, APJ, IX, pp. 137-148.

LIDZBARIKI - M. LIDZBARIKI, *Geschichte des weisen Chikar*, in *Geschichte und Lieder aus den neuaramäischen Handschriften der kön. Bibliothek zu Berlin*, Weimar 1896, pp. 5-41.

LINDENBERGER - J. M. LINDENBERGER, *The Aramaic Proverb of Abiqar*, Baltimore and London 1983.

LLP - *Lexicon Linguae Paleoslovenicae*, Praha 1956...

LUKINA - G. N. LUKINA, *Nazvanija odeždy v drevnerusskom jazyke XI-XIV vv.*, in: *Issledovanija po slovoobrazovaniju i leksikologij drevnerusskogo jazyka*, M. 1978, pp. 221-245.

MEŠČERSKIJ 1958 - N. A. MEŠČERSKIJ, *Iskusstvo perevoda Kievskoj Rusi*, TODRL, 15 (1958), pp. 54-72.

ha tradito; cfr. Nm. 5, 21-22; 27. Nelle vers. araba e armena la descrizione della morte di Nadan è molto più ampia e ricca in particolari che le vers. siriana e slava hanno eliminato. Cfr. la parabola del servo cattivo in Mt. 24, 45-51 e Lc. 12, 45-46: «(il padrone) lo dividerà in due.» Cfr. anche At. 1, 18: «Il suo corpo si squarciò nel mezzo sicché si sparsero tutte le sue viscere.»

<sup>130</sup> Cfr. Tb. 12, 7: «Fate il bene e non sarete colpiti dal male.» Cfr. anche Ecl. 12, 2.

<sup>131</sup> Sal. 7, 16; Pro. 26, 27; Ec. 10, 8; Ecl. 27, 26.

MEŠČERSKIJ 1964 – N. A. MEŠČERSKIJ, *Problemy izučenija slavjano-russkoj perevodnoj literatury*, TODRL, XX (1964), pp. 180-231.

MIKLOSICH – F. VON MIKLOSICH, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum*, Wien 1862-65.

NAU – F. NAU, *Histoire et sagesse d'Abikar l'Assyrien*, Paris 1909.

PELUSI – S. PELUSI, *La Povest' ob Akire Premudrom nella tradizione manoscritta slavo-meridionale*, I, «Annali di Ca' Foscari», 31, 1-2 (1992), pp. 189-217.

PENNACCHIETTI – F. PENNACCHIETTI, *Storia e massime di Abiqar*, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di Paolo Sacchi, Torino 1981, pp. 51-95.

RHSJ – *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, v 76 tomach, Zagreb 1180-1891.

STRACK-BILLERBECK – H. STRACK, P. BILLERBECK, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, I, München 1922.

VASMER – M. VASMER, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, v 4 tomach, M. 1986.

VUK – VUK S. KARADIČ, *Srpski rječnik istumačen njemackijem i latinskijem riječima*, Wien 1852.

#### *Elenco dei manoscritti citati e delle edizioni utilizzate*

##### I REDAZIONE RUSSA

189 – GBL OADR 189, secc. XV-XVI. Pubblicato integralmente in: GRIGOR'EV, pp. 3-265.

Ch – GIM Chludov 246, secc. XVII-XVIII. Ne sono state pubblicate le varianti in nota a 189.

Sol<sub>1</sub> – Già conservato presso il Monastero Solovki, segn. 46, cc. 390r-409v; secc. XVI-XVII; irreperibile. Pubblicato integralmente in: DURNOVO 1915<sub>1</sub>, pp. 20-30.

V – GIM Vachrameev 427, secc. XV-XVI. Ne sono state pubblicate le varianti in nota a 189.

##### I REDAZIONE SERBA

101 – NBIV 101, sec. XVI. Pubblicato in GRIGOR'EV, pp. 236-264, come variante in nota a Č.

309 – NBKM 309, sec. XVI. Pubblicato integralmente in PELUSI, pp. 206-217.

B – Già conservato nella Biblioteca Nazionale di Belgrado, segn. 868, sec. XVI. Irreperibile. Pubblicato integralmente in: DURNOVO 1915<sub>1</sub>, pp. 38-44.

Č – GIM Čertkov 1 4/24, sec. XVI. Abbiamo utilizzato la prima pubblicazione integrale: BARSOV, pp. 1-11.

##### II REDAZIONE RUSSA

Sol<sub>2</sub> – Seconda parte di Sol<sub>1</sub>, cc. 410r-420v. Pubblicato integralmente in: DURNOVO 1915<sub>1</sub>, pp. 30-36.

##### II REDAZIONE SERBA

J – Manoscritto datato 1520, originariamente conservato a Dubrovnik. Pubblicato integralmente in: JAGIĆ 1868. Irreperibile.

VERSIONE ARAMAICA

Pap. Berol. 13446; Pap. Cairo 43502, V sec. A.C. I proverbi sono pubblicati e tradotti in inglese in: LINDENBERGER, pp. 43-220.

VERSIONE SIRIACA

Add. 2020 – Cant. Add. 2020, sec. XVII. Traduzione italiana in PENNACCHIETTI, pp. 65-95.

SACHAU 336 – SBB 134, sec. XIX. Traduzione francese in: NAU, pp. 145-258.

VERSIONE ARABA

K<sub>1</sub> – Add. 2886, datato 1783. Traduzione inglese in: ANET, pp. 725- 776.

VERSIONE ARMENA

Traduzione inglese basata su dodici mss., dal XVI al XVII secolo, in: ANET, pp. 725-776.

**Elenco dei versetti biblici citati (i numeri fra parentesi si riferiscono alle pagine del presente lavoro).**

<b>Genesi</b>	<b>3 Re</b>	<b>Ester</b>
Gn. 16, 5	3 Re 4, 3	Est. 4, 1
Gn. 16, 6	3 Re 12, 19	
Gn. 31, 36		<b>Giobbe</b>
Gn. 50, 17	<b>4 Re</b>	Gb. 24, 21
	4 Re 8, 20	
<b>Levitico</b>	4 Re 12, 11	<b>Salmi</b>
Lv. 19, 12	4 Re 18, 18	Sal. 1, 3
Lv. 19, 35	4 Re 18, 37	Sal. 7, 16
	4 Re 19, 1	Sal. 22, 15
<b>Numeri</b>	4 Re 22, 3	Sal. 87, 7
Nm. 5, 21-22	4 Re 22, 8	Sal. 141,5
Nm. 5, 27		
<b>Deuteronomio</b>	<b>2 Paralipomeni</b>	<b>Proverbi</b>
Dt. 25, 14	2 Par. 2, 3	Pro. 1, 6
	2 Par. 9, 1	Pro. 4,20
<b>1 Re</b>		Pro. 6, 24
1 Re 17, 44	<b>2 Esdra</b>	Pro. 6, 25
1 Re 17, 46	2 Esd. 9, 1	Pro. 7, 1-2
1 Re 24, 12		Pro. 7, 25-26
	<b>Tobia</b>	Pro. 11, 13
<b>2 Re</b>	Tb. 12, 7	Pro. 12, 19
2 Re 8, 17	Tb. 12, 11	Pro. 18, 13
2 Re 20, 25	Tb. 14, 10	Pro. 20, 10
	Tb. 14, 18-19	Pro. 22, 17
		Pro. 23, 9

Pro. 24, 17-18	Ecli. 16, 24-25	Dn. 5, 6
Pro. 25, 9-10	Ecli. 19, 7	Dn. 5, 7
Pro. 25, 16	Ecli. 19, 10	Dn. 5, 17
Pro. 25, 17	Ecli. 20, 18	
Pro. 26, 4	Ecli. 21, 23	<b>Osea</b>
Pro. 26, 6	Ecli. 22, 8	Os. 4, 15
Pro. 26, 17	Ecli. 22, 12	
Pro. 26, 22	Ecli. 22, 21	<b>Giona</b>
Pro. 26, 27	Ecli. 22, 22	Gio. 3, 6
Pro. 27, 10	Ecli. 23, 5	
Pro. 27, 20	Ecli. 25, 15	<b>Vangelo secondo Matteo</b>
Pro. 27, 22	Ecli. 25, 20	Mt. 3, 10
Pro. 29, 9	Ecli. 27, 17	Mt. 4, 16
	Ecli. 27, 21	Mt. 5, 33-38
	Ecli. 27, 26	Mt. 7, 17-18
<b>Ecclesiaste</b>	Ecli. 28, 8	Mt. 7, 19
Ec. 1, 8	Ecli. 28, 11	Mt. 12, 33
Ec. 4, 8	Ecli. 30, 17	Mt. 24, 45-51
Ec. 7, 2	Ecli. 31, 31	
Ec. 7, 4	Ecli. 32, 11	<b>Vangelo secondo Luca</b>
Ec. 7, 5	Ecli. 38, 16	Lc. 1, 79
Ec. 9, 5	Ecli. 40, 21	Lc. 3, 9
Ec. 10, 8	Ecli. 41, 2	Lc. 6, 43-44
		Lc. 12, 45-46
<b>Cantico dei Cantici</b>	<b>Isaia</b>	Lc. 13, 6-9
Cn. 6,7	Is. 9, 1	Lc. 15, 15-19
	Is. 22, 12	
<b>Sapienza</b>	Is. 36, 3	<b>Atti degli Apostoli</b>
Sap. 5, 11	Is. 36, 22	At. 1, 18
	Is. 37, 2	At. 20, 33
<b>Ecclesiastico</b>	<b>Geremia</b>	
Ecli. 5, 11	Ger. 17, 8	<b>Lettera ai Romani</b>
Ecli. 6, 5	Ger. 36, 10	Rm. 12, 11
Ecli. 6, 7-8		Rm. 12, 16
Ecli. 6, 23	<b>Daniele</b>	Rm. 12, 19
Ecli. 8, 7	Dn. 2, 2	
Ecli. 9, 8	Dn. 2, 4	<b>1 Tessalonicesi</b>
Ecli. 9, 10	Dn. 4, 4	1 Ts. 4, 6
Ecli. 9, 13	Dn. 4, 30	
Ecli. 12, 2		<b>2 Pietro</b>
Ecli. 12, 16		2 Pt. 2, 22

**Altre fonti****Corano**

Corano 31, 19  
 Corano 32, 104  
 Corano 102, 2

Milena Romero Allué

THE PERMANENT REALITIES  
AND THE GLASS OF NATURE:  
*JERUSALEM AS A SPECULAR POEM*

With *Jerusalem*, his last and longest prophetic poem<sup>1</sup>, Blake endeavours to attain a final and total reunification of the split elements consequent on the Fall and, by the use of devices which allude to divinity and perfection, he prompts us to collocate the prophecy in the realms of Eternity.

The very structure of the poem – along with its verbal and iconographic imagery – is, in fact, evocative of the two perfect geometrical forms – the square and the circle – and its visions are presented in a specular fashion.

Closely related to Platonism, Blake always regarded our mortal lives and bodies as mere reflections or shadows of the true existence of the Eternal World which shall disappear after the brief and perishable journey through the material – «Vegetable» – world:

And we are put on earth a little space,  
That we may learn to bear the beams of love;  
And these black bodies and this sunburst face  
Is but a cloud, and like a shady grove.  
(from «The Little Black Boy», in *Songs of Innocence*)<sup>2</sup>

In *Jerusalem*, in the prose address «To the Christians», Blake is referring more explicitly to Plato's world of ideas, claiming that Imagination is

[...] the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow, & in which we shall live in our Eternal or Imaginative Bodies when these Vegetable Mortal Bodies are no more.  
(*Jerusalem*, plate 77, K. 717)

<sup>1</sup> Blake started *Jerusalem* in 1804 and concluded it not before 1820.

<sup>2</sup> From *Blake. Complete Writings*, ed. by Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford University Press, (first ed. 1966) 1979, p. 125 – hereafter quoted as K. followed by the number of the page.



In *A Vision of the Last Judgment* he even associates the Vegetative world of Generation – our material existence – with a glass in which we see the Eternal Truths reflected:

This world of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite & Temporal. There Exist in that Eternal world the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature.  
(*A Vision of the Last Judgment*, K. 605)

Observing attentively *Jerusalem's* iconography, it can be deduced that the seeming visual incongruities which puzzle us are but specular representations of Blake's conception of the world.

As acutely noticed by Henry Lesnick<sup>3</sup>, the very first textual page of the poem strikes the reader with the words «The Public» – Blake's potential audience, the world – placed between «Sheep» – on the left – and «Goats» – on the right: as advanced by this inscription at the top of the plate, the inference would be that the reader's right corresponds to the spiritual left and vice versa. It is as if we were seeing the truths Blake is showing us on a stage, or, better, from our fallen perspective, i. e., in the «Vegetable Glass of Nature», reversed to our mortal sight.

Recalling St. Paul's words, «videmus nunc per speculum in aenigmate»<sup>4</sup>, Blake is highlighting our fallen condition, the limited perceptions of our perishable organs – «the abyss of the five senses»<sup>5</sup> – which give us just the reflection or shadow of the Permanent Realities of Every Thing. In the early poem *The Book of Thel*, the young girl, Thel, laments over the precariousness and transitoriness of all human lives which touching and evocative lines:

Ah! Thel is like a wat'ry bow, and a parting cloud;  
Like a reflection in a glass; like shadows in the water [...]  
(*The Book of Thel*, 1: 8-9, K. 127)

thus reiterating the idea of specularity<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> HENRY LESNICK, «Narrative Structure and the Antithetical Vision of *Jerusalem*», in *Blake's Visionary Forms Dramatic*, ed. by D. V. Erdman and J. E. Grant, New Jersey, Princeton University Press, 1970, pp. 391-412.

<sup>4</sup> ST. PAUL, *Cor. I*, 13, 12: «For we now see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known».

<sup>5</sup> *Marriage of Heaven and Hell*, plate 6, K. 150.

<sup>6</sup> For further allusions to this Platonic concept, see also *Milton*, 17: 22- 23, K.

Considering the semantic area related to the mirror (*speculum*), it can be maintained that there exist both an actual, visual specularity, and a mental, allegorical one. Since the Latin verb *reflectere* means to mirror, to invert, as much as to ponder and to meditate, i. e., it conveys the same ambivalence as the English verb to reflect, we can argue that the mirror, allegory of the exact vision, is also the emblem of deep thought and of the intense activity of the spirit. The mental process of diverting thought in order to organize and reconsider ideas, can thus be analysed in optical terms. Furthermore, the dependent verb *specular*, which means to observe, to examine, and the noun *speculatio*, investigation as much as contemplation, meditation (cf. the English verb to speculate, which means at the same time to consider, to reflect upon, and to investigate), induce us to regard the mirror as the physical and perfect reflecting instrument of the tangible universe and as the spiritual means through which mental contents are revealed. That is why in our poem there are two sorts of reflection: the actual, graphic mirror images, and what can be called *metaphorical specularity*, which is worth analysing as well. Besides, both kinds of specularity are of two types: they can evoke either analogy or reversal. The analogical or synonymical specularity occurs when the mirror image is the mimetic reproduction of an Eternal concept (cf. God/sun), whereas the reversing or antinomical one, in displaying graphic reversed images or in contrasting two concepts, functions as a sort of opposition between the reflecting agent and the reflected object (cf. the Eternal world as opposed to the historical one; biblical events and figures to history, to the English contingent world; the Jewish to the English world...) <sup>7</sup>.

As suggested by St. Paul («But we all, with open face beholding as in a mirror the glory of the Lord», *Cor. II*, 3, 18), Blake argues that microcosm reflects, or represents, macrocosm, man is God's mirror and, consequently, Nature is man's mirror. In the last lines of plate 34 – a full text engraving – we read:

[...] they became what they beheld.  
If Perceptive Organs vary, Objects of Perception seem to vary:

498: «The Mundane shell is a vast Concave earth, an immense / Harden'd shadow of all things upon our Vegeated Earth [...]»; *Jerusalem*, 4: 6, «Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake!»; *ibidem*, 71: 18-19, «[...] tho' it appears Without, it is Within, / In your Imagination, of which this World is but a Shadow».

<sup>7</sup> I owe to Marcello Pagnini the suggestion, which I will further develop elsewhere, of a possible specularity between the biblical, Jewish world and the historical, English dimension.

If the Perceptive Organs close, their Objects seem to close also.  
(34: 54-56)

This Blakean leit motiv, to be found throughout all his work<sup>8</sup>, means that all things are as we see them, for they depend and mirror our mood. Recalling Thomas Aquinas, «quidquid recipitur recipitur ad modum recipientis», Blake is stressing the psychological condition of seeing, the subjective perception of reality: Milton seems most suitable, for he claims that

[...] to nobler sights  
Michael from Adam's eyes the film removed  
Which that false fruit that promised clearer sight  
Had bred; then he purged with euphrasy and rue  
The visual nerve, for he had much to see [...].  
(*Paradise Lost*, XI, 411-415)

Therefore, if man sees the world as the world of Generation, it is his own shame that he sees: in other words, we see the world as monstrous because our minds are contorted. External reality is just the reflection or projection of our inner world: in the Vegetable Glass of Nature we see the Permanent Realities of the Eternal World – of our soul – mirrored. Nature is nothing but man's mirror: the world as we see it is but an outward manifestation of inward truths – or errors –,

[...] all that I behold  
Within my soul has lost its splendor, & a brooding Fear  
Shadows me o'er & drives me outward to a world of woe.  
(*The Four Zoas*, I: 115-117, K. 267)

<sup>8</sup> See also: *The Marriage of Heaven and Hell*, 7: 8, K. 151: «A fool sees not the same tree that a wise man sees»; 10: 3, K. 152: «The crow wish'd every thing was black, the owl that every thing was white»; 19, K. 156: «All that we saw was owing to your metaphysics»; *Visions of the Daughters of Albion*, 5: 16, K. 193: «How different their eye and ear! how different the world to them!»; *Annotations to Reynolds*, K. 456: «Every Eye Sees differently. As the Eye, Such the Object»; *A Descriptive Catalogue*, K. 576: «the clearer the organ the more distinct the object»; *The Gates of Paradise*, K. 760: «The Sun's Light when he unfolds it / Depends on the Organ that beholds it»; K. 767: «Perceptive Organs closed, their Objects close»; Letter to Dr. Trusler (23 August 1799), K. 793: «I see Every thing I paint in This World, but Every body does not see alike [...] to the Eyes of the man of Imagination, Nature is Imagination itself. As the Eye is formed, such are its Powers»; Poem to Thomas Butts (22 November 1802), K. 817: «With my inward Eye 'tis an old Man grey; / With my outward, a Thistle across my way».

Recalling Alain de Lille (*De Planctu Naturae*), «*omnis mundi creatura, / quasi liber et pictura, / nobis est in speculum*», Blake regards our soul and Eternity as the reflecting agents of the material – Vegetative – reality.

Plate 19 deals with the escape of Albion's children from his breast (l. 1) and with the terrific annihilation of Nature caused by the cruelty of the fallen Albion. The enormity and monstrosity of such human deeds are reflected in the natural world: the «unnatural deeds»<sup>9</sup> enacted by Albion provoke the ruin of the physical world,

His birds are silent on his hills, flocks die beneath his branches,  
His tents are fall'n; his trumpets and the sweet sound of his harp  
Are silent on his clouded hills that belch forth storms & fire.  
His milk of Cows & honey of Bees & fruit of golden harvest  
Is gather'd in the scorching heat & in the driving rain.  
Where once he sat, he weary walks in misery and pain,  
His Giant beauty and perfection fallen into dust.  
(19: 2-8)

These beautiful lines which describe the death of nature remind us of the equally wonderful ones on plate 44: the error of trying to redeem the fallen Albion by force, «to bear him back / Against his will thro' Los's Gate to Eden» (44: 2-3) is the cause of Nature's rebellion. Nature reflects this dismal event since the Earth, the Sea, and tye Sky become Opaque and display grey obscurity:

[...] every little particle of light & air became Opaque,  
Black & immense, a Rock of difficulty & a Cliff  
Of black despair [...]  
Cliff after cliff & over valleys of despair & death.  
The narrow Sea between Albion & the Atlantic Continent,  
Its waves of pearl became a boundless Ocean bottomless,  
Of grey obscurity, fill'd with clouds & rocks & whirling waters.  
(44: 10-16)

In Blake's cosmogony microcosm is reflected in macrocosm: the perverse actions performed by Albion's race always provoke chaos and an upsetting of the natural order. Recalling the perturbation originated by Macbeth's unnatural deeds, in plate 66 Blake, in significant and moving lines declares that

The Sun forgets his course like a drunken man [...]  
He bleeds in torrents of blood as he rolls thro' heaven above.

<sup>9</sup> *Macbeth*, II, iv, 10-11: «'Tis unnatural, / Even like the deed that's done».

He chokes up the paths of the sky; the moon is leprous as snow,  
 Trembling & descending down [...]  
 Scattering her leprous snows in flakes of disease over Albion.  
 The Stars flee remote; the heaven is iron, the earth is sulphur,  
 And all the mountains & hills shrink up like a withering gourd  
 As the Senses of Men shrink together under the Knife of flint  
 In the hands of Albion's Daughters among the Druid Temples.  
 (66: 74, 77-84)

The suffering caused by the crime extends from the personal sphere to the universal one. Blood and death do not concern only Albion and his offspring, but Space, Humanity.

Another paragon of *metaphorical specularity* in our poem occurs with the description of Golgonooza – Blake's City of Art, Jerusalem in time –, mirror image of Albion and of Los. Plates 12 and 13, in fact, deal with the building of Golgonooza, «terrible eternal labour» (12: 24): we infer that Golgonooza is four-dimensional, since each of the four gates not only opens into each of the other gates but does so «each within other toward the four points» (12: 48)<sup>10</sup>. The description of the City presents further remarkable elements which are to be connected with the whole organization of the poem and with the essence of Albion, the Universal Man. On lines 54-58 of the twelfth plate Blake expounds his disconcerting fourfold vision in the following terms:

And the Four Points are thus beheld in Great Eternity:  
 West, the Circumference: South, the Zenith: North,  
 The Nadir: East, the Center, unapproachable for ever.  
 These are the four Faces towards the Four Worlds of Humanity  
 In every Man.

As he has done for the commonly recognized three dimensions, Blake distorts our accepted conception of the four points, of our mental and spatial organization of reality: the circle now is at the same time fourfold. Blake manages to fuse two images in one and only symbol. He amalgamates two concepts, the circle and the square, which traditionally have been regarded as symbols of perfection, wholeness and infinite, indescribable power and glory. The circle suggests recurrence and eternity, whereas the square represents

<sup>10</sup> Fourfold the Sons of Los in their divisions, and fourfold  
 The great City of Golgonooza: fourfold toward the north,  
 And toward the south fourfold, & fourfold toward the east & west,  
 Each within other toward the four points [...].  
 (12: 45-48)

the utmost perfection, essence raised to its power, order and equilibrium. On the grounds of the mystic neoplatonic geometry known, through Ficino, from Plotinus, these two figures became in the Renaissance symbols of the mathematical correspondence between microcosm and macrocosm: the proportion diagrams, made up of circle and square, in which the human body is inscribed were regarded as the paragon of the relationship between man and God, represented by the two perfect geometrical forms. That is why churches, which better express the relationship between man and God, were built in harmony with the fundamental geometry of circle and square: they became thus the echo, the human image of the Divine universe<sup>11</sup>. Blake, – familiar with these concepts thanks to the translation of Plato's works made by Thomas Taylor – could well have been impressed with the idea that thus man represents the microcosm and, therefore, his City of Art, Golgonooza, made up of circle and square, contains unity, infinite essence, perfection, and divinity: Blake's city «of Art & Manufacture»<sup>12</sup> is a sphere, with a centre and a circumference – a perfect, bounded form –, and is at the same time fourfold.

According with the Platonic tradition, which connects the soul with a sphere, Albion is regarded by Blake as a sphere, with a centre and a circumference («Albion's Circumference was clos'd: his Center began dark'ning», 19: 36), and simultaneously as a fourfold Humanity<sup>13</sup>: hence the mental and psychological substance of Golgonooza is strengthened by the fact that it reflects Albion, the Universal Man, for both are fourfold circles. Blake's City of Art is not only a reflection of the Cosmic Man, but also of its builder, Los, the Eternal Prophet. The third chapter of *Jerusalem* deals again with the construction of Golgonooza:

Here, on the banks of the Thames, Los builded Golgonooza,  
Outside of the Gates of the Human Heart beneath Beulah

<sup>11</sup> For a deeper study on these matters, see RUDOLF WITTKOVER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy, 1962, and JOHN SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, London, Methuen & co., 1963.

<sup>12</sup> *Milton*, 24: 50, K. 509.

<sup>13</sup> Albion, the Cosmic Man – and every man in Blake's cosmogony – is composed of the four Zoas or four fundamental aspects of human personality. These four manifestations or expressions of the human soul coexist and cooperate in a harmonious and equilibrated balance within «Albion's brain». The perfect medley among the Zoas in reciprocal accordance constitutes the substance of every individual in his eternal state: as man is made in the image of God, his Zoas are reflections of the Divine aspects.

In the midst of the rocks of the Altars of Albion. In fears  
 He builded it, in rage & in fury. It is the Spiritual Fourfold  
 London, continually building & continually decaying desolate.  
 (53: 15-19)

This sort of Sysiphean task, this never ending labour, will oppress Los till the final redemption of the fallen world and its consequent Salvation, since it seems an eternal circle of construction and destruction: the building of Golgonooza reflects the eternal cycle of the seasons, the circular nature of deity, since God is the Alpha and the Omega, the beginning and the end.

Los – like Apollo – was always linked by Blake with the sun: «'Twas outward a Sun: inward Los in his might»<sup>14</sup>; he is always carrying his Sun of Inspiration (illustrations of plates 1, 97, and 100; plates 31:3, and 84: 27), and his name can be read as the anagram of the Latin word *sol* (sun); in the first night of *The Four Zoas* the Daughters of Beulah, Blake's Muses of Inspiration, sing Los's «fall into Division & his Resurrection to Unity: / His fall into the Generation of decay & death, & his / Regeneration by the Resurrection from the dead»<sup>15</sup>, thus recalling both Jesus and the sun. Golgonooza, ever rising and ever falling, reflects the course of the sun: Los's City of Art is not only a mirror, as we have seen, of Albion – both are fourfold circles –, but is also a reflection of its creator, Los, the Prophetic Bard. Like a phoenix, like the sun, and Jesus, it rises and dies without an end, since «Finis ab origine pendet» (and vice versa), as an emblem by George Wither, probably known by Blake, says.

As hinted at above, besides a *metaphorical specularity*, our poem displays another sort of reflection – undoubtedly the most impressive manifestation of *Jerusalem's* specularity: its iconography. The very first textual page, the stream followed by the plates, the position of the rising and setting suns, the three examples of reversed scripture, the movement of incarnation are all, in fact, unequivocal elements which reveal that we are seeing the plates of the poem as reflected in a mirror.

The mental journey through the poem starts in the very frontispiece (fig. 1) following a left-to-right direction. Los's classical profile looks towards the right, the East: here Los recalls the *Apollo* of Blake's beloved Dürer since, like Apollo, he is carrying his Sun of Imagination into the world of night, like Christ himself descending

<sup>14</sup> Poem from a letter to Thomas Butts, 22 November 1802, K. 818.

<sup>15</sup> *The Four Zoas*, I: 21-23, K. 264.

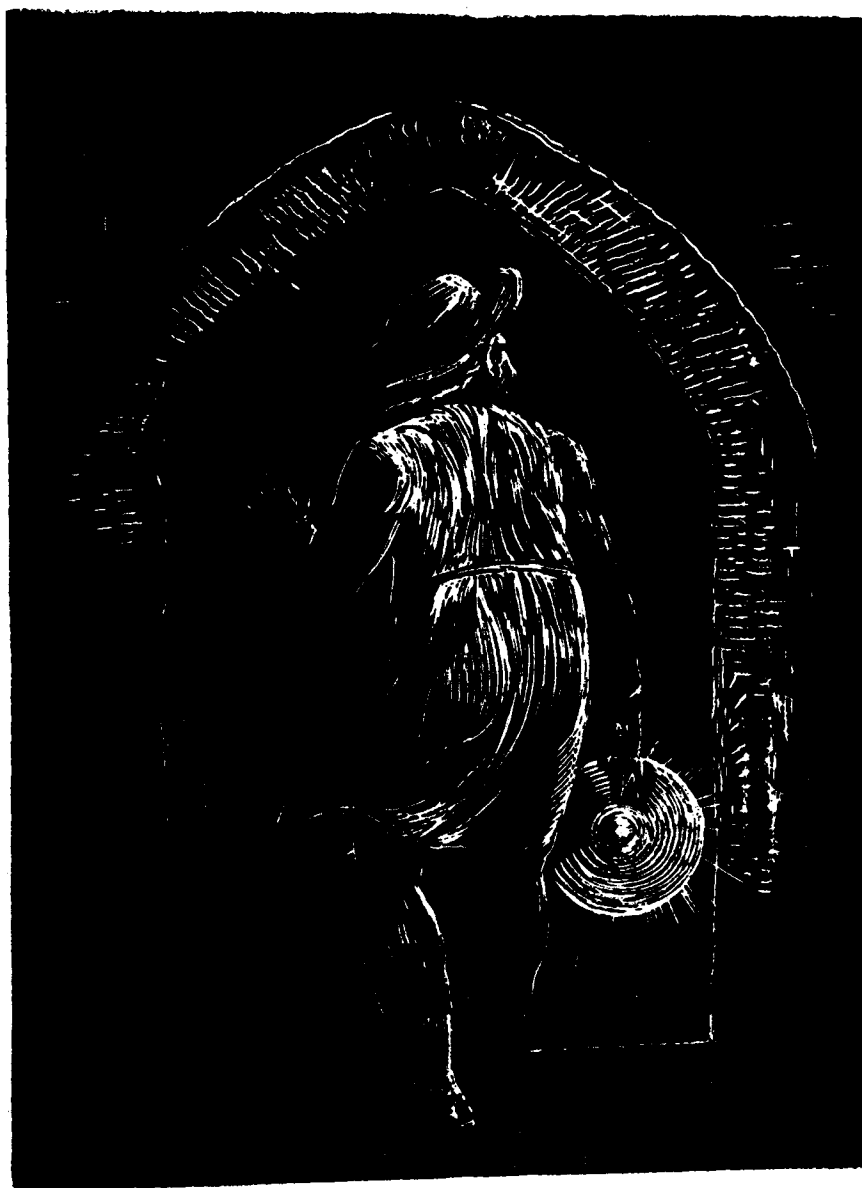


Fig. 1 – *Jerusalem*, plate 1 (from *The Complete Graphic Works of William Blake*, ed. by David Bindman, London, Thames & Hudson, 1978)



into death to begin the Harrowing of Hell. Plutarch<sup>16</sup> argues that it is the sun which reflects the image of the invisible God: God has placed in the sky a wonderful image of what he is, the Sun, which is the representation given by a mirror to those who can contemplate him through this means. Dürer resumes the myth of the solar mirror as carried by Apollo, god of light and of the sun according to the stoics and the neoplatonists, whose name «Apolo» is reflected with reversed letters within a shining halo, the sun. Therefore Blake, associating Los with Dürer's *Apollo*, is opening his poem with a learned allusion to the specularity, the reflection between God and the solar mirror. The sun-god has been linked by Dante with precisely a mirror in his *Paradiso*, where the poet is received by Cacciaguida, his ancestor, who reassures him with the following words:

Tu credi 'l vero; ché i minori e' grandi  
di questa vita miran nello specchio  
in che, prima che pensi, il pensier pandi  
(*Par.*, XV, 61-63)

According to Dante, all the blessed souls see in God, a mirror, their thought even before it is conceived: the poet has undoubtedly in mind Moses, who saw Jehovah in a mirror and, afterwards, became a mirror himself,

[...] the children of Israel could not stedfastly behold the face of Moses for the glory of his countenance [...].  
(*Cor.* II, 3,7)

Traditionally, the Almighty has often been connected to a mirror not only because the latter is the only instrument which, by refraction, makes it possible to see the sun-God, but also because the mirror, in reproducing exactly the things made by God, somehow functions as a creator itself. Therefore, the image in a mirror, the reflection – considering the ambivalent Latin sense – is to be regarded as a divine creation as much as the images of the mind and of memory are mental creations.

The frontispiece to *Jerusalem*, which shows Los, «The Mental Traveller», entering a Gothic archway with a beaming disk in his hand, is an elaborate allusion to the sun-mirror which reflects divin-

<sup>16</sup> See JURGIS BALTRUŠAITIS, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 (Italian translation: «Lo specchio; rivelazioni, inganni e science-fiction», Milan, Adelphi, 1981, p. 71).

ity, that is to say, the Eternal Truths that Blake is going to display.

As much as Los does, all the main movements of the poem follow the eastbound stream which leads to the conclusion: naked Jerusalem leading an exodus of freedom in plate 4, Los's Emanation and Spectre rushing and reuniting with him in plate 30, Albion ploughing the earth in plate 33, Christ throwing himself in the flames in plate 35, Albion facing the East in plate 76, and Albion awakening in plate 95.

Blake is apparently following Dante's cosmogony: according to the Italian poet, in fact, the souls in Purgatory can only have a left-to-right movement, while it is in Hell that they follow a westbound direction<sup>17</sup>. Since *Jerusalem* represents Blake's ultimate gospel of freedom, it is only logical, then, that the healing current should be contrary to the Infernal one. But Blake strongly disliked Dante, attacked his revengeful moral, and regarded his strict religion as an anticipation of the rational Deism of England. In the last years of his life<sup>18</sup>, Blake even wrote stern words against the Italian poet:

Every thing in Dante's Comedia shews That for Tyrannical Purposes he has made This World the Foundation of All [...]. It seems as if Dante's supreme God was something Superior to the Father or Jesus; for if he gives his rain to the Evil & the Good, & his Sun to the Just & Unjust, He could never have Built Dante's Hell [...]. Whatever Book is for Vengeance for Sin & whatever Book is against the Forgiveness of Sins is not of the Father, but of Satan the Accuser & Father of Hell.  
(from *Notes on the Illustrations to Dante*, written 1825-1827, K. 785)

The design of Dante's head, from a series of heads of poets painted by Blake between 1800 and 1803 for William Hayley's library, shows Dante between a chain – symbol of mental tyranny – and Count Ugolino – regarded by Blake as the utmost paragon of cruelty and vengeance<sup>19</sup>. It could seem a contradiction, then, to find *Jerusalem*, Blake's highest praise of mutual forgiveness and universal

<sup>17</sup> The source of this theory is still obscure: analysing the first «canto» of *Purgatorio*, 11: 22-24 («I' mi volsi a man destra, e puosi mente / all'altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuori ch'alla prima gente»), Momigliano argues that «È stato notato che nell'*Inferno* Dante si volge quasi sempre a sinistra, nel *Purgatorio* verso destra: per noi rimane una curiosità inesplicabile» (from Attilio Momigliano – ed. –, *La Divina Commedia*, Florence, Sansoni, 1948, p. 263).

<sup>18</sup> From 1825 to 1827 Blake was illustrating Dante's *Divine Comedy* for John Linnell.

<sup>19</sup> Blake was fond of this subject and developed it several times: see *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 16; a pencil drawing in the *Dante Series*; a coloured panel based on the pencil drawing (circa 1826), and *The Gates of Paradise*, plate 12, which is inscribed «Does thy God, O Priest, take such vengeance as this?» (K. 768).

brotherhood<sup>20</sup>, in accordance with Dante's organization of Heaven and Hell, following the strict law which governs his *Commedia*.

In addition to this, the eastbound movement of the poem is even more puzzling if we consider Blake's words in the poem addressed «To the Christians» (77: 3-5), «[...] it went / From west to east, against the Current of / Creation». These lines inform us that the redemptive stream one must follow is westbound, opposite to *Jerusalem's* move, thus confirming both that Blake strongly rejected Dante's theology and that we are seeing the poem as reflected. Nonetheless, Blake seems closely connected to Dante as regards the concept of specularity: following St. Paul, the Florentine poet regards the Heavenly world as too perfect to be seen by the not yet holy and eternal human eye.

Since, according to St. Thomas Aquinas, «videre aliquid per speculum est videre causam per effectum, in quo eius similitudo relucet» (*Summa Theologiae*, II, ii, qu. 180, 3, ad. 2), Dante allows the souls who dwell in the first heavens of Paradise to perceive just the reflection of divinity.

Throughout the last «cantica», in fact, only Beatrice, the divine inspirer and spiritual guide of the sinful poet, can stare at the sun – God –, letting Dante see God through her, by refraction:

quando Beatrice in sul sinistro fianco  
vidi rivolta a riguardar nel sole:  
aquila sì non li s'affisse unquanco.

E sì come secondo raggio sòle  
uscir del primo e risalire in suso,  
pur come pellegrin che tornar vole,

così dell'atto suo, per li occhi infuso  
nell'immagine mia, il mio si fece,  
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.  
(*Par.*, I, 46-54)

The non-divine being, therefore, can only seize the reflection of Eternity, its mirror image: the spirits of Heaven and of the moon appear so evanescent and fading to Dante that he thinks he is seeing them through an actual looking glass,

Subito si com'io di lor m'accorsi,  
quelle stimando specchiati sembianti,

<sup>20</sup> «The Spirit of Jesus is continual forgiveness of Sin», from the prose address «To the Public», K. 621.

per veder di cui fosser, li occhi torsi.  
(*Par.*, III, 19-21),

thus making the error contrary to Narcissus' one («quel ch'accese amor tra l'omo e il fonte», *Par.*, III, 18), who, having seen in the water the image of his own face, considered it as a real being and fell in love with it.

In *Jerusalem* there are other elements which reinforce the theory of specularity: considering the four cardinal points as they are usually represented in maps, it can be noticed that in our poem the eternal rising sun is often placed in the «West», on the left of the plate (plates 37, 76, 78, 87, 97, and 100) and, vice versa, the setting sun on the right, in the «East» (plates 19 and 50).

Analysing the plates in question, the observer will find, besides the inverted position of the suns, interesting material for the specular reading of the poem: in plate 37 there is a disquieting bat-winged Spectre hovering above Jerusalem, who is stiffly reposing on a cold bier, placed between a rising sun – on the left – and a new moon – on the right.

The frontispiece to the fourth chapter (plate 76) shows Christ hanging crucified on an oak – symbol of the evil Druidical religion – and Albion, the Universal Man, in a pose exactly echoing that of the crucified figure: besides emphasizing Blake's doctrine of the identity of God and man, this detail prompts us to restate the concept of the temporal dimension – Albion – as the mirror of the eternal one – Jesus.

The lesson of true Christianity we find scattered through the poem finds in this plate a majestic pictorial representation and alludes to the final redemption we are going to attain following *Jerusalem's* way, since Albion «is become what he beheld»: he has eventually assumed the divinity he has been denying for six thousand years. The divinity of man is stressed by the gesture of outstretched arms, here displayed by Christ and reflected by the arms of Albion, who is taking upon himself the divine act of sacrifice. The relationship between the Human and the Divine could not be better represented, for the Universal Man contemplating and aspiring toward the Divine Humanity is reflected by the perfect identification of the two figures, by their mirroring posture<sup>21</sup>. Albion, then, is somehow

<sup>21</sup> The achievement of the perfect specularity of every man with God is announced in *Genesis* (1, 26-27): «And God said, let us make man in our image [...]. So God created man in his own image, in the image of God created him» and embodied by what Blake calls Divine Humanity.

functioning as Jesus' shadow, his mortal body being the reflection of the eternal existence symbolized by the hanged Christ: Eternity and Time, the ideal and the phenomenal world, are here literally depicted as true essence and its mirroring image, as Imagination – the real & eternal World – echoed by this Vegetable Universe in which our mortal bodies transit.

The design can be associated with Piero della Francesca's *Crucifixion*, in the *Misericordia Polyptych*, at Sansepolcro. In Piero's masterpiece, St. John, at the right handside of Christ, has his arms outstretched and his right foot extended in a ballet-like attitude: plate 76 can be considered as its perfect specular depiction, since even the position of Albion's legs mirrors the Evangelist's ones.

A further element which confirms this theory is actually the rising sun placed on the left of the plate. Its light is so blinding and pervasive that, in the coloured copy<sup>22</sup>, the bodies of the two men are submerged by the redemptive beams – only the strong oak is left opaque and dark.

The headpiece to chapter IV (plate 78) shows a figure with an eagle's head sitting on Albion's shore. The fascinating picture is even more puzzling thanks to the ambiguous sun on the left of the page: whereas in copy E the sun, dark-rayed, seems to be setting over the Sea of Time and Space, in the monochrome copies it suggests brightness and light, therefore inducing us to infer that it is rising and thus confirming that we are seeing everything reversed. Whereas plate 87 of the monochrome copies displays a night scene, in the coloured copy a golden sunburst rises over Westminster Abbey – symbol of true Christianity – on the left. Plate 97, close to the end of the poem, shows Los, the Eternal Prophet, completing his journey through the fallen world which he started in the frontispiece to the poem, carrying his globe-sun now in the left hand, as returning from Eternal Death into the Eternal World of Imagination.

The Alpha and the Omega, the beginning and the end of our journey in the world<sup>23</sup>, reflect each other in a symmetrical fashion,

<sup>22</sup> Five complete copies and one quarter-copy of *Jerusalem* are known, and there are also three posthumous copies, printed by Frederick Tatham. Two copies, copy B (Private Collection), which consists of the first 25 plates, and copy E (Mellon Collection), are coloured, the former in relatively sober watercolour washes, the latter elaborately in water-colour and gold. Copy B is printed in light brown, copy E in orange red, and all the other copies in black, sometimes with grey washes. The posthumous copies are printed in red-brown.

<sup>23</sup> In the British Museum, London, there is a pencil drawing, possibly a sketch for plate 97 for it is most similar, inscribed «The Journey of Life».

possibly alluding to the fact that the cyclic nature of existence seems to end where it begins. As for plate 76, not only does this design evoke specularity because of the rising sun placed in the West, but also by its inner and metaphorical interpretation, which recalls, or, better, *mirrors* the first plate of the poem. In the hundredth plate of the poem, the concluding full-page design, the eternal form of Los, placed on the left of the plate, is carrying the spiritual Sun on his back. Since the concluding plate of *Jerusalem* resumes the overall concern of the prophecy in a vision of continuing labour and Redemption at the same time, the sun cannot be but a rising one, thus making the observer deduce that he is confronting another mirror image.

It can be objected that the plate, turned at right angles with the ones which precede it, opposing the linear movement of the poem – from left to right – in a disposition which turns it back against the stream of the poem to the doorway seen in its opening plate, seems to reverse the hypothesis discussed above. But, unlike plates 26 and 51 – which face the opposite direction as well – plate 100 is not obstructing the healing flow of the poem, all it does is to perfect or close the circle represented by Los's mental journey. It might just as well be the frontispiece to another chapter following the fourth – the last –, and, therefore, it could be the frontispiece to Chapter I: the hundredth plate can actually function as the frontispiece to the first chapter and as the tailpiece to the fourth since it contains both fallen-temporal and resurrected-eternal images.

That the design closes the perfect circular structure of the poem, – thus concluding and opening the spiritual journey of «The Mental Traveller», Los – is highlighted by the form of the design itself, which presents strong evidence that the circle is its fundamental symbol. Actually, plate 100 displays numerous circular forms: the trilithons in the centre, the two smaller circles in the lower corners, the sun on Urthona's shoulders, the crescent moon under Enitharmon's right arm, the face of Los's hammer and the hinge of his tongs...

It is worth clearing up why plates 26 and 51, opposite to *Jerusalem's* stream, should not be paralleled to the concluding design. They are respectively the frontispieces to the second and to the third chapter, and both face a right-to-left direction. The fifty-first plate originally conceived for *Jerusalem* followed the natural course of the poem, the path leading to the conclusion, thus taking part in the redemptive stream which runs to the apocalyptic end. Blake probably realized that and found it more logical to change the position of the plate, since, along with plate 26, it displays deeply

negative connotations and cannot but obstruct the healing current of the poem. The two middle chapters, introduced by the two plates in question, can actually be considered as the two parts of a whole, since they deal with the worst aspects of the deep darkness of the soul and, therefore, they prevent the «Current of Creation» from following its natural and redemptive course.

As discussed above, both at the textual and the visual level, plate 19 (fig. 2) deals with the escape of Albion's children from his bosom («His Children exil'd from his breast pass to and fro before him [...]», 19: 1) and with the terrific annihilation of Nature caused by the cruelty of the fallen Albion. The natural world reflects the atrocious and monstrous human deeds. This natural upsetting is masterly evoked in the illustration: below the text lies Albion's mighty corpse or unanimated body, crushing three of the fleeing sons. Other sons are escaping madly above the text, hand in hand, while the others ascend to them, to the right of the text. The unnaturalness of the action – the separation of Albion's children from his breast – is reflected in an uncontrollable chaos: the stream of this design, in fact, runs contrary to the normal current of the universe (that is to say, the movement of the picture goes from right to left, in an anti-clockwise sense). At Albion's feet stand two weeping figures which cover their faces with their hands, closely resembling the title-page to *Songs of Experience* and thus further alluding to death and despair.

The setting sun on the right of the page – in copy E the dark rays are undoubtedly those of a sunset, whereas in the black-and-white copies it is not so easy to discern whether the sun is rising or setting – is another element which augments the sinister and gloomy implications of the plate and which reverses the seemingly positive movement of the design, the «Current of Creation». The westbound flow, then, is not to be read as the actual depiction of the heavenly and eternal movement, but as the specular representation of its opposite move, the one against the spiritual stream.

In plate 50, the tailpiece to the second chapter, there stands a disquieting human form with «three awful and terrible heads» which seem to weep, each of which bears a crown, and «three brains in contradictory council brooding incessantly» (70: 5). Enlightened by the textual description of this design provided in plate 70 (11. 1-15), the reader realizes that this monstrous figure represents the concentrated form of Bacon, Newton, and Locke («And there they combine into Three Forms named Bacon & Newton & Locke», 70: 15), all three regarded by Blake as the perverters and destroyers of any glimpses of spirituality.

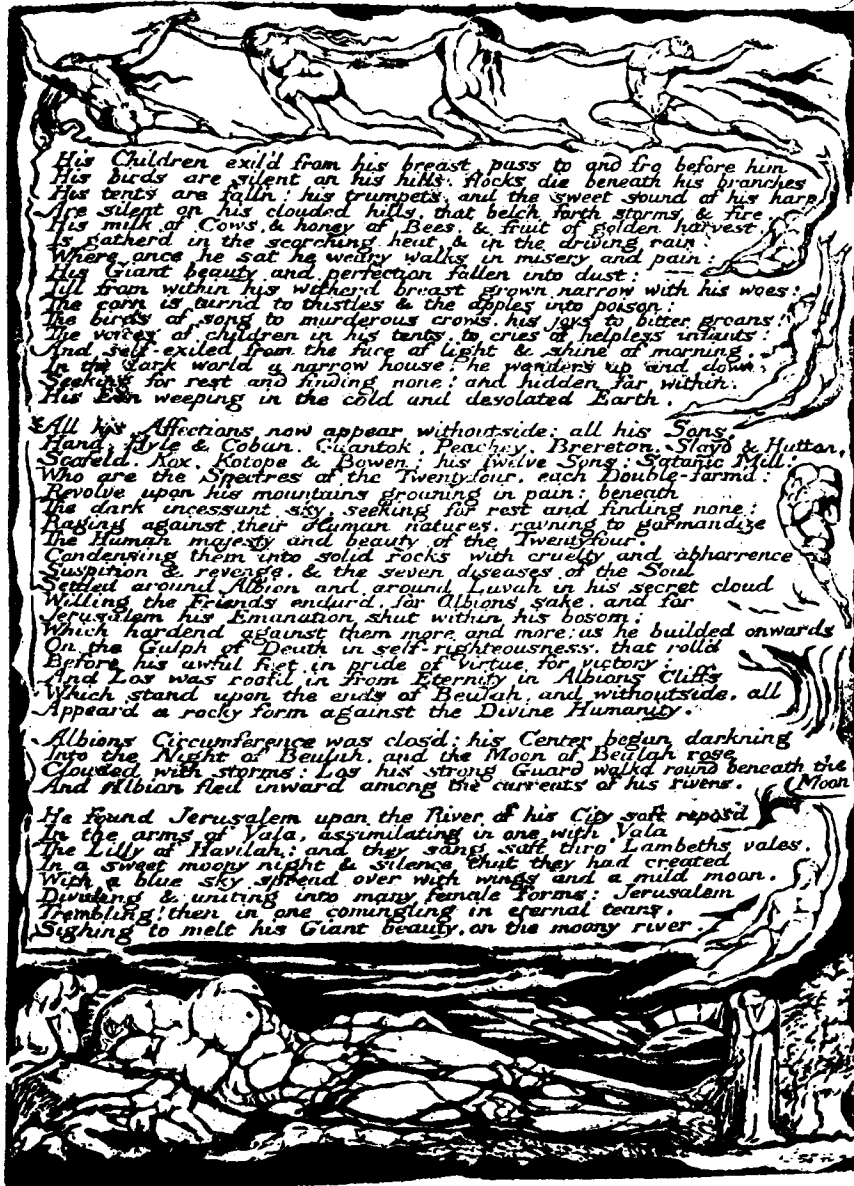


Fig. 2 - Jerusalem, plate 19



The whole scene, therefore, conveys allusions to mental sleep and to the dark night of the soul, to the worst aspects of rationalism and materialism: it is only logical, then, to find in the plate the representation of the fallen world, for in it we behold a small moon, on the left of the plate, and a larger crescent moon on the right, along with two suns (which Damon<sup>24</sup> sees as a setting sun and a comet), the smaller of which may be rising and the larger of which is clearly setting. A couple of lines corroborates this assumption: «[...] let the Sun go down / In a remembrance of the Sin: is a Woe & a Horror!» (50: 27-28), therefore giving us another example of reversed images.

Another fundamental element for the theory of *Jerusalem's* specularity is, as suggested by Lesnick<sup>25</sup>, the movement of incarnation, which is from right to left: plate 35 displays the act of incarnation, while plates 96 and 99 deal with the opposite matter, with the spiritualization of a fallen body. The design of plate 35 presents the creation of Eve or the birth of the Sexes: «[...] the Saviour in Mercy takes / Contraction's Limit, and of the Limit he forms Woman, That / Himself may in process of time be born Man to redeem» (42: 32-34).

In Blake's depiction of the creation of Eve the Creator is Jesus: it is the Son who acts, somehow like Milton's Son, called by God «My Word, my wisdom, and effectual might», «[...] my Word, begotten Son, by thee / This I perform»; «His [the Almighty's] Word, the Filial Godhead, gave effect», «The Filial Power [...] Author and end of all things»<sup>26</sup>.

Christ, with pierced hands and feet, hovers in flames above Adam, from whose side Eve emerges. But the design of this plate presents the movement of incarnation, Jesus's move, from left to right, forming woman out of «Contraction's Limit». Vice versa, plates 96 and 99, closely related to each other, display the opposite matter: they also confirm that we are seeing *Jerusalem's* Permanent Realities as reflected. Both designs show God and Jerusalem – according to most critics –, or God and Mankind (represented by the aggregate form of Albion and Jerusalem): in plate 96 God seems to be uplifting the female figure, whereas plate 99 displays God and the naked youth in the ecstasy of an embrace, entirely surrounded by fire.

<sup>24</sup> SAMUEL FOSTER DAMON, *William Blake. His Philosophy and Symbols*, Massachusetts, Peter Smith, (first ed. 1924) 1958, p. 471.

<sup>25</sup> HENRY LESNICK, *op. cit.*, pp. 405-406.

<sup>26</sup> JOHN MILTON, *Paradise Lost*, III, 170; VII, 163, 175, 587, 591.

The meaning of these two designs is connected with the fundamental turning point which occurs at the end of the poem – the awakening of Albion and his union with his Emanation, Jerusalem-England<sup>27</sup>: the main difference between the two designs is that the position of the figures in the one is reversed in the other.

We already know that the movement of incarnation is from right to left: thus the change in the position of the figures in plates 96 and 99 should represent the movement of Albion-Jerusalem from Spirit to Flesh and of God from Flesh to Spirit. The naked figure, assuming a corporeal form, represents the fallen condition, which is impossible, for, by now, the elements have eventually attained their original unity and the two plates symbolize Jerusalem-Albion's ascension to the spiritual realms.

Since the plates of *Jerusalem* are to be seen as if they were on a stage, as if we saw them in the *Vegetated Glass*, from our mortal perspective, the movement of incarnation, which is from right to left, can be only seen reversed from our fallen point of reference.

Of great importance is the most evident expression of Blake's specular presentation of his Heavenly Gospel: the three examples of reversed scripture which occur in *Jerusalem*.

What is really imposing in plate 41 (fig. 3) is the statuesque massive figure «in gloomy majesty» (42: 17) which dominates the plate. The first lines of plate 42 suggest that the titanic huddled figure could be Albion, since we read that «Thus Albion sat, studious of others in his pale disease, / Brooding on evil». Beside the majestic Albion, strongly evocative of one of Füssli's most disconcerting creations<sup>28</sup>, are new elements not present in the paintings of

<sup>27</sup> Time was Finished! The Breath Divine Breathed over Albion  
Beneath the Furnaces & starry Wheels and in the Immortal Tomb,  
And England, who is Britannia, awoke from Death on Albion's bosom [...] The Breath Divine went forth upon the morning hills. Albion mov'd [...] His stony members, he saw England. Ah! shall the Dead live again? The Breath Divine went forth over the morning hills. Albion rose [...] (94: 18-20; 95: 2, 4-5)

<sup>28</sup> Johann Heinrich Füssli – better known in England as Henry Fuseli – made at least three pictures with an astonishingly similar subject. They all date back to the same period – 1799-1801 – and could well have impressed Blake, who was a close friend of Fuseli in those years. Fuseli's most impressive representation of this subject – an oil painting now in Zurich, Kunsthau – is called *Silence* and shows a huddled woman of imposing dimensions with her head sunk between her crossed legs and arms. The gloomy light of the picture and its dark, empty background, suggest similar implications which link it to Blake's desperate and melancholic Albion.

These feelings are not mere subjective sensations, for the dismal and majestic

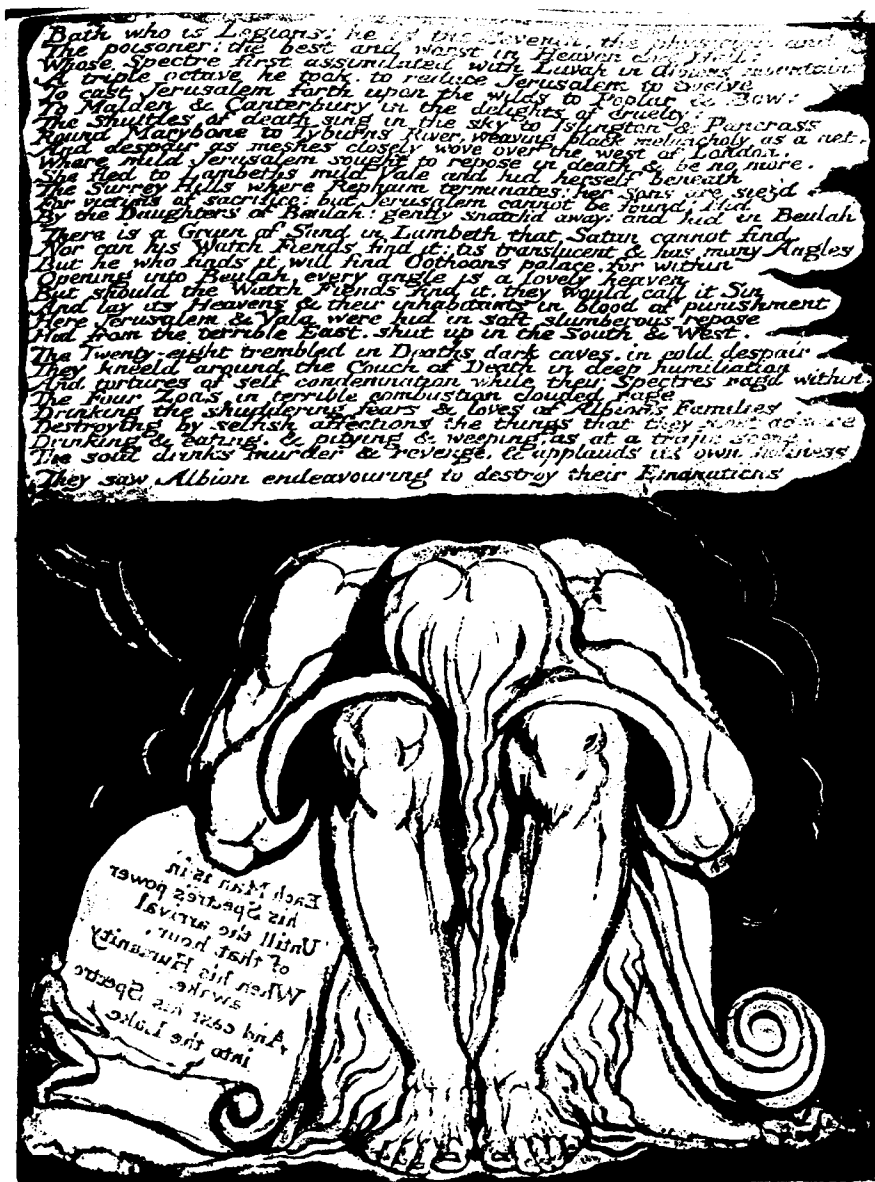


Fig. 3 - Jerusalem, plate 41

the Swiss painter: a male «fairy» who has just written in reverse on a scroll the lines of a short poem, «The letter that killeth»<sup>29</sup> – probably because it shows deep truths («Each Man is in / His Spectre's Power / Until the arrival / of that hour, / When his Humanity / awake / And cast his Spectre / into the Lake»)<sup>30</sup>. These lines suggest that the design, called «Humanity asleep» by Blake, is actually to be connected to Spectrous characteristics, i.e., to the worst aspect of the fourfold personality which constitutes every being in Blake's cosmogony. This preamble is not superfluous because the scroll in reversed script can suggest that the reflecting agent becomes the reader, thus implying that we are all mirror images of Albion and stressing our condition of error and despair.

Sir Geoffrey Keynes argues that Blake «certainly intended to indicate by reverse script that these passages were to be read from another spiritual, or inside, aspect of existence»<sup>31</sup>, thus associating mirror images with vision. The passages in reversed writing, in fact, prompt the reader to find a sort of shortcut to the meaning of Blake's most obscure truths.

As regards *Jerusalem*, they turn out to be either reiterations of material to be found elsewhere (plate 41), deep and enlightening truisms (plate 72), or evident and «Prophetic Falsehoods» (plate 81).

Since from our material dimension we see everything reversed, we can assume that Blake uses mirror script when he wants to stress the fallen condition of the reader, the specularity between the Eternal World he is displaying and the Vegetative Universe, or when a vision of particular relevance is to be shown.

As a matter of fact, below the text of plate 72 is the serpent of Nature, with an inscription in reversed writing that alludes to the misogynistic attitude of mind Blake developed in his maturity: whereas in his early works women are still subdued by men and social conventions (see *Visions of the Daughters of Albion*), in *Jerusalem* they are more active and they even rise from their oppression and torture men in turn.

woman is a reinterpretation of a figure called «Anguish», visible in the lower corner at the right of a painting titled *Melancholy*. The third huddled figure appears in the cover for the first edition of Fuseli's *Lectures on Painting* (1801), engraved by Burnet.

<sup>29</sup> Blake made a pencil drawing (National Gallery of Art, Washington) for this plate and called it thus.

<sup>30</sup> The reversed-writing quatrain occurs in draft form in *Note-Book*, K. 421, probably written in 1803.

<sup>31</sup> Geoffrey Keynes's edition of Blake's *Complete Writings*, cit., p. xiii.

The specular inscription – «Women, the comforters of Men, become the Tormenters & Punishers» – is to be linked with the upper decorative motif, a sort of prolongation of the text, because within the flame-surrounded world disk, flanked by two mourning angels, spirals inward like a vortex a prophetic truth: «Continually Building. Continually Decaying because of Love & Jealousy». As the seasons, as the natural cycle of man, as the natural course of the sun, as Jesus – and Los –, man's labour rises and dies endlessly, like a sort of mystic phoenix or never-ending Sisyphean task. This design, for the first time, depicts the cause of such an eternal task: love & jealousy. Both sentiments are linked by Blake with the female world, and represent the forces of construction and destruction *par excellence*, the «Prolific» and the «Devouring»<sup>32</sup> power. As much as love can sustain and build gigantic works, so jealousy can sweep away mountains: for Blake, jealousy represents the utmost sin against a deep, sincere, and free love, since it is the destructive power, the «Devourer», the ruin of earthly love, in which separate individuals seek a reunification by means of possessiveness, selfishness, dominion, and constriction («Continually building, continually destroyig in Family feuds, / While you are under the dominion of a Jealous Female, / Unpermanent for ever because of love & jealousy, / You shall want all the Minute particulars of Live», 88: 40-43).

According to Blake, the Fall is the direct consequence of a will or principle of individuation: prompted by an uncontrollable thirst for power, the fundamentally androgynous human being splits into male and female. And it is precisely the feminine aspect that, as soon as man and woman achieve separate existences, seeks dominion over the male, is jealous of all his activities, and tries to stop them by denying her counterpart his independence. Jealousy and possessiveness are thus the awful result of the birth of the sexes and a characteristic of earthly love, for they represent the only and illusory way of trying to reunite the two separate individuals:

I cry: Love! Love! Love! happy happy Love! free as the mountain wind!  
 Can that be Love that drinks another as a sponge drinks water,  
 That clouds with jealousy his nights, with weepings all the day,  
 To spin a web of age around him, grey and hoary, dark,  
 Till his eyes sicken at the fruit that hangs before his sight?  
 Such is self-love that envies all, a creeping skeleton  
 With lamplike eyes watching around the frozen marriage bed.  
 (*Visions of the Daughters of Albion*, 7: 16-22, K. 194)

<sup>32</sup> *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 16, K. 155.

The stern attack on woman written in reverse on the creeping serpent – which represents sex in its worst aspect and, therefore, becomes the symbol of female dominion – alludes to the dangerous tyrannical power of woman over man: as much as love is spoiled by jealousy, so the comfort and tenderness the female gives to the male are soon turned into torment and punishment<sup>33</sup>.

After the specular condemnation of woman's cruelty – a basic standpoint in Blake's system –, plate 81 displays the third example of reversed scripture. In this page, which has the force and the harmony of a classical design, one of the cruel daughters of Albion – Gwendolen –, is instructing her sisters. With her left hand closed behind her back («So saying she took a Falsehood & hid it in her left hand [...] And thus she closed her left hand and utter'd her Falsehood, / Forgetting that Falsehood is Prophetic: she hid her hand behind her, / Upon her back behind her loins [...]», 82: 17, 19-21) she points to a motto inscribed on a cloud:

In Heaven the only Art of Living  
Is Forgetting & Forgiving  
Especially to the Female.

Hidden behind this, as Gwendolen's hand is hidden, is Falsehood:

But if you on Earth Forgive  
You shall not find where to live.

As hinted at above, Blake regards the Forgiveness of Sins as the basis for a perfect society, for a heavenly behaviour:

Forgiveness of Sin is only at the Judgment Seat of Jesus the Saviour, Where the Accuser is cast out.  
(from *A Vision of the Last Judgment*, K. 616)

The Forgiveness of Sins is a teaching of Jesus particularly dear to

<sup>33</sup> We will hear Enitharmon, Los's counterpart, say «in scorn & jealousy»:  
I will sieze thy Fibres & weave  
Them, not as thou wilt, but as I will [...]  
I never will be thy slave [...]  
In Eden our loves were the same; here they are opposite [...]  
This is Woman's World, nor need she any  
Spectre to defend her from Man.  
(87: 12-13, 15, 17; 88: 16-17)

Blake, for it makes Mercy the outstanding attribute of the Father. In *The Everlasting Gospel* (K. 757) Blake writes:

There is not one Moral Virtue that Jesus Inculcated but Plato & Cicero did Inculcate before him; what then did Christ Inculcate? Forgiveness of Sins. This alone is the Gospel, & this is the Life & Immortality brought to light by Jesus, Even the Covenant of Jehovah, which is This: If you forgive one another your Trespases, so shall Jehovah forgive you, That he himself may dwell among you; but if you Avenge, you Murder the Divine Image, & he cannot dwell among you.

(Cf. «The Gospel is Forgiveness of Sins & has no Moral Precepts», from *Annotations to Watson*, K. 395).

This concept has always been one of Blake's fundamental standpoints: in the Proverbs of Hell (from *The Marriage of Heaven and Hell*) we read that «The cut worm forgives the plow»<sup>34</sup>, for in Innocence one does not fear death, since it is a giving of oneself for others, a demonstration of mutual love.

Therefore, the words indited in reverse deal with one of the pillars which *Jerusalem* consists of, with the basic visionary act – along with self-annihilation and self-sacrifice – praised in the poem: once again, Blake has used the device of specular writing in order to highlight concepts of great importance.

Considering that Blake had to write the letters of the text in reverse on the copper plate in order to transfer them on the paper in the ordinary fashion, we can argue that it is precisely these three examples of reversed writing which display the «Permanent Realities» of the Eternal World reflected in the «Vegetable Glass of Nature»: in fact, all of them carry deep and fundamental truisms for Blake's system. It is as if Blake wanted us to read them from a spiritual side, with our visionary dimension. After all, they come directly from the Eternal World, without any mediation which permits us an easier reading. The process of engraving thus becomes the means and metaphor through which the Permanent Realities are displayed to our mortal eye. The copper plate is actually functioning as a mirror, since it is through it that the truths and visions engraved on it are seen reversed when they are transferred on the paper.

This association is not so odd, because as the book – in our case, the copper plate – is a mirror of the soul, so the mirror is a book of the body<sup>35</sup>: it has been suggested by D. V. Erdman that a passage

<sup>34</sup> K. 151, cf. the first draft of «The Fly», in *Songs of Experience*, from *Poems from the Note-Book*, K. 183: «The cut worm / Forgives the plow, / And dies in peace / And so do thou».

<sup>35</sup> Body and soul, according to Blake, are not to be considered as different and

from *The Marriage of Heaven and Hell* alludes to Blake's etching process,

On the abyss of the five senses, where a flat sided steep frowns over the present world, I saw a mighty Devil folded in black clouds, hovering on the sides of the rock: with corroding fires he wrote the following sentence now perceived by the minds of men, & read by them on earth.  
(K. 150)

«The abyss into which Blake is looking is the mirrorlike surface of his copper plate. When he focuses on the surface itself, he sees a flat sided rock. When he looks into the mirror world and orients toward that as real, then the «present world» is beneath it, and the flat surface is a steep cliff overhanging the present world»<sup>36</sup>.

According to Erdman, the mighty Devil folded in black clouds and hovering on the sides of the rock is the mirror image of Blake in his black smock pouring aquafortis or nitric acid onto the copper to destroy the abyss («melting apparent surfaces away [...] by corrosives», K. 154), biting away the unprotected parts and leaving the parts painted out in varnish – resistant to acid – in relief. Therefore, the copper plate seems more to be a metaphor of the mirror, it *is* an actual mirror.

In plate 33 Blake associates the Spectre with Memory – opposed to Divine Inspiration – and links it with his «deluge of forgotten remembrances over the tablet» (33: 16): the tablet can be a reference to the mind as a *tabula rasa*, an echo of Hamlet's «the table of my memory»<sup>37</sup>, and an allusion to the plate-mirror «of the mind» – since Blake's work was spiritual rather than material. Jurgis Baltrušaitis (*op. cit.*, p. 290) argues that there is a Platonic tradition which maintains that all polished and smooth surfaces have the power to make the sight of the observer sharper and, by reflection, they urge to look to the bottom of one's soul, where the knowledge of everything lies buried. Blake probably felt the suggestiveness of this theory, thus developing the idea of the mirror as carrier – revealer – of deep meanings.

When observing the grand and renowned painting by Velázquez,

incompatible entities, since «Man has no Body distinct from his Soul» and «[...] the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged» (*The Marriage of Heaven and Hell*, plates 4 and 14 – K. 149 and 154).

<sup>36</sup> DAVID V. ERDMAN, «Blake: the Historical Approach», in *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, ed. by M. H. Abrams, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 82.

<sup>37</sup> *Hamlet* I, v, 98.



*Las Meninas*, what captures the onlooker's attention is the mirror hanging in the centre of the wall: since the Spanish king and queen, the actual models – external to the canvas – of the painter at work, the real world, are reflected in it, it is the mirror that reveals truths otherwise hidden. It is the mirror which projects the observer into the real world, thus becoming the necessary means for the tangible world: the mirror reveals the invisible which the representation conceals.

Foucault<sup>38</sup> argues that in the looking glass could – should – well appear both the anonymous face of the observer and that of Velázquez, stressing the fact that what is reflected in the mirror is not the representational world, the figment, but the true reality.

Velázquez seems to follow Leonardo's advice, for he claimed that the painting of the universal artist «parrà [...] una cosa naturale vista in un grande specchio»<sup>39</sup>, thus reiterating the concept that the work of art, the representation, as much as our brief journey in the world, is but the mimetic reflection of true essence. Hamlet's aversion to anything which conceals the substance, the essence, seems to follow the same train of thought: when he instructs the players, advising them to be equilibrated, he utters words which allude to the imitative function of art, to the close interrelation between representation and reality,

[...] anything so o'erdone is from the purpose of playing,  
whose end, both at the first and now, was and is to  
hold as 'twere the mirror up to nature [...].  
(*Hamlet*, III, ii, 20-22)

In one of Bosch's most bizarre creations – *The Seven Deadly Sins*, Madrid, Prado – man's earthly and corrupted life is depicted as reflected in the eye of God: according to most medieval thinkers, God often functions as a mirror which displays what he sees – we have but to think of Dante's «specchio». Besides stressing the fact that the divine Eye is constantly controlling man, the association between God and a mirror highlights the concept that the mortal eye cannot see what God sees unless in reverse.

Leonardo, like Blake, used to write in reverse, possibly both to reinforce his vision of the world and to convey to his script more

<sup>38</sup> MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 (Italian translation «Le parole e le cose», Milan, Rizzoli – first ed. 1967 – 1985, p. 29).

<sup>39</sup> *Les Manuscrits de Léonard da Vinci*, ed. by C. Ravaisson-Mollien, Paris, 1881-1892, VI, 24 v.

spirituality and hermeticism, since it has to be read with the inner, or, as Blake would say, «visionary» eye.

Therefore, considering the mirror as the carrier of deep truths, and given that Blake's copper plates can be regarded as metaphorical mirrors, we can conclude that *Jerusalem* reveals realms otherwise concealed to our mortal eyes. The apocalyptic gospel of freedom is so perfect that it belongs to Eternity and cannot be seen but as reversed by our perishable sight.

Since the eternal paradigms can be seen only reversed by our corruptible eye, Blake has managed to display the Eternal truths of his last prophecy in a specular fashion. Furthermore, Blake has endeavoured to organize *Jerusalem's* inner meanings and references according to the concept of the mirror: as much as its plates – actual looking glasses – mirror each other in an endless chain of links and associations, thus conveying a lively circular dimension to the poem, there are some pages which deal with the reflection between man and nature, man and the external world, man and Golgonooza, i.e., between microcosm and macrocosm.

Considering the biblical description of wisdom, «Candor est enim lucis aeternae, et speculum sine macula Dei maiestatis, et imago bonitatis illius»<sup>40</sup>, *Jerusalem*, a specular poem, can be linked with wisdom, with deity, therefore being far from Borges' critical point of view, «[...] los espejos tienen algo monstruoso [...] Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are abominable*) porque lo multiplican y divulgan»<sup>41</sup>. Our poem, which comes directly from Eternity, can somehow be paralleled to Leonardo's «octagon of mirrors»: this machine, an attempt to capture the infinite by means of the finite, could give infinite reflections of the object within it, thus conveying the impression of being inside a labyrinth.

After all, the new Jerusalem, the heavenly city – Blake's poem – can actually be compared to a mirror, since St. John informs us that «[...] the street of the city was pure gold, as it were transparent glass»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> *Sapientia*, 7, 26.

<sup>41</sup> JORGE LUIS BORGES, «El jardín de los senderos que se bifurcan», in *Ficciones*, Buenos Aires, 1941 (Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 14, 15). Nonetheless, Borges felt great admiration for Blake: he quoted him several times throughout his work (cf. *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, 1967 – Barcelona, Bruguera, 1980) and named one of his poems after the English poet («Blake», from *La cifra*, Madrid, Alianza Editorial, 1981).

<sup>42</sup> *Revelation*, 21, 21.

Cristina Roncuzzi

I PERCORSI DEL CUORE: L'IDEA DI MOVIMENTO IN  
A *SENTIMENTAL JOURNEY* DI STERNE

I have behaved very ill; (...) but I have only just set out upon my travels;  
and shall learn better manners as I get along (p. 14)<sup>1</sup>.

Con queste parole Yorick, all'inizio del *Viaggio Sentimentale*, intende probabilmente mettere a tacere la coscienza – con il piglio repentino e lo sguardo complice al lettore che gli sono propri – per aver maltrattato il povero frate di Calais; dall'altra parte, però, sembra porre anche l'accento sull'idea di progresso, o di aumento di conoscenza, come effetto non tanto dell'immobilità o della riflessione quanto del movimento e del viaggiare.

L'idea di movimento è, a nostro avviso, una costante particolare e marcata del testo sterniano e può forse servirci a comprendere meglio quest'opera più breve di *Tristram Shandy*, ma non per questo meno stimolante e suggestiva.

Intanto abbiamo un'idea di movimento lineare, un'idea di procedere in linea retta andando dritti alla propria meta. Quest'idea ci è suggerita fin dall'inizio, dal titolo del testo, «Un viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia», che indica qualcosa di ben definito, un procedere magari facendo una serie di tappe, come fa Yorick, ma pur sempre in modo lineare. Anche la prima pagina del testo trasmette la sensazione dello spostamento veloce e diretto alla propria destinazione, come se Yorick volesse lasciarsi alle spalle tutti i preparativi e i *paraphernalia* del viaggiare: la decisione di partire per la Francia è istantanea («That one and twenty miles sailing (...) should give a man these rights – I'll look into them (...)» (p. 4); il bagaglio si assottiglia fino a ridursi ad una mezza dozzina di camicie ed un

<sup>1</sup> I numeri delle pagine tra parentesi si riferiscono all'edizione del *Viaggio Sentimentale* Mondadori 1983, col testo a fronte, a cura di Giuseppe Sertoli. Per la versione italiana si è utilizzata quella recente di Giancarlo Mazzacurati, Napoli, Cronopio, 1991, in due volumi.

solo paio di brache di seta nera; l'attraversamento del Canale della Manica non è scenario di alcun accadimento e sembra citato solo per dovere di cronaca:

I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts...took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine the next morning – by three I had got sat down to my dinner...incontestably in France...(p. 4)

Tuttavia, questa non è la sola idea di movimento che troviamo nel *Viaggio Sentimentale*. Durante le varie tappe che ritmano il suo percorso – da Calais a Parigi e da Parigi verso la Savoia, dove si interrompe la sua avventura – Yorick si muove nello spazio in modi diversi. Per esempio, esce ripetutamente da uno spazio chiuso per andare in uno spazio aperto, o viceversa. E, se lo spazio aperto corrisponde ad un'apertura agli altri, alla socializzazione, lo spazio chiuso corrisponde alla dimensione della solitudine e della chiusura in se stessi o perlomeno – come vedremo – alla negazione allusiva di un particolare tipo di «comunicazione», l'incontro erotico.

Vediamo, per esempio, come si comporta Yorick a Calais, che è la prima tappa del suo viaggio. Innanzitutto si trova in uno spazio chiuso, la sua stanza nella locanda di Calais. Qui non si verifica un momento di contatto con gli altri: arriva un frate mendicante che chiede la carità per il suo convento, ma Yorick gliela rifiuta. Poi Yorick esce nel cortile, «I *walk'd out* into the coach yard» (p. 14)<sup>2</sup>. All'aperto, tuttavia, non hanno luogo momenti di comunicazione quasi a indicare che ancora il personaggio non è pronto. Solo più tardi potrà dire: «I had wrote myself pretty well out of conceit with the 'Desobligeant'» (p. 22); di fatto non ha ancora cancellato la 'Desobligeant' e, aggiungo, il rimorso per essersi comportato male con il frate; ciò accadrà dopo, quando avrà esercitato l'attività della scrittura. Infatti, sosta solo per un attimo nel cortile. Subito colpito da una vecchia carrozza monoposto – una carrozza scortese, «disobligante», come indica il suo nome – Yorick, apparentemente pieno di rimorso per aver violato il dovere della carità verso il frate e desideroso di star solo, vi prende posto. La 'Desobligeant' lo colpisce poiché egli la trova «in tolerable harmony with my feelings» (p. 14). Essa infatti è emblematica della chiusura solipsistica di Yorick a questo punto, cioè all'«inizio» del viaggio<sup>3</sup>. Tale chiusura, tale rifiuto

<sup>2</sup> Qui e in altre citazioni si sono evidenziate le parole che indicano il movimento.

<sup>3</sup> Cfr. MARTIN C. BATESTIN, «A Sentimental Journey and the Syntax of Things», in *Augustan Worlds: Essays in Honour of A.R. Humphreys*, Leicester, Leicester University Press, 1978, pp. 223-239.

dell'uscire da sè, si riflette poi nella sfiducia nella comunicazione espressa dalla «Prefazione», che viene scritta proprio dentro alla vettura. Con una sorta di gioco ad incastro, dunque, l'idea di isolamento e di rifiuto del mondo esterno che qui Yorick vuole esprimere si rafforza: dentro ad una vettura ad un posto solo, nemica della comunicazione, viene scritto un testo che esprime scetticismo nei confronti della comunicazione.

In questo modo inoltre il narratore/protagonista sterniano «mette a nudo» l'artificio della prefazione – per dirlo con le parole famose di Sklovskij<sup>4</sup> – ovvero evidenzia il fatto che la prefazione non è la cosa scritta per prima. Per farlo, lui la scrive quando viaggia e scrittura – che sono metafore l'uno dell'altra – sono già in svolgimento, e non all'inizio. Ciò era già avvenuto nell'altro romanzo sterniano, *Tristram Shandy*, nel quale la prefazione appariva nel bel mezzo del terzo volume. Qui, tuttavia, il narratore sembra voler fare di più: condensando in essa tutto ciò che di negativo si può dire sul viaggiare – dalle difficoltà dovute alla diversità dei linguaggi al modesto acquisto di conoscenza, che, tutto sommato, si può ottenere anche a casa – egli fa risaltare la prefazione come una tappa del viaggio ch'egli compie, tappa che sarà poi superata da ciò che segue.

Dopo aver terminato di scrivere la «Prefazione», Yorick si ritira nella propria stanza, «I retired to my room» (p. 22). Poi esce dalla locanda nuovamente. Questa volta è disponibile alla socializzazione, come se l'attività della scrittura l'avesse in parte liberato dal senso di colpa verso il frate. Che lo scrivere sia un'attività benefica, del resto, è testimoniato dal fatto che è l'agitazione di Yorick nello scrivere a scuotere la vecchia 'Desobligeant', ormai inutilizzabile. Ecco allora che il luogo aperto, il cortile, diventa scenario di scambi, di conoscenze, di «sentimental commerce». Non solo Yorick si imbatte qui in una misteriosa dama fiamminga, e ha con lei un piacevole scambio sentimentale, ma mentre sosta con lei davanti alla porta della rimessa, aspettando l'albergatore Dessen, si rappacifica con il frate verso il quale era stato scortese, comunica con due viaggiatori inglesi e conosce un «little French 'debonaire captain'» (p. 42). Ma non è ancora finita: in seguito, le circostanze fanno sì che Yorick si fermi di nuovo in uno spazio chiuso, anzi ancora una volta in una carrozza (ma non più una 'Desobligeant'!). Ora, però, lo spazio chiuso, in sintonia con l'avvenuta comunicazione e con l'apertura agli altri, non

<sup>4</sup> Cfr. VIKTOR SKLOVSKIJ, «La parodia del romanzo: *Tristram Shandy*» (1921), in *Una Teoria della prosa* (Mosca, 1925), trad. ital. Bari, Di Donato, 1966 e poi Torino, Einaudi, 1976.

è più luogo di solitudine, ma di socializzazione: si tratta, tuttavia, di una «socializzazione» particolare poiché Yorick è in compagnia della dama fiamminga, e, se continua piacevolmente a conversare con lei, le fa anche la corte, come fa notare la donna.

Molte esperienze importanti per Yorick hanno luogo quando egli si trova «out», fuori, all'aperto. Sono le esperienze che gli permettono di acquisire «knowledge and improvements» (p. 20) nel campo della natura umana, che è ciò che più gli interessa, secondo la definizione del viaggio che egli dà al conte di B: «a quiet journey of the heart in pursuit of Nature» (p. 154)<sup>5</sup>. A Parigi, ad esempio, Yorick esce dalla stanza d'albergo per accompagnare la ragazza che era con lui al cancello dell'hotel,

(...) taking her by the hand again, (I) led her safe to the gate of the hotel (p. 172).

E qui è forse interessante notare che a questo punto Yorick, in qualità di narratore, si affanna a protestare che nella stanza d'albergo non è avvenuto nulla: «Yes – and then – Ye whose clay-cold heads and luke-warm hearts can argue down or mask your passions...etc» (p. 170). La stanza d'albergo, il luogo chiuso, non sembra luogo di solitudine, anche se ciò che è successo o non successo è lasciato nel vago. Ciò che il narratore sottolinea – ammiccando al lettore – è che quello ch'egli immagina non si è assolutamente verificato: la negazione è marcata. La stanza di Yorick diventa dunque il luogo della negazione della comunicazione amorosa.

Dopo essere uscito dall'albergo, presso il cancello, all'aperto, Yorick assiste ad una scena che riguarda ancora una volta la comunicazione, i rapporti tra gli uomini. Si tratta di un mendicante che chiede l'elemosina solo alle donne e la ottiene ogni volta. Yorick ritorna nello spazio chiuso, quello della solitudine, cioè la sua stanza d'albergo e riflette a lungo su quale possa essere il segreto del mendicante. Non riesce tuttavia a spiegarselo. Avrà modo, nonostante ciò, di scoprire la soluzione di questo «Mystery»; e ciò accadrà quando egli, uscito da uno spazio chiuso, si troverà di nuovo all'a-

<sup>5</sup> Sul legame tra «sentimentale» e Natura si possono vedere GIUSEPPE SERTOLI, «Introduzione» al *Viaggio Sentimentale*, cit. pp. IX-XXXV e GIANCARLO MAZZACURATI, «Pensieri programmatici per uno studio del romanzo sentimentale», in *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, a cura di Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino, Giuseppe Merlino, Pordenone, Studio Tesi, 1990, pp. 5-28. Per il concetto di «natura» nel Settecento si può vedere Basil Willey, *The Eighteenth Century Background, Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, London, Chatto and Windus, 1950.

perto, in «a long dark passage issuing out from the Opera Comique» (p. 196). Qui Yorick spierà, restando nascosto, il mendicante, e scoprirà che il suo segreto è l'adulazione.

Uscire da un luogo chiuso per dirigersi verso uno aperto, o viceversa, significa implicare l'esistenza di due dimensioni, o «sfere» diverse: non solo «our own sphere», la dimensione cioè dell'individuo, ma anche quella di ciò che è fuori dall'individuo, quella della realtà sociale. È Yorick stesso a suggerirlo quando nella «Prefazione», in cui, come abbiamo visto, sembra riunire tutte le obiezioni che si possono fare al viaggiare, lamenta che «want of languages, connections, and dependencies» oltre a «difference in education, customs, and habits» sono «impediments» al comunicare «our sensations *out* of our own sphere» (p. 16).

Oltre a compiere un movimento dentro/fuori da uno spazio chiuso, Yorick descrive talvolta dei movimenti verticali, parla di «scendere» e «salire»: non siamo più ora nell'ambito psicologico entro il quale si collocano i movimenti analizzati finora, ma passiamo all'ambito metaforico delle classi sociali. Frequentare i salotti della nobiltà parigina facendosi conoscere e apprezzare, significa «salire» sempre più in alto, anche se questo rende obbligatoria l'applicazione del segreto del mendicante,

– the higher I got, the more was I forced upon my '*beggarly system*' – (p. 206)

Appena giunto a Parigi Yorick osserva che occorre darsi da fare per farsi accettare, poiché non si può pensare di poter scendere dall'alto nei salotti di conversazione, come per magia,

– for there is no *descending perpendicular* amongst 'em with a Me voici! mes enfants'-here I am – (p. 88)

Anche lo stornello che Yorick decide di portare con sé in Inghilterra ha padroni di diverse classi sociali: prima se lo contendono diversi «lords», ma poi,

– From that rank he pass'd into the lower house, and pass'd the hands of as many commoners-(p. 136)

È forse interessante inoltre osservare che spesso, nel testo, un tragitto mentale, per il quale Yorick giunge a prendere una determinata decisione di condotta, trova riscontro visivo in una particolare prossemica metaforica, un modo particolare di salire o scendere le scale. Quando Yorick si reca dal duca di C per ottenere il passa-

porto, ad esempio, è incerto in un primo tempo sull'adottare un atteggiamento di *nonchalance* o uno di adulazione. In seguito dice a se stesso che la via di mezzo è la migliore, e così

I neither ascended the steps like a victim to justice, who was to part with life upon the topmost, – nor did I mount them with a skip and a couple of strides, as I do when I fly up, Eliza! to thee, to meet it (p. 140).

In modo simile, Yorick in un primo tempo reagisce razionalmente alla minaccia della prigionia nella Bastiglia. Costruendosi «systematic reasonings», cerca di convincersi che la Bastiglia altro non è che una torre, che una torre altro non è che una casa da cui non si può uscire, insomma che non c'è da aver paura. Ma questo atteggiamento è sbagliato per i canoni del testo perché la ragione da sola – senza l'ausilio di «heart» – non può bastare all'uomo per agire bene<sup>6</sup>. Infatti, è solo quando ascolta la voce del cuore, grazie all'incontro con un uccellino in gabbia che ripete ossessivamente «I can't get *out* – I can't get *out*» (p. 128) – qui appare ancora l'idea dell'uscire da un luogo chiuso<sup>7</sup> – che Yorick capisce cos'è la perdita della libertà e decide di fare qualcosa. A questo momento di conoscenza autentica, di contatto con la Natura, corrisponde uno stato d'animo di «sympathy» per l'uccellino e di autocommiserazione per se stesso<sup>8</sup>. Tale stato d'animo trova riscontro in un modo di salire le scale faticoso, pesante, «I heavily walk'd up stairs», un modo di salire le scale opposto a quello in cui si erano scese, «unsaying every word I had said in going down them» (p. 130), e in netto contrasto con l'atteggiamento baldanzoso di prima, quando,

<sup>6</sup> Come osservano SERTOLI e MAZZACURATI. MAZZACURATI, (*op. cit.*, vol II, p.22, n. 2) osserva che «L'idea di un continuo scambio di conoscenze tra 'testa' e 'cuore' è quasi uno stereotipo nell'opera di Sterne, così come quella (pascaliana) di un cuore che ha conoscenze supplementari rispetto a quelle della ragione». SERTOLI (*op. cit.*, p. 249, n. 53) mette in luce il fatto che, tuttavia, in alcuni luoghi del testo, anche il cuore induce in errore. Questo è da tener presente per «evitare letture troppo facilmente (e ottimisticamente) patetiche del *Viaggio Sentimentale*».

<sup>7</sup> Lo stornello per Yorick è un emblema di se stesso, tant'è vero che egli lo pone nel suo stemma di famiglia: «I have nothing further to add upon him, but that from that time to this, I have borne this poor starling as the crest to my arms» (p.136). E esso rappresenta il movimento «out» come prigionia: è emblema della difficoltà di compiere quel movimento.

<sup>8</sup> Sul concetto di «sympathy» si possono vedere KENNETH MAC LEAN, «Imagination and Sympathy: Sterne and Adam Smith», in *Journal of the History of Ideas*, X, 1949, pp. 399-410; MICHAEL GASSENMEIER, *Der Typus des 'Man of Feeling'*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972; LORETTA INNOCENTI «La comunicazione sentimentale: Laurence Sterne e il Settecento inglese», in *Il romanzo sentimentale*, cit., pp. 67-92.



I walk'd down stairs in no small triumph with the conceit of my reasoning (p. 128).

Di minor rilievo è l'idea del tendere all'alto che si ricava dalle esaltazioni di Yorick della sensibilità e del «sentire» come qualità che innalzano l'uomo «up to HEAVEN» (p. 218) rendendolo una sorta di semidio. Descrivendo il *monk* di Calais Yorick sembra suggerire la sua appartenenza a un cetto moralmente superiore alla norma: il suo capo – osserva Yorick – era «one of those heads (...) free from all common-place ideas of fat contented ignorance looking downwards upon the earth-»; al contrario «it look'd forwards: but look'd, as if it look'd at something beyond this world» (p. 8) <sup>9</sup>.

Il quadro dei movimenti che «inceppano» la linearità del cammino di Yorick non è completo, a nostro avviso, se non si tiene conto del movimento – spesso quello di guardare – «attraverso» un mezzo. Si tratta di un movimento che va ricondotto al movimento dentro/fuori; in questo caso, però, è il diaframma, cioè ciò che separa e allo stesso tempo unisce la dimensione dell'io, dell'individuo, e quella della socializzazione, a venire in primo piano.

A Parigi, per esempio, Yorick si trova solo nella sua stanza ed è intimorito dallo splendore della metropoli. Guarda fuori dalla finestra gli altri, i Parigini, che, vestiti di diversi colori, stanno correndo a infilzare l'anello del piacere. Con questa immagine metaforica Yorick descrive una città in cui la ricerca turbinosa del piacere e della gioia occupa un posto di primo piano. Guardando «through the glass» (p. 88) della finestra Yorick sottolinea il fatto che ci sia una «window», che ci sia cioè una distanza e un diaframma fra sé e gli altri: l'uno è chiuso nella propria stanza, solo, e vittima di un sospetto d'impotenza; gli altri invece sono all'aperto, trionfanti, simili a «fascinated knights in tournaments of yore for fame and love».

Il vero elemento di tramite che sottolinea la separazione fra due

<sup>9</sup> L'idea di superiorità morale torna anche nella famosa apostrofe alla sensibilità che Yorick intona dopo l'incontro con la povera pazza Maria.

A quanto abbiamo detto sui movimenti in alto/ in basso si può aggiungere che, se a Yorick sono congeniali gli estremi, c'è tuttavia, nel *Viaggio Sentimentale*, un momento in cui mette l'accento su un episodio che occupa un posto centrale, sia sintagmaticamente che spiritualmente: si tratta dell'incontro del viaggiatore con i contadini del monte Tarare. Questo incontro «viene dopo» l'incontro con Maria, che è all'insegna del «sentimentale» come patetismo, come slancio verso l'alto, e «prima» di quello con le due dame nella locanda in Savoia che vede Yorick di nuovo nel mondo, a contatto con la mondanità. Dunque quest'esperienza assume il carattere di momento di sintesi, di momento centrale tra esperienze spiritualmente opposte e diventa un'illustrazione di ciò che Yorick dice a proposito dell'età del frate di Calais: «Truth might lie between» (p. 8).

sfere diverse ma indica anche il punto d'unione è però Yorick nella sua funzione di «testimone sentimentale» che registra fedelmente per il lettore le scene che hanno suscitato il suo sentire. Un altro è il testo stesso, l'unico vero «ponte» tra narratore e lettore, «vehicle», come è chiamato da Yorick nella «Prefazione», veicolo che ci permette di intraprendere il viaggio testuale con il narratore. In altri luoghi del *Viaggio Sentimentale* si insiste su un'idea di separazione: quando Yorick, per esempio, si vuol figurare le miserie della prigionia e «take a picture» di un poveretto imprigionato nella Bastiglia egli guarda – questa volta con l'occhio della mente – «through the twilight of his grated door» (p. 132). Sottolinea e rinforza, così, l'idea che c'è una «door», che l'uomo è prigioniero. Altre volte ci viene detto che ci sono vari modi per «entrare» in un luogo: Yorick è «entrato» nel Borbonese «pressing through this gate of sorrow to it» (p. 218) poiché ha incontrato per prima la povera pazza Maria. Poteva anche scegliere di narrare, però, un'esperienza diversa, da cui potevano emergere e venire in primo piano la carità, la licenziosità, o altre passioni umane. In altri passi ancora, il movimento «attraverso» qualcosa è più chiaramente un movimento centripeto, suggerisce il modo per arrivare al punto più importante, all'essenza di un individuo, alla conoscenza. Il corpo umano è pieno di «difficult and tortuous passages» per arrivare a «heart» (p. 198); tuttavia «flattery» è qualcosa che può aiutare il sangue a facilitare il suo corso verso il cuore. Ci vogliono «traces», tracce, che a volte sono «tones and manners» (p. 92), «through which (Yorick's) wishes (might) find their way» (p. 42) non solo verso la dama di Calais, ma, a livello più generale, verso tutte le persone che incontra sul suo cammino. In modo analogo, l'arrivare al cuore delle dame francesi, così da trovare «what is good in them, to fashion my own by» implica un'operazione di passaggio «through the different disguises of customs, climates, and religion» (p. 152) che fanno dell'azione di Yorick quasi un'azione di vero e proprio spionaggio.

Compire un movimento dentro/fuori da uno spazio chiuso, salire o scendere le scale, guardare attraverso qualcosa: i movimenti che il personaggio compie durante il viaggio in Francia danno una dimensione più complessa al suo itinerario, arricchendo la linearità del suo modo di procedere.

A fianco di questi movimenti abbiamo ancora un altro modo di vivere lo spazio. C'è, infatti, un percorrerlo in modo circolare, muovendosi e poi ritornando al punto di partenza. Yorick insiste in diversi luoghi del testo sulla casualità del suo modo di viaggiare, come quando afferma «I think there is a fatality in it – I seldom go to the place I set out for» (p. 140) e poco dopo aggiunge «-but I am

governed by circumstances – I cannot govern them» (p. 142). Queste dichiarazioni, però, non vanno prese del tutto alla lettera. È vero che, una volta a Parigi, egli lascia la sua stanza d'albergo, di sera, senza una meta ben definita. Ma è anche vero che dopo essere stato nel negozio di una bella «grisset» poi a teatro, dove incontra un ufficiale francese, infine in un «bookseller's shop», dove incontra una giovane cameriera con la quale percorre un tratto di strada fino a casa, Yorick ritorna all'albergo, che era stato il suo punto di partenza. E, se poi è costretto a lasciare il suo alloggio di nuovo, di giorno, per andare a Versailles a procurarsi un passaporto dal duca di C, dopo altri incontri e peripezie fa ancora ritorno all'«hotel de Modene», questa volta con il passaporto in tasca.

Non solo durante la tappa a Parigi Yorick compie e registra dei movimenti circolari; anche all'inizio del viaggio, a Calais, per esempio, esce dalla stanza della locanda per andare nel cortile. Poi torna nella locanda, ma poi esce ancora per andare nel cortile. E, se qui resta chiuso per un pò in una carrozza con una dama, dopo la partenza di questa «I ordered post horses directly, and walked towards the hotel» (p. 50).

Inoltre va osservato che, a livello di *plot*, l'itinerario di Yorick presenta anche dei motivi ricorrenti, che danno il senso di una forma circolare: Yorick e la dama di Calais, per esempio, si separano quando lei gli ha appena promesso il racconto della sua storia. Poi la dama deve partire immediatamente. Yorick riprende il suo viaggio e si ferma a Montreuil, Nampont, e Amiens. Tutta la tappa di Amiens, tuttavia, è imperniata sulla circostanza che ad Amiens c'è la dama di Calais, la quale manda a Yorick un biglietto in cui gli ricorda (e ci ricorda) che deve ancora raccontargli la sua storia. Calais e Amiens, dunque, sono legate dal motivo della storia «mancata» della dama di Calais.

A ben guardare, dunque, il modo di procedere del viaggio non è così lineare; è piuttosto lineare e circolare allo stesso tempo: lineare nel senso che il viaggio procede in avanti, da un punto all'altro, dall'Inghilterra alla Savoia toccando varie tappe; circolare nel senso che si ritorna negli stessi luoghi da cui ci si era allontanati e si incontrano di nuovo le stesse persone in momenti diversi. Questo modo di procedere sembra smentire la linearità di ogni «progresso»<sup>10</sup>. Yorick non sembra saper procedere in linea retta ma «ricade» continuamente indietro, dopo ogni apparente passo avanti,

<sup>10</sup> Cfr. GIUSEPPE SERTOLI, «Introduzione» al *Viaggio Sentimentale*, cit., pp. XXVII-XXXV.

sulle sue abitudini e fissazioni. Sembra avvicinarsi – per esempio nella cena con i contadini del monte Tarare – alla propria vera identità, vivendo momenti di autentica comunione spirituale con gli altri; dopo questi momenti però – come accade nella scena con le due dame piemontesi – egli torna al punto di partenza. Da qui poi ripartirà, tra alti e bassi, alla ricerca di un equilibrio che sarà perduto proprio nell'istante stesso in cui lo si era ritrovato.

Sappiamo che ogni testo è una struttura complessa, composta da vari livelli: c'è il livello della storia, quello del racconto e quello della narrazione. Naturalmente questi livelli non sono indipendenti gli uni dagli altri, e a tenerli distinti è solo un'esigenza pratica di analisi. Nel *Viaggio Sentimentale* l'aggancio tra storia e narrazione è reso più palese che in altri testi dal fatto che il viaggiatore sentimentale, Yorick, è narratore autodiegetico della sua avventura.

Si tratta, come sanno i lettori di Sterne, di un narratore a tratti «unreliable», solo apparentemente ingenuo. Si tratta – e questo salta agli occhi anche del lettore più distratto – di un narratore che dà ampio spazio alle digressioni. La storia del suo viaggio si contamina continuamente di aneddoti, frammenti, racconti di personaggi o figure secondarie, fermando l'attenzione su tutto ciò che, per quanto insignificante, sollecita o ha sollecitato la sua «sensitivity».

E, alla luce dei movimenti che Yorick compie durante il suo tragitto «lineare-circolare» è forse possibile considerare le digressioni come movimenti «fuori» dalla linearità diegetica, quella della storia del viaggio che si sta raccontando. Anche qui i movimenti «fuori da» sono di vari tipi: c'è la digressione in cui Yorick si rivolge al lettore, per «socializzare», ripetendo così a livello di discorso ciò che il personaggio Yorick fa a livello di storia. Si cerca allora di coinvolgere il lettore in ogni modo negli eventi narrati, si obbliga a tener costantemente presente che egli ha parte fondamentale nella comunicazione. Con una serie di appelli al suo buon cuore, alla sua buona fede, o alla sua pazienza, Yorick cerca di «pilotare» l'attenzione del lettore facendogli capire come deve leggere il testo. Talvolta lo prende per il naso, come quando gli dice che non deve scandalizzarsi per il comportamento di Madame de Rambouillet (e questo è forse un modo per purgare il lettore dall'ipocrisia)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. HENRI FLUCHÈRE, *Laurence Sterne de l'homme a l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1961. In polemica con Fluchère si pone J.J. MAYOUX, «Laurence Sterne», in *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, a cura di John Traugott, Englewood Cliffs, 1968, pp. 108-125, (tit. or. «Laurence Sterne parmi nous», 1962). Sui rapporti tra narratore e lettore si possono anche vedere per *Tristram Shandy* John Preston, *The Reader's Role in Eighteenth Century Fiction*, London, Heinemann,

In alcuni momenti il narratore lascia al lettore il compito di collaborare alla scrittura del testo, facendo magari appello alla purezza della sua immaginazione (e dunque segnalandogli, se non l'avesse capito da solo, che c'è anche quel senso negato). Lo vediamo, ad esempio, quando si tratta di descrivere il modo in cui Yorick e la dama piemontese si sono spogliati per dormire nella stessa stanza,

– there was but one way of doing it (...), and that I leave to the reader to devise; protesting as I do it, that if it is not the most delicate in nature, 'tis the fault of his own imagination – (p. 232)

In altri, invece, gli ricorda che è lui a condurre la partita; come Tristram Shandy, che afferma a più riprese di voler raccontare la sua storia a modo proprio – e fin dall'inizio dichiara che «in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his (Horace's) rules, nor to any man's rules that ever lived» (p. 38)<sup>12</sup> – così Yorick «decide» a un certo punto di raccontare al lettore la sua partenza da Londra, ribadendo che può raccontare quello che vuole quando vuole,

It is time the reader should know it, for in the order of things in which it happened it was omitted; not that it was out of my head; but that had I told it then, it might have been forgot now and now is the time I want it (p. 122).

Ciò che predomina, tuttavia, è un atteggiamento di «apertura» e invito costante al lettore a prendere parte attiva agli eventi; e non solo producendo la propria «versione» di come possono essere andate le cose, ma anche identificandosi con le emozioni che vengono descritte. Nel *Viaggio Sentimentale* c'è, appunto, una vera e propria «retorica della mancanza»<sup>13</sup> disegnata per coinvolgere il lettore; una retorica che cala persino nel testo un proprio codice tipografico fatto di *dashes*, stelletto e asterischi.

Yorick mira ad instaurare con il lettore un rapporto di complicità: avvicinandolo a sé, lo rende cosciente e lo «allontana» dalle convenzioni letterarie, rivelando, mettendo a nudo, l'artificio. E anche la parodia delle convenzioni letterarie può essere vista, metafo-

1970 e per il *Viaggio Sentimentale* JOSEPH CHADWICK, «Infinite Jest: Interpretation in Sterne's 'Sentimental Journey'», *Eighteenth-Century Studies*, 12, (1978-79), 2, pp. 190-205.

<sup>12</sup> I numeri delle pagine tra parentesi si riferiscono all'edizione Penguin di *Tristram Shandy*, 1967.

<sup>13</sup> Cfr. LORETTA INNOCENTI, «La comunicazione sentimentale», cit., p. 74.

ricamente, come un modo di compiere un movimento «fuori da». Anche qui si devia, si prendono altre strade, rispetto alla tradizione accettata. Ci troviamo allora di fronte ad un testo in cui si presuppone, per violarla, una tradizione romanzesca in cui, solo per ricordare le istanze più macroscopiche, ci sono abitualmente un inizio e una fine, una prefazione all'inizio e non *in medias res*, in cui il narratore onnisciente guida il lettore da un punto di vista privilegiato e non mostra indecisioni, come Yorick, nello stabilire l'età dei suoi personaggi,

The monk, as I judged from the break in his tonsure (...), might be about seventy – but from his eyes (...), could be no more than sixty – Truth might lie between – He was certainly sixty-five (p. 8)

Ma Yorick è un narratore particolare. Non è, o perlomeno non è solo, il «carrier of meaning»<sup>14</sup> del romanzo Settecentesco. Da passivo portatore di un messaggio, Yorick, come l'altro narratore sterniano Tristram Shandy, è diventato egli stesso oggetto di scrutinio. È la sua stessa identità ad essere messa in causa. Per questo Yorick è in difficoltà quando deve dire chi è al conte di B e, preso in mano l'*Amleto*, pone l'indice sopra il nome di Yorick. Identificandosi con il «fool» di Shakespeare Yorick mente e dice la verità allo stesso tempo poiché indica il suo statuto di personaggio fittizio. Proprio l'«uscire» dal mondo fittizio per protendersi verso il reale, il giocare sulle due dimensioni è congeniale al narratore sterniano. Egli ci invita ad entrare nel mondo della letteratura confondendo per primo realtà e finzione, varcando continuamente il confine tra questi due mondi.

Accanto a digressioni che si aprono al lettore, ci sono nel *Viaggio Sentimentale* altre digressioni, con le quali si compie un allontanamento dalla storia non in direzione del lettore, ma in direzione della riflessione su di sé del metanarratore, che si drammatizza all'interno del testo «sdoppiandosi» e quasi dialogando con se stesso. Si lascia un universo – quello del racconto primo – per «entrare» in un altro, in quello della riflessione di Yorick su se stesso come scrittore del testo e della riflessione su ciò che si sta scrivendo in quanto «sentimentale». È significativo a questo proposito ciò che Yorick dice dopo aver raccontato la storia del «Patisser»:

As I have told this to please the reader, I beg he will allow me to relate another out of its order, to please myself – (p. 146).

<sup>14</sup> Cfr. WOLFGANG ISER, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 3.

Questa sembra un'affermazione scherzosa, che non va presa alla lettera, ma contiene forse anche un segnale in direzione di «myself», di «me stesso» inteso come metanarratore che «all'interno» del *Viaggio Sentimentale* si guarda scrivere e riflettere sulle persone che ha incontrato e su ciò che gli è accaduto.

Abbiamo visto finora come il modo di procedere di Yorick nella narrazione non sia diverso dal suo modo di percorrere lo spazio come personaggio. L'analisi del paradigma del movimento che stiamo tentando non ci deve fare dimenticare, però, che a volte Yorick non si muove affatto: nella storia ci sono frequentemente pause, momenti in cui Yorick sta fermo nello stesso luogo, e nella narrazione ci sono momenti di silenzio, in cui deliberatamente si tace oppure si omettono proprio quei particolari verso i quali è stata indirizzata la curiosità del lettore.

Non ci viene detto, ad esempio, cosa «sentimental» significhi esattamente. Se su questo punto cruciale il narratore tace, è l'aggettivo stesso, però, che ci dà indirettamente indizi riguardo al proprio significato.

Intanto possiamo osservare che, oltre ad essere contenuto nel titolo, l'aggettivo appare nel testo altre quattro volte: due volte nella «Prefazione», una nel capitolo «The Sword. Rennes» ed una nel capitolo «The Act of Charity. PARIS».

Nella «Prefazione», Yorick parla di «sentimental commerce» intendendo probabilmente indicare l'intera sfera delle relazioni umane, lo scambio sociale di «sensations», «conversation», e simili<sup>15</sup>. Nella «Prefazione» appare anche l'espressione «The Sentimental Traveller», con la quale Yorick indica di appartenere alla generale categoria del «viaggiatore».

Ma ciò che è importante, a parte le espressioni in cui ricorre, è che l'aggettivo appare, significativamente, in una sezione del testo in cui prevale la digressione, il movimento «fuori» dalla linearità diegetica e il livello metanarrativo è predominante.

Come abbiamo visto, infatti, la «Prefazione» è in corso d'opera; è scritta dal narratore/personaggio a storia cominciata, durante una sua tappa. In questo modo, ogni ordine di verosimiglianza è scompigliato ed il significato di «sentimentale» si chiarisce per contrasto: ciò che è sentimentale è appunto fingere di seguire l'estro del caso, la casua-

<sup>15</sup> Per tutto ciò che concerne lo sviluppo semantico del termine «sentimentale», gli studiosi sterniani rimandano generalmente a Erik Erämetsä, *A Study of the Word 'Sentimental' and Other Linguistic Characteristics of Eighteenth Century Sentimentalism in England*, Helsinki, Helsingin Liikekirjapaino Oy, 1951.

lità, anziché dare un'impronta di intervento esterno, ordinatore, al materiale del racconto.

In modo simile l'aggettivo compare al capitolo «The Sword. Rennes», ancora nell'espressione «sentimental traveller». Qui Yorick, in veste di metanarratore, racconta la storia del marchese d'E che tornò dalla Martinica dopo aver lavorato sodo per riconquistare la sua nobiltà e venne a Rennes a riprendere in consegna la propria spada, simbolo di nobiltà.<sup>16</sup> Dicendoci che:

It was an incident of good fortune which will never happen to any traveller, but a sentimental one, that I should be at Rennes at the very time of this solemn requisition: I call it solemn – it was so to me (p. 148)

il metanarratore ci dà notizia non solo di un fatto – una tappa a Rennes, se pur ci fu<sup>16</sup> – ma ci dice anche metanarrativamente che è «sentimentale» trovarsi là, aver lasciato il racconto del viaggio – nella trama del racconto siamo al punto in cui Yorick sta andando dal conte di B – per raccontare questa storia che gli è venuta in mente per associazione di idee con quella del «Patisser».

Per l'ultima volta troviamo l'aggettivo «sentimental» nel capitolo «The Act of Charity. PARIS», ancora una volta come attributo del sostantivo «traveller». Questo capitolo viene a interrompere la pur tenue continuità cronologica degli avvenimenti di Parigi<sup>17</sup>. C'è uno stacco netto da ciò che precede, e l'inizio del capitolo, come a volte accade, suona come una massima di cui ciò che segue è l'illustrazione:

The man who either disdains or fears to walk up a dark entry may be an excellent good man, and fit for a hundred things; but he will not do to make a good sentimental traveller. (p. 194)

Poi Yorick comincia a raccontare una scena che non ha un «setting» temporale definito – si tratta del mendicante che chiede la

<sup>16</sup> Come osserva MAZZACURATI, (*op. cit.* vol II, p. 95, n. 1) Rennes non è una tappa dell'itinerario di Yorick. Tuttavia la presenza del nome della città nel titolo del capitolo tra le tappe che indicano l'itinerario, è un segnale significativo di ciò che Sterne intende per «sentimentale». Sull'influenza dei titoli di capitolo sterniani (o «intertitoli» per dirla con Genette) sulla letteratura umoristica italiana si può vedere AA.VV., «L'arte del titolo da Sterne a Pirandello», in *Effetto Sterne – La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 294-332.

<sup>17</sup> A.H. CASH ha tracciato addirittura una cronologia delle scene di Parigi. Vedi A.H. CASH, *Sterne's Comedy of Moral Sentiments: The Ethical Dimension of the 'Journey'*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1966, pp.74-75.



carità alle «ladies» – ma che è legata a ciò che precede e che segue a livello di «heart».

L'analisi delle quattro ricorrenze dell'aggettivo fondamentale del testo sembra indicare che il sentimentale è la digressione, è il movimento «out», fuori dal livello del racconto primo. Ce lo dice anche Yorick quando deride il modo di viaggiare di chi procede in linea retta, «looking neither to his right hand or his left (...)» (p. 52) e descrive invece il suo modo di viaggiare, che è un fermarsi continuo,

What a large volume of adventures may be grasped within this little span of life by him who interests his heart in every thing, and who, having eyes to see, what time and chance are perpetually holding out to him as he journeyeth on his way, misses nothing he can 'fairly' lay his hands on. – (p. 50)

Se dopo la digressione, tuttavia, c'è sempre il ritorno, più o meno mediato dal narratore, al piano della storia principale, allora ciò che è sentimentale è soprattutto il movimento, il saltare dalla digressione alla storia e dalla storia alla digressione; acquista rilievo, dunque, l'idea della circolarità come valido aiuto alla comprensione del «sentimentale» e di quest'opera complessa di Sterne. In ultima analisi sembra che non ci siano più distinzioni tra storia e digressione o narratore e metanarratore: in entrambi i casi in un primo tempo c'è il «fuori», il protendersi fuori di sé, (ad esempio lo sdoppiarsi che avviene quando il narratore dà luogo ad un altro sé – il metanarratore –) ma poi questa dimensione viene in un secondo tempo ricondotta o «assorbita» dal dentro.

Le digressioni (dunque l'idea di «lasciare» il racconto primo) abbondano anche nell'altro testo sterniano, *Tristram Shandy*, anche se questa non è un'opera di stampo «sentimentale»: anche qui, pur con tutte le differenze del caso, il narratore si lascia andare a digressioni su digressioni giungendo addirittura – com'è noto – a minacciare radicalmente le stesse convenzioni letterarie del genere «novel».

L'idea di movimento e quella di circolarità sono dunque componenti importanti del macrotesto sterniano, di una letteratura che mima la vita nella sua non-linearità e si propone – come testimonia la celebrazione della letteratura e del fantastico cui si lascia andare Yorick al palazzo del conte di B – come mondo alternativo.

Val la pena dunque compiere un movimento «fuori» dalla realtà per «entrare», grazie all'«arrendevolezza» dello spirito umano, nel mondo fantastico di Sterne: Yorick ci assicura che ne ritorneremo ritemprati e pieni di nuove energie,

Sweet pliability of man's spirit, that can at once surrender itself to illusions, which

cheat expectation and sorrow of their weary moments!-long-long since had ye number'd out my days, had I not trod so great part of them upon this enchanted ground: when my way is too rough for my feet, or too steep for my strength, I get off it, (...) and having taken a few turns in it, come back strengthen'd and refresh'd  
- (p. 158)

Edgardo Tito Saronne

IL SISTEMA DELLE FORME VERBALI PERSONALI  
NELLO *SLOVO O POLKU IGOREVE*  
ED IL LORO UTILIZZO

Система личных глагольных форм  
в „Слове о полку Игореве“  
и их употребление

(в сравнении с соответствующими современными  
русскими и итальянскими формами)

## Введение

В „Слове о полку Игореве“ (далее везде — „Слово“) система древнерусского глагола отражается почти во всей своей полноте. Поэтому возможно кратко описать эту систему на основе примеров из „Слова“. Исключительное богатство глагольных форм, употребленных автором „Слова“ причиняет некоторые трудности при переводе, которые проиллюстрирую сравнением с соответствующими аналогами в современном русском и итальянском языке. Для этой цели будут использованы некоторые классические русские переводы „Слова“, а также собственный перевод на итальянский язык.

## 1. Система древнерусских личных глагольных форм

### 1.1. Категории древне-русского глагола

Система личных глагольных форм древнерусского языка основана на категориях времени и вида. В категорию времени входят следующие оппозиции: (1) „прошлое ~ непрошлое“, (2) „законченное ~ незаконченное“ (отражающееся в сопоставлении между „сложными“ и „простыми“ формами). В категорию вида входит оппозиция „совершенное ~ несовершенное“. Обращение к сфере будущего в древнерусском языке осуществляется посредством

непрошедших (= „настоящих“) форм совершенного вида или вспомогательных глаголов выражающих намерение (**хотѣти**), обязанность (**имѣти**), должность (**быти**)<sup>2</sup> + инфинитив.

### 1.2. „Простые“ личные глагольные формы

Простые личные глагольные формы (аорист, имперфект, настоящее/будущее) обычно обозначают осуществляющиеся в определенный момент события/ситуации; сложные личные глагольные формы (перфект и плюсквамперфект) обозначают закончившиеся в определенный момент события и ситуации. Аорист, имперфект и плюсквамперфект относятся к хронологическому прошлому; грамматическое настоящее (praesens — презенс)<sup>3</sup> и перфект обычно относятся к хронологическому настоящему; выше (раздел 1.1) уже было сказано об обращении к сфере хронологического будущего.

аорист	8. <sup>1</sup>	<i>Тогда Игорь <b>възрѣ</b> на светлое солнце ...</i>
имп.	5а	<i>Боянъ ... своя вѣнѣ прѣсты на живая струны <b>въскладаше</b>; они же сами Княземъ славу <b>рокогаху</b>.</i>
наст.	23. 25.	<i>а мои ти Куряни свѣдоми къ мети [къмети]... сами <b>скачють</b> акы сѣрии вѣщи въ ноль ...</i>
плюскв.	88.	<i>... Игорь и Всеволодь уже лжу убули [ста]; которую то <b>бѣше усили</b> отень ихъ Святъславъ ...</i>
перф.	100. 101.	<i>И ркоша бояре Князю: уже Княже туга умь <b>полонила</b></i>
буд.	13.	<i>Хощу ... коніе <b>приломити</b> конецъ поля Половецкаго съ вами Русини, хощу главу свою <b>приложити</b></i>

### 1.3. Формы с потенциальным значением

Особое положение занимают формы с потенциальным значением. Кроме настоящего времени совершенного вида, существует плюсквамперфект с оттенком потенциального значения (выражающимся в третьем лице архаическим окончанием **-тъ**), который относится к хронологическому прошлому, но обращен к сфере будущего:

потенц.	88.	<i>... уже лжу убуди [ста]: которую то бияше усилие отень ихъ ... [и] грозюю <b>бияшесть притрепеталь</b></i>
	169.	<i>полечю ... зегзиною по Дунаеви</i>

Эта форма отличается по значению от условного/сослагательного (значения), которое относится к сфере «нереального»:

усл./ сосл.	14.	<i>... <b>абы</b> (ты) сіа плькы <b>ушекоталь</b> ...</i>
	125.	<i>Аже <b>бы</b> ты <b>быль</b>, то была бы Чага по погать ...</i>
	180.	<i>... а <b>быхъ</b> неслала къ нему слезъ на море ...</i>

#### 1.4. Вид в древнерусских личных глагольных формах

Кроме того, разные временные формы древне-русской глагольной системы могли реализоваться в совершенном или в несовершенном виде. Обычно аорист выступал в совершенном, а имперфект — в несовершенном виде, но в «Слове» встречаются и случаи, когда наблюдается обратное соответствие. Чаще всего перфект выступает в форме совершенного вида, но встречается и в форме несовершенного вида:

аор. сов.	8.	<i>Тогда Игорь <b>възръ</b> на свѣтлое солнце ...</i>
аор. несов.	8.	<i>... и <b>видь</b> отъ него тьмою вся своя воя прикрыты</i>
имперф. несов.	70.	<i><b>Бишася</b> дель, <b>бишася</b> другий ...</i>
имперф.	54.	<i>Камо Турь <b>поскочяше</b> ...</i>
сов.	98.	<i>Всю ночь съ ве ера босувы враи <b>възграяху</b></i>

#### 1.5. Распределение глагольных форм в «Слове»

Упомянутые глагольные формы распределены в «Слове» следующим образом:

		несов.	сов.
аорист	131	7	124
настоящий	123	112	11
имперфект	31	29	2
перфект	23	1	22
будущее	4		
п.юсквамперфект	1		
п.юсквамперфект + <b>ТЬ</b>	1		

Таблица 1

Таким образом мы можем обобщить значение отдельных глагольных форм древне-русского языка:

	прошлое	настоящее	будущее
законченное	рострѣять бѣше	рострѣять (есть)	(рострѣять будеть)
осуществляющееся	рострѣя	стрѣяетъ (несов.)	хотѣ (ро)стрѣяти
	стрѣяше		
потенциальное	рострѣять бѣшеть	рострѣяетъ (сов.)	

Таблица 2

## 2. Система итальянских личных глагольных форм

### 2.1. Типология итальянской глагольной системы

С типологической точки зрения современный итальянский язык занимает промежуточное положение между древне-русским и современным русскими языками, так как характеризуется очень похожей на древне-русский временной и глагольной системой.

Однако в итальянском языке значение „совершенное ~ несовершенное” формально отражается только в оппозиции между аористом (пассато remoto) и имперфектом и, в отличие от древне-русского языка, итальянский аорист — всегда выражает совершенное значение, а имперфект — всегда несовершенное. Помимо этого, между непрошлыми личными формами различаются параллельные формы настоящего и будущего времени, которые составляют симметричную подсистему. Поэтому значение совершенное ~ несовершенное в итальянском языке является периферийным.

<i>passato remoto</i>	8.	<i>Allora Igor' / guardò il sole chiaro ...</i>
<i>imperf.</i>	5a	<i>... Bojan ... le sue sapienti dita / imponeva / su vive corde // e queste / sole / ai principi / vibravan gloria</i>
<i>presente</i>	24.	<i>a loro / son le piste note // i passi conosciuti // gli archi han tesi / aperti i turcassi / le sciabole affilate</i>
<i>trapass.</i>	88.	<i>Igor' e Vsevolod / ormai risvegliarono / il male / che il padre loro Svjatoslav ... aveva sedato ...</i>
<i>passato prossimo</i>	100. 101.	<i>E dissero i bojari / al Principe Ormai / Principe / il dolore / ha asservito l'ingegno</i>
<i>futuro (impf.?)</i>	44. 65.	<i>Neri nemi / vengono dal mare // copriranno / i quattro soli ... e delle gracchie / s'udiva il chiacchierio // in volo verranno / al festino</i>
<i>(pf. ?)</i>	169.	<i>Volerò / disse // càculo / lungo il Dunaj</i>
<i>condiz. passato<sup>6</sup></i>	88.	<i>... ormai risvegliarono / il male / che il padre loro Svjatoslav // possente e grande kieviano / aveva sedato / e con la minaccia / avrebbe tenuto in timore</i>

Мы можем обобщить значение отдельных глагольных форм современного итальянского языка таким образом:

		прошлое	настоящее	будущее
законченное		aveva guardato	ha guardato	avrà guardato
осуше- ствляю- щаяся	сов.	guardò	guarda	guarderà
	несов.	guardava		
потенциальное		avrebbe guardato		

Таблица 3

## 2.2. Аорист и перфект в итальянском языке

С точки зрения литературной нормы можно считать итальянский аорист (*passato remoto*, фр. *passé simple*) вариантом перфекта (*passato prossimo*, фр. *passé composé*) в том случае, когда обозначаемые события или ситуации относятся к законченному периоду времени.<sup>7</sup>

## 2.3. Употребление аориста и перфекта в разговорном языке

Надо заметить, что в разговорном языке северной Италии вообще аорист не употребляется; и наоборот, в разговорном языке южной Италии (особенно в Сицилии) аорист употребляется даже вместо перфекта и оказывается прямым «потомком» латинского перфекта (например, *portaçi < portare*), который был «простой» формой.

## 2.4. Неустойчивость итальянской глагольной системы

Система личных глагольных форм итальянского литературного языка является компромиссом: частично она произошла из разговорного латинского языка, частично — из классической латыни. Это означает, что основой итальянского литературного языка является — как в *latinus vulgaris* — оппозиция между законченным/«сложным» и незаконченным/«простым»; однако классический латинский язык влиял на итальянский таким образом, что наряду с новым перфектом («сложная» форма) снова появился архаический перфект («простая» форма), который постепенно стал различаться по значению от нового перфекта и принимать на себя



функцию аориста. Возникновение нового аориста разрушало симметрию системы итальянского языка, которая становилась очень неустойчивой.

### **3. Система личных глагольных форм в современном русском языке**

#### *3.1. Развитие русской глагольной системы*

Современный русский язык характеризуется совсем другой глагольной системой. В русском языке очень рано исчез плюсквамперфект и его функция и значение были приняты аористом. Уже в XII веке стал исчезать имперфект, в ряде случаев формально не отличавшийся от аориста (ср. например, глагол **упова-ти**) и некоторое время употреблявшийся как неправильный вариант аориста. В свою очередь, аорист (совершенного вида) употреблялся до XVII века как литературный вариант перфекта, который преобладал в разговорном языке.

#### *3.2. Развитие категории вида в русском языке*

С другой стороны в современном русском языке еще большее развитие получила категория вида. Существование видовых пар глаголов и развитие сложной приставочной системы постепенно позволили выражать все значения, в древности реализовывавшиеся в имперфекте и аористе.

#### *3.3. Значение законченности в русском языке*

Потерявший вспомогательный глагол русский перфект становится просто прошедшим временем (*præteritum* — претерит) и законченное значение в прошлом, ранее выражавшееся плюсквамперфектом или аористом, постепенно все чаще выражается действительными причастиями прошедшего времени или лексическими способами. В современном литературном языке существуют и формы типа **усыпил было / было усыпил\*** (едва усыпил, давно усыпил). Законченность действия в хронологическом прошлом времени чаще всего не выражается.

плоскв.	88.	... Игорь и Всеволодь уже лжу убули [ста]: которую то <b>бяхе уснить</b> отец ихъ Святъславъ ...
перевод на итальянский		<i>Igor' e Vsevolod / ormai risvegliarono / il male / che il padre loro Svjatoslav ... aveva sedato ...</i>
перевод на современный русский язык		Тогда зло пробудили. / которое <b>едва уснил</b> / отец Святослав ... (Шервинский, 1934)  Игорь и Всеволод. пробудили коварство./ <b>Едва уснил</b> его могущий отец их ... (Жуковский, 1950)  <i>Игорь князь ... /разбудил поганых для войны А давно ли мощною рукою / ... Это зло великою грозою / <b>уснил</b> отец ихъ Святослав ... (Заболоцкий, 1950)</i>

потенц.	88.	...уже лжу убули [ста]: которую то бяхе уснить отец ихъ ... [и] грозою <b>бяхеть притрепеталь</b>
перевод на итальянский		<i>... ormai risvegliarono / il male / che il padre loro Svjatoslav // possente e grande kieviano / aveva sedato / e con la minaccia / avrebbe tenuto in timore</i>
перевод на современный русский язык		... Ее было уснил отец их ... <b>было навел</b> ... (Шамбинаго-Ржига, 1934)  ... ее было уснил / отец их ... грозою <b>было приустршил</b> ... (Штурм, 1934)  ... ее уснил было грозою отец их... / <b>устршил было</b> ... (Стеллецкий, 1950)

Таблица 4а дается для сравнения глагольных форм древнерусского и современного итальянского языков:

	прошлое	настоящее	будущее
законченное (сов.)	выстрелил		—
осуществляющееся (несов.)	стрелял	стреляет	будет стрелять
потенциальное	выстрелил было, стрелял было	выстрелит (сов.)	

Таблица 4а

Необходимо заметить, что и глагольные формы настоящего времени могут употребляться с **было**: *Катерина скрывается. Северьян бросается было за ней, как вдруг его останавливает незнакомая девушка.* Поэтому таблицу 4а современного русского языка можно упростить таким образом:

	прошлое	настоящее	будущее
несовершенное	стрелял*	стреляет*	будет стрелять
совершенное	выстрелил*		выстрелит

Таблица 4б

• Эти глагольные формы употребляются с **было** (обозначая значение потенциальности) и соответствуют в итальянском языке конструкции **sta-per** + инфинитив.

#### 4. Трудности перевода

##### 4.1. Культурные различия а типологические совпадения

Так как носители языка посредством глагольной системы каждого отдельного языка по-своему отражают и интерпретируют действия (события и ситуации) происходящие в мире действительности, определенную трудность представляет передача значе-

ний и стилистических тонкостей выраженных глаголом — с одного языка на другой. Несмотря на всё различие между культурными традициями древней Руси и современной Италии, иногда легче осуществить перевод древне-русского текста на современный итальянский язык, чем на современный русский. Причина этого — в том, что древне-русский и итальянский имперфект и аорист почти полностью совпадают. Таким же образом, совпадает оппозиция между прошлыми и настоящими „простыми” ~ „сложными” формами.

#### 4.2. Трудности перевода на итальянский язык

Только в том случае, когда древне-русский язык выражает семантические тонкости посредством вида возникают трудности перевода на итальянский язык.

аор. несов.	160.	<i>Тому въ Полотскѣ позвонилиа заутренюю рано у Святѣя Софѣи въ колокола: а онъ въ Киевѣ звонъ слыша.</i>
перевод на итальянский		<i>Per lui a Polock / scampanò il mattutino / di buon'ora / a Santa Sofija // e lui a Kiev / ne udì il suono</i>
перевод на современный русский язык		<p>Ему в Полотике позвонили... а он в Киеве звон <b>слышал</b> ... (Шамбинаго-Ржига, 1934)</p> <p>Зазвоняет... он же звон ... <b>уж слышал</b> ... (Маиков, 1950)</p> <p>Позвоняет в Полотке... // А он <b>уж слышит</b> звон в Киеве ... (Новиков, 1950)</p> <p><i>Позвонят ... а он в Киеве / ... <b>слышит</b> перезвон</i> (Заболотский, 1950)</p>

аор. сов.	8.	<i>Тогда Игорь <b>взр</b>ь на светлое солнце и <b>вид</b>ь от него / песов. тьмою вся своя вой прикрыты</i>
перевод на итальянский		<i>Allora Igor' / guardò il sole chiaro / e da quello/ vedeva / avvolti in tenebra / tutti i guerrieri</i>
перевод на современный русский язык		Тогда Игорь <b>взглянул</b> на светлое солнце и <b>увидел</b> : от него тьмою все его воины покрыты. (Шамбинаго-Ржига, 1934)  ... <b>взглянул</b> ... <b>увидел</b> ... (Штурм, 1934; Лиха ев, 1950)  ... <b>возрел</b> ... <b>увидел</b> ... (Шервинский, 1934; Жуковский, 1950)  ... <b>взглянул</b> ... <b>видит</b> ... (Стелленкий, 1950)  ... <b>возрел</b> ... <b>видит</b> ... (Майков, 1950)  ... <b>возрел</b> . / и <b>видел</b> ... (Новиков, 1950)
аор. песов.	70.	<i><b>Биш</b>ся день, <b>биш</b>ся другой: третьего дни къ полудию падоша стязи Игоревы.</i>
перевод на итальянский		<i>Un giorno s'andarò battendo / e un altro ancora // sul mezzodi del terzo / caddero / gli stendardi di Igor'</i>
перевод на современный русский язык		<b>Бились</b> день, <b>бились</b> другой ... (Шамбинаго-Ржига, 1934; Шервинский, 1934; Штурм, 1934; Лихачев, 1950; Стелленкий, 1950)  / третий день уж <b>бьются!</b> / (Майков, 1950)  <b>Бились</b> так день, <b>бились</b> другой ... (Новиков, 1950)  <i><b>Бились</b> день, <b>рубились</b> день, другой ...</i> (Заболотский, 1950)

имп. сов.	98.	<i>Всю ночь сь вечера босувы врани <b>възгряху</b></i>
перевод на ита.пьянский		<i>Tutta la notte / fin dalla sera / sbottavano in gracchi / le cipe cornacchie</i>
перевод на современный русский язык		<p>Всю ночь с вечера серые вороны <b>каркали</b> у Плесеска на лугу ... (Шамбинаго-Ржигя, 1934)</p> <p>... серые вороны <b>каркали</b> ... (Стеллецкий, 1950)</p> <p>... <b>гряли</b> ... (Шторм, 1934; Лихачев, 1950; Жуковский, 1950)<sup>9</sup></p> <p>... Серый ворон <b>кричал</b> ... (Заболоцкий, 1950)</p> <p>... бусы вороны <b>раскаркались</b> ... (Шервинский, 1934)</p> <p>... <i>сизо-бурые</i> <b>възгряли</b> враны ... (Новиков, 1950)</p>

имп. сов.	54.	<i>Камо Турь <b>поскопяше</b>, своимъ златымъ шеломамъ посвь иная, тамо лежать поганяя головы Половецкыя</i>
перевод на ита.пьянский		<i>Dove andò balzando il Toro / dardeggiando col suo elmo d'oro // là giaccion teste / di polovcy infedeli</i>
перевод на современный русский язык		<p>Куда, ты, тур, <b>поскакивал</b>, своим золотым шеломам посвечивая, там лежат поганые головы половецкие (Шамбинаго-Ржигя, 1934)</p> <p>Куда, тур, <b>поскачешь</b> ... (Шервинский, 1934)</p> <p>Куда, тур, ни <b>поскочишь</b> ... (Шторм, 1934)</p> <p>Куда ты, тур, <b>поскочишь</b> ... (Лихачев, 1950)</p> <p>Куда он, тур, ни <b>поскачет</b> ... (Стеллецкий, 1950)</p> <p>Где ты, тур, ни <b>поскачешь</b> ... (Жуковский, 1950; Майков, 1950; Новиков, 1950)</p> <p><i>Где ты ни <b>проскачешь</b>, тур</i> ... (Заболоцкий, 1950)</p>

### 4.3. Трудности перевода на современный русский язык

И наоборот, на современный русский язык затруднительно перевести законченные формы прошедшего (или будущего) времени. Не всегда также в переводах на современный русский язык проводится различие между древне-русским плюсквамперфектом и соответствующей формой с потенциальным оттенком.

законч. ~ потенц.	88.	...уже <b>лжу</b> <b>убуди</b> [ста]: которую то <b>бляше</b> <b>усыпил</b> отец ихъ ... [и] грозою <b>бляшешь</b> <b>притрепеталь</b>
перевод на итальянский		... <i>ormai risvegliarono / il male / che il padre loro</i> <i>Svjatoslav // possente e grande kieviano / aveva sedato / e</i> <i>con la minaccia / avrebbe tenuto in timore</i>
перевод на современный русский язык		... Ее <b>было усыпил</b> отец их ... <b>было навел</b> ... (Шамбинаго-Ржига, 1934)  ... ее <b>было усыпил</b> / отец их ... грозою <b>было</b> <b>приустранил</b> ... (Шторм, 1934)  ... а его <b>усыпил было</b> / их отец ... грозою <b>притрепетал</b> он поганых ... (Новиков, 1950)  ... ее <b>усыпил было</b> грозою отец их... / <b>устранил было</b> ... (Стеллецкий, 1950)  ... <b>это зло великою грозою / усыпил</b> отец их ...// <b>устранил</b> их ... (Заболонкий, 1950)

Ср. выше 3.3.

## 5. Употребление личных глагольных форм в «Слове»

### 5.1. Употребление грамматических времён а реальное хронологическое время

Если мы посмотрим на повествовательные части «Слова» (т.е. на части, описывающие какие-нибудь действия) то заметим, что не всегда употребление грамматических времён совпадает с реальным хронологическим временем, в котором происходит действие. Хотя повествование в тексте подчинено определенным закономерностям употребления различных временных форм глагола, коррелирующим с реальным (хронологическим) временем опи-

сываемым в тексте, в отдельных повествовательных единицах временные формы распределяются по-разному, нередко с нарушениями подобных закономерностей. Мы приведем здесь только несколько примеров.

### 5.2. Выражение действия в прошлом: преобладание аориста/ имперфекта

Разграничим повествовательные единицы, в которых преобладают аорист и имперфект (плюсквамперфект встречается крайне редко<sup>10</sup>) и те единицы, в которых преобладают настоящее время и перфект. (Можно, в принципе, выделить такие повествовательные единицы, в которых ни одна из временных форм не является доминантой). Так как основное действие „Слова” разворачивается в прошлом (хронологическом), аорист и имперфект выступают наиболее естественными формами его выражения:

Эпизод затмения солнца (8-12)	8.	<i>Тогда Игорь <b>взърь</b> на светлое солнце и <b>видь</b> оть него тьмою вся своя вой прикрыты;</i>
	9.	<i>и <b>рече</b> Игорь къ дружнѣ своей: ...</i>
	12.	<i><b>Спала</b> Князю умь похоти, и жалость ему знаменіе <b>заступи</b>, искусити Дону великаго.</i>

Эти формы преобладают, например, в начальном фрагменте текста, где описывается русское нашествие на половцев однако здесь встречаются также и настоящее время, и перфект<sup>11</sup>:



Нападение Игоря на половцев (186-38)	18b	<i>стоять</i> стязи въ Путивль; Игорь <i>ждетъ</i> мила брата Всеволода.
	29.	<i>дивь кличетъ</i> врѣху древа. <i>велить</i> послушати земли незнаемъ ...
	30.	... <i>крячатъ</i> тьлыгы полуноши. риц лебели раслушени. Игорь къ Дону вои <i>ведеть</i> :
	31.	<i>уже бо бѣлы</i> его насеть птиць ... вѣщи грозу <i>въ срозать</i> [= ворожить ?] ...: орли ... звѣри <i>зовуть</i> . лисици <i>брешуть</i> ...
	32.	<i>О руская земле!</i> уже за Шеломнємь <i>еси</i> .
	33.	<i>Дльго. Ночь мркнетъ</i>
	34.	... <i>мызл</i> поля <i>покрыла</i> [перф. сов.]

Путем смены (чередования) временных форм, автор „Слова“ достигает здесь „новостовательного рельефа“: употребляя настоящее время и перфект, автор как бы выводит нас прямо „на сцену“, где происходит действие. И наоборот, когда автор хочет удалить нас „от сцены“, он, чтобы показать нам расстояние отделяющее прошедшие события/ситуации от нас, употребляет формы аориста/имперфекта. Типичный пример — это рассказ о знаменнии/затмении — ср. выше 5.2.

Вот еще подобные примеры<sup>12</sup>, в которых автор употребляет чередование временных форм для достижения стилизации:

Пораже- ние Игоря  (666-74)	66b	<i>летяць</i> стрѣлы каменя; гримлють сабли о шеломи; <i>трещать</i> конѣ харалужныя
	67.	... Чръна земля подь коняты, костью <b>была</b> посьяна, а кровою <b>польяна</b> ; тугою възлопа по Руской земли. [перф. сов.]
	68.	Что ми <b>шумить</b> , что ми <b>звенить</b>
	69.	Игорь плькы <b>заворочаеть</b> ; жаль бо <b>ему</b> мила брата Всеволода.
	74.	<b>Ничить</b> трава жалощими, а древо стугою къ земли <b>преклонилося</b> [перф. сов.].
Сон Святослава (93-99)	97a	и <b>нѣгують</b> мя
Всеслав Полоц- кий (152b -163)	157.	скачи вѣлкомь до Немиги ... сноны <b>стелють</b> головами, <b>молотяць</b> чени харалужными, на тоиъ животь кладуть, <b>вьють</b> душу отъ тѣла.
Бегство Игоря  (184-196)	184.	... <b>идуть</b> сморни мѣлами; Игореви Князю Богъ путь <b>кажетъ</b> ...
	185.	... Игорь <b>сыпить</b> , Игорь <b>бдитъ</b> , Игорь мыслю поля <b>мѣритъ</b> ...
	186.	... Овдурь свисцу за рѣкою; <b>велить</b> Князю разумети.
Смерть Рости- слава (197-99)	198.	<b>Плачется</b> мати Ростислава по уноши Князи Ростиславъ.
	199.	... и древо стугою къ земли <b>прыклонило</b> [перф. сов.] ...
Пресле- дование Игоря  (200 -208)	200.	... На слѣду Игоревъ <b>ѣздитъ</b> Гзакъ съ Кончакомь.
	202.	... дяглове тектомь путь къ рывъ <b>кажутъ</b> , соловии веселыми пѣсьми свѣтъ <b>повѣдають</b> .
	203.	<b>Мльвить</b> Гзакъ Кончакови

5.3. *Выражение действия в прошлом: преобладание настоящего/перфекта*

Противоположными примерами являются те повествовательные единицы, в которых преобладает настоящее время/перфект. Здесь употребление аориста/имперфекта позволяет автору достигнуть выпуклости, „повествовательного рельефа“ через внезапное удаление „от сцены“. Характерный пример — эпизод нападения половцев во время отдыха русских воинов и последующая битва.

Нападение половцев (40-54)	51.	<i>и отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы <b>отступиша</b> [= об(б)ступиниа ?]</i>
	52.	<i>Дѣти бѣгови кликомъ поля <b>прегородиша</b>, а хуабріи Русини <b>преградиша</b> чьрлеными шиты.</i>
	54.	<i>Камо Турь поскочаше ... тамо <b>лежать</b> поганыя головы Половенкыя</i>

Фрагментами, где используется подобный прием, являются также:

Изяслав Василькович (143-148)	144.	<i>Единъ же Изяславъ ... <b>позвони</b> своими острыми мечи о шелома Литовскїи; <b>притрела</b> славу льду своему Всеславу ...</i>
	146.	<i>дружину твою, Княже, птишь крылы <b>прїодь</b>, а звери кровь <b>полизаша</b>.</i>
	147.	<i>Не <b>бысь</b> [= бысть]ту брата Бря яслава, ни другаго Всеволода; единъ же <b>изрони</b> жемчужну душу изъ храбра тѣла ...</i>
	148.	<i>Уныли голоси, <b>понице</b> весе, ѿе.</i>

5.4. *Выражение действия в прошлом исключительно в настоящем времени*

Такие же эпизоды, как плач Ярославны и возвращение Игоря на Русь описываются автором только в настоящем времени (исключая диалоги). „Повествовательный рельеф“ в этих частях достигается их контрастом, противопоставлением со другими

частями сочинения.

### Заклучение

Как мы видим, „Слово о полку Игореве“ не только почти полностью отражает глагольную систему древне-русского языка, но и показывает необыкновенное мастерство автора в употреблении глагольных форм с точки зрения стилизации. По-нашему мнению хороший перевод должен не только адекватно передавать богатство поэтических образов, ритм речи и т.д., но также возможно полно соответствовать оригиналу во всех точностях глагольных оппозиций, и их смены (чередования).

\* Болонского Университета

<sup>1</sup> Т.е. такими, например, формами как: причастие на -л- + вспомогательный глагол **быти**.

<sup>2</sup> Или вспомогательного глагола **начяти**.

<sup>3</sup> Несовершенного вида. См. раздел 1.3.

<sup>4</sup> Используемая нумерация строк таже, что и в собственном издании „Слова“, см. E. T. Saronne, *Il Cantare di Igor*’, Parma: Pratiche Editrice (Biblioteca medievale), 1988<sub>1</sub>, 1989<sub>2</sub>, 1991<sub>3</sub>, 290 стр.

<sup>5</sup> Соответствующий имперфект с оттенком потенциального значения, относящийся к сфере настоящего времени, в меньшей степени отличается от условного/сослагательного значения, выражающего „желательность“ и является его вариантом:

потенц.	1.	<i>Не льюли ны <b>бьшеть</b> ...</i>
усл./ сосл.	15.	<i>Пьти <b>было</b> пьсь [= пьсь] Игореви ...</i>
	17.	<i>или вьспьти <b>было</b> ...</i>

<sup>6</sup> Точнее говоря, будущее в прошлом.

<sup>7</sup> Минимальным периодом считается день.

<sup>8</sup> Пропециая форма **было** при других глаголах означает действие неполное, несостоявшееся, или готовность к действию: *Я чуть **было** не унал. Хотел **было**, да позабыл* (Даль).

<sup>9</sup> ... *бесовы вороны ...* (Шторм); ... *серые вороны ...* (Лихачев); ... *врапы зловешие ...* (Жуковский).

<sup>10</sup> Единственное употребление в тексте «Слова». См. таблицу I.

<sup>11</sup> Нами не учитываются здесь формы настоящего времени содержащиеся во включенных в повествование диалогах.

<sup>12</sup> В них преобладает аорист/имперфект.

Laura Tosi

SPAZI DI SOLITUDINE/SOLITUDINE DEGLI SPAZI:  
L'EMANCIPAZIONE DELL'ANZIANO IN  
*QUARTET IN AUTUMN* DI BARBARA PYM

1. *Quartet in Autumn*<sup>1</sup> e l'opera di Barbara Pym

La posizione di *Quartet in Autumn* (d'ora in poi *QA*) nell'ambito del macrotesto di Barbara Pym, si situa verso la fine della produzione dell'autrice, nel terzetto delle ultime opere, insieme a *A Sweet Dove Died* e *A Few Green Leaves*; allo stesso tempo la sua datazione (1977) segna l'inizio della rivalutazione dell'autrice con la famosa segnalazione di Philip Larkin e Lord David Cecil sul *TLS*<sup>2</sup>. La composizione di *A Sweet Dove Died* e di *QA*, tuttavia, è precedente al rinnovarsi di interesse intorno a Barbara Pym, per cui si tratta di opere che furono scritte senza sicurezza di pubblicazione, al contrario di *A Few Green Leaves* che fu concepita e scritta quando il clamore e le aspettative attorno all'autrice non avevano avuto uguali nella sua travagliata carriera artistica, spesso amareggiata da incomprensioni con gli editori e dattiloscritti respinti al mittente (*QA* viene pubblicato dopo un intervallo di 16 anni dall'ultimo romanzo).

Nell'opera, vengono narrate le vite di quattro anziani colleghi d'ufficio (due uomini, Edwin e Norman, e due donne, Letty e Marcia) per una durata di alcuni mesi (fino alla morte di una di loro), come dalla definizione di Edwin: «Four people on the verge of retirement, each one of us living alone, and without any close relative near – that's us» (pag. 9). I personaggi si caratterizzano in varie combinazioni a coppie: dopo la ovvia 2 donne/2 uomini, si nota immediatamente la differenziazione pensionati/lavoratori (anche qui secondo il sesso), tra chi ha parenti (Edwin e Norman) e chi è privo

<sup>1</sup> L'edizione utilizzata per le citazioni è: BARBARA PYM, *Quartet in Autumn*, London, Grafton, 1980 (prima ed. 1977),

<sup>2</sup> Per informazioni biografiche e sulla scoperta letteraria della Pym si veda JANICE ROSSEN (a cura di), *Independent Women. The Function of Gender in the Novels of Barbara Pym*, Brighton: Harvester; New York: St. Martin's Press, 1988.

di legami familiari, chi possiede una casa (Marcia, Edwin) e chi vive in un «bedsitter» (Letty e Norman), fino ad arrivare a contrapporre la coppia di personaggi «strambi», con più manie e bizzes senili (Norman e Marcia) a quelli invece che più si adattano alle convenzioni sociali, diremo quasi gli «integrati» (Letty ed Edwin). È attraverso questa tecnica quasi contrappuntistica che si delineano le caratteristiche comuni dei personaggi, e si contrastano le idiosincrasie individuali.

Nei 24 capitoli una figura di narratore onnisciente segue le azioni, o per meglio dire le *reazioni* dei quattro personaggi (spesso distinte anche tipograficamente nel testo da brevi spazi bianchi che separano le rispettive vicende) di fronte agli avvenimenti che li coinvolgono o a certe «scadenze» dell'anno in corso quali le ferie estive, il Natale, i cambi di stagione. Un esempio tipico di questa strategia di presentazione dei personaggi è il capitolo 10, che si apre anticipando con un sommario dove e con chi avrebbero trascorso il giorno di Natale i quattro colleghi, per poi passare a delle *scene*: 1. l'imbarazzo causato da Marcia al pranzo di Natale offertole dalla coppia di vicini; 2. il pranzo di Letty con la sua padrona di casa Mrs Pope; 3. il pranzo di Norman con il cognato e la sua nuova compagna; 4. Edwin sul treno del ritorno, esausto, dopo il Natale trascorso con la figlia e i nipotini che non vede l'ora di rientrare nella sua routine liturgica (per cui la fine del capitolo segna un progresso temporale).

Va osservato che la maggior parte dei temi caratteristicamente ricorrenti nei romanzi della Pym (ricostruzione della vita nel piccolo villaggio inglese, amori non ricambiati e quindi vissuti con rassegnazione, la solidarietà femminile, rapporti tra le eroine e i membri del clero, la vita della zitella<sup>3</sup>) assieme a procedimenti stilistici di natura intertestuale come le citazioni letterarie pronunciate dai personaggi e i continui riferimenti a eroine di romanzi vittoriani, in questo romanzo non sono presenti o in certe occasioni sono solamente accennati<sup>4</sup>. Il vero grande tema dell'opera *QA* è **la solitudine della vecchiaia**, al quale le tematiche preferite dalla Pym fanno da sfondo o sono presenti solamente in modo marginale. Se è vero che le due protagoniste femminili sono zitelle, questa loro condizione, lungi dall'essere una scelta di autonomia e di libertà come per molti perso-

<sup>3</sup> In JANICE ROSSEN, *The World of Barbara Pym*, Macmillan, 1987 è dedicato un intero capitolo (il terzo) al tema dello zitellaggio («spinstershood») nella narrativa di Barbara Pym.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra Barbara Pym e la tradizione letteraria (Jane Austen, la letteratura vittoriana etc.) si veda JANE NARDIN, *Barbara Pym*, Boston, Twayne Publishers, 1985.

naggi femminili di altri romanzi (si veda ad esempio la Harriet di *Some Tame Gazelle*), rappresenta solo una delle cause dell'isolamento affettivo delle due donne, che non possono contare su affetti familiari di nessun genere (allo stesso modo, gli innamoramenti si manifestano nella sede di questo romanzo come pallide simpatie, quale quella di Marcia per Norman). Come si accennava poc'anzi, anche l'abitudine a *citare* dei personaggi femminili che solitamente possiedono una cultura letteraria di buon livello (se non addirittura una laurea in letteratura inglese, oppure scrivono, come Catherine di *Less Than Angels* e Beatrix in *A Few Green Leaves*) qui è estranea alla natura dei personaggi. Marcia non legge, anzi considera la biblioteca come «a good, free, warm place not too far from the office (...) a good place to dispose of unwanted objects which could not in her opinion be classified as rubbish suitable for the dustbin» (pag. 6). Sebbene non sia vittima delle bizzarrie senili come Marcia, nemmeno Letty è una lettrice dai gusti raffinati, passando dai romanzi rosa alle biografie quando non le è più possibile l'identificazione con la protagonista femminile («she had come to realize that the position of an unmarried, unattached, ageing woman is of no interest whatever to the writer of modern fiction», pag. 6-7). Quando il pensionamento offre a Letty la possibilità di utilizzare il tempo libero per mettersi a studiare, la scarsa concentrazione e la difficoltà di comprensione dei testi la scoraggiano dal continuare:

Perhaps she had chosen the wrong books, for surely 'social studies' must be more interesting than this? (...) It must be that she was too old to learn anything new and that her brain had become atrophied. Had she indeed ever had a brain? Going back over her past life, she found it difficult to remember anything she had ever done that required brain work, certainly not the job from which she had just retired (pag. 97).

Siamo molto lontani quindi dalla concezione dello studio e della poesia come esperienza gratificante in grado di pacificare gli animi quando questi sono agitati, come ad esempio succede a Leonora in *A Sweet Dove Died*.

A dispetto di queste differenze con il resto della produzione della Pym, è possibile tuttavia individuare una continuità di discorso tra *The Sweet Dove Died* (pubblicato successivamente a *QA* ma scritto prima) e *QA*. Credo sia legittimo affermare che già nel personaggio di Leonora si inizia a manifestare l'interesse della Pym per l'esperienza dell'invecchiamento e della solitudine. La personalità di Leonora si differenzia notevolmente dalle due donne di *QA*: appartiene ad una classe sociale superiore, è colta, dotata di un senso estetico raffinato che la fa circondare di oggetti d'arte di valore, fiori e abiti



eleganti. Si innamora di un uomo più giovane di lei con tendenze omosessuali, lotta per trattenerlo accanto a sé e poi si rassegna ad averlo perduto e rinuncia a lui. La vecchiaia entra nel romanzo tramite la presenza di altri personaggi (Miss Foxe che decide di andare in una casa di riposo, la patetica infatuazione dell'amica Meg per l'altro omosessuale Colin come figura di sostituto di un figlio mai avuto) e nell'atteggiamento stesso della protagonista Leonora, che percepisce la vecchiaia come 1. perdita della bellezza (ci sono frequenti riferimenti a specchi che rimandano immagini indesiderate) 2. stanchezza e incapacità di continuare a combattere (per riconquistare James) 3. solitudine: «I am utterly alone – she thought»<sup>5</sup>. È quest'ultimo aspetto che sarà esplorato più a fondo in *QA*, dove le preoccupazioni estetiche dei personaggi, che si intuiscono più anziani di Leonora, sono subordinate a quelle più materiali di scegliere un posto dove vivere gli ultimi anni di solitudine. Letty, in un certo senso la portatrice del «common sense» del romanzo e di maggior autoconsapevolezza, ricorda per certi versi Leonora, nella sua coraggiosa fiducia che la vita abbia ancora qualcosa da offrire, a dispetto delle circostanze.

## 2. *Personaggi e coordinate spaziali nell'opera*

Il senso della solitudine (legato a quello della vecchiaia), che dalla coscienza e dai pensieri dei personaggi ci è comunicato tramite il discorso indiretto libero, è prodotto, a mio avviso, dalla scelta e contrapposizione di determinati spazi nell'opera. I personaggi del romanzo aspirano a ritagliarsi uno spazio fisico per vivere serenamente mentre in realtà quelli che possiedono si rivelano spazi di profonda solitudine: in questo contesto l'emancipazione coinciderà con la libertà di scegliere lo spazio dove abitare. Al contrario, chi intratterrà un rapporto nevrotico con il proprio spazio è destinato a soccombere (Marcia), come verrà chiarito successivamente.

Vediamo ora di distinguere gli spazi del romanzo a seconda della loro funzione tematica-caratterizzante in rapporto ai personaggi e alle loro interazioni. È possibile individuare 3 tipi di ambienti:

<sup>5</sup> Il capitolo 7 di JANICE ROSSEN, *The World of Barbara Pym*, è dedicato all'ultima produzione della scrittrice, in particolare a *A Few Green Leaves*.

a) Ambienti comuni ai 4 personaggi.

Il principale è senza dubbio l'*ufficio*, unico luogo di incontro dei quattro, a parte un ristorante dove gli uomini invitano le colleghe per un pranzo dopo il loro pensionamento (anche questo però collegato al lavoro perché convenzionato con l'ufficio, in modo da utilizzarvi i buoni pasto). L'ufficio è l'unico luogo stabile di ritrovo sociale per i personaggi, ma il tipo di conversazione che si instaura è superficiale; si commentano le notizie dei giornali o ci si aggiorna brevemente su quanto è successo dopo il periodo di assenza dei colleghi. Di solito è Norman a raccontare storie di anziani trovati morti di freddo e di fame:

'Hypothermia', he read the word slowly. 'Another old person found dead. We want to be careful we don't get hypothermia'(pag. 9)

'You read of elderly people being found dead in the house with no food – dreadful, isn't it'(pag. 22)

È infatti l'unico personaggio che sembra provare un gusto quasi sadico quando si tratta di mettere «il dito sulla piaga» della vecchiaia (spesso gli altri personaggi si ribellano alle sue definizioni e ai suoi giudizi, Letty in particolare), parlandone spesso in maniera diretta e persino brutale. Ma quando si tratta di condividere momenti difficili o di mostrare interesse umano verso la vita dei colleghi, in ufficio la dimensione della solidarietà è praticamente assente, basti pensare all'atteggiamento dei colleghi in riferimento alla mastectomia di Marcia, di cui ufficialmente nessuno sa niente (pp 58-59). In ufficio invece si discute volentieri del disagio causato dalla perdita della propria abitazione e la difficoltà di cercare un'altra sistemazione accettabile: è un problema quello dello spazio per l'anziano che è particolarmente sentito dai quattro e che costituisce spesso argomento di discussione e di scambio. Uno degli argomenti di conversazione preferiti è infatti la precarietà della 'bedsitting room' di Letty, che sentendosi a disagio con il nuovo padrone di casa Mr Olatunde, rumoroso sacerdote africano, decide di trasferirsi:

'Isn't there some friend you could live with?' Edwin suggested. 'Apart from the one who's getting married?' A woman like Letty must have many friends, a whole army of nice women like the WRVS or some- though not all- of the female congregation of his church. Surely there were plenty of such women? One saw them everywhere.

'The best thing is to have a relative' said Norman. 'Then they're bound to do something for you. After all, blood is thicker than water, however distant the connection- you can bank on that' (pag. 58-59).

La situazione di Letty è ulteriormente aggravata dal fatto che l'amica Marjorie con cui aveva progettato di abitare dopo la pensione (nel suo cottage in campagna) le comunica di avere progetti matrimoniali con un pastore anglicano. Anche questo sviluppo viene raccontato ai colleghi in ufficio che non risparmiano i commenti sul futuro «logistico» di Letty. L'ufficio, oltre che ritrovo sociale, diventa anche uno spazio dove i quattro personaggi discutono i problemi di Letty, che ha appunto nell'ufficio una delle poche possibilità di contatti umani, per quanto limitati essi possano essere. Sarà proprio il collega Edwin ad offrire il suo aiuto nella ricerca di una stanza per Letty mettendola in contatto con l'anziana Mrs Pope. Questo trasferimento viene ancora una volta vissuto come un'esperienza da condividere in ufficio:

Next morning in the office there was an air of expectancy, almost of excitement. They all wanted to know how Letty had got on in her new room. Edwin had a proprietary attitude towards the move – after all, he was entitled to it as he had found the room for her, and the others felt that he had done something pretty good in, as it were, delivering her from Mr Olatunde (pag. 66).

Lo spazio dell'ufficio non ricopre soltanto la funzione di luogo di comunicazioni sociali più o meno profonde, ma costituisce, per dei soggetti che vivono con un minimo di contatti esterni come Marcia e Letty, il riferimento sociale per eccellenza, il giudizio dell'altro. Nel capitolo 12, a metà romanzo (*QA* è composto da 24 capitoli), Marcia e Letty a causa del pensionamento escono dallo spazio di contatti sociali dell'ufficio: è un *turning point* nella vicenda, che determina un peggioramento nella vita delle due donne. Come si osservava in precedenza, per Letty si ripropone il problema di cercare casa:

She had already been classified as a typical English spinster about to retire to a cottage in the country, where she would be joining with others like her to engage in church activities, attending meetings of the Women's institute, and doing gardening and needlework (pag. 86).

Ma è nel comportamento di Marcia che l'esclusione dallo spazio dell'ufficio provoca le conseguenze più gravi per la sua salute e la cura di sé. Personaggio bizzarro e pieno di manie, tuttavia si imponeva di vestire decorosamente per le altre persone al lavoro, e, trascorrendo la pausa pranzo in compagnia dei colleghi, si vedeva costretta a portare da casa un piccolo pasto. Non essendo più soggetta a entrambi i doveri, Marcia non si cura più di quanto indossa né della sua alimentazione (pag. 91). La sua trascuratezza diventa sempre più marcata con il passare del tempo. Dopo qualche setti-

mana la ritroviamo in condizioni spaventose in occasione del pranzo offerto dai colleghi Edwin e Norman:

It took the others a moment or two to recover from the apparition standing before them. Marcia was thinner than ever and her light-coloured summer coat hung on her emaciated body. On her feet she wore old fur-lined sheepskin boots and a pair of much darned stockings, and on her head an unsuitably jaunty straw hat from which her strangely piebald hair straggled in elflocks (pag. 107).

È un'immagine che turba profondamente Letty (che si sente responsabile per non aver saputo stabilire un contatto con Marcia e in colpa per provare vergogna di essere vista con lei in pubblico) ma che impressiona anche Edwin e Norman, sebbene il fatto che ci sia un'assistente sociale che la visita regolarmente sembri sollevarli dalla responsabilità di farsi vivi con lei, almeno per un certo periodo. La conversazione al ristorante ripropone vecchi modelli di conversazione da ufficio, senza mai arrivare a dei canali di comunicazione più profondi, a cui Letty ad esempio aspirerebbe («Letty wondered what he (Norman) would do in his bed-sitting room when he retired, and had an impulse to talk to him about it, but of course there was no time for that sort of thing», pag. 112). Lo spazio dell'ufficio, pur con tutte le sue limitazioni, costituisce comunque per i quattro colleghi un luogo privilegiato di rapporti sociali convenzionali (in qualche modo surrogato della cerchia parentale). Queste esistenze impregnate di solitudine lo prendono come riferimento dell'intera società: allontanarsi dall'ufficio è per Marcia prendere le distanze dal principio di realtà per rifugiarsi in un mondo nevrotico interiore che la porterà all'autodistruzione.

b) Abitazioni private: *casa/bed-sitter*

Nelle conversazioni dei colleghi, possedere una casa è considerata condizione privilegiata rispetto alla stanza in affitto (che è appunto la situazione di Letty e Norman). Le descrizioni del *bed-sitter* di Letty mostrano spesso il carattere solitario e provvisorio di questo tipo di sistemazione: chi è costretto a riunire tutti i propri oggetti e mobili in un'unica stanza necessariamente deve possederne un numero contenuto, il che crea meno problemi quando si impongono dei trasferimenti. La scena di Letty che sistema nella stanza affittata da Mrs Pope le sue poche cose (abiti, qualche libro, un vaso di giacinti, una radio a transistor e i ferri da calza) comunica l'impressione che Letty non abbia mai veramente lasciato una sua impronta caratteristica in nessun luogo, a parte forse ancora una volta l'ufficio, dove sono

rimaste le sue piante ormai lussureggianti, Letty non sembra prendere pieno possesso del suo spazio, né trasmette la sua identità ai luoghi dove si trova a vivere. Oltre a ciò, va tenuta presente la disillusione in seguito all'imminente matrimonio dell'amica Marjorie che da lungo tempo le aveva promesso di dividere il suo cottage in campagna dopo la pensione. A Letty si prospetta a questo punto un futuro cittadino nello spazio di una camera d'affitto. Si vedrà in seguito come l'emancipazione di Letty si costituisca proprio nella riappropriazione dello spazio tramite la possibilità di una scelta. Allo stesso modo, Norman è compatito dalla fidanzata del cognato, suo unico parente, per la vita solitaria che conduce. La freddezza e il disinteresse di Ken per il disagio del cognato costretto a vivere in un *bed-sitter* si traducono nel rifiuto di offrirgli ospitalità nella sua casa:

'Where exactly does he live?' Joy was saying, her pink rubber-gloved hands plunged in the washing-up water.

'Norman? Oh, he's got a bed-sitter – Kilburn Park way'.

'On his own all the time, is he? It must be a bit lonely'.

'Lots of people live on their own,' Ken pointed out.

'Still, at Christmas... it does seem sort of sad'.

'Well, we're having him here today, aren't we? I don't see what more we can do'.

'You've never thought of sharing?'

'Sharing? You have to be joking!'

(...) Imagine sharing a house with Norman! The very idea of it was enough to give him the creeps (pag. 76-77).

Possedere una casa significa avere una grossa gelosia per la propria privacy, per cui i due «proprietari», Edwin e Marcia, non si sognano nemmeno di invitare i loro colleghi a casa. La casa di Edwin sarà aperta agli altri soltanto il giorno del funerale di Marcia, mentre la casa di quest'ultima è luogo claustrofobico di difficile accesso perfino all'assistente sociale (Norman passa per caso ma l'occhiata di Marcia lo scoraggia dall'entrare). L'unico momento in cui uno dei colleghi viola la privacy dello spazio di Marcia è quando Edwin, passando per una visita caritatevole, trova la donna a terra con l'assistente sociale che sta per perdere il controllo.

Nel terzo capitolo ci viene descritta la casa di Marcia, un luogo generalmente trasandato che contrasta con le altre case dei vicini, ridipinte di fresco e con giardini ben curati. La casa di Marcia, polverosa e con un giardino incolto avendo rifiutato le offerte dei vicini di tagliare il prato, appare spesso caratterizzata come una sorta di *fortezza* impenetrabile agli esterni («she didn't speak to neighbours and nobody had ever been in her house», pag. 28), dove tutto è statico e immutabile: perfino la stanza dove è mancata la

madre non è stata mai toccata e restano ancora i giochi del gatto Snowy, anch'egli morto da lungo tempo. Lo spazio abitativo di Marcia è chiuso e ostile; la donna appare spaventata dalle possibili alterazioni dell'equilibrio operate dall'esterno, che si potrebbero verificare qualora decidesse di offrire una stanza a Letty, vista la sua situazione precaria con il nuovo padrone di casa:

Marcia had so far contributed nothing to the discussion for there was a fear in her mind, even if it was not a very strong one, that she might have to offer Letty a room in her house.(...) For of course it would be impossible – she couldn't have anybody else living in her house. Two women could never share the same kitchen, she told herself, forgetting for the moment that she never really used the kitchen except to boil a kettle or make a piece of toast. Then there would be the difficulty of the store cupboard where Marcia kept her collection of tinned foods, and the special and rather unusual arrangement she had about milk bottles, not to mention the use of the bathroom and the arrangement of personal washing – the difficulties were insuperable. Women alone had to make their own way in the world and no doubt Letty already knew this. (...) It certainly wasn't Marcia's duty to offer a home to Letty, just because she had a house of her own and lived by herself. Indignation welled up inside her, and she asked herself, why should I? But there was no answer to this question because nobody asked it. Nobody had even thought of it, let alone Letty herself (pag. 52).

Il sentimento che prova Marcia di fronte alla possibilità di ospitare Letty è l'indignazione, derivante anche dal fatto che la mente stramba di Marcia crede di aver patito un torto da parte di Letty quando quest'ultima una volta in ufficio le lasciò una bottiglia di latte di marca diversa da quelle acquistate da Marcia, rovinando quindi la sua preziosa e omogenea raccolta di vuoti.

Il lettore, al contrario di Letty, Edwin e Norman, che si domandano spesso come occupi il tempo Marcia ora che ha smesso di lavorare, sa molto bene che l'anziana donna dimentica di nutrirsi o di pulire la casa per dedicarsi a vari passatempi maniacali, tra cui il più importante è certamente quello di pulire e sistemare nel suo capanno del giardino un numero impressionante di vuoti di bottiglie del latte, con la giustificazione che «if there was a national emergency of the kind that seemed so frequent nowadays or even another war, there could well be a shortage of milk bottles and we might find ourselves back in the situation of 'no bottle, no milk', as in the last war» (pag. 54-55). Altri modi per riempire le giornate sono la sistemazione di cibi in scatola di cui Marcia possiede una scorta abbondante, oltre alla piegatura di sacchetti e borse di plastica. Una delle espressioni preferite da Marcia è «a woman can always find plenty to occupy her time», che utilizza spesso a mo' di risposta a chi, come l'assistente sociale o i colleghi, si preoccupa di chiederle

quali siano le sue attuali occupazioni. L'ironia viene percepita solamente sull'asse narratore-lettore, dal momento che soltanto al pubblico dei lettori è dato sapere in che attività bizzarre Marcia passi le sue giornate. Gli altri personaggi non possono che azzardare delle ipotesi fino al «dénouement» finale dopo la morte di Marcia quando i segreti passatempo della vecchia nella sua casa vengono finalmente svelati.

Accanto allo spazio-fortezza di Marcia dove la donna si sente al sicuro nonostante si allontani dai rapporti sociali e anche da un «sano» rapporto con l'ambiente, l'aspirazione di Letty ad uno spazio che porti con sé anche dei contatti umani viene continuamente frustrata. Dopo il fallimento del progetto di convivenza nel cottage di Marjorie e l'incapacità di stabilire un contatto con l'esuberanza religiosa del pastore nigeriano Mr Olatunde, a Letty non resta che accettare l'intermediazione di Edwin e andare a vivere con l'ancora più anziana Mrs Pope, nella sua «silent house», non sicura di aver fatto la cosa giusta, come il lettore apprende dalle sue riflessioni durante il pranzo di Natale (pag. 75). Il suo controllo sullo spazio, come si è avuto modo di sottolineare in precedenza, non è costante, ma rimane superficiale: è sempre Letty che deve adattarsi agli spazi che le circostanze le propongono, con l'atteggiamento passivo di chi sa che non può in nessun modo alterare il corso degli eventi. L'unico spazio in cui Letty si rifiuta di andare, fin dall'inizio, è l'*ospizio*, una soluzione che le viene suggerita da Marjorie:

Suddenly Letty felt indignant with Marjorie for supposing that she would be content with this sort of existence when she herself was going to marry a handsome clergyman. (...) As Beth Doughty topped up her glass, she resolved that a room in Holmhurst was the last thing she'd come to – better to lie down in the wood under the beech leaves and bracken and wait quietly for death (pag. 124)

Anche per i colleghi, lo spazio della casa di riposo è uno spauracchio con il quale appare difficile identificarsi. Piuttosto che in questa sistemazione, gli anziani preferiscono vivere in solitudine ma garantendosi un certo livello di autonomia. L'importanza di uno spazio abitativo dove poter lasciare un'impronta personale è continuamente affermata, trattandosi dell'aspirazione principale dei personaggi, particolarmente di Letty, che si trova costretta dalle circostanze ad alterare i suoi piani di vita. Marcia, al contrario, pur possedendo un'abitazione, ne fa il suo baluardo contro le aggressioni dell'esterno (l'assistente sociale), uno spazio privato dove vivere le proprie nevrosi senza curarsi di aderire agli obblighi sociali che le imponeva il contatto con altre persone in ufficio: lo spazio di Marcia è quello dell'alienazione e della perdita della propria identità sociale.

## c) Ambienti del «tempo libero»: chiesa, ospedale, spazi esterni

Oltre allo spazio lavorativo dell'ufficio e a quello abitativo della casa (o del *bed-sitter*) i 4 personaggi frequentano altri ambienti che servono a completare la presentazione della loro rete limitata di contatti sociali.

Letty è senz'altro il personaggio che più desidera intrattenere rapporti con l'esterno (invidia spesso a Marcia le visite dell'assistente sociale), sebbene questi poi si riducano alle sporadiche visite al cottage di Marjorie, che esclude presto l'amica dai suoi piani futuri per farci entrare padre Lyddell (classica figura di religioso anglicano ambito dalle parrocchiane di cui esistono vari esemplari nell'opera della Pym, si veda ad esempio *Some Tame Gazelle*). Da quando Marjorie decide di conquistare il reverendo, Letty viene allontanata dal suo spazio. Questo si verifica in particolare durante il picnic in campagna, quando il nascente idillio tra Marjorie e Lyddell esclude Letty dalla conversazione impedendole di sentirsi al loro livello (anche letteralmente, poichè mentre i due innamorati sono sulle sedie pieghevoli Letty è seduta per terra: «she could not help feeling in some way belittled or diminished, sitting on a lower level than the others», pag. 39). Più avanti l'esclusione sarà di tipo emozionale (Letty vede la coppia baciarsi di nascosto) ma, ancora più importante, di tipo spaziale, poiché come sappiamo Marjorie con la prospettiva di un futuro matrimoniale insieme al reverendo non è più disposta a offrire l'ospitalità del suo cottage all'amica, iniziando così la serie di disagi di Letty.

La situazione di Letty è per certi versi parallela a quella di Norman, il cui spazio alternativo al suo *bed-sitter* è la casa del cognato Ken, frequentata per senso di dovere il giorno di Natale. La felicità prematrimoniale del cognato (l'altra invitata al pranzo è la fidanzata di Ken) tuttavia è estranea all'umore di Norman che viene compatito dalla donna per la sua solitudine. L'atteggiamento di Letty e Norman verso queste figure di anziani che riscoprono l'amore tardivamente, non è di invidia («larking about in the kitchen, Norman thought, hearing the sound of laughter, but he wasn't really envious, his attitude being 'sooner him than me'» pag. 77) ma quasi di commiserazione, come se si trattasse di una bizzarria senile da compatire ma che comunque ha come risultato un cambiamento significativo (nel caso di Marjorie una perdita) della natura di un rapporto amicale o di parentela.

Mentre Letty e Norman sperimentano delle esperienze di esclusione da spazi appartenenti a familiari o amici, Edwin e Marcia frequentano due ambienti, rispettivamente la *chiesa* e l'*ospedale*, che



ricoprono la doppia funzione di organizzazione del tempo e gratificazione personale. A Edwin partecipare alle attività della chiesa anglicana è così congeniale da essere preferito perfino alla compagnia della figlia e dei nipoti (è l'unico dei 4 ad essere stato sposato e ad avere ancora dei parenti stretti), come appare dalle sue riflessioni sul Natale trascorso a casa della figlia:

In the train coming back from staying with his daughter and her family, Edwin felt drained and exhausted, but relieved. They'd wanted him to stay longer, of course, but he'd pleaded various pressing engagements for, after Christmas Day, with a somewhat inadequate 'Family Communion' as the main service (no High Mass) and Boxing day with a surfeit of cold turkey and fractious children, he felt he'd had enough. (...) Taking out his diary, Edwin considered the days after Christmas. Today, 27 December, was St John the Evangelist and there should be a good High Mass this evening at St John's over the other side of the common - (...) People didn't seem to realize what a lot there was going on after Christmas, quite apart from the day itself (77)

Il ritmo di vita di Edwin è modellato su quello della liturgia, con molteplici occasioni di ritrovo sociale e di impegno caritatevole (le «jumble sales» sempre presenti nei romanzi della Pym) nei tempi dell'anno ecclesiastico a cui può dedicare tutto il tempo lasciato libero dal lavoro, dal momento che non ha più doveri familiari/coniugali da adempiere (pp. 16-17). Quando ci vengono rivelati i pensieri e il modo di procedere della mente di Edwin, si nota spesso uno stupore per coloro che non permettono alla Chiesa di imporre il proprio ritmo di celebrazioni al singolo. Nell'occasione in cui si incarica di cercare una sistemazione alternativa a Letty e incontra la disponibilità di una parrocchiana, Mrs Pope, ad ospitare la donna, Edwin già vede la vita di Letty, altrimenti vuota e senza senso, governata e ordinata dalla successione di festività religiose e i riti che vi sono celebrati:

Now he could see the whole pattern emerging, with Letty's life governed by the soothing rhythm of the church's year. All Saints' today, then All Souls'; everybody could share in the commemoration of the saints and the departed. Then would come Advent followed closely - too closely, it often seemed - by Christmas (pag. 62).

In realtà il ritmo della vita di Letty che si snoderebbe parallela a quella degli impegni della liturgia è proprio il ritmo dell'esistenza di Edwin, che trova nell'ambiente della Chiesa un riferimento e un riconoscimento sociale (altrove nel romanzo ci viene comunicato che Edwin è «Master of Ceremonies» della chiesa di Clapham Common ed è intimo amico di Father Gellibrand) oltre che un sistema molto

efficiente di organizzazione del tempo. Per quanto riguarda il rapporto personale di Edwin con la fede, questo sembra passare in secondo piano rispetto a considerazioni sulla grandiosità o meno delle cerimonie religiose, la qualità dei rinfreschi dopo le celebrazioni o la presenza più o meno massiccia dei parrocchiani. Anche il suo interessamento al problema di Letty sembra nascere più dal suo senso del dovere che da un'autentico desiderio di aiutare un amico in difficoltà. Tuttavia, Edwin prende molto sul serio la responsabilità morale del cristiano verso i fratelli ed è proprio questo principio che lo condurrà a casa di Marcia con «Father G.» proprio nel momento in cui la collega ha maggior bisogno di aiuto. Il suo atteggiamento, come del resto quello del pastore, rimane comunque di distacco. Nonostante da buon cristiano si sia prodigato per un pronto ricovero, questa esperienza non riesce a toccarlo sul versante emozionale (pag. 135). Se per Edwin la chiesa costituisce uno spazio dove impiegare e organizzare il tempo libero, parimenti l'ospedale e gli ambulatori tramite periodiche visite di controllo forniscono a Marcia un modello di scansione del tempo e di sollecitazioni emotive gratificanti. Nonostante la donna sopporti malvolentieri le intrusioni filantropiche dell'assistente sociale volontaria, le cure e le raccomandazioni dei medici sono accolte come una specie di premio «meritato» avendo subito una «major operation». L'idealizzazione quasi romantica di Mr Strong, il chirurgo che ha operato Marcia di mastectomia, fa sì che egli diventi una figura predominante nei ricordi e nelle fantasie della donna per cui ogni opportunità per entrare nel suo spazio d'azione (ospedale, visite ambulatoriali, passeggiate vicino a casa sua) è lungamente attesa e pregustata, come il *clou* delle due settimane di ferie:

Yet Marcia did have two holiday treats in store, though she had no intention of revealing to anybody what these were. The first was a visit to out-patients at the hospital, where she was due for a check-up at Mr Strong's clinic. (...) Marcia's second holiday treat was a visit to Mr Strong's house, or rather to view at a safe distance the house where he lived. (...) She let a week elapse after her visit to the hospital – spacing out the treats – before setting out on a fine afternoon to see Mr Strong's house (pag. 41, 43).

Va ricordato inoltre che per Marcia l'ospedale è anche spazio di attenzioni esclusive (almeno così crede) per la sua persona e per la sua salute. Incapace di ricevere o di ricambiare affetto (Marcia respinge continuamente i tentativi di conversazione da parte di estranei e non risponde nemmeno al biglietto di Letty che vorrebbe incontrarla), l'unico spazio dove è in grado prima di tutto di *accettare* le attenzioni dell'altro è proprio l'ospedale o l'ambulatorio

medico. Nei ricordi di Marcia compaiono spesso figure di infermiere o di portantini che le comunicano un senso di calore solamente perché la chiamano professionalmente «dear»:

'Cup of tea, Miss Ivory? Sugar, dear?' It gave Marcia a warm feeling to remember those days and that nice woman – Nancy, they called her – coming round with the tea (pag. 117).

È soltanto ai check-ups che la donna riesce a confidarsi, è ai vari medici che si alternano a visitarla che si lamenta confusamente delle intrusioni dei volontari, delle offerte dei vicini di tagliare il prato, o della sua sistemazione delle bottiglie di latte con una serie di sfoghi logorroici che svelano chiaramente il suo stato di instabilità mentale. La conclusione della vicenda di Marcia è appunto in ospedale, dove, di nuovo, nonostante le sue gravi condizioni, sperimenta il piacere di essere al centro dell'attenzione («there seemed to be a crowd of young doctors round her bed, so they must have thought she was important», pag. 142). L'interessamento di colleghi, vicini ed assistente sociale si limita alla spedizione di un mazzo di fiori. Nemmeno Norman se la sente di andare in visita; in fondo non è una parente (pag. 137).

Ritorna per Marcia, semiosciente, la figura importante del chirurgo Mr Strong e del suo entourage di giovani dottori che si occupano della donna, ormai «in a terminal situation» come osserva uno di questi. La morte di Marcia, nello spazio nevroticamente congeniale dell'ospedale, si legge nella confusione dei pensieri, nel vaneggiamento finale sotto lo sguardo di Mr Strong.

Paradossalmente, la riappropriazione finale dello spazio preferito di Marcia, quello in cui come si è visto la donna è libera di accettare le stimolazioni affettive dall'esterno, coincide con la malattia e la morte. La sua lettura dello spazio ospedaliero, come fonte di gratificazione personale, appare distorta agli occhi di chi gode di altri riferimenti sociali; ma per Marcia, impenetrabile a ogni contatto umano, frequentare questo ambiente è per certi versi dare un *sensò* alla propria vita: la donna si spegne con un sorriso all'indirizzo del chirurgo per cui prova un sentimento che si avvicina all'innamoramento.

Per quanto riguarda gli altri spazi del romanzo con cui i personaggi entrano in rapporto, va osservato che contrariamente a gran parte della produzione della Pym, ambientata nel microcosmo dell'«English village», lo sfondo di *QA* è la grande capitale, Londra, intesa però nel senso più impersonale del termine, come spazio metropolitano dove le grandi distanze rendono difficile la frequenta-

zione di amici. Non è più possibile il «pop in some time» del villaggio, approfittando degli incontri casuali per proporre un invito: nel contesto urbano gli inviti devono essere ufficializzati e le visite decise in anticipo (perché comportano decisioni riguardo al trasporto per esempio), con una conseguente perdita di quella spontaneità tipica di questi scambi sociali<sup>6</sup>.

Un altro aspetto del paesaggio urbano è la desolazione dei barboni, gli *outcasts* della società che dormono nelle metropolitane. Sono visioni dolorose, specialmente quando riguardano gli anziani:

So often now Letty came upon remainders of her own mortality or, regarded less poetically, the different stages towards death. Less obvious than the obituaries in *The Times* and the *Telegraph* were what she thought of as 'upsetting' sights. This morning, for instance, a woman, slumped on a seat on the Underground platform while the rush hour crowds hurried past her, reminded her so much of a school contemporary that she forced herself to look back, to make quite sure that it was *not* Janet Belling. It appeared not to be, yet it could have been, and even if it wasn't it was still somebody, some woman driven to the point where she could find herself in this situation (pag. 18).

Immagini come quelle della vecchia barbona vengono a minare in qualche modo le ottimistiche convinzioni, più volte esposte nel romanzo dai vari personaggi, che il *welfare state* sia in grado di occuparsi degli anziani e che quindi il problema non sussista. Questa stessa figura di emarginazione collegata alla vecchiaia ritorna in mente a Letty più avanti nel romanzo, quando Marcia le restituisce bruscamente una vecchia bottiglia di latte:

Altogether the encounter had been an upsetting one, almost as disturbing as seeing that woman slumped on the Underground platform, on that morning which seemed so long ago now (pag. 113).

Altri spazi del romanzo, come quelli esotici della Nigeria di Mr Olatunde o i riferimenti ai viaggi passati di Letty in Italia e Spagna non riescono a dissipare l'atmosfera claustrofobica delle abitazioni dei personaggi, che si caratterizzano principalmente come spazi di solitudine e di incapacità di stabilire rapporti umani. Tale aridità di rapporti si fa ancora più grave se messa in relazione con la dimensione della vecchiaia nello spazio metropolitano.

<sup>6</sup> Si veda ad esempio, in *A Few Green Leaves*, capitolo 4, la passeggiata del reverendo Tom Dagnall nel villaggio, con relative speculazioni comiche su quale parrocchiano andare a trovare per farsi offrire qualcosa da bere.

Il romanzo si conclude con una sorta di riavvicinamento parentale tra i colleghi Norman, Letty e Edwin, in seguito alla morte di Marcia. Per la prima volta si rende possibile un'apertura del sè tramite l'accesso al proprio spazio, infatti i tre sono invitati per la prima volta a casa di Edwin :

The three of them were having a cup of coffee in Edwin's house before the funeral service at the crematorium, for which he had made all the arrangements. Marcia's death had of course brought them closer together (...) The most important thing was that they were seeing Edwin's house for the first time, never having been invited into it before. Death has done this, Letty thought (pag. 149)

Gli eventi fondamentali degli ultimi tre capitoli (22, 23, 24) sconvolgono la distribuzione degli spazi nelle esistenze di Norman e Letty, portandoli a riconsiderare delle decisioni passate e nuove prospettive. Infatti la casa di Marcia viene lasciata in eredità a Norman (forse il personaggio con cui Marcia sente più affinità, avendo in passato «experienced a faint stirring of interest in Norman, a feeling that was a good many degrees cooler than tenderness», pag. 22). Immediatamente si alza lo status sociale di Norman, che si porta al livello di Edwin dopo essere stato variamente compatito per avere abitato da solo in un *bed-sitter* per molto tempo:

'Norman, the Man of Property', Edwin teased, and it seemed to redress the balance between them, now that Norman also had a house and need no longer be an object of pity, alone in a bed-sitter (pag. 160).

Le reazioni di fronte a questa eredità improvvisa sono varie: Edwin tra gli altri lo scoraggia dall'abitarvi con il pretesto che la casa sarebbe troppo grande per una persona sola. A tutte le pressioni per vendere Norman risponde aggressivamente, difendendo il diritto ad usufruire di uno spazio finalmente adeguato contro coloro (come Edwin) che lo hanno ormai classificato come un «tipo da bed-sitter»:

'Yes, that's the best thing – it would be much too big for you,' Edwin pointed out, reasonably enough.

'Oh, I don't know so much about that,' said Norman huffily. 'It's only an ordinary semi, you know, just like yours, and you don't find yours too big. I don't necessarily want to end my days in a bed-sitter (pag. 171).

Analoga rivendicazione di autonomia decisionale si rileva negli scambi con la vicina di Marcia e l'assistente sociale (nelle parole di Norman, «the sexy blonde and the bossy do-gooding bitch») nei quali la vicina sembra quasi sconvolta dal pensiero che un altro anziano bizzarro venga ad abitare la casa anziché «a young couple of

about the same age as herself and Nigel, perhaps with children, so that they could do mutual baby-sitting when she and Nigel decided to start a family» (pag. 164).

La vera emancipazione di Norman è la possibilità di *scegliere* lo spazio dove vivere, pregustando il potere di influenzare per una volta l'esterno con le sue scelte:

All the same, he was now a house-owner and it was up to him to decide what to do with the property, whether to live in it himself or to sell it, and houses in that street were fetching a tidy sum judging by the others he had seen there. The fact that the decision rested with him, that he had the power to influence the lives of people like Priscilla and her husband, gave him a quite new, hitherto unexperienced sensation – a good feeling, like a dog with two tails, as people sometimes put it – and he walked to the bus stop with his head held high (pag. 165).

La sua riappropriazione dello spazio è parallela a quella di Letty alla quale dopo la rottura del fidanzamento con Father Lyddell viene nuovamente proposto di andare a vivere con Marjorie. A questo punto però Letty non è più disposta a dipendere dai capricci dell'amica («supposing after a few months or years Marjorie met somebody else to marry, what would happen to Letty then?» pag. 170) e decide, anziché seguire automaticamente le indicazioni dell'amica o di Edwin («I suppose you'll be moving down to the country, Letty, now that your friend's not getting married after all») di aspettare e di considerare la nuova situazione senza fretta. È soltanto Norman, che si trova nella stessa situazione, a comprendere profondamente quello che sta provando Letty:

'That's right', said Norman, 'don't you do anything you don't want to do, or let anybody tell you what you ought to do. Make up your mind. It's your life, after all'(pag. 176).

Allo stesso modo in cui Norman scopre che la nuova *situazione spaziale* gli permette di influenzare le vite di altri, Letty si fa forte della nuova consapevolezza di avere del potere su Mrs Pope e Marjorie, due classici «bossy types» che però in questa situazione non riescono ad esercitare la loro influenza:

Letty now realized that both Marjorie and Mrs Pope would be waiting to know what *she* had decided to do (pag. 176).

Il romanzo si chiude con l'immagine leggermente ridicola di Norman ed Edwin come inadeguati eroi romantici in futura visita al cottage di Marjorie.

Dopo la morte di Marcia, la situazione tra i tre si riequilibra dal punto di vista del «prestigio sociale»: ora Edwin non è più l'unico proprietario e Letty ha la possibilità di scegliere fra due soluzioni abitative. Da questo presupposto di parità, e dopo la dolorosa scomparsa di Marcia, si intravedono delle occasioni di interazione sociale fra gli ex-colleghi che non potevano verificarsi prima, quando Letty e Norman rappresentavano delle figure patetiche a cui si temeva di dover prestare assistenza, piuttosto che degli individui interessanti con cui è gratificante intrattenere dei rapporti fuori dallo spazio dell'ufficio.

Nel romanzo viene investigato il rapporto tra l'anziano e la dimensione spaziale e le sue difficoltà di integrazione nell'ambiente urbano, lavorativo e personale. Secondo quanto accade ai personaggi, emerge che la riuscita sociale dell'individuo, ad un livello più generale, risulta proporzionale alla sua capacità di riappropriarsi dello spazio. L'anziano in grado di scegliere liberamente il suo spazio non è più da compatire ma entra nella rete di contatti sociali con una prospettiva di vita futura più stimolante di quella della «old people's home». Ancora una volta è Letty a suggerire l'atteggiamento più positivo di fronte al futuro, forte della sua autonomia spaziale, con cui ottimisticamente si conclude il romanzo: «life still held infinite possibilities for change».

Andrea Zinato

LA VULGARIZACIÓN AL CATALÁN  
DE LAS *EPISTULAE MORALES AD LUCILIUM*  
DE L. A. SENECA

Tres son los manuscritos que transmiten la vulgarización al catalán de las *Epistulae morales* de Séneca:

- Madrid, Biblioteca Nacional, ms.9562, siglo XV/ comienzos XVI;
- Madrid, Biblioteca Nacional, ms.9152, siglo XVI;
- Zaragoza, Biblioteca general y Universitaria, ms. 21, siglo XV/ comienzos del siglo XVI.

K. Blüher<sup>1</sup> y M. Eusebi<sup>2</sup> mantienen que esta traducción es, en realidad, la única vulgarización del texto de Séneca llevada a cabo en la península ibérica antes del siglo XVII, es decir hasta la traducción de las cartas realizada por Quevedo<sup>3</sup>. Hay una discrepancia entre los dos investigadores, ya que Blüher utiliza un matiz más específico considerando la vulgarización escrita en dialecto valenciano<sup>4</sup>, mientras que Eusebi la considera al catalán *tout-court*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> KARL BLÜHER, *Séneca en España – Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, 1983.

<sup>2</sup> MARIO EUSEBI, *La più antica traduzione francese delle Lettere morali di Seneca e i suoi derivati*, en «Romania», 361, París, 1970.

<sup>3</sup> *Epistolas de Séneca. Fragmento de noventa Epistolas de Séneca, traducidas y anotadas por Don Francisco de Quevedo Villegas, en Obras completas*, I, págs. 1717-1729, Madrid 1790-1794.

<sup>4</sup> K. BLÜHER, *Séneca en España...*, pág. 130-131: «...la traducción, cuya existencia ha caído en olvido general hasta el presente, se hizo directamente del latín. Es también anónima y está escrita en dialecto valenciano.»

<sup>5</sup> M. EUSEBI, *La più antica...*; pág. 47: «Va invece ricordato che nella seconda metà del 400 la cultura catalana ha prodotto una traduzione dal latino delle prime ventinove epistole.» Pese a todo, desde un punto de vista filológico, el así llamado dialecto valenciano, es decir, *vulgada llengua valenciana* (Antoni Canals, traducción de Valerio Máximo) es un aspecto de la fragmentación geográfica del mismo idioma relacionado, hoy en día, con problemas de naturaleza política, que superan los estrictos límites de este trabajo. Tan sólo dos citas: Joan Fuster, *Obras completas*, vol.I, págs. 376-377, Barcelona 1975: *Es probable que la població de València anome-*



La definición utilizada por el erudito alemán se explica por el hecho de que él cotejó tan sólo el ms.9152, copia del siglo XVI del ms 9562 realizada por un amanuense valenciano. Por esta razón el ejemplar presenta rasgos gráficos y gramaticales del «dialecto valenciano», o bien de la «llengua valenciana», aunque esta distinción, por lo que se refiere a este estudio, carece en todo caso de sentido <sup>6</sup>. Además Blüher cree que el ms.21 de Zaragoza es testimonio de la traducción indirecta al catalán (véase más abajo), convencimiento erróneo más grave, ya que le impidió cotejar los dos testimonios más antiguos de la vulgarización. Sin embargo este manuscrito y lo que queda de las cartas (I-V) en el ms.9562 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ambos del siglo XV/com.XVI, están escritos en el «cathalà» literario del siglo XV, cualquiera que sea la distinción ulterior que se quiera hacer.

Entonces, según mi opinión, tenemos que hablar de vulgarización catalana, experiencia – y es lo más importante – distinta, y autónoma, de la otra traducción indirecta al catalán procedente del francés.

En detallados estudios ya hemos analizado la situación de las traducciones «medievales» de las *Epistulae* de Séneca conforme a los idiomas peninsulares <sup>7</sup>. Aquí tan sólo pretendemos resumir someramente unos cuantos datos imprescindibles para situar cronológica y culturalmente la vulgarización catalana.

La primera traducción a un idioma vulgar de las *Epistulae* se realizó en francés <sup>8</sup> por encargo de Bartolomeo Siginfolfo <sup>9</sup>, cham-

*nés «valencià» l' idioma que parlava, precisament perquè era el del regne i sense el més petit propòsit de marcar un divorci lingüístic que en realitat no existia, ja que no el constituïen les particularitats de la parla col·loquial.» J. Rubió i Balaguer, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona 1949 (traducción al catalán): «Un fenómeno que es produceix i s' estén notablement en la segona meitat del XV, i que estarà destinat a tenir estranyes i confusionàries repercussions en èpoques posteriors, és la tendència dels escriptors valencians a designar la seva llengua natural amb l'apelatiu de «valenciana.»; véase además Germán Colón, *El español y el catalán, juntos y en contraste*, Barcelona, 1989.*

<sup>6</sup> En realidad creo que Blüher acudió al *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional de Madrid* de J. Domínguez Bordona. Allí se lee: ms. 9152 *Cartas de Séneca en valenciano...Es la misma versión que la del ms.9562.*

<sup>7</sup> ANDREA ZINATO, *I volgarizzamenti delle Epistulae morales di L.A. Seneca e loro diffusione nella penisola iberica*, en «Annali di Ca' Foscari», XXXI 1-2, págs.371-390 y *Le traduzioni catalane di opere di Seneca e loro influsso sulle traduzioni castigliane*, Actas del Congreso «La cultura catalana tra Umanesimo e Barocco», Venecia, marzo 1992, en prensa.

<sup>8</sup> La transmiten cinco manuscritos:  
París, Bibl. Nat., fr. 12235, siglo XIV  
« « « , fr. 20545, « «

bellán de Caserta, en el año 1308. Pocos años después, 1315–1318, por encargo de Ricardo Petri de' Filipetri, ciudadano de Florencia, se *trasladó* al florentino<sup>10</sup> la mencionada vulgarización francesa<sup>11</sup>.

Un siglo más tarde se realizó una versión al catalán<sup>12</sup> del mismo texto francés, cuyo *comittente* permanece anónimo<sup>13</sup>. A mediados del siglo XV, entre los años cuarenta y cincuenta, aparecen, en los ambientes de la corte de Juan II y de la corona de Aragón, dos traducciones al castellano de las cartas de Séneca indirectas y recíprocamente independientes: la primera, encargada por F. Pérez de Guzmán, es copia de la versión «fiorentina» de Riccardo Petri de Filipetri procedente de la primera vulgarización al francés<sup>14</sup>; la

Londres, British Library, Add. 15434, siglo XIV

Bruselas, Bibl. royale Albertina, 10546, siglo XIV

« , « « « , 9091, « «

<sup>9</sup> En el prólogo se afirma que *cil qui les translata ne fus pas de la langue françoise*. L. Delisle en su *Inventaire général et méthodique des manuscrits français* y H. Omont en su *Catalogue des manuscrits français. Ancien supplément française*, t.II, mantiene que las epístolas fueron *traduites en français par un italien, à la requête de Bartholomy Singuileyse de Naples, conte de Caserte et grant chambellane du Roiaume de Cezile*.

<sup>10</sup> La tradición de esta versión italiana cuenta con muchos testimonios, personalmente hemos cotejado los siguientes:

Florencia, Bibl. Naz., Panciatich.56 ( siglo XIV)

« , « « , Palat. 521 (com. siglo XV)

« , « « , II.I. 73 (Magl.VIII, 1328)(siglo XV)

« , « « , II.I. 74 (Magl.VIII, 1381)( « XV)

« , « « , II.I.102 (Magl.XXI, 81)(com. siglo XV)

« , « « , II.I.168 (Magl.XXI, 25)(siglo XV)

« , « « , II.III.195 ( siglo XIV)

« , Biblioteca Laurenziana, XC inf. 51 (siglo XIV)

Venecia, Biblioteca Marciana, Ital.II 21 (4859) (siglo XV)

« , « « , Ital.X 37 (6530)( « « ).

<sup>11</sup> El traductor encargado por Petri en su prólogo no menciona la procedencia de la fuente utilizada y sólo dice: ... *fece trasladare in lingua florentina Ricchardo Petri de'Filipetri*.

<sup>12</sup> En el epígrafe antepuesto al prólogo se indica con exactitud la procedencia de la traducción: *Comença lo libre de Seneca dels epistoles qu'el tramés a Lucill, transladaades de latí en francès e puy de francès en cathalà*. Sin embargo en el prólogo el traductor escribe: *aquel qui les treladà de francès en cathalà no era de lengua francesa...* evidente calco del prólogo de la vulgarización francesa. Para distinguir las traducción catalana procedente del francés de la vulgarización se indica ésta última con la sigla vulg/cat.

<sup>13</sup> Los tres manuscritos de la versión al catalán se encuentran en:

Monserrat, Bibl. mon. 933, siglo XV

Paris, Bibl. Nat., ms. f. esp. siglo XV

Londres, British Library, ms. Burney, n. 252, siglo XV.

<sup>14</sup> FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN y su traductor no sabían que el texto italiano en

segunda, cuyo único manuscrito existente fue considerado por Blüher a su vez un ejemplar de la traducción que acabamos de citar, es una traducción al castellano de la versión catalana de la misma vulgarización francesa<sup>15</sup>. Las traducciones francesa, italiana y catalana presentan el *corpus* completo de las 124 epístolas<sup>16</sup>, mientras que el texto de Pérez de Guzmán transmite 75 cartas y el de origen aragonés 81 muy manipuladas. Además, en la traducción de Pérez de Guzmán se hallan numerosas glosas explicativas, ausentes en la primera y rarísima edición de imprenta, realizada de este texto en Zaragoza, el año 1492. Tampoco se hallan las glosas en las demás traducciones francesa, italiana y catalana. Ni siquiera la traducción «aragonesa» del catalán las presenta y jamás se utilizó este texto para realizar luego ediciones de imprenta.

realidad era una traducción indirecta, ya que como vimos más arriba (véase nota 11), Riccardo Petri no menciona la fuente francesa de la que sacó su versión al florentino de las *Epistulae*. Por esta razón en el prólogo de Pérez de Guzmán se lee: (...) *las quales* (epístolas) *fizo trasladar de latin en lengua florentina* Ricardo Pedro (...) y aún (...) *estas que aquí se siguen* (epístolas) *fizo trasladar de lengua toscana en lengua castellana* Fernán Pérez de Guzmán (...).

<sup>15</sup> La versión al castellano encargada por Pérez de Guzmán se halla en:

Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8368, XV sec.

« , « « , ms. 9215, « «

« , « « , ms. 9443, « «

« , « « , ms. 10806, « «

San Lorenzo del Escorial., Bibl. Monast., ms.S.II.6, siglo XV

« « « « , « « , ms.S.II.9 « «

« « « « , « « , ms. T.I.10 « «

« « « « , « « , ms. T.III.8 « «

Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. II-2906 siglo XV.

Tuve noticias sobre un ejemplar más que se halla en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, signatura Ms.337 (*olim* 20). Todavía no lo he cotejado, pero creo que se trata de la versión encargada por Pérez de Guzmán, pese a la portada que atribuye la obra a Alonso de Cartagena, quien nunca tradujo las cartas.

El único ejemplar manuscrito de la versión castellana procedente del catalán/francés se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8852.

<sup>16</sup> La tradición medieval latina de las *Epistulae* contaba en efecto con dos grupos distintos de cartas es decir 1-88 y 89-124, nombrados *delta* por lo que se refiere al grupo 1-88 y *phi* por lo que se refiere al grupo 89-124. M. Eusebi en su estudio antes mencionado demuestra que el vulgarizador francés utilizó para realizar su traducción un manuscrito parecido a los mss. IV.G.50 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles y Palatino 1538 de la Biblioteca Nazionale Vaticana, cuyo texto es el de la *vulgata* arriba mencionada (unión de *delta* y *phi*). Personalmente hemos cotejado los mss. lat.VI. 2596 cod. CX y lat.VI 2556 cod. CXI de la Biblioteca Marciana de Venecia; ambos son del siglo XV y transmiten el texto latino de las Cartas conforme a la *vulgata*. Para más detalles véase también L.B Reynolds, *The medieval traditions of Seneca's Letters*, Oxford, 1965 y L. *Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae morales, recognovit et adnotatione critica instruxit* L.D. Reynolds, Oxford, 1966.

Con todo, la vulgarización catalana adquiere mucha importancia desde un punto de vista histórico y filológico, pese al texto incompleto, tan sólo 29 epístolas. Sin embargo, como veremos más adelante, en el largo prólogo filosófico el traductor alude a la epístola XXXIII; además, las XXIX epístolas no son ni una elección, ni un *florilegio*, sino que corresponden al orden progresivo del texto latino. Por ello creemos que en su proyecto el traductor quería llevar a cabo la traducción completa del *corpus* de las epístolas, aunque sólo vulgarizó las XXIX cartas mencionadas.

¿En qué momento del desarrollo de la *ars traducendi* cabe situar la vulgarización catalana: *romançar, trasladar o traducir*?<sup>17</sup>

Como de costumbre, cuando se trata de traducciones, la primera clave de interpretación se nos ofrece en el prólogo, por lo que dice y por lo que oculta u omite decir.

En la antigua vulgarización francesa se utiliza el verbo *translater*; el texto italiano guarda conformidad con esta elección y escribe *trasladare*; las más tardías versiones al catalán y al castellano, pese a los muchos años transcurridos, no alteran la vaguedad del término: cat. *transladar/tresladar*, cast. *trasladar*.

A lo largo del siglo XV, la fluctuación del verbo ya iba deteniéndose por las nuevas ideas sobre la traducción y el papel del traductor que Bruni y los demás humanistas difundían, y por consecuencia la forma *traducere*<sup>18</sup> alcanzaría e impondría muy pronto toda la riqueza de su sentido. Pese a esto y a la obra de Alfonso de Madrigal, en la península ibérica, por lo menos en los ambientes culturales castellanos, aún continúan predominando las opiniones de Alonso de Cartagena y sobre todo su hostilidad y su oposición a las teorías sobre la traducción propugnadas por Bruni. Como ejemplo de la lentitud con que se aceptarían estas ideas basta con recordar que el término *traducir* en textos castellanos aparece por primera vez entre 1493 y 1495 y en Cataluña más tarde, en el año 1507.

Rasgo también medieval, en el sentido positivo, es la constante presencia en la mayoría de las traducciones encargadas por reyes o

<sup>17</sup> GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991.

<sup>18</sup> «Ma la libertà, come talora la letteralità, della traduzione, può essere oppostamente motivata: per ragioni intrinseche di trasmissione e attualizzazione del significato contro gli impacci e i tranelli del significante, in base al principio che non si traducono parole ma frasi e contesti: oppure per un interesse formale, che punta sulla emulazione o sulla trasposizione analogica del significante. A queste opposizioni si aggiunge nel Medioevo, con un peso determinante, quella del livello di prestigio e di dignità grammaticale e retorica e del vario rapporto fra le lingue e le culture, verticale (lingue sacre e in specie latino/volgari) e orizzontale. G. FOLENA, *ibidem*, págs. 81/82.

aristócratas<sup>19</sup> de la tónica admisión de incapacidad para llevar a cabo la labor de traducción y la implícita *captatio benevolentiae*, con las cuales en realidad los traductores querían destacar sus capacidades y su sabiduría.

Ofrecemos, por ejemplo, la misma cita tomada de los prólogos de la vulgarización francesa, de su versión catalana y de la castellana de origen aragonés<sup>20</sup>, que atestigua además los mutuos contactos entre las distintas traducciones:

– **francés**<sup>21</sup>: « .. *et leur prie humblement (...) l' en veuillent corriger et amender (...), car il confesse bien que ce fu trop grant presumption d'emprendre si haute chose a traslater (...).*»<sup>22</sup>

– **catalán**<sup>23</sup>: «*E prega.ls humilment que per lur bonesa e franquesa lo vullen corregir (...) car ell confessa que com fos presumpció fort gran de emprendre axí alta cosa tranledar (...).*»

– **castellano**<sup>24</sup>: «*(...) e ruégales umillmente que por su bondad lo quieran corregir e enmendar (...), ca él otorga que esto fue presunción muy grande de emprender tan alta cosa a trasladar (...).*»

Nótese que los traductores consideran (fr.) *grant presumption*, (cat.) *presumpció fort* y (castell.) *presunción muy grande* la labor de *trasladar* a su idioma un texto de un autor latino.

<sup>19</sup> Así reza Alonso de Cartagena en la dedicatoria de su traducción de las obras de Séneca a Juan II de Castilla y León (se sigue el incunable 661 de la Biblioteca Nacional de Madrid): (f.53r.) *...e aun con otra razón puedo mover otra. Porque Séneca fue vuestro natural e nascido en vuestros reynos. E tenido sería si biviessse de vos hazer homenaje. E pues catorze çentenos de años que entre Vos e él pasaron no lo consientieron que por su persona Vos pudiese servir, sirvan agora sus escripturas. E aunque avés grand familiaridad en la lengua latina e para vuestra conformación bastava leerlo como escrivió, pero quisistes aver algunos de sus notables dichos en vuestro castellano lenguaje, porque en vuestra súbdita lengua se leyese lo que vuestro súbdito en los tiempos antiguos compuso (...) mandaste a mí que los tornase en nuestro lenguaje. (...)* (f.54r.) *El qual en este lenguaje por Vuestro mandado lo menos mal que yo pude trasladé, siguiendo el seso más que las palabras.*

<sup>20</sup> De esa manera designamos la traducción castellana procedente del catalán para distinguirla de la de F. Pérez de Guzmán.

<sup>21</sup> El prólogo procede del ms.12235 de la Bibliothèque Nationale de París.

<sup>22</sup> Esta fórmula constituye un tópico ya en los traductores franceses del siglo XIII. Compárese este prólogo con el que Jean de Meun antepone a su traducción, encargada por Felipe IV, del *De consolatione philosophiae* de Boecio: *Et por ce que tu me deis – lequel dit je tieng pour commandement – que je preisse plainement la sentence de l' aucteur sans trop ensuivre les paroles du latin, j' ai le fait a mon petit pooir si comme ta debonnaireté le me commanda. (...) Or prie touz ceulz qui cest livre verront, s' il leur semble que en aucunes lieus je me soie trop eslongniés des paroles de l' aucteur (...) que il le me pardignent.* G. Folena, *Volgarizzare...*, pág.23-24.

<sup>23</sup> El prólogo procede del ms. f. esp.7 de la Bibliothèque Nationale de París.

<sup>24</sup> El prólogo procede del ms. 8852 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Por consiguiente, la vulgarización francesa, de comienzos del siglo XIV, es una obra rigurosamente medieval (el idioma *ad quem* se traslada no está en el mismo nivel del idioma *a quo*, es decir el latín), cuyo éxito y difusión, como llevamos dicho, atestiguan la casi contemporánea versión al italiano (1318) y la más reciente traducción al catalán (comienzos del siglo XV).

De éstas proceden las dos traducciones al castellano ya mencionadas.

La de Pérez de Guzmán es indudablemente de enfoque medieval, cuya precariedad por lo que se refiere a la transmisión textual queda atenuada, pese a todo, por la ejemplaridad del exégesis al texto realizada en las numerosas glosas<sup>25</sup>; la anónima traducción castellana del catalán se sitúa en la difícil área de oscilación entre el *trasladar* y el *traducir*<sup>26</sup>, aunque las frecuentes manipulaciones nos obligan a considerar esta traducción tan sólo una tentativa, sin valor alguno desde un punto de vista de recuperación del texto de Séneca. Ambas son traducciones de traducciones y basta con esto para explicar sus límites y precariedad.

Tras este largo, pero necesario, itinerario filológico e histórico y tras la demostración de la ausencia de traducciones directas medievales castellanas de las *Epistulae*, intentemos ahora, destacar la importancia de la olvidada experiencia catalana.

Así reza el prólogo de la vulgarización:

*(incipit)*<sup>27</sup>

*Aquesta es la primera letra que Seneca fa a Lucil lo qual ere stat trames per la cosa publica de Roma a regir Sicilia, e convie brevement e sumaria pressupondre que Lucil per moltes vies e occasions perdia temps. E, complanyent.se de sa perdua, scriu a Seneca dient.li que vertaderament d'alli apres ell volie strenyer.se ab si matex e dar gran part de sa vida a studis qui.l ordenassen a ben e virtuosament viure; al qual Seneca respon dient: «axiu fe, mon Lucil, apropiia a tu mateix e aiusta e conserva lo temps lo qual etc...»*

<sup>25</sup> En el mismo prólogo a la traducción de Alonso de Cartagena, mencionado en la nota 19, podemos leer: *E por quanto en algunos lugares estava oscuro* (el texto de Séneca) *por tañer estorias antiguas que non son conosciada, señalélo en los márgenes contando brevemente quanto bastava a la declaración de la letra.*

<sup>26</sup> Pese a todo, el hecho de que hasta la fecha el único ejemplar manuscrito de esta traducción se considerara a su vez testimonio de la traducción de Pérez de Guzmán atestigua y destaca su importancia y desde luego el papel de mediación cultural entre el área de lengua catalana y el de lengua castellana que desempeñó la corona de Aragón.

<sup>27</sup> Todas las citas de vulg/cat. proceden del ms. 21 de la Biblioteca general y Universitaria de Zaragoza.

El traductor nos acompaña y sitúa *in medias res*: deja de mencionar cualquier indicación de su *modus operandi* e introduce al lector dentro de su labor explicando la razón de la obra de Séneca y poniendo luego una *summa philosophica* del contenido de las epístolas. Falta, además, un elemento importante, es decir el perfil biográfico de Séneca tomado del *De viris illustribus* de san Jerónimo, habitual justificación del interés por el filósofo estoico fundada en la leyenda de la amistad entre Séneca y el apóstol Pablo, cuyo testigo irrefutable debía de ser su carteo apócrifo<sup>28</sup>: (Seneca) *continentissimae vitae fuit, quem non ponerem in catalogo sanctorum, nisi me illae Epistolae provocarent, quae leguntur a plurimis, Pauli ad Senecam, et Senecae ad Paulum* (PL 23, c.629).

Son detalles pequeños y secundarios, que adquieren en cambio mucha importancia para destacar y reconstruir el origen de la traducción. Esta parecería alejarse de la trayectoria de conocimiento (entonces usual), recepción y llegada a la península de obras de autores latinos, es decir, Francia-Italia/Cataluña (Aragón)/Castilla, para conformar una experiencia autónoma o indicio de la necesidad de una más fiel recuperación del texto, al objeto de conseguir un mejor entendimiento de la doctrina filosófica de Séneca.

Pese a todo, a veces la utilización de fuentes en vulgar para realizar traducciones radicaba en la dificultad para adquirir y manejar manuscritos latinos<sup>29</sup>. F. Pérez de Guzmán conocía el latín, hecho atestiguado por su carteo con Alonso de Cartagena (de vez en cuando el obispo de Burgos le reprocha a Guzmán por querer escribir en *romance*), sin embargo para realizar la traducción de las *Epistulae*, que él encargó, se utilizaron manuscritos en lengua florentina.

La vulgarización catalana, a pesar del medio siglo que transcurre con respecto a las demás traducciones indirectas peninsulares, deja vislumbrar trayectorias de recepción y difusión del pensamiento de

<sup>28</sup> La leyenda medieval alcanzaba tan sólo la amistad entre los dos. Más tarde los humanistas italianos Sicco Polenton y Giovanni Colonna difundieron la opinión de que Séneca, en la última parte de su vida, abrazó la religión cristiana, idea que se difundió en España a través de traducciones a lo largo del siglo XVI. Erasmo echó por tierra de un golpe las dos leyendas: la de la amistad con San Pablo, vigente en toda la Edad Media, y la del cristianismo, nacida en los comienzos del Humanismo italiano. Véase A. Momigliano, *Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca*, en id., *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1955.

<sup>29</sup> En efecto casi nunca se utilizaron manuscritos de origen español para fijar textos críticos de autores clásicos, lo que atestigua las numerosas contaminaciones que los caracterizaban. El Marqués de Santillana continuaba encargando a Nuño de Guzmán, cuando iba a Italia, para que le comprara manuscritos italianos de obras de autores clásicos.

Séneca hasta hoy no demasiado frecuentadas por los investigadores, aunque no tenemos que olvidar la experiencia de Alonso de Cartagena, no obstante los evidentes condicionamientos de carácter escolástico que caracterizan sus traducciones de obras de Séneca.

*Descripción de los manuscritos:*

Como llevamos dicho dos de los tres manuscritos que transmiten las cartas de Séneca vulgarizadas al catalán se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid y el tercero en la General Universitaria de Zaragoza.

1) **Biblioteca Nacional de Madrid ms. 9562** (siglo XV/com.XVI<sup>30</sup>, papel) misceláneo: contiene tres obras distintas: a) *Llum de philosophia*; b) *Cartas de Séneca*; c) *Trabajos de los meses*.

Tan sólo cinco son las cartas transmitidas: empieza (f.85) *Aquesta epistola tracta de asentar o retenir la fuyta del temps*; acaba (f.92 incompleta por hallarse mutilada la hoja) en la epístola cinco: *...tan solamente per les*.

Las condiciones del manuscrito (manchas de tinta, papel muy deteriorado, huecos en los folios, sobreescrituras...) perjudican su lectura y a menudo incluso impiden descifrar el texto.

2) **Biblioteca Nacional de Madrid ms. 9152** (siglo XVI, papel), contiene 29 epístolas: empieza: *proemio: Aquesta es la primera letra que Seneca fa a Lucil...*; acaba: *La epistola XXIX:...porta las personas en aquesta favor*. No hay *explicit*, hecho que deja vislumbrar la hipótesis de que el manuscrito abarcara un número mayor de epístolas.

Según Domínguez Bordona<sup>31</sup>, el ms.9152 es una copia del siglo XVI del ms. 9562. Por la precariedad de las condiciones de éste el manuscrito 9152, aunque *descriptus*, nos ha resultado imprescindible para el cotejo y el análisis de la vulgarización.

3) **Biblioteca General Universitaria de Zaragoza ms. 21** (siglo XV/com. siglo XVI, papel), contiene 29 epístolas. Incipit «*Aquesta es la primera letra que Seneca fa a Lucill*». Acaba con la XXIX carta:

<sup>30</sup> Por lo que refiere a la fecha de realización cabe aquí recordar que en el prólogo a la traducción se menciona el nombre Colluci: al identificar este Colluci con el famoso humanista italiano Angelo Colocci (en latín *Collutius* o *Colucius*), nacido en Jesi el 1474 y muerto en Roma en el 1549, tendríamos que proponer como fecha de la vulgarización los últimos años del siglo XV o los primeros del siglo XVI.

<sup>31</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1931.



en aquesta favor. No hay explicit (*idem ut supra*). Unas cuantas palabras del texto están subrayadas por otra mano, pero no hay acotaciones, ni tampoco glosas<sup>32</sup>.

En los mss Z y M<sup>33</sup> los epígrafes antepuestos a cada carta repiten el *incipit* en latín de las epístolas y proponen una brevísima explicación del contenido de las mismas, además, el orden que siguen las cartas en la vulgarización coincide con el del texto latino de Séneca.

En el ms. M, se hallan antepuestas al texto en catalán y son de escritura distinta, pero contemporánea a la del copista de las cartas, unas cuantas sentencias de autores clásicos y de los padres de la iglesia bajo el epígrafe: *hec sunt documenta data per Aristotelem ad regem Alexandrum*. Los mismos *documenta*, escritos por una mano distinta a la del copista, se encuentran también en Z, pero pospuestos a las cartas y sin el epígrafe que se refiere a Aristóteles.

Quien escribió las sentencias de M no parece haberse dado cuenta de que se equivocaba<sup>34</sup> indicando a Aristóteles como autor de todas las sentencias mencionadas.

La *tabulatio et expositio documentorum* del ms.9152 acaba con una última nota en latín [de letra más reciente] sobre las divisiones de la edad humana en siete partes y con tres crípticos versos añadidos por un lector<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Hay que señalar dos curiosidades: en el ms. 21 de la Biblioteca General de Zaragoza entre el prólogo y la primera epístola se hallan dos citas tomada de san Pablo y de Séneca: *diu san Pau en una epístola: Obrez be mentre teniz temps a tots; diu lo Senequa: qui pensa be en la fi de la luxuria lo principi li desplau*. Después de las XXIX cartas se sigue una epístola del rey don Juan: *Letra que feu lo señor Rey don Juan de Quastella son fill quis diu don Farando de Arago com stava a la mort. Sereníssimo Rey, nuestro muy cuaro e muy amado fiyo, pues a la divina mayestat es plassente que en nuestros días no Vos veamos que hera la quossa, después de la salvación de la alma, por nos más desseada poe esta quarta esfera, como postremo comiate Entendemos a ffer el oficio de padre, a quen nuestro Señor por su infinita clemencia ha dado hiyo tan obedientíssimo y de tanta virtud y excellencia, recebido avemos por special dono de quen tiene el poder los sacramentos de santa madre yglesia y etxo todos órdenes de crestiano no con aquella constrición y repentimiento que devíamos por ser tan grandes las ofensas que etxo le avemos y tan poco el reconocimiento de tantas y tan asenyaladas gracias como de su...*

<sup>33</sup> Des aquí en adelante, para mayor comodidad, indicamos con la sigla Z el ms. 21 procedente de la Biblioteca General y Universitaria de Zaragoza y con la sigla M el ms. 9562 procedente de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>34</sup> Hay más: tanto en M como en Z las sentencias tomada de Séneca están escritas en lengua catalana y, cuando proceden de una Epístola traducida, a veces llevan la indicación numérica de la misma.

<sup>35</sup> Tal vez la tentativa de restitución del texto carezca de sentido por las dificultades de lectura del manuscrito: *-Septem sont aetates hominum, videlicet infantia, quae est a nativitate hominis usque ad VII annum; pueritia ab inde usque ad XIII,*

*Relaciones entre los manuscritos de la vulgarización catalana*

Como hemos dicho, de los tres manuscritos que transmiten la vulgarización al catalán pudimos cotejar tan sólo los manuscritos Z y M. Este último, para Domínguez Bordona, es copia del siglo XVI del ms.9562 de la Biblioteca Nacional de Madrid. De este manuscrito, misceláneo, nos han llegado sólo cinco epístolas y en condiciones muy precarias.

Del cotejo entre Z y M se puede deducir que los manuscritos pertenecen todos a la misma tradición. Además la *collatio* entre M y lo que queda de las *Epistulae* en el ms. 9562 demuestra que Z es *descriptus*.

Como indicamos más arriba, las adiciones y las innovaciones con respecto al texto latino se justifican suponiendo contactos con la otra traducción indirecta al catalán procedente del francés.

Desde un punto de vista lingüístico, M presenta rasgos léxicos del dialecto valenciano:

– la terminación en *-ie* en los imperfectos indicativos, por ejemplo, *havia* por *havia*, *perdie* por *perdia*, *feye* por *fahia*, ecc...;

y obviamente, en general, un idioma más moderno y más cultismos gráficos, a saber:

– la síncope de las desinencias verbales: por ejemplo *siguen* por *seguexen*; *perseguxen* por *persegueix*; *aborrex* por *aborreix* etc...;

– la desinencia *-tió* por *-ció* en palabras cuya etimología latina presenta el mismo grupo *-tio*: por ejemplo *condició* Z; *conditió* M.

A su vez Z presenta unas cuantas características muy interesantes: por ejemplo el uso constante de la forma *lus* del pronombre personal por *los*, de la *-u* pleonástica en las desinencias verbales: *valegua*, *vengua*, *respongua*... y numerosos arcaísmos: por ejemplo *aur* (ep.VIII) *tro* (ep.VIII); *assaiats* (ep.VIII); *batle* (ep.XII).

Para demostrar la autonomía de la vulgarización catalana cotejamos unos cuantos *loci* filológicamente significativos de las traducciones peninsulares, de la vulgarización al francés y de su versión italiana frente al texto latino.

Del análisis comparativo se puede inferir que numerosos elementos nos permiten afirmar que esta versión catalana de las *Epistulae* es realmente una vulgarización. Sin embargo, también en el texto catalán se hallan algunas adiciones, con respecto al texto latino, que se originaron probablemente en la vulgarización francesa: este contacto presupone a mi modo de ver dos consecuencias:

a) los textos latinos perdidos que manejaban los traductores diferían de los que Reynolds utiliza y coteja para fijar el *stemma codicum* de la tradición medieval de las cartas, hecho difícilmente averiguable;

b) el traductor catalán recurrió al texto catalán procedente de la vulgarización francesa.

He aquí unos cuantos ejemplos de este contacto horizontal:

- **adiciones del texto francés que se transmiten a las demás traducciones derivadas** (italiano, catalán, castellano/Guzmán, castellano/Aragón) **y presentes también en la vulgarización catalana:**

**epístola III:**

- texto latino: falta;
- texto francés <sup>36</sup>: *l'ami devant sa maison et en sa court et l'essaie au mangier*;
- texto italiano <sup>37</sup>: *l'amicho sulla loggia dinançi chasa sua e provalo nel convito*;
- texto castellano <sup>38</sup> (Guzmán): *el amigo en la lonja e lo prueva en el convite*;
- castellano <sup>39</sup> (Aragón): *el amigo delante de su casa e en el corral de aquella e le convida a yantar*.
- texto catalán <sup>40</sup>: *axí erra aquell qui serqua l'amich deuant son alberch com en lo pati d'aquell ell convida a dinar*;
- vulg/cat.: *erra aquel qui demana amich en lo palau el proba en lo convit*.

**epístola III:**

- texto latino: falta
- texto francés: *l'ome riche et affegies de ses biens n'a plus grant meschies que quant il aute que ceuls li soient amis aus quelz il ne l'est pas*;

*adolescencia a XIII usque ad XXI; iuventus a XXI usque ad XXVIII; virilitas a XXVIII usque ad LX, senectus a LX usque ad LXX; decrepitas [dicerem ego: decrepita aetas] a LXX usque ad finem. Ita scripsit aliquis in pagella praefixa libello s. Bonaventurae, qui Diaeta Saluti nuncupator, edito Venetiis anno domini MDXVIII, aliter apud Censorinum. Num de die natali, qui varias refert sententias: Sic aliquis festine fugisse/ tot pingit calices boëmarum terra rer urbes,/ ut credas Bacchi numina sola coli.*

<sup>36</sup> Todas las citas proceden del ms.12235 de la Bibliothèque Nationale de París.

<sup>37</sup> Todas las citas proceden de los mss. Ital.II 21 (4859) y Ital.X 37 (6530) de la Biblioteca Marciana de Venecia.

<sup>38</sup> Todas las citas de la traducción encargada por Pérez de Guzmán proceden del ms. 8368 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Por lo que se refiere al estudio filológico de la misma traducción véase del mismo autor: *I volgarizzamenti delle Epistulae morales ad Lucilium di Seneca e loro diffusione nella penisola iberica*, *Annali di Ca' Foscari*, XXIX, 1-2, 1992, págs. 371-390.

<sup>39</sup> Todas las citas proceden del ms. 8852 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>40</sup> Todas las citas proceden del ms. f. esp. 7 de la Bibliothèque Nationale de París.

- texto italiano: no presenta la adición;
- texto castellano [Guzmán]: *idem*
- texto castellano [Aragón]: *el omne rico e abastado de bienes no ha ninguna mayor mal aventura si non que aquellos son sus amigos de los quales él non lo es;*
- texto catalán: *l'om rich e affegut de béns no ha neguna pus gran mala ventura sino que.s pens que aquells son sos amichs dels quals ell non és;*
- vulg/cat.: *l'ome occupat et circuit de sos bens no ha algun mal mayor que aço, ço és que ell se pensa que molts li sien amichs als quals ell non és.*

#### epístola VIII:

- texto latino (8,7): *aliquid, ut institui, pro hac epistula dependendum;*
- texto francés: *que je t'envoie aucun bon morselet;*
- texto italiano: *ch'io ti mandi alcuno buono morsello;*
- texto catalán: *que.t trameta algu bon boci;*
- texto castellano (Guzmán): *te envíe algún buen bocadillo;*
- texto castellano (Aragón): *te envíe algún buen bocado;*
- vulg/cat.: *e que.t tremeta algun don boci.*

Junto a los *loci* que atestiguan las discrepancias entre todas las traducciones consideradas con respecto al texto latino de las *Epistulae*<sup>41</sup>, muchas lecciones en cambio destacan la autonomía y la independencia de la vulgarización catalana, su adhesión al texto latino y la libertad de ciertos esquemas interpretativos de naturaleza escolástica que mucho perjudicaron a las demás traducciones indirectas peninsulares.

La mayor capacidad en la recuperación y la mayor sensibilidad en la traducción del texto permiten establecer aun un armazón textual más fiel a la palabra filosófica. Frente a los traductores de traductores castellanos/catalanes, el vulgarizador catalán guarda mayor conformidad doctrinal con el texto de Séneca.

#### Epístola IV:

- texto latino (4,7): *de Pompei capite pupillus et spado tulere sententiam, de Crasso crudelis et insolens Parthus; Gaius Caesar iussit Lepidum Dextro tribunum praebere cervicem; ipse Chaereae praestitit;*
- vulgarización catalana: *un pubil e un castrat feren levar lo cap a*

<sup>41</sup> L.B. REYNOLDS, *The medieval tradition ...*, *passim*.

*Pompeu. Un turch cruel e superbios mata Crassus. Gayo Cesar mana que Lepido donas lo cap a Dextro tribuno e ell lo dona a Cherea.*

– texto francés: [omite traducir desde *De Pompei...* hasta *Parthus*. La omisión se transmite a las demás traducciones] *Julius Cesar qui fu empereres de tout le monde fist coper la teste a gentil home de Rome qui ot nu Lepidus, qui asses estoit hault et puissant. Et a la fin il meismes fu ocis;*

– texto italiano: *Giulio Cesare, che fu imperadore di tutto il mondo fece mozare la testa a uno grande uomo di roma e gentile che'ebbe nome Lepidius, il quale assay era alto e possente e a la fine egli medesimo fu morto;*

– texto catalán: *Juli Çesar qui fou Emperador de tot lo mon feu tallar lo cap a un gentil hom de Roma qui havia nom Lepidus qui era molt poderos e en la fi ell mateix fou ocis*

– texto castellano (Guzmán): *Julio Çesar, que fue emperador de todo el mundo, fizo cortar la cabeça a un grande e gentil ombre de Roma llamado Lépidus. E al fin él que así era alto e poderoso fue muerto;*

– texto castellano (Aragón): *Jullio Çesar que fue emperador de todo el mundo fizo cortar la cabeça a un gentil omne de Roma que avía nombre Lypidius que era muy poderoso e en la fin él mesmo fue muerto;*

En la epístola octava (párrafos 8-10 de la edición latina de Reynolds) una larga serie de sentencias del poeta trágico Publilio resulta omitida en la vulgarización francesa y por consecuencia en sus filia-ciones. Nuestro traductor catalán continúa manteniéndae fiel al texto latino, aunque se equivoca al considerar a Publilio un filósofo:

– texto latino (8, 8-10): *quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda! Non attingam tragicos nec togatas nostras (habent enim hae quoque aliquid severitatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae): quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet! quam multa Publilii non excalceatis sed coturnatis dicenda sunt! Unum versum eius, qui ad philosophiam pertinet et ad hanc partem quae modo fuit in manibus, referam, quo negat fortuita in nostro habenda:*

alienum est omne quidquid optando evenit.

Hunc sensum a te dici non paulo melius et adstrictius memini:

non est tuum fortuna quod fecit tuum.

Illud etiamnunc melius dictum a te non praeteribo:

dari bonum quod potuit auferri potest.

Hoc non inputo in solutum: de tuo tibi. Vale.

– vulgarización catalana: *Perquè tu non penses aquests dits esser*

*comuns, quants poetes son qui han dit coses que philofoffs han dites o diran. No.m curaré dels poetes que han scrites tragedies, ni dels que han scrit satires. Car aquestes satires han algun tant de severitat e de rigor e son mijans entre los tragichs qui parlen de altes persones e los qui han scrit comedies qui parlen de persones de baixa condicio. Quants bells e discrets versos dien e pronuncien los juglars Moltes coses ha dites aquell filosof, Publi. No dels poetes, mas dels juglars vull yo referir un vers dels seus quis pertany a philosophia. E en aquesta part que are tenim entre mans ab lo qual vers nega que les coses de fortuna deguen esser hagudes en compte de nostre e es la sentencia del vers: que tot quant nos ve desiiant nos es strany. Aquest vers me recorda que tu.l diguist no molt millor, mas pus stretament, dient: no es teu ço que fortuna ha fet teu. No vull encara callar una altra cosa que tu diguist millor: lo be qui.t es pogut esser dat te pot esser tolt: aço te pagat del teu matex.*

En la epístula séptima (3-6), Séneca describe muy detalladamente los cruentos juegos del circo. El texto francés omite la larga descripción y la omisión, por supuesto voluntaria, se transmite a todas sus filiaciones. La vulgarización catalana, en cambio, transmite el texto integral obviando de esa manera la falta de lógica que la larga omisión produjo en el texto francés y en sus derivados.

– texto latino (7, 3-6): *casu in meridianum spectaculum incidi, lusus expectans et sales et aliquid laxamenti quo hominum oculi ab humano cruore adquiescant. Contra est: quidquid ante pugnatum est misericordia fuit; nunc omissis nugis mera homicidia sunt. Nihil habent quo tegantur; ad ictum totis corporibus expositi numquam frustra manum mittunt. Hoc plerique ordinariis paribus et postulaticis pareferunt. Quidni praeferant? non galea, non scuto repellitur ferrum. Quo munimenta? quo artes? omnia ista mortis morae sunt. Mane lenonibus et ursis homines, meridie spectatoribus suis obiciuntur. Interfectores interfecturis iubent obici et victorem in aliam detinent caedem; exitus pugnantium mors est. ferro et igne res geritur. haec fiunt dum vacat harena. «Sed latrocinium fecit aliquis, occidit hominem.» Quid ergo? quia occidit, ille meruit ut hoc pateretur: tu quid meruisti miser ut hoc spectes? «Occide, verbera, ure! Quare tam timide incurrit in ferrum? quare parum audacter occidit? quare parum libenter moritur? Plagis agatur in vulnera, mutuos ictus nudiset obviis pectoribus excipiant.» Imtermissum est spectaculum: «interim iugulentur homines, ne nihil agatur». Age, ne hoc quidem intellegitis, mala exempla in eos redundare qui faciunt? Agite dis immortalibus gratias quod eum docetis esse crudelem qui non potest discere.*

– vulgarización catalana: *ço es en un acte publich que.s fabia en lo migdia per mirar jochs e burles e per veure algun deport per que los*

*hulls dels homens se abstenguen de sanch humanal e tot lo que hagueren debatut son misericordia. Ara lexades totes falsies son vertaders omicidis. Car foren mesos a combatres homens e en un loch clos aparells desarmats de armes ab les quals se puguen cobrir. E nunca lancen colp en va. Molts posen aço davant los pares ordinaris de Roma. E per que non faran aquells qui acultelleien no tenen elm ni scut ni alguna cosa ab ques puguen desfensar del ferro ab ques solen deffensar les (torres) e les forçes. Totes aquestes coses se fan por matar de mati en Roma alguns des homes crimosos lençaven als leons e als orsos. En lo migdia davant los miradors fabien que lo un matave l'altre. E aun que los uns haien morts los altres en cara los miradors volen quels apuyalen pus fort alasi non pot exir algu dels qui entren que no haia a morir ab ferro e ab foch se fa lur bregua. Aços fa entre tant que vague la arena on son lançat los crimosos ab leons. Si algu ha furtat o ha mort algun altre mereix que li sia dada la mort. Tu mesqui qui has merescut que haies mirar aquestes crueltats e que haies aïçar los que bregueien dient: matel, donali, cremal. Perquè es tan coart de correr a la spasa del altre? Perquè ab tan poca audacia lo mates? Perquè tan forçadamente mor aquell? E finalment los qui bregueien lancen colps sobre les nafres que han ia fetes. E ab los pits nuus reben los uns los colps dels altres. Com aquest spectacle ha fi fan degollar los homens qui axís son maltractats perque no aparegua que no si haie res fet. Vosaltres qui feu fer aquests spectacles no enteneu que los mals eximplis se tornen a aquells qui aço fan fer. Seu gracies a deu que amostrau esser cruel aquell poble qui fau es tant que nou pot apendre lo coratge del hom qui es tendre e no es encara ben ferm se deu lunyar del poble.*

No cabe duda de que este párrafo es uno de los momentos más cruentos y «paganos» en el texto del filósofo estoico y por eso tuvo que suprimirse en las traducciones más ortodoxas y dogmáticas desde el punto de vista de la doctrina católica. Este hecho destaca aún más la originalidad y la anomalía de la vulgarización catalana, libre de algunos estereotipos que afectan a la vulgarización francesa y sus derivados, es decir, las traducciones indirectas italiana, castellanas y catalana. También el hecho de que un traductor trabajara tan independientemente adquiere mucha importancia, ya que destaca aún más el papel que desempeñó el área de lengua catalana en la recuperación de obras clásicas. En este caso se nota incluso una total y rara autonomía con respecto a las sombras dogmáticas que a menudo contaminan los escritos de filósofos clásicos, entre los cuales pese a todo Séneca gozaba de un notorio respeto<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> En una glosa de la traducción encargada por Pérez de Guzmán se lee: (ep.viii)

En la epístola XII, una de las más problemáticas aun por lo que se refiere a la restitución del texto latino, Séneca mencionando a Pacuvius que cita en griego escribe:

(12, 8) *Pacuvius, qui Syriam usu suam fecit, cum vino et illis funebribus epulis sibi parentaverat, sic in cubiculum ferebatur a cena ut inter plausus exoletorum hoc ad symphoniam caneretur: «bebiotai, bebiotai»*<sup>43</sup>.

El traductor catalán transmite fielmente también la cita en griego, tan sólo con caracteres latinos y fonética adaptada a su idioma:

– *Pactuvius, qui feu Siria sua, com s'era ofegat ab vi e ab viandes mortals, se feya tots iorns de la cena aportar al llit ab so d' estruments. Entre les alegries e crits dels infants se fehia contar: «¡Bibiote, bibiote!*

Así las demás traducciones:

– texto francés: *Pacuvius un mescheant qui tote son entente avoit mise en delit et en luxure se fesoit chascun iour en son lit porter aussi comme s' il fust a la fin venus.*

– texto italiano: *Pancuvius un malaventuroso, il quale tutto suo intendimento avea messo in diletto e in luxuria, si faceva portare ongni sera ne' letto suo chantando a suono de sampongna, «goduti, goduti, siamo oggi»*<sup>44</sup>.

– texto catalán: *Pacuvius hera un hom qui tot son enterniment havia mes en dellits e en luxuria e fahies tot iorn portar al seu llit ab sons d' estruments axi com si fos vengut a la sua fin;*

– texto castellano (Guzmán): *Pactuvio un mal aventurado ombre el qual todo su entendimiento avía puesto en deleytación e luxuria se fasía cada día a la tarde traer en su cama e derredor d' él cantando al son de una çampoña e disiendo: «gozosos, gozosos, seamos oy.»;*

– texto castellano (Aragón): *Pacuvius, un triste, que todo su entendimiento avía puesto en deleytes e en loxuria, se fasía cada día levar a su cama con son d' estrumentos así como sy él fuese venido a la su fi.*

*los filosofos que no avían perfecto conosçimientos de Dios atribuían mucho la virtudes a la filosofía. Pero a los católicos más propto es dezir: servir a dios reinar es. Y aún en otra glosa (ep. X): muchas vezes demanda ombre a dios cosas inliçitas e malas. E esto acaesçe por la mayor parte a los moços con ignorança e poco saber. E a los perversos e malos ombres que piensan que dios oye e responde a sus malos deseos e aun dan graçias a Dios quando pueden cumplir sus malas cobdiçias, tomando lo ajeno e vengándose de los que mal quieren. E lo qual todo nasçe de poca fee e de mal sentido. E por ende aunque Séneca fue pagano e gentil da aquí consejo de católico, mandando que anule e revoque el que se entiende por arrepentirse e dolerse del mal demandando e demande lo que a Dios sea plazible e a él necesario e onesto.*

<sup>43</sup> En griego en el texto latino.

<sup>44</sup> Nótese la innovación del texto italiano con respecto a la vulgarización francesa. El texto castellano de Guzmán acoge la misma lección.



De estos ejemplos se puede inferir que la vulgarización se realizó *ad sensum*, intentando guardar conformidad también con el desarrollo del pensamiento filosófico: el traductor tenía un óptimo conocimiento de la estructura morfosintáctica del idioma *a quo* traducía, conservando sobre todo la identidad del idioma *ad quem*.

La labor no queda condicionada por las intervenciones de carácter teológico, que tanto alteraron las traducciones a los demás idiomas ibéricos, y en esto estriba la extraordinaria originalidad de la vulgarización catalana.

Coman Lupu

## LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA: ANTONIO SOLER

Con sus cuatro relatos, constituye la *Tierra de nadie* (1991), de Antonio Soler, el libro de la memoria culpable de haber participado / sabido y de aquel espacio-tiempo que convierte la realidad en ficción del vivir, confiéndole completamente otras dimensiones que las objetivas. Una prueba en este sentido sería la opción del narrador por la primera persona, o sea la persona de la suprema subjetividad y, a la vez, la del testigo más insignificante e indefenso: el pobre limpiabotas entregado a la bebida (en *El triste caso de Azucena Beltrán*), el niño huérfano – huérfano, quizás, antes que nada, de su propia infancia – (*Tierra de nadie*) y el otro, viviendo en la zona crepuscular de la enfermedad (*Muerte canina*).

*Tierra de nadie* encierra la verdad, lo auténtico y lo humano – perdido o mutilado –, «que representaba el fracaso de la Medicina (aunque en realidad lo era de la Muerte y de la Vida, ya que parecía que ninguna de las dos se lo disputara...»). La «tierra de nadie» es, de hecho, la existencia que se reivindica y se explica plenamente por la muerte; por esto la única modalidad de ser apropiada es retroceder en el tiempo. Afirmar la vida por la muerte, destacar las valencias positivas de ésta son elementos que desvían el flujo de la memoria – fundamento de la estructura de todos los cuentos del ciclo de Antonio Soler – del cauce, desmonetizado ya, de lo involuntario.

Los gestiones técnicas de Soler son, desde el principio, antiproustianas. El escritor parte del acto (la muerte) y descubre ulteriormente sus circunstancias y significados, que nunca resultan idénticos. Maestro de las transparencias, de lo evanescente y lo vago del (re)vivir, provocado por lo efímero de la sensación *in vivo*, Antonio Soler construye en sus relatos un mecanismo de la memoria funcionando principalmente en base a la obsesión del pasado – que va absorbiendo el presente – como dominante del espíritu culpable / culpado precisamente de encallar en lo convencional del *hic et nunc* y de participar en algo ya convertido en pasado. Al observar estas lábiles vueltas al pasado, proyectadas sobre la pantalla del mismo estado emocional causado por una muerte reciente, realiza Antonio Soler una retórica del afecto que le confiere la dimensión de gran estilista.

En *El triste caso de Azucena Beltrán*, los movimientos incoherentes de los locutores revelan sus estados anímicos. En cuanto a Machuca, ellos se

dejan sorprender en la expresión de la mirada, en las inflexiones autoritarias de la voz y, por último, en el ademán amenazador. El limpiabotas está obsesionado por atravesar los umbrales de la bodega, por escaparse del pasado y recuperar el presente. Sobre el telón de fondo del diálogo impuesto por el ex-policía que le mantiene clavado a Rata en el pasado, el juego de las sinestesias facilita el deslizamiento de los planos y el despojar del presente hasta descubrir el núcleo del pasado, salvador o acusador según el modo real en que se le está asumiendo. Para Machuca, el saber equivale a dar sentido a su propio fracaso, a explicarlo y justificarse de esta manera toda su existencia. Pero verdadera, es decir cierta, es sólo la muerte. La vida es un perpetuo guión, cuyas infinitas variantes se pueden actualizar en cualquier momento. Azucena y Carlos son ellos mismos únicamente muertos. Azucena es la mujer sensual sólo para Machuca; el limpiabotas conoce a la esposa de su amigo y Carlos a la infame esposa adúltera. Carlos es para la gente del barrio el cantante anticuado y, en la visión de Machuca, el gran cornudo, mientras que, para el Rata, el que da el amigo y el hombre con la fuerza moral de ir hasta el fin. Dominando a todos, en el espíritu de una justicia equívoca, el más indigno de los humanos, situado siempre al límite de la condición humana, el limpiabotas es a la vez el gran inquisidor, que limpia un crimen real (el de Azucena), por no querer defenderla, y uno moral (el de Machuca), por ocultarle la «verdad».

Para sondear el bajofondo, Soler utiliza aquí la metáfora-símbolo de los personajes mismos. Machuca y el Rata son escogidos de la gran categoría de los que constituyen, en el sentido propio de la palabra, la condición humana: Machuca es el policía que pierde todo rasgo humano y afectivo, en nombre de una justicia incierta, que falla, y el Rata es la propia imagen del fracaso. Este último llega a traicionar a la justicia (en nombre de la gran amistad) y, al final, hasta al presente (a Machuca, el único superviviente del drama) para rescatar el pasado (en memoria de Carlos). Angeles caídos, Machuca y el Rata llegan a alzarse hasta lo humano: el uno por expiación, y el otro por fidelidad, sin que «el triste caso de Azucena» haya contribuido más que al parcial (auto) esclarecimiento de los dos.

En el mismo laberinto de la relatividad se sitúa la vida de la narración *Tierra de nadie*. En este caso, el guión imagina la existencia de unas substituciones aberrantes. Lo que provoca la tragedia es el deterioro de lo humano hasta su conversión en causa de enfermedad. La atenuación de la humanidad del padre y la reducción a lo morboso llevan a la substitución (casi) oficial del padre por el médico, es decir al cambio de la relación normal que se da entre la afectividad y el acto natural con otra, artificial, entre la normalidad y la opción individual.

De este modo, todo el relato se organiza en torno al anticlímax trágico. El proceso de la degradación del padre, presentado a través de un movimiento ascendente, es captado con feroz encanto por el hijo, que se percata desde el principio de la substitución; para éste, el padre fallece en el momento en que se da cuenta de que, en realidad, lo que vive y va dilatándose en su cuerpo es la enfermedad, con todas sus consecuencias: involución física, olor fétido, desgaje de la realidad y deslizamiento hacia

otro mundo, rechazo y separación del universo de los sanos. En gradación descendente – complementaria – se nos presenta la actitud del pueblo, que pasa de la piedad cristiana y el apoyo moral al enfermo a la condena del mismo, por la enfermedad en sí, por la prolongación extrema del estado de anormalidad que burla prácticamente las leyes naturales. El asentir tácito y el apoyo a la relaciones entre la esposa y el médico constituyen, en definitiva, la reacción de la colectividad de rechazar tal situación. En este contexto, la «resurrección» del padre – una resurrección que lleva en sí la muerte – simboliza el triunfo de la muerte sobre la vida y viene a coronar la serie de sustituciones (el individuo sustituido por la enfermedad; el padre, por el médico) con otra, completamente absurda: la del azar inútilmente denunciador (la madre, por la tía Pura).

Sumamente matizadas y sugeridas mediante la técnica del contrapunto, las etapas de esta evolución son filtradas por la subjetividad de la memoria propia de una determinada edad: la del adolescente que intuye, ve, comprende y adivina los pasos que dan los adultos en la evolución del drama. Frente a sus términos más radicales, el niño lo reconstituye, observando el triunfo de la muerte – que hace imposible la vida en sus coordenadas iniciales – como extensión de la sombra absorbiendo la luz. Repetida como un leitmotiv, en términos diferentes, la metáfora destaca sucesivamente las tres sustituciones: la del individuo por la enfermedad («el recuerdo de mi padre enfermo se me pierde en el barranco de los días y a mi tierna memoria le parece que su enfermedad existió desde siempre»), la del padre por el médico (relacionado con el cual recuerda el narrador el momento de su primer encuentro: «Era el momento en que el sol se ha debilitado y las sombras pierden los perfiles y se empiezan a difuminar, como si se camuflaran en la tierra y la tierra ganara su negrura,...») y la de la pareja natural y simbólica en la perspectiva de la vida (madre – médico) por la culpable y consanguínea en la muerte (tía – médico): «siento que mi casa flota en un vacío negro, en un mar espeso de alquitrán.» «Nadie se aventuró a decir si el pobre había muerto teniendo a mi madre por inocente, si se había alegrado o no de matar a mi tía ni desde cuándo duraban las relaciones de ésta con Lopera. Hasta el final, hasta el último minuto de su vida, mi padre lo ha estropeado todo».

Otra sustitución alimenta el relato *Muerte canina*, pero en este caso la visión del autor y el espacio psicológico son diferentes. El universo de los niños del pueblo es trastornado por la torpe fábula del aprendiz de hechicero. Su imaginación enfermiza, rodeando la común con el nimbo de la lucha a vida y a muerte, llega a oponerse a la realidad de una edad, con su perfil psicológico y su capacidad normal de ficción: «Cómo me dolían las patrañas clínicas, cuánta hinchazón le tenía a aquellos leprosos que un mal día escaparon por mi boca y ahora, como muérdagos carnívoros, nos chupaban la sangre y nos emponzoñaban los tuétanos. Iba la vida a la pata coja, había un no sé qué en el aire que estaba cambiando y no dejaba que las cosas se recompusieran.»

Si la ficción sustituye a la realidad, anulándola, aunque engendra el germen salvador (el «armisticio» del contemplar a la Vito), el juego termina

con la muerte. Sus víctimas son precisamente los que más se implican, los que más «creen»: Rafaé y el Panza Velde.

La muerte de Rafaé adquiere en este contexto el valor simbólico del sacrificio de la infancia por el juego, un juego culpable de haberle maculado la pureza, culpable de haberse vuelto devorante en contra de sus protagonistas y de haber aniquilado su esencia: la de reproducir, a escala reducida, lo real, la de antecámara de la existencia adulta. Al mismo tiempo, por la muerte del final del juego, los supervivientes son arrojados brutalmente a la realidad, despojada de su dimensión fabulosa, pero también de la inocencia de la infancia, sintiendo, de golpe, el peso agobiante de la responsabilidad adulta: «no podía pensar yo que el día se levantaría patas arriba, con el Panza Velde de asesino, el Carillancho de jeremías y el Rafaé de cuerpo presente.»

El triunfo de la muerte es aquí una forma de eludir la ley suprema de la existencia: la de aceptar y restringir los límites de la convención a su contexto, es decir la confusión entre juego (=imitación de la realidad) y realidad.

Rechazando lo trágico que empapa la substancia de los otros relatos del ciclo, el cuarto, *Tendrá tus ojos*, tiene afinidad más bien con lo extraño y lo lírico. Situado en la otra extremidad del tiempo, en el momento del crepúsculo, el viejo instituye él también un juego (la persecución), destinado a ocultarle a sí mismo la conciencia de su propia decrepitud. El vive, al lado de la amante del mecánico, pero en la soledad del anonimato, los titulares no escritos y escribe titulares para noticias imaginarias, hasta que titulares y ficciones son devorados por el frenesí femenino, por la vida mortífera, representada por Alicia. En su presencia intenta el viejo – en una alternancia muy bien lograda por el autor – pasar del miedo (al presentir lo malo que anida en ELLA) a la serenidad patológica (al presentir el fin), adquirida sólo después de que su secreta vida anterior – el acto de escribir – haya perdido su sentido. Al final, el viejo se deleita con el titular no escrito de la aventura fallida, titular inexistente en realidad, pues la banalidad de la historia y la brevedad de la noticia se lo niegan. Sin embargo, el hombre queda satisfecho: ha alcanzado, de paso, el éxito y, también de paso, ha sido tocado por el ala de la juventud, de la aspiración de lo que hubiera podido ser y de haberse serenado al poseer lo que le quedaba... SUS ojos de ella.

Obsesionado por la idea y la imagen de la muerte, Antonio Soler denuncia en realidad en sus relatos la verdadera muerte que es la permanencia helada en la mediocridad, la banalidad, el estancamiento en lo convencional. Para él, la muerte no es un accidente o el mero fin, sino el acontecimiento que vuelve a situar la misma vida bajo el signo de interrogación que obliga a reflexionar y esclarece profundamente las cosas, dando o cambiando el sentido de la existencia de los supervivientes. Para Antonio Soler, la muerte representa, por consiguiente, la negación del final, la busca de lo que, desde el «más allá», pueda dar sentido a la realidad. Por esto, toda su obra literaria no es más que un acto permanente de forzar los límites y de descifrar el final «hecho»/dado, de modo que todo fin no es más que un nuevo comienzo.

Alberto Masoero

LA NOSTRA PATRIA  
UNA STORIA POLITICA DELLA RUSSIA IMPERIALE  
E SOVIETICA

In una recente storia generale della Russia apparsa a Mosca alla vigilia degli eventi dell'agosto 1991, la riflessione sul passato nazionale che ha accompagnato l'evoluzione politica dell'Unione sovietica a partire dalla perestrojka si è concretizzata in un risultato ambizioso e di ampio respiro. L'opera in due volumi *La nostra patria. Saggio di storia politica*, (*Naše otečestvo. Opyt političeskoj istorii*, Terra, Moskva, 1991) è il frutto del lavoro di un gruppo di autori diretto da alcuni dei personaggi più noti della storiografia radicale russa odierna (S.V.Kulešov, O.V.Volobuev, E.I.Pivovar, con la partecipazione di Ju.N.Afanas'ev). Questo tentativo appare particolarmente significativo e degno d'attenzione in quanto segnala, dopo alcuni anni di vivace polemica storica politicamente e culturalmente assai rilevante, ma ancora limitata prevalentemente ad un ambito giornalistico e pamphletistico, lo sforzo della storiografia russa di misurarsi con l'impegno di una ricostruzione d'insieme. Sotto questo profilo si può forse scorgere nella comparsa di tale pubblicazione il sintomo di un passaggio attualmente in corso ad una fase ulteriore del rinnovamento storiografico nell'ex Urss: una transizione, cioè, dalle iniziali controversie pubblicistico-memorialistiche relative a temi specifici (ad esempio il nesso ideologico tra marxismo e stalinismo, l'«alternativa» buchariniana o, più recentemente, la natura e l'attualità del modello di riformismo autoritario di Stolypin) ad una maggiore concretezza di ricerca storica e, sia pure attraverso un percorso tutt'altro che lineare e privo di ostacoli, alla graduale definizione della fisionomia di una rinnovata storiografia post-comunista. Un secondo motivo d'interesse risiede nel fatto che, proprio per la sua ampiezza tematica e cronologica, *Naše otečestvo* costituisce altresì uno spaccato assai ampio di alcune linee di tendenza del lavoro degli storici russi ed offre un panorama abbastanza rappresentativo degli approcci e delle questioni in agenda che, presumibilmente, costituiranno materia di dibattito nel prossimo futuro.

Pregi e limiti dell'opera diretta da Kulešov possono essere valutati adeguatamente solo se si tiene conto preliminarmente di alcuni aspetti del complesso processo di transizione e riorientamento che caratterizza il panorama storiografico della Russia odierna. La perestrojka ha innescato e poi confermato una radicale crisi di legittimità del precedente modello di storia di regime e di quel severo controllo politico-ideologico della produzione

scientifico che ne costituiva un importante fondamento istituzionale. Soprattutto per gli studi relativi alla vicenda politica del periodo prerivoluzionario e sovietico, tale storiografia di regime presupponeva l'utilizzo – in gran parte rituale, ma comunque profondamente radicato nella formazione culturale e metodologica di intere generazioni di storici – di un arsenale di categorie e classificazioni variamente tratte dall'opera leniniana, dai classici del marxismo e dall'ortodossia interpretativa ufficiale, vere e proprie fonti di un'enciclopedia del sapere storico sovietico. Questa crisi di legittimità, che in parte ha investito gli attrezzi più elementari del «mestiere» tradizionale dello studioso sovietico, ha accompagnato puntualmente le tappe della dissoluzione della passata identità politico-culturale e ne è stata un ingrediente non secondario. Essa lascia in eredità un appassionato e prepotente bisogno collettivo di autocoscienza storica, ma anche il senso diffuso della perdita di un retaggio nazionale. È questa la situazione descritta dagli autori nell'introduzione, laddove accostano l'immagine di un «totalitarismo [che] muore con dolorosa lentezza» alla «naturale esigenza delle persone di trovare fondamento nelle tradizioni del passato». Sicché, scrivono, «molti di noi temono, accomiatandosi da un'eredità negativa, di rimanere del tutto senza storia» (vol. I, p.5). Da qui deriva una prima ragione di complessità dell'attuale fase di transizione storiografica, nella quale lo stimolo ad una rinnovata libertà di ricerca e di meditazione critica sul passato può combinarsi ambiguamente con l'esigenza – psicologica ed emotiva, oltre che storico-politica – di dover affermare una nuova identità ed un nuovo retaggio collettivo. La stessa bruciante immediatezza delle motivazioni politiche che hanno ispirato la discussione sul passato negli anni della perestrojka – e che le conferiscono tuttora una vivacità di impegno civile che ha pochi riscontri nel lavoro odierno degli storici occidentali – favorisce anche il rischio che alla storia di regime si cerchi di rispondere con la proclamazione di nuove, opposte «verità» storiche, piuttosto che con una ricerca problematica. Da questo punto di vista, il possibile parallelo con la controversia sul nazismo tra gli storici tedeschi (*l'Historikerstreit*), e soprattutto l'evocazione della definizione di un «uso politico della storia» coniata a proposito di quel dibattito, paiono, se rapportati alla situazione storiografica russa odierna, espressioni persino troppo deboli e limitate. In questo caso, infatti, la riflessione sulla propria storia nazionale non è confinata ad una discussione di storici, per quanto densa di implicazioni pubbliche ed etiche, ma investe direttamente il processo di dissoluzione e rigenerazione di un'entità statale e sociale alle fondamenta.

Un'ulteriore motivo di complicazione deriva, inoltre, dal fatto che la crisi della vecchia storia di regime non ha lasciato dietro di sé una tabula rasa storiografica. Sopravvive al crollo dell'ideologia e dello stato sovietici il lavoro di studiosi di indiscusso valore e professionalità formati nei decenni passati, che in molti casi avevano saputo – anche prima della perestrojka, spesso con notevole coraggio personale – aggirare o riempire di nuovo contenuto formulazioni e canoni interpretativi tradizionali, utilizzare creativamente categorie ortodosse e suscitare reali, ancorché attutite, controversie storiografiche. Anche dopo il soffocamento degli spunti di vitalità maturati

in epoca chruščëviana, gli anni del cosiddetto «ristagno» brezneviano hanno mostrato un quadro tutt'altro che immobile, in cui l'esteriore fedeltà a definizioni ufficialmente sancite ha spesso celato un effettivo progresso nel livello di professionalità, nei metodi e nei temi della ricerca. Vi è, dunque, un patrimonio di conoscenze e di risultati – certo più consistente per il periodo prerivoluzionario – che non è possibile cancellare con l'accusa di menzogna ideologica, e di cui occorrerà osservare, in sede di storia della storiografia, la persistenza o il riutilizzo critico nel processo di nascita della nuova storiografia post-sovietica.

A tali considerazioni occorre aggiungere la constatazione che la storiografia nazionale russa, forse unica tra quelle del secondo dopoguerra, si è sviluppata di fatto in parallelo con un suo «doppio» occidentale, contemporaneamente ad un'ampia corrente di ricerche e di riflessioni coltivate non meno seriamente al di fuori dei confini dell'Unione sovietica, e di cui oggi si pone analogamente il problema di un'assimilazione critica, non superficiale e non piattamente imitativa, da parte degli studiosi russi. Infine, un'ulteriore elemento di complicazione deriva dal fatto che solo oggi si inizia a vagliare sistematicamente l'enorme mole documentaria degli archivi sovietici relativi al periodo staliniano e postbellico da poco accessibili agli studiosi. Questa circostanza rende in una certa misura provvisoria – in Russia come in Occidente – qualunque sintesi interpretativa su quegli anni decisivi.

Tali considerazioni aiutano a comprendere la difficoltà del compito che si sono assunti gli autori di *Naše otečestvo* proponendo una ricostruzione d'insieme in una fase di transizione storiografica tanto complessa. Per molti aspetti l'opera si presenta come una sintesi di alta divulgazione, in qualche modo una risposta della storiografia radicale a quella riconosciuta impossibilità del manuale tradizionale da cui era iniziato il dibattito storico della perestrojka. Il modello scelto, che ha illustri precedenti nella migliore storiografia prerivoluzionaria, è quello degli *očerki*, cioè una raccolta di ampi saggi tematici indipendenti dedicati ai principali nodi della storia russa, con un peso relativamente maggiore accordato al periodo sovietico, cui è dedicato tutto il secondo volume. Sebbene vengano indicati i componenti del collettivo redazionale, i singoli contributi non sono firmati, mentre l'apparato critico di note è sostituito da brevi bibliografie a scopo didattico al termine di ciascun capitolo. A questo proposito occorre notare che la mancanza dei riferimenti alle fonti risulta particolarmente discutibile nel caso delle parti dedicate all'epoca staliniana o a quelle successive, ove più di uno specialista si rammaricherà di veder riportati senza alcuna indicazione in nota documenti preziosi e poco accessibili come i rapporti dell'OGPU e del Comitato centrale, la corrispondenza interna di partito o le relazioni riservate sullo stato d'animo degli ufficiali alla fine degli anni '30.

In realtà a tali criteri editoriali, che sarebbero giustificati da un effettivo impianto unitario dell'opera, corrisponde una notevole disomogeneità interpretativa e qualitativa dei singoli saggi. Tra questi vi sono sia sintesi manualistiche di buon livello, che per l'equilibrio e la completezza meriterebbero una traduzione a scopi didattici, sia *pamphlets* storico-narrativi a tesi, la cui ricchezza è data prevalentemente dalle riflessioni dell'autore sulla base di



materiali noti o – come nel caso di alcuni saggi sul secondo dopoguerra – dall'evidente partecipazione personale agli eventi descritti. Il motivo unificante richiamato nell'introduzione, laddove si accenna ad un «contrasto di due tendenze, riforma e controriforma», che percorrerebbe «l'intera storia patria» (vol. I, p.4), appare più l'enunciazione di un'ipotesi di lavoro che un vero risultato storico-interpretativo.

Del resto, il tentativo di sintesi proposto da *Naše otečestvo* non poteva non rispecchiare la frammentarietà e la disomogenità di un rinnovamento storiografico che ha raggiunto gradi di maturità differenti a seconda delle singole tematiche affrontate. Anche indipendentemente dall'abilità dei singoli autori, i capitoli dell'opera riflettono perciò la diversa profondità della ricerca compiuta nei rispettivi campi: più scolastici ed ancorati a giudizi tradizionali quelli dedicati ad argomenti su cui non si è ancora sviluppata una vera discussione (ad esempio il saggio su *L'alternativa liberale* di primo Novecento, ancora legato ad un'interpretazione in termini di classe del liberalismo russo); più solidi, invece, quelli che possono contare sui frutti di una consistente ricerca sovietica recente (il capitolo sullo zarismo nell'ultimo ventennio prima del '17) o che, una volta abbandonata più o meno radicalmente l'ortodossia interpretativa sovietica, hanno potuto utilizzare l'eredità consolidata della storiografia russa prerivoluzionaria (in generale le parti sul periodo imperiale). Viceversa, i saggi dedicati al periodo sovietico, ancorché vivaci e interessanti, risultano complessivamente più discutibili e provvisori, tradendo una discordanza di giudizio che rispecchia il dibattito tutt'ora in corso. Indubbiamente l'opera avrebbe potuto risultare più utile ed incisiva se, invece di inseguire l'obiettivo di un'esteriore organicità, i curatori di *Naše otečestvo* avessero più modestamente cercato di rispecchiare la varietà di un libero dibattito storiografico, chiedendo ai singoli autori di assumersi la responsabilità di documentare con i debiti riferimenti alle fonti i risultati delle proprie riflessioni e delle proprie ricerche.

Al di là di simili rilievi, va rilevata comunque la presenza di alcuni aspetti di metodo che accomunano la maggior parte dei saggi e che potrebbero offrire materia di riflessione. In controtendenza rispetto ai dubbi epistemologici di gran parte della storiografia occidentale, l'opera nel suo insieme costituisce una decisa affermazione di una concezione di storia politica e «civile», sia nel senso di uno sforzo di comprensione e di rilettura del passato che muove energicamente dall'esigenza di soddisfare gli interrogativi etico-politici del presente, sia come sottolineatura del primato dei fattori soggettivi e delle «scelte» umane (e quindi con un senso spiccato dei motivazioni e delle «responsabilità» individuali) nella determinazione dello sviluppo storico. Legata a questo approccio intensamente politico allo studio del passato è la presenza costante di quel concetto di *al'ternativnost'* elaborato a più riprese nel corso del recente rinnovamento storiografico sovietico. Nella sua accezione più generale, il termine riflette l'intento di cercare nel proprio passato nazionale le possibilità non realizzate, le varianti di sviluppo negate dagli eventi o, più semplicemente, lo sforzo di scrivere la storia tenendo presente il punto di vista degli sconfitti. In un senso più profondo, tuttavia, esso denota anche un atteggiamento mentale ed un

orientamento metodologico – sorti probabilmente in reazione alla forma ritualizzata di materialismo storico che legittimava l'ortodossia storiografica precedente – troppo spesso ricorrenti nella pubblicistica russa degli ultimi anni per non richiamare l'attenzione di chi cerchi di osservare la natura e le tendenze evolutive del pensiero storico russo-sovietico. *Al'ternativnost'* si presenta in questa accezione come l'antitesi di un'altra parola-chiave del lessico storico russo, cioè *zakonomernost'*, quella «conformità a legge» dello sviluppo su cui era in gran parte costruita la lettura ufficiale sovietica della vicenda nazionale russa. Il termine serve ad esprimere una visione decisamente antideterministica, tesa a rifiutare il presupposto di una razionalità immanente o di uno svolgimento necessario degli eventi, che ricorda in qualche modo l'antica propensione herzeniana per una storia «senza libretto». L'uso frequente nelle definizioni generali di espressioni come «alla ricerca di», «tentativo», «variante», «scelta», sembra riflettere l'intento di cercare un nuovo vocabolario storico da contrapporre a quello precedente, punteggiato di «sbocchi necessari» e di «esiti storicamente inevitabili». Questo atteggiamento di fondo, per quanto non compiutamente razionalizzato e motivato metodologicamente (e certo non sufficiente, di per sè, ad avvalorare le specifiche soluzioni interpretative proposte), rappresenta effettivamente un denominatore comune alla maggior parte dei contributi di *Naše otečestvo*. Nel caso dell'Ottocento zarista, tale criterio contribuisce a determinare un panorama della storia russa particolarmente attento alla plurivocità dei soggetti intellettuali ed all'interazione di fattori politici contrastanti, mentre in una serie di contributi dedicati agli anni '20 – '40 di questo secolo esso sottende una linea di revisione critica dello stalinismo centrata sull'affermazione della natura squisitamente politica del regime di Stalin (visto come «scelta» imposta al popolo) e sulla messa in discussione della razionalità storica delle sue forme di governo del paese.

Occorre segnalare, inoltre, il notevole sforzo di indipendenza dimostrato dagli autori nel distanziarsi dai canoni storiografici dell'ortodossia interpretativa sovietica e nel cercare suggestioni in un orizzonte assai ampio di contributi del pensiero e della storiografia occidentali, oltre che nei migliori contributi monografici della ricerca sovietica. Ne è un esempio il lungo saggio dedicato alla *Formazione della statualità russa* e all'assolutismo settecentesco, che fin dall'inizio capovolge senza remore l'approccio marxiano in termini di lotta di classi per recuperare l'impostazione della tradizione storiografica prerivoluzionaria della cosiddetta «scuola statale», con la caratteristica sottolineatura del primato degli istituti politici e statuali come fattori determinanti dell'evoluzione storica della società russa. Peraltro la trattazione utilizza ampiamente il retaggio delle ricerche sovietiche, sia per quanto riguarda la stratificazione sociale e cetuale settecentesca, sia nei riferimenti alle accurate indagini sull'ideologia dell'assolutismo elaborate a partire dagli anni '50: la definizione di «stato regolare» attribuita al modello politico di Pietro I e l'importanza della nozione di «bene comune» (*obščee blago*) nella sua legislazione. La rottura rappresentata dalle riforme petrine e la successiva politica di Caterina II vengono interpretate come una forma indubbiamente efficace e storicamente necessaria di «risposta» alla sfida

posta dalla modernizzazione delle altre potenze europee del tempo, ma sottolineando anche – a nostro avviso giustamente – l'intensa dimensione utopica e coercitiva (la sproporzione tra «scopi e mezzi») insita nel progetto petrino di uno stato «regolare» («l'ideale petrino di uno stato giusto e razionale, regolato da buone leggi, si rivelò un'utopia», vol. I, p.63). Secondo l'autore la costruzione dello stato imperiale nel corso del XVIII secolo rappresenterebbe un titanico ed insieme meccanico sforzo di adattamento di una razionalità assolutistica ad una società governata da norme tradizionali come quella della Russia moscovita. Utilizzando le categorie weberiane, la genesi dell'assolutismo russo viene interpretata come l'imposizione di una forma carismatica e burocratica di dominio sulle forme di potere tradizionali della Russia prepetrina. Ne scaturirebbe quindi una effettiva modernizzazione delle forme giuridico-statali – la formazione di una moderna «statualità» russa portata a compimento nella seconda metà del Settecento secondo uno svolgimento continuo da Pietro I a Caterina II – che tuttavia, per il suo carattere importato ed imposto, «estremamente astratto e avulso dalla vita» (vol. I, p. 69), si realizzò attraverso una generale tendenza all'«asservimento» dei ceti sociali. All'interno di un simile quadro generale del Settecento russo, il modello di razionalità utopica ed autoritaria dello «stato di servizio» funge dialetticamente da stimolo all'emersione di differenti filoni politico-intellettuali di opposizione, dalla reazione rivolta al passato di Ščerbatov a quelle maturate in ambito illuministico di Radiščev e Novikov. La natura stessa della peculiare modernizzazione «dall'alto» russa, variante specifica dell'assolutismo europeo, costituirebbe l'origine di quel progressivo divario tra stato e opinione pubblica che in seguito avrebbe contraddistinto la vicenda dell'intelligencija ottocentesca.

Il problema del superamento del binomio assolutismo zarista-sistema servile e del difficile rapporto tra governo e intellettuali rappresentano due temi unificanti nella ricostruzione della vicenda politica russa del XIX secolo. Anche in questo caso si riscontra l'abbandono delle rigide periodizzazioni e classificazioni sociologiche di derivazione leniniana utilizzate in precedenza per scandire la storia intellettuale dell'Ottocento (liberali o rivoluzionari «nobiliari», democratici «raznočincy», socialismo «utopistico» e «piccolo borghese»). La vicenda delle componenti dell'intelligencija e dei settori riformatori dell'amministrazione zarista è restituita alla sfera di un ricco confronto di idee sullo sfondo dei problemi economici e sociali della Russia imperiale. La storia politica dell'Ottocento viene presentata come un processo lento e non lineare di «emancipazione civile». (*graždanskoe raskrepoščenie*), segnato dai diversi tentativi di creare uno «stato di diritto» e poi dall'emergere di una specifica «alternativa socialista» all'interno della cultura politica russa. Queste definizioni assai ampie servono soprattutto lo scopo di mostrare l'emersione di specifici modelli ed opzioni all'interno di un comune processo nazionale di «ricerca» politico-culturale, delimitato ai poli estremi dalla nascita di una «psicologia rivoluzionaria», specularmente antagonista nei confronti dello stato autocratico, e dalla persistenza di una reale componente riformatrice nel governo zarista. Riecheggiando un vecchio giudizio già formulato nella storiografia prerivoluzionaria, nelle pagine

dedicate alla prima metà del XIX secolo si ricorda la vitalità delle intenzioni di riforma del governo, sottolineando come «in un modo o nell'altro l'autocrazia agì in qualità di partecipante al processo di emancipazione civile della Russia» (vol. I, p.77). Analogamente, l'esposizione completa, anche se un po' scolastica, delle fasi e delle sfumature ideologiche del socialismo russo ottocentesco pone in rilievo l'ampiezza e la plurivocità della matrice culturale populista, rimarcando la presenza al suo interno di una versione rivoluzionaria e di una «riformatrice-legale» (di cui, incidentalmente, si riconosce la superiorità rispetto all'ortodossia plechanoviana nell'analisi del carattere dello sviluppo economico di fine secolo). Comprensibilmente, in una simile visione d'insieme acquistano rilievo particolare figure poliedriche o comunque non rigidamente classificabili come Herzen, al quale viene accordato un posto importante in tre saggi diversi: nel processo di elaborazione delle «grandi riforme» degli anni '50-'60, alle origini della tradizione socialista-rivoluzionaria e nell'evoluzione del pensiero liberale.

Forse la vera presenza nuova del volume dedicato alla politica dell'Ottocento russo – più rilevante anche rispetto alle consuetudini della storiografia occidentale – risulta tuttavia l'articolato panorama della cultura del liberalismo russo o, più precisamente, delle posizioni intermedie tra «rivoluzione» e «reazione». Con l'intento evidente di mostrare al lettore russo tutta la varietà di posizioni tra utopia rivoluzionaria e difesa intransigente delle prerogative assolutistiche che popolarono la scena politica russa nella seconda metà del XIX secolo, ampio spazio viene dedicato a figure come Kavelin, Gol'cev, al gruppo moscovita di «Russkie vedomosti» e della vecchia «Russkaja mysl'», temi, questi ultimi, su cui è prevedibile l'intensificarsi dell'attenzione della nuova storiografia russa. Tuttavia, se da una lato il merito indiscutibile di una simile ricostruzione consiste nel restituire il quadro di una complessità dialogica di posizioni in costante interazione reciproca e non facilmente delimitabili in troppo rigide etichette o «campi» definiti sociologicamente, dall'altro restano eccessivamente vaghi i denominatori comuni di tale vicenda. Troppo incerto, ad esempio, appare il significato di definizioni come «emancipazione civile» o «lotta per la libertà» (entro le quali, ad esempio, non è facile far rientrare senza un'adeguata reinterpretazione critica la rivendicazione, attribuita a Čaadaev e al tardo Gogol', del primato della libertà spirituale «interiore» sulla libertà «esteriore»). In ultima analisi – e questo vale un po' per tutta l'opera – lo sforzo di far risaltare la pluralità delle opzioni di volta in volta presentatesi sulla scena politica russa non esamina in modo soddisfacente il ruolo storico e le ragioni di successo o fallimento di ciascuna delle «alternative» analizzate, mentre l'acuirsi del dissidio tra autocrazia e intelligencija nel corso dell'Ottocento finisce per essere narrato più che spiegato storicamente. Rimane così senza effettiva risposta l'interrogativo storico centrale sul perché, in una cultura politica «liberale» o riformatrice tanto vivace e ricca come quella Russa dell'Ottocento, sia rimasta in fin dei conti sconfitta l'idea di libertà individuale affermatasi invece nella tradizione occidentale.

Anche il gruppo di saggi dedicati al primo Novecento corrisponde a questa visione «aperta» delle possibilità storiche, attenta nel complesso a

rompere lo schema di una marcia predeterminata verso lo sbocco rivoluzionario del '17, guidata dall'unico, autentico «partito proletario» dei bolscevichi e scandita dalle inevitabili «bancarotte» delle forze politiche alternative. Merita di essere segnalato, tra gli altri, il capitolo sullo zarismo da Vitte al 1917 – impeccabile per equilibrio e precisione di giudizio – nel quale si riflette l'ampia ricerca condotta su questi temi dagli storici sovietici negli ultimi vent'anni (tra gli altri, da Avrech e Simonova). Sullo sfondo di una società investita dalle contraddizioni della modernizzazione ritardata, avviata ad una trasformazione capitalistica voluta dall'alto, ma ancora segmentata da rigide strutture cetuali e segnata da notevoli persistenze precapitalistiche, si esplica l'azione di un «campo governativo» tutt'altro che omogeneo e deterministicamente votato ad un ruolo di pura reazione. Vengono registrate puntualmente le sue oscillazioni interne tra riformismo autoritario (Vitte) e disegni rigidamente conservatori (Pleve), sottolineando l'azione di autonomi soggetti destabilizzanti come la destra radicale, i gruppi d'interesse nobiliari e i circoli di corte. Ne risulta un quadro dell'ultimo quindicennio dello zarismo condizionato non solo dalle domande politiche e dai movimenti popolari insorgenti «dal basso» o dalla Duma, ma anche – e in modo determinante – da una progressiva incapacità interna di funzionamento del sistema di potere dell'autocrazia, esitante tra coraggioso impulso riformatore, adattamento passivo alle nuove condizioni politiche e difesa intransigente degli istituti autocratici tradizionali. In tale prospettiva, il progetto di riformismo «burocratico» (cioè intrapreso dall'alto e condotto con metodi autoritari) di Stolypin viene bensì apprezzato in tutta l'organicità e la valenza «storicamente progressiva» dei suoi intenti, ma mostrando altresì come esso si esaurisse anzitutto in seno alla sfera politica di governo, bloccato o svuotato di significato dai veti incrociati della corte, della destra radicale e degli interessi nobiliari, oltre che indebolito dallo sfaldamento della maggioranza parlamentare ottobrista. La Russia zarista impegnata nel conflitto bellico e alla vigilia del '17 si presenta così come un edificio politico-statuale minato non tanto da impreparazione militare o carenza di potenziale produttivo (dunque non ostacolato da una generica «arretratezza» del paese), quanto dal venire meno della sua coesione interna. In tal modo, alle determinanti storiche che spiegano l'esito rivoluzionario del 1917 viene ad aggiungersi il fattore autonomo di una «crisi dei vertici» di origine politico-istituzionale maturata alla sommità della piramide statale.

Alla sicurezza e coerenza di questo impianto interpretativo – reso possibile anche dalla consolidata eredità delle ricerche compiute nel periodo pregorbačëviano – corrisponde il taglio più incerto del saggio 1917: *perché il Febbraio? Perché l'Ottobre?*. Qui il criterio dell'*alternativnost'* serve indubbiamente a presentare un panorama più ampio e meno unilaterale dei protagonisti del processo rivoluzionario, che tende a far risaltare la pluralità degli attori e la mancanza di una sottesa razionalità storica. L'intento del saggio risulta forse più comprensibile se lo si raffronta, più che con l'ampia storiografia sul '17, con l'immagine sovietica ortodossa della rivoluzione proletaria come scelta consapevole di popolo ed evento che corona il movimento obiettivo delle leggi della storia. Forse proprio in contrapposizione

con simili spiegazioni finalistiche, in questo caso sembra riaffiorare invece implicitamente lo schema della rivoluzione *stichija*, processo spontaneo nelle cause scatenanti e imprevedibile negli esiti politici. Il pubblico dell'ex Unione sovietica apprezzerà certamente il rilievo dato a protagonisti precedentemente dimenticati come Trockij, Kerenskij, Černov e Martov, nonché quella sottolineatura delle differenziazioni interne allo stesso partito bolscevico già rilevata da alcuni studi occidentali. L'autore insiste sull'immagine di un processo rivoluzionario dinamico e in rapida evoluzione, animato da più centri di iniziativa politica. Su di uno sfondo caratterizzato dal rapido dissolvimento delle strutture di potere preesistenti e dallo scatenamento di forze sociali elementari, la parabola dal Febbraio all'Ottobre si configura come la competizione tra una serie di opzioni principali: quella «democratico-borghese» del governo Kerenskij, quella «dittatoriale» di Kornilov, quella dell'alleanza tra le forze socialiste (Martov) e, vittoriosa su tutte, l'alternativa di «sinistra radicale» imposta da Lenin ad un recalcitrante partito bolscevico (il ruolo dei socialisti rivoluzionari è, nel complesso, sottovalutato). Eppure, nonostante lo sforzo di bilanciare attentamente il ruolo di «spontaneità» e «coscienza» nella rivoluzione, la spiegazione dell'esito bolscevico di quest'ultima resta in fondo affidata ad una sequenza narrativa più che storico-interpretativa. La nascita del potere sovietico appare come la conseguenza di una serie di eventi «fatali», il più importante dei quali sarebbe la decisione bolscevica di rifiutare l'offerta di un governo di coalizione delle forze socialiste proposta da Martov. L'autore finisce perciò per giudicare «un'enigma» insoluto la definizione delle cause storiche dell'Ottobre, mentre prevale l'immagine di una «scelta socialista» compiuta alla cieca e della rivoluzione come «salto nel buio» (vol. I, p. 390).

In effetti, quanto più la ricostruzione storica di *Naše otečestvo* si addentra nel periodo sovietico e affronta temi maggiormente controversi e di cui è più immediata la rilevanza politica odierna, tanto più aumenta la disomogeneità e la disparità di livello tra i singoli contributi. Pur allineando saggi singolarmente stimolanti o suggestivi, il secondo volume dell'opera nel complesso stenta a tracciare un disegno interpretativo unitario dell'esperienza sovietica. Ad una lunga, puntigliosa analisi delle diverse posizioni sulla pace di Brest-Litovsk, vista come «primo passo opportunistico della direzione sovietica» (vol. II, p.7) in quanto avrebbe sacrificato le sorti della rivoluzione tedesca agli scopi del potere personale leniniano (tesi, peraltro, argomentata senza analizzare il contesto politico occidentale e germanico), fanno seguito due saggi dall'accento alquanto differente. Le pagine dedicate alle trasformazioni economico-sociali del comunismo di guerra insistono sull'ambivalenza di «libertà» (di scelta politica della direzione bolscevica) e «necessità» (dettata dalle circostanze storiche dell'evoluzione socio-economica). La genesi delle forme economiche e di gestione del potere del comunismo di guerra viene fatta risalire alla prassi di regolamentazione dirigistica della produzione introdotta per far fronte allo sforzo bellico durante la prima guerra mondiale (definizione di «norme» di produzione, organizzazione dei rifornimenti, monopolio del commercio dei grani), parallelamente ad analoghe trasformazioni nel senso dell'intervento statale dell'economia e di limi-

tazione della libertà dei soggetti economici in atto nell'economia di guerra tedesca. A queste tendenze obiettive (e non solo russe) verso un «socialismo di guerra» il governo provvisorio avrebbe dato una risposta timida e incoerente, rivelandosi incapace di porre «l'interesse nazionale al di sopra degli interessi delle singole classi». Compito, questo, a cui invece non si sarebbero sottratti i bolscevichi, a causa della loro assoluta mancanza di rispetto per la «sacralità» della proprietà privata e per la disponibilità a portare la logica del dirigismo e della produzione monopolistica alle sue estreme conseguenze. Per questo, secondo l'autore, l'«insoddisfazione popolare trasformò il partito dei bolscevichi da un'organizzazione poco numerosa e perseguitata in una forza che godeva di una considerevole influenza tra le larghe masse degli operai e dei soldati» (vol. II, p.39), mentre la presa del potere dell'ottobre '17 «fu il risultato del bisogno da parte della società di radicali misure statali per la soluzione delle questioni della guerra, del rifornimento di beni alimentari alla popolazione, della regolamentazione dei rapporti economico-sociali» (vol. II, p.42). Notando incidentalmente che qui si offre di fatto un'interpretazione alquanto diversa da quella della rivoluzione «enigmatica» e fatale riferita in precedenza, occorre aggiungere che in tale definizione dell'esperienza del comunismo di guerra la versione bolscevica di statalismo economico si arricchisce di uno specifico (*samobytnost'*) russo, ovvero la tendenza a «svilupparsi mediante un'estrema acutizzazione delle contraddizioni». Il comunismo di guerra sarebbe «null'altro che un modello russo del socialismo di guerra tedesco o capitalismo di stato», ma diverso da quello perché tradotto in pratica «col ferro ed il sangue» (vol. II, p. 41). Se, infatti, nell'impulso iniziale il bolscevismo interpretava più meno consapevolmente il bisogno storico di regolamentazione dirigistica (razionalizzato nella formula leniniana del capitalismo di stato), dall'altro esisteva una tensione fondamentale tra la logica del «socialismo di guerra» e il fattore soggettivo dell'ideologia rivoluzionaria bolscevica. Questa postulava la dittatura del proletariato e il monopolio del potere, conteneva un appello alla guerra di classe, all'«attacco contro il capitale» e contro le élites amministrative preesistenti; era portata a sottovalutare l'irriducibilità dello stato e dei suoi meccanismi di autonomizzazione burocratica. Per questo, secondo l'autore, la parabola del comunismo di guerra e della guerra di civile rappresenterebbe un processo di interazione reciproca, in cui le forme di regolamentazione dirigistica verrebbero semplificate e portate all'estremo in una mera politica di requisizioni, di guerra sociale e di vera e propria eliminazione del mercato, mentre la democrazia rivoluzionaria dei soviet ne uscirebbe a sua volta rapidamente svuotata e «statalizzata», trasformata in sistema di potere prigioniero di una propria logica autonoma e privo delle originarie istanze emancipatrici: «i bolscevichi giunsero al potere nel 1917, trasformando lo stato in uno strumento per il conseguimento dei propri scopi politici, ma anche lo stato, a sua volta, si impossessò di loro, rendendoli carne e sangue del proprio sistema» (vol. II, p.76).

Se una simile ricostruzione sembra ricollegarsi, pur con notevole originalità, a quel filone interpretativo della storiografia occidentale che sottolinea

le ragioni sociali obiettive della rivoluzione e il peso della guerra civile come esperienza «formativa» fondamentale per la definizione della natura del potere sovietico, altri contributi, come quello dedicato alle *Sorti dell'opposizione politica*, che esamina il medesimo periodo, mettono invece l'accento sul disegno coerente di «repressione dell'attività dei partiti non bolscevichi e di proibizione del dissenso» (vol. II, p. 90) attuato a partire dall'Ottobre, insistendo sullo scioglimento dell'Assemblea costituente come spia di una scelta antipluralista e autoritaria compiuta decisamente fin dall'inizio. Qui prevale dunque implicitamente la tesi di un comunismo sovietico che, interpretate o meno di fenomeni storici obiettivi, si qualifica in partenza per l'energia impiegata nell'affermare e poi nel mantenere il monopolio politico.

In effetti il motivo della «lotta per il potere» – sia nel senso di lotta interna al partito tra le personalità di spicco della leadership bolscevica, sia come sforzo prolungato e continuo di mantenere il controllo del precario edificio statale emerso dalla guerra civile – rappresenta uno degli elementi unificanti della serie di saggi sulla Nep e sullo stalinismo, una delle chiavi di lettura maggiormente utilizzate per spiegare la complessa vicenda politico-sociale sovietica.

L'evoluzione degli istituti economici e sociali degli anni '20 viene letta in relazione agli obiettivi politici della leadership bolscevica e in stretta connessione con la battaglia politica di vertice. Il giudizio interpretativo è basato sulla distinzione tra la prima versione leniniana della Nep – semplice adattamento a nuove condizioni dell'originaria propensione alla conquista del potere – e la vera e propria alternativa buchariniana del 1925. Nel primo caso le nuove misure di liberalizzazione economica appaiono non alternative, ma in fondo coerenti rispetto all'obiettivo del consolidamento di un regime monocratico. Secondo l'autore, la rivalutazione della cooperazione da parte dell'ultimo Lenin non rifletterebe la conversione ad un nuovo modello di socialismo associativo, ma semplicemente il passaggio a metodi indiretti di controllo sociale del vastissimo settore privato contadino. Per questo viene sottolineato il nesso essenziale tra la «ritirata» dei primi anni '20 e la chiusura più netta degli spazi di democrazia interna nel partito, realizzata dopo aver sbarrato definitivamente la strada a possibili collaborazioni con altre forze socialiste. Dunque, con implicito distacco su questo punto particolare dalle tesi di autori come M.Lewin, la prima fase della Nep non rappresenterebbe un vero «modello» di evoluzione politica alternativa e in ogni caso sarebbe incompatibile con il pluralismo politico. Essa costituirebbe piuttosto la prosecuzione con metodi qualitativamente diversi di quella politica di «mantenimento al potere» perseguita «col ferro e col fuoco» negli anni del comunismo di guerra. Il saggio aggiunge al quadro noto degli anni '20 (crisi «delle forbici» tra prezzi agricoli e industriali, difficoltà nel rapporto di scambio città e campagne) il dato di una perdurante e piuttosto intensa protesta sociale tra le masse e nella base del partito (protesta operaia, agitazioni per la creazione di una autonoma «Unione contadina», dissenso a più livelli dell'opposizione trockista) che servono a sottolineare la fragilità del controllo comunista sulla società e la posizione tutt'altro che salda della direzione bolscevica. Proprio la necessità



di far fronte ai rischi politici insiti in tale situazione precaria e conflittuale avrebbe spinto la leadership bolscevica a contemplare la possibilità di una reale svolta politica. Solo a questo punto si profilerebbe la vera alternativa storica degli anni '20, cioè l'interpretazione più estensiva data alla Nep da Bucharin nel '25, che prevedeva il ricorso non solamente strumentale ai rapporti di mercato e apriva la strada ad un differente modello di socialismo.

A differenza di interpreti come E.H.Carr, comunque, le possibilità di successo di una ipotetica via «non staliniana» alla modernizzazione non viene scartata in base ad una sua oggettiva impraticabilità economica. Gli autori di *Naše otečestvo* indicano ad esempio le potenzialità del sistema produttivo ancora alla fine degli anni '20, oppure l'inconsistenza di quella minaccia internazionale utilizzata da Stalin per legittimare il ricorso ai metodi d'emergenza e allo sviluppo forzato. D'altra parte, con un giudizio più netto e «pessimistico» di quello dato dagli interpreti occidentali che maggiormente hanno argomentato le potenzialità politiche del progetto buchariniano (S.Cohen), il limite di tale alternativa viene individuato più profondamente nelle condizioni di mentalità e prassi di governo sviluppate dal bolscevismo al potere. La soluzione buchariniana alla contraddizione tra città e campagna comportava la certezza di un non ritorno ai metodi del comunismo di guerra e chiare garanzie giuridiche all'esercizio dell'imprenditoria privata, «necessitava obiettivamente di un mutamento radicale dei meccanismi politici ed economici di governo, mediante il quale tutte le imprese contadine potessero bensì 'arricchirsi', [...] ma nella forma di un consumo commerciale, imprenditoriale» (vol. II, p.197). Un simile mutamento si rivelò impossibile in condizioni di elaborazione politica rese asfittiche dalla consuetudine all'intolleranza ideologica e dall'assenza di vero confronto democratico, con una leadership dilaniata da aspre contese personali e condizionata dagli interessi obiettivi di un apparato di partito sempre più burocratizzato. Ancor prima delle misure staliniane d'emergenza del 1928 e della collettivizzazione, l'opzione di un possibile «socialismo di mercato» venne di fatto scartata allorché il partito giunse ad interpretare la questione delle campagne in termini «organizzativi» o «amministrativi», cioè come carenza di potere e controllo politico degli organi locali di partito sull'immensa retrovia «piccolo-borghese» delle campagne. In una scelta di metodo, prima ancora che di contenuto, risiederebbe dunque la causa dell'abbandono dell'ipotesi di un socialismo di mercato.

Anche nella spiegazione dell'affermazione del sistema di potere staliniano l'interpretazione di *Naše otečestvo* accentua il ruolo della politica, dell'ideologia e della «lotta per il potere». Nella parte sul *Sistema totalitario*, che dello stalinismo mira a dare una sintesi concettuale e definitiva, si sceglie con decisione il modello interpretativo offerto dal concetto di totalitarismo, con i suoi diversi elementi noti alla storiografia occidentale: monopolio del potere politico, la forma dello stato-partito, apparato coercitivo, il culto del capo, la ritualizzazione e mitologizzazione delle forme artistiche e culturali, ecc. Sotto questo profilo, il saggio vale a ulteriore conferma del favore con cui la storiografia postcomunista sembra guardare al concetto

del totalitarismo. Occorre notare tuttavia come tali definizioni vengano associate a spunti interpretativi legati alla nozione di burocratizzazione, probabilmente tratti da una tradizione marxistica di derivazione trockiana e dai teorici del collettivismo burocratico, che tendono a sostanziare in termini sociologici l'architettura prettamente sovrastrutturale del «sistema totalitario». La variante staliniana di totalitarismo avrebbe così una sua specifica «base sociale» creata dal processo di burocratizzazione, rappresentata dal nuovo ceto dei funzionari intermedi dello stato-partito essenziali al funzionamento del «sistema amministrativo di comando», nonché una «base di consenso» radicata in quegli strati di operai e contadini inurbati a cui l'ideologia dell'edificazione del socialismo a tappe forzate avrebbe fornito un'identità collettiva privilegiata e il senso di un'eroica partecipazione alla costruzione di un «grande futuro».

Più di queste definizioni generali, comunque, che non presentano novità di rilievo rispetto all'ampia letteratura sull'argomento, sono interessanti i saggi che dello stalinismo cercano di spiegare più concretamente la genesi e la turbinosa evoluzione sino alla fine degli anni '30. Nella parte dedicata al «grande balzo» della collettivizzazione e dei primi due piani quinquennali si riconoscono alcune delle tesi di V.S.Lel'čuk, uno dei protagonisti più attivi del rinnovamento storiografico in Urss a partire dalla perestrojka, soprattutto laddove si insiste sul «legame diretto tra la lotta all'interno del partito e la scelta della via di sviluppo economico e politico-sociale del paese» (vol. II, p.244).

In effetti la ricostruzione del processo di industrializzazione e collettivizzazione delle campagne va ben al di là dell'ambito puramente economico-sociale. Si tratta in realtà di una serrata argomentazione diretta contro qualunque spiegazione in termini di «necessità storica» o di «condizionamento obiettivo» delle politiche staliniane. L'intento trasparente è quello di confutare i presupposti storici di quelle valutazioni dell'esperienza staliniana fondate, sia pure con accenti e gradazioni diverse, sul riconoscimento di una certa razionalità delle scelte di governo della leadership sovietica degli anni '30 rispetto ai fini «nazionali» della modernizzazione del paese e della sconfitta della aggressione nazista nel secondo conflitto mondiale. Sono evidenti, del resto, le profonde implicazioni politiche di una simile revisione del giudizio sullo stalinismo, giacché proprio sul bilanciamento di «sofferenze» imposte e di «risultati» conseguiti si basavano di fatto tanto la parziale soluzione chruščëviana al problema dello stalinismo, quanto, sia pure in condizioni politiche ben differenti, il giudizio personale di Gorbacëv.

Per contro, l'esposizione offerta dalle pagine di *Naše otečestvo* sottolinea il primato della politica sull'economia e mira a far rientrare in gioco il ruolo dei «fattori soggettivi» (ambizioni di potere in una schiera ormai ristretta di *leaders*, clima ideologico-culturale che favorisce il perseguimento di alcune opzioni e ne impedisce altre, parimenti razionali rispetto ai fini; influenza sulle scelte compiute del diffuso «luogo comune» sull'imminente crollo del capitalismo). Ne deriva, in primo luogo, una spiegazione interamente politica della svolta alla fine degli anni '20. Abbandono della Nep e attacco

all'opposizione di destra sarebbero le tattiche di una medesima strategia politica, ovvero un coerente e deliberato assalto al potere da parte dell'uomo forte della dirigenza bolscevica, in sintonia con lo schema della «rivoluzione dall'alto» proposto da R.Tucker. Stalin ingigantì volutamente e sfruttò politicamente le varie «emergenze», a cominciare da quella degli ammassi; favorì il sorgere di un clima di sospetto e di una «immagine del nemico»; esaltò artificialmente il pericolo militare, di fatto modesto fino all'avvento al potere del nazismo in Germania. D'altra parte, in polemica con Cohen, la consistenza dell'opposizione di Bucharin, Rykov e Tomskij negli anni '28-'29 viene alquanto attenuata. Trockij, più che Bucharin, viene presentato come il vero antagonista del segretario generale. L'immagine dell'opposizione di destra come reale alternativa politica sarebbe piuttosto una creazione artificiosa dello stesso Stalin, già sufficientemente saldo in sella fin dal '27-'28, per snidare e presentare come frazionista l'ultima sacca di resistenza all'interno del vecchio gruppo dirigente e per intensificare quel clima di acutizzazione dei conflitti interni funzionale alla propria strategia politica. Il «grande balzo» sarebbe dunque il prodotto di una volontà politica, abile tuttavia nello sfruttare la propria base di consenso nell'apparato di partito, gli entusiasmi rivoluzionari realmente diffusi nella giovane generazione e i fenomeni di malcontento per le diseguaglianze e i fenomeni speculativi maturati nel corso degli anni '20.

D'altra parte, siamo lontani anche da una rappresentazione unitaria del «grande terrore» staliniano alla Conquest, che abbraccerebbe in una logica coerente la sequenza politica sovietica dal '29 alle purghe e ai grandi processi degli anni '30. Più che l'immagine orwelliana di una suprema razionalità di dominio che tutto sorveglia e controlla, nelle pagine di *Naše otečestvo* prevale quella di una lotta senza quartiere per conquistare e poi per mantenere il potere personale in condizioni di grave difficoltà sociale e politica per tutto il corso degli anni '30. Vi è bensì il dato costante dell'energica «volontà di potenza» staliniana, la quale tuttavia genera costantemente, sotto la spinta del proprio impeto volontaristico, ostacoli al suo stesso cammino: gravissime catastrofi sociali e produttive (la carestia), diffuse ostilità sociali (gli anni '29-'31 come situazione «prossima alla guerra civile», rapporti della GPU che attesterebbero circa 2.000 rivolte contadine soltanto nei primi mesi del 1931), nonché resistenze più o meno latenti all'interno dello stesso partito e dell'armata rossa che, persistendo ancora alla fine degli anni '30, pongono a più riprese, quanto meno allo stato potenziale, una minaccia significativa alla leadership staliniana. Proprio tali forme di «resistenza» interna alla struttura dello stato-partito (che tuttavia l'autore non promuove mai al rango di una vera e propria alternativa politica di stalinismo «moderato»), di cui la bocciatura del segretario generale alle elezioni al XVII congresso costituirebbe solo l'episodio più appariscente, spiegherebbero il rivolgersi delle persecuzioni verso lo stesso gruppo dirigente e verso l'apparato. Anche in una fase in cui esteriormente il partito-stato staliniano pareva integro ed emendato delle vecchie opposizioni, le purghe e l'eliminazione della vecchia guardia bolscevica sarebbero servite a mantenere il controllo del vertice sopra l'unico gruppo da cui, nelle condi-

zioni in cui era giunto il sistema politico sovietico alla metà degli anni '30, potevano emergere possibili rivali al potere personale del segretario generale.

Il risvolto economico di un simile quadro interpretativo è quello di un'«edificazione» socialista che, per quanto innegabile nelle sue dimensioni («non fu un mito») si presenta altresì, soprattutto nella sua prima fase, come una gigantesca distruzione di risorse umane e materiali, un processo dettato da priorità politico-ideologiche e di potere più che da una reale percezione delle esigenze di politica industriale. L'industrializzazione forzata dei primi anni '30 venne lanciata a ritmi eccessivamente rapidi soprattutto allo scopo di favorire le condizioni politiche e socio-psicologiche della «rivoluzione dall'alto» del segretario generale. La sua funzione fu quella di incanalare in una grandiosa impresa collettiva l'entusiasmo e lo spirito rivoluzionario ancora largamente presenti nel paese, di creare la psicosi del «sabotatore» per irregimentare il consenso e paralizzare le resistenze effettive o potenziali nella società e nel partito. In realtà, secondo gli autori di *Naše otečestvo*, i risultati del primo piano quinquennale dipesero in gran parte dal residuo di capacità produttiva lasciato in eredità dalla Nep, mentre le statistiche ufficiali presentarono bilanci altamente falsificati degli obiettivi raggiunti. Opera di distruzione non meno che di edificazione, il grande balzo imposto da Stalin sarebbe dunque la causa artificiale di acute contraddizioni economiche e sociali (inurbamento, distruzione della civiltà contadina), a cui la leadership, seguendo la propria logica di potere, mise riparo con un ricorso ancora più severo a forme di lavoro coatto, vera e propria reintroduzione dell'antico modello servile attuata parallelamente alla propagandata modernizzazione del paese. Più che nei successi quantitativi dell'industrializzazione accelerata, la conseguenza storicamente più rilevante della politica economica staliniana risiederebbe perciò nell'instaurazione di un determinato modello di gestione economica, interpretato come la causa originaria della scarsa vitalità produttiva del sistema sovietico postbellico e del suo ritardo storico nella competizione economica internazionale.

Tra gli argomenti addotti a sostegno di una simile conclusione figura, oltre alla correzione al ribasso delle cifre dei piani quinquennali, la tesi di un potenziale bellico inferiore, al principio degli anni '40, rispetto ai livelli del decennio precedente. Vi è anche l'osservazione – di non poco rilievo – che la maggior parte del sistema produttivo creato faticosamente nel corso degli anni '30 era situata nei territori successivamente occupati dalle truppe naziste, e dunque non poté giocare un ruolo decisivo nello sforzo militare del secondo conflitto mondiale. La messa in discussione del nesso stalinismo-modernizzazione economica si collega così ad una seconda importante linea di attacco della revisione storiografica operata da *Naše otečestvo*, ovvero lo sforzo di negare il nesso causale tra leadership staliniana e vittoria sul nazifascismo. L'ampia trattazione degli anni 1939-1945 mira infatti a contrapporre il ruolo fundamentalmente antinazionale del segretario generale, responsabile di una serie di scelte politico-strategiche catastrofiche (dal patto Ribbentrop-Molotov alla sfiducia nei comandanti militari), allo sforzo collettivo di una guerra di popolo. Si propone dunque la tesi di una guerra

patriottica vinta *nonostante* Stalin e la logica del suo potere, guerra che rappresenterebbe al contempo una fondamentale esperienza di «purificazione» e di ricomposizione delle lacerazioni prodotte dalla rivoluzione dall'alto degli anni '30. Proprio l'identità collettiva della nuova generazione formatasi nel corso di tale grandiosa emergenza nazionale avrebbe creato i presupposti morali e psicologici del successivo disgelo, sancito dall'alto da Chruščëv al XX congresso.

Naturalmente molti aspetti della ricostruzione storiografica offerta da quest'opera di sintesi, in particolare per quanto riguarda il periodo sovietico, attendono una verifica ed una documentazione puntuale sulla base delle fonti d'archivio da poco accessibili alla comunità scientifica, nonché il vaglio critico di un libero dibattito storiografico. Questa è, del resto, la condizione fondamentale affinché dalle macerie della storia di regime possa effettivamente scaturire una nuova coscienza storica nazionale con cui colmare quell'assenza di passato e di identità culturale lamentata in apertura dagli autori di *Naše otečestvo*. È lecito attendersi nel prossimo futuro un confronto serrato tra gli storici dell'ex Unione sovietica su molte delle questioni affrontate. Già a pochi mesi dalla pubblicazione dei due volumi coordinati da Kulešov, Volobuev e Pivovar, ad esempio, un altro gruppo di autori si prepara a pubblicare un'opera di analoga ampiezza, che si preannuncia per molti versi come una replica alla ricostruzione d'insieme offerta da *La nostra patria*. Si tratta di *Istorija otečestva. Ljudi, ideji, rešenija* (Storia della patria. Persone, idee, decisioni), opera diretta da V.A. Kozlov e S.V. Mironenko, due specialisti che, benché più legati alla difesa dell'eredità storica e politica dell'Urss, sono impegnati in un ripensamento improntato a criteri di onestà intellettuale e serietà scientifica.

Per il momento, il risultato complessivo degli sforzi compiuti dagli autori di *Naše otečestvo* appare ancora lontano da quell'obiettivo di sintesi organica e storiograficamente innovativa rivendicato dalla sua ambiziosa formula editoriale. L'opera vale, comunque, ad indicare un'agenda dei problemi che presumibilmente resteranno al centro del lavoro degli storici e che merita senz'altro di essere seguito attentamente anche al di fuori del suo contesto nazionale e specialistico per i contributi che potrà fornire alla ricostruzione di una parte fondamentale della storia moderna e contemporanea.

## INTERVISTA

---

Marco Fazzini

### LA SCOZIA TRA PASSAGGI RITUALI: A COLLOQUIO CON EDWIN MORGAN

*Quando ha cominciato a scrivere o a percepire di poter diventare uno scrittore?*

Abbastanza presto. Già quando ero studente mi piaceva molto scrivere in prosa, lunghe storie e lunghi saggi. A quel tempo si studiava molto la poesia dei Romantici: eravamo nei primi anni Trenta e a quel tempo la poesia che noi oggi definiamo moderna non era affatto insegnata. Lavoravamo molto su Keats, Shelley, Tennyson e ciò non mi dispiaceva; fu in quello stile che scrissi le mie prime poesie, oggi perdute, anche se ammetto che andavano contro il mio stile di vita. Ho sempre vissuto in città ed è quindi strano che mi sia soffermato sulla natura e non sulla vita urbana. Quel tema, ripreso solo molti anni più tardi, rappresentò per me una specie di appagamento o evasione dalla realtà, e quel linguaggio fatto di splendidi, dolcissimi fraseggi mi interessò moltissimo al punto che imparai a memoria molte di quelle poesie, Tennyson soprattutto.

*Pensa che i suoi genitori abbiano esercitato una influenza su di lei? Fu forse la sua adolescenza un periodo di reazione contro le idee che loro avevano riguardo la sua vita futura?*

Devo riconoscere la vastità della loro influenza senza però dover necessariamente ammettere di essere stato d'accordo o di aver reagito vistosamente contro le loro idee. Appartenevano ad una convenzionale famiglia protestante della media borghesia, non profondamente religiosi ma molto attenti alla pratica religiosa. La critica letteraria si pone spesso delle domande circa l'aspetto religioso della mia opera perché ho scritto molto su argomenti religiosi e quindi immagina che io sia religioso o che debba esserlo in qualche modo. E in verità lo sono. Ricordo che ci fu un periodo in cui conoscevo a memoria lunghi passi della Bibbia ma nella mia tarda adolescenza ebbi una forte reazione contro l'aspetto istituzionale della cosa e così smisi di essere praticante, e ciò non fu ben accetto. Ci fu quindi una certa reazione contro le idee di questa famiglia rispettabile e conservatrice. Inoltre, mio padre, che iniziò come impiegato in una ditta che commerciava in ferrame, divenendone direttore qualche anno più tardi, voleva che anche io entrassi in quella attività e prese così a spiegarmi molte cose sull'industria e sul suo funzionamento. Alla fine si rese conto che ciò che mi interessava non era un lavoro nell'industria e, seppure non conoscessi ancora il mio specifico campo di interesse, mi sentivo attratto verso l'arte e la letteratura. Lui ne fu deluso anche se capì le mie esigenze.

*Che ricordo ha dei suoi studi all'Università di Glasgow? Ci fu qualche insegnante, amico o poeta che incoraggiò il suo interesse per la poesia?*

Mi piacevano molto le lezioni e riuscii anche a guadagnarli dei premi. Questo fu prima della guerra perché poi fui costretto ad interrompere gli studi per arruo-

larmi nel Corpo Medico dell'Esercito Reale. Passai sei anni, dal 1940 al 1946, in Medio Oriente. Tornato poi a Glasgow, mi laureai in Letteratura inglese e fu grazie ai miei amici scrittori che scoprii la poesia moderna europea, quella russa in particolare, ma anche la politica e la storia inglese. Nutrivo una particolare attrazione per i Simbolisti francesi, ma anche Eliot e Pound erano tra i miei autori preferiti. In quel periodo era abbastanza comune discutere il proprio lavoro con i contemporanei, ma molti degli scrittori di quel gruppo non divennero affatto famosi, tranne uno: W.S. Graham. Ci conoscemmo da ragazzi e fu il primo vero poeta col quale scambiai lunghe conversazioni sulla poesia.

*Verso quali scuole o artisti si sente più attratto?*

È difficile definire le influenze visto che ho letto moltissimo e mi sono piaciute cose molto differenti tra loro. Sebbene si è spesso spinti a pensare che il lavoro di altri poeti possa essere determinante, sarei propenso a dire che nel mio caso c'è stata una grande passione per la prosa ed il cinema. Ci fu una vera e propria corsa al cinema negli anni Trenta visto che Glasgow offrì una ricchezza incredibile di eventi cinematografici; ricordo lunghe code all'aperto per poter vedere i film stranieri, in particolare al vecchio Cosmo, ora chiamato Glasgow Film Theatre.

E naturalmente vi fu l'interesse per la prosa, per quegli scrittori come Conrad, Melville, Bronte che non erano oggetto di studio scolastico. Di certo queste letture mi hanno influenzato, anche se non in modo diretto.

Per ciò che riguarda la poesia, ho già parlato dei moderni. Ma nel periodo 1975-1985, in cui ho insegnato presso l'Università di Glasgow, studiai a fondo sia l'Antico che il Medio Inglese. Si dava molto più spazio alle lingue una volta, così passai non poco tempo a studiare la storia della lingua inglese attraverso il Germanico ed il Sanscrito, e ricordo che ci furono delle occasioni in cui realmente leggevo e godevo della poesia anglo-sassone. Ecco perché ho tradotto Beowulf e perché quel tipo di versi allitterativi a quattro accenti continuano a riaffiorare nella mia scrittura, non tanto come una tecnica conscia, ma come una inconscia ammirazione per quel differente sistema metrico. Ammirai il fatto che i versi presero ad essere scanditi in modo diverso da Chaucer in poi e che non erano tanto le sillabe che andavano contate quanto il numero degli accenti. Poi, fui anche interessato al carattere eroico ed alla filosofia stoica che quella poesia sembrava contenere.

*Visto che la sua poesia presenta una strana alternanza tra strutture tradizionali e forme innovative, potrei domandarle quanto valore attribuisce alle tecniche poetiche più tradizionali quali lo schema della rima, il ritmo, la forma del sonetto?*

Un grandissimo valore! Ho scritto molto in versi liberi fin dall'inizio perché quella era la tendenza principale della poesia moderna. Gran parte dei poeti degli anni Trenta, e vi includo anche Eliot e Pound, scrivevano in versi liberi e ciò rappresentò un'influenza. Ma mi piaceva anche la poesia in rima e ancora oggi ricorro agli schemi tradizionali che ho soprattutto ammirato nella poesia italiana del primo Novecento, tutta basata su quel sottile schema di abili rime. Però non voglio fermarmi ad una sola visione del problema: adotto spesso forme libere ed elastiche perché mi permettono di muovermi verso direzioni inaspettate, pur avvertendo la necessità di risolvere ogni poesia nel modo che le è più congeniale. A volte essa richiede una forma libera, a volte una soluzione metrica rigida, a volte un incontro delle due soluzioni. Mi è sempre andata a genio l'idea che la poesia, come le altre arti, abbia il diritto di esplorare il suo potenziale formale, anche quando va a cacciarsi in un vicolo cieco. Nel sondare regioni inusuali, essa ci riporta alla luce cose che vanno a depositarsi da qualche altra parte. È ciò che accade con la poesia concreta e sonora.

*Ma qual è l'origine di una poesia? Prende forma da un suono, da un ritmo o da una immagine?*

Molto spesso è originata dal senso ritmico di qualcosa che mi frulla per la testa e per il quale non trovo subito una definizione precisa. Può anche essere un'immagine, ma penso che il ritmo sia molto più importante perché, nonostante stia scrivendo in una forma libera e priva di struttura metrica regolare, tendo a prestare la massima attenzione al modo in cui essa si muove ritmicamente da un verso all'altro. Penso che ogni buona poesia debba soddisfare l'orecchio ed è proprio questa musicalità del verso che ci fa capire se una poesia in versi liberi incespica oppure no. Per questo, mentre scrivo, vocalizzo sempre i miei versi e presto attenzione ai loro suoni.

*E cosa mi può dire del periodo di gestazione di una poesia?*

Lo vivo quasi come una cosa fisiologica. Non penso di poter trovare le esatte parole per definire le strane sensazioni che provo ma mi sento disturbato, turbato o preoccupato e divento di cattivo umore verso coloro che mi sono più vicini. È quello il segnale che mi avverte della necessità di produrre una poesia. Qualche volta non conosco neanche ciò che l'ha generata e di cosa dovrà trattare ma scopro spesso che è in relazione non tanto con un'idea ma con una frase o un verso che mi è venuto in mente. Forse è stato generato dal paesaggio, dalla città o dalla gente. Ciò che è più curioso è il fatto che mi si ficca in testa improvvisamente e vigorosamente ed è in stretto rapporto con quella strana sensazione di malcontento che mi impone di mettermi al lavoro per non deludere me stesso. Il processo col quale entro all'interno di una poesia rappresenta una delle grandi ansie della scrittura perché qualcosa mi arriva nella mente senza che l'abbia previsto e sono cosciente che esiste uno strano, invisibile ordine di portarlo a termine.

*Quali sono le sue idee sull'arte e la poesia in particolare? Pensa che quando cerchiamo consolazione o trascendenza nell'arte dobbiamo rimanere scettici sul suo valore?*

Il senso dell'arte deve essere sempre presente. Ciò che desidero fare quando scrivo è produrre qualcosa che mi soddisfi il più possibile come opera d'arte. Forse quella avrà ben poco valore, ma cerco sempre di renderla degna di poter essere fruita in modo che gli altri ricevano qualcosa, magari per un bel pezzo. Non è una schiocchezza e non bisogna averne vergogna. Penso che quando si scrive non ci si renda conto della presenza di un pubblico invisibile. Lo sforzo principale è inteso alla composizione di qualcosa di valido, di ben fatto, ma nel momento in cui mi accorgo che sto scrivendo una poesia contenente delle difficoltà, mi chiedo cosa farne e da quale pubblico verrà letta. Eppure, la cosa non è veramente determinante.

*Stanno pensando a qualche pubblico in particolare?*

No, solo al pubblico in quanto tale, un pubblico che possa apprezzare la poesia. Non scrivo cose oscure o particolarmente difficili anche se di tanto in tanto, quando mi capita, non rifugio dalla complessità. Se sento di andare per il giusto verso perché quello è ciò che voglio, corro i miei rischi. Nel 1986 ho scritto una poesia intitolata «Waking on a Dark Morning» nella quale ho voluto descrivere un uomo nella sua lotta con la veglia in una fredda mattinata invernale, e quello è risultato un processo difficile perché la poesia ha dovuto includere una tecnica e delle immagini piuttosto indefinite. Solo nell'ultima strofa ho inserito un chiarimento di ciò che precedeva, ma non credo che la poesia possa definirsi facile o interessante per tutti.



*Emmett Williams, nell'introdurre l'Antologia di Poesia Concreta da lui curata, dice che questo nuovo tipo di poesia non dava la possibilità di essere parafrasata e richiedeva spesso di essere completata o attivata dal lettore come in una specie di gioco, come la vita stessa. Osservava inoltre che essa era il prodotto del suo tempo e che cercava di conoscere e dire qualcosa dell'attualità del mondo con tecniche ed intuizioni nuove. Lei accetta l'idea che la poesia concreta contiene questo elemento giocoso? E chi, secondo lei, può maggiormente gustarla: il poeta nel comporla o il lettore nell'attuarla?*

Sì, esiste questa componente di gioco, nel senso che c'è un gioco di parole o di lettere e forse anche un gioco di suoni. Ma la speranza è che essa diverta gli altri, perché nell'arte c'è sempre questa voglia di divertire. Forse la poesia concreta diverte più di altre arti ma la cosa importante è che essa ha a che fare con la struttura ed è un valido mezzo per scoprire nuovi modi di strutturare una composizione, modi che non fanno riferimento a nessun altro ordinamento precedente. La poesia diventa quindi un oggetto da contemplare, e sebbene il lettore o l'osservatore ne apprezzano il gioco, l'umorismo, la satira, essa invita a meditare solo sulla sua oggettualità, sul suo essere bella e sorprendente, una vera opera d'arte. Ma, essendo solo fatta per l'occhio e non potendosi leggere ad alta voce, i critici non la considerano una vera forma poetica. Ciò divide il pubblico, divide anche la reazione che il mio pubblico dimostra per ciò che compongo.

*Se andiamo alla ricerca dell'origine della concezione visuale della poesia, scopriamo che le poesie permutazionali dei cabalisti, gli anagrammi dei monaci cristiani, i carmina figurata dei poeti bucolici greci, le poesie-disegno dei Babilonesi, le composizioni di Herbert e Thomas in Inghilterra e i Calligrammes di Apollinaire in Francia hanno sottolineato che vi fu il momento giusto perché ognuno di questi fenomeni trovasse la sua espressione. Saprebbe suggerire alcuni dei motivi per cui la poesia concreta ebbe il suo apice nei tardi anni Cinquanta?*

È difficile dire da dove e come si propagò; dipende da quanto attenta è la sua ricerca nei decenni precedenti. Di sicuro ebbe dei centri di diffusione nella Svizzera di lingua tedesca e a S. Paolo del Brasile. Lei ha menzionato Apollinaire; certo, possiamo risalire alla prima parte del Ventesimo secolo, ma il fatto che molti scrittori furono accomunati da tale fenomeno negli anni Cinquanta mi suggerisce l'idea che ci furono realmente dei rapporti tra questo tipo di poesia e lo sviluppo che ha avuto la tecnologia dei computer dopo la guerra. La combinazione e ricombinazione degli elementi è una prerogativa fondamentale della poesia concreta e di certo gli scrittori svizzeri e tedeschi furono molto influenzati in questa tecnica dalle sperimentazioni tecnologiche, anche se ciò non fu del tutto vero per la poesia sud-americana.

Altri fattori potrebbero collegarsi a ciò che avveniva nelle arti plastiche. Proprio qualche anno prima era scoppiato il fenomeno dell'arte concreta e la scultura di Max Bill in particolare. Ian Hamilton Finlay è molto orgoglioso nel dire che Bill fu quello che dette il via alla poesia concreta, sebbene fosse uno scultore. Ma si ripropone ancora la sua domanda: come quel tipo di arte può innestarsi con quel periodo particolare? Se pensiamo ad essa come al frutto di una situazione post-bellica ci si aspetterebbe qualcosa del tutto differente, qualcosa sullo stile Dada. Invece si è avuta quest'arte che è in parte astratta, in parte giocosa e in parte, come suggerisce qualche critico, legata ad un periodo di neo-modernismo. Ho sempre pensato che un nuovo Modernismo fosse nell'aria, non solo nella poesia ma in ogni campo artistico. L'esplosione della poesia Beat americana deve considerarsi un sintomo di quel rinnovamento poetico in atto.

*Nel saggio sulla poesia concreta «Into the Constellation», lei cita una frase di*

*Eugen Gomringer in cui si dice che «l'intento di questa nuova poesia è quello di riappropriarsi di una funzione organica nella società, ristabilendo così una posizione per il poeta». In che modo lei pensa che la poesia concreta possa restituire al poeta una dimensione sociale?*

L'idea di Finlay era che la poesia potesse diventare una specie di oggetto nella società. Se il termine 'concreta' suggerisce qualcosa di solido ('concrete' in inglese sta per 'cemento') e forse tridimensionale, la poesia sembra poter così uscire dal libro per divenire un oggetto, come accadde per molte delle poesie che Finlay compose in vetro, in legno, in metallo, in cemento. Egli desiderò sempre che i suoi lavori fossero posti all'attenzione della gente comune che avrebbe dovuto ammirarli, come quella sua poesia chiamata «Acrobats» in cui le lettere sono disposte in modo che si abbia l'immagine di una piramide di acrobati arrampicati uno sulle spalle dell'altro. La poesia fu pubblicata su libri e cartoline, persino su un muro vicino ad una scuola perché si voleva che la gente avvertisse il fatto che era stata composta per il loro piacere. Ciò ovviamente non ha avuto un grande riscontro.

*Il suo libro Themes on a Variation contiene una sequenza di poesie intitolata «Unpublished Poems by Creeley». Come mai ha scelto Robert Creeley quale maschera o fonte ispirativa?*

Conosco molto bene la poesia di Creeley e guardo con interesse l'assenza dell'esatto filo logico che dovrebbe collegare i sottili espedienti che lui crea. Così ho voluto utilizzare la sua tecnica dell'indefinitezza per creare una specie di commento su Creeley, un tributo che è anche un attacco. Ho voluto proporre un modo di pensare a Creeley da una nuova angolazione attraverso delle poesie concrete chiamate «Newspoems» perché le immagino ritagliate da un giornale o da una rivista.

*Nel saggio «The Poet and the Particle», prima di discutere la poesia «The Muir» di Robert Garioch, lei suggerisce che il poeta dovrebbe avere il piacere, se non proprio il dovere, di contemplare il campo della scienza. In che modo e quali campi della scienza ha cercato di descrivere nella sua poesia?*

Già a scuola, e poi all'Università, ho cercato di osservare ciò che mi stava intorno. Non ho mai percepito l'esistenza di quella spaccatura tra artista e scienza di cui molto si parla. Oggigiorno devi fronteggiare il problema della specializzazione, della matematica, del lessico tecnico. Ho molto ammirato Hugh MacDiarmid per quella sua volontà di affrontare il problema di inserire parole scientifiche in poesia. Negli anni Cinquanta e Sessanta mi interessava piuttosto introdurre quei temi che mi sembravano pressanti, quali l'astronomia, in parte la biologia, e, solo successivamente, le esplorazioni spaziali cercando però che il contenuto scientifico delle mie poesie fantascientifiche fosse ridotto al minimo, pur dicendoci qualcosa della 'particella'. Sono stato spesso ironico ma non si può ridurre tutto all'ironia. Mi piace parlare e credere in immediate proiezioni in qualche zona del futuro, come avviene in «In Sobieski's Shield», una poesia eroica per quel suo tipico carattere anglosassone, in cui parlo di certe persone calate in una situazione futura di estrema difficoltà con l'intento di parlare dell'umana esperienza e descrivere questi eroi e la loro sopravvivenza.

*Come mai si è cimentato con la traduzione dell'opera di Montale e Quasimodo?*

Inizii quasi per caso quando Donald Carl Ross, un italianista della BBC, nel 1954 o 1955, non ricordo esattamente, mi chiese alcune traduzioni che sarebbero state inserite nelle trasmissioni per il Terzo Programma, oggi Radio 3. Avevo già eseguito, per conto di alcune riviste letterarie, delle traduzioni da poeti italiani; così le utilizzai per quei programmi e me ne servii successivamente per una pubblica-

zione realizzata dalla School of Art dell'Università di Reading, grazie all'interessamento del Professor Luigi Meneghello.

*Pensa di essere arrivato ad una sua personale interpretazione delle poesie?*

Ho cercato di comprendere appieno le poesie che ho tradotto e le traduzioni migliori sono state quelle da autori che mi piacevano e che capivo. Non mi sono cimentato con altri poeti, come per esempio Ungaretti, perché non provavo nulla di particolare per le loro opere. Ricordo che quando lessi Montale per la prima volta la mia ammirazione fu immediata e ciò aiutò molto il mio lavoro.

*Si considera un poeta scozzese che scrive nel Regno Unito o un poeta britannico?*

Un poeta scozzese, naturalmente! Il termine 'britannico' non ha per me grande importanza. Accetto la definizione di 'inglese' o 'irlandese' – per esempio Geoffrey Hill è un poeta inglese come Seamus Heaney è irlandese – perché il Regno Unito, o meglio dis-Unito, ci mette di fronte a questa strana realtà che non giustifica l'uso dell'aggettivo 'britannico' per distinguere un poeta. Ma se la tua opera è di qualche interesse internazionale rimani solamente un poeta, conservando magari un particolare sapore locale. Nel mio caso è stata Glasgow, più che la Scozia, ad ispirare la mia opera.

*Vede qualche possibilità di cambiamento costituzionale per la Scozia?*

Penso sia molto difficile assistere ad un cambiamento a stretto termine. Molti lo desiderano ma quel sentimento non trova espressione in nessuna azione politica. Gli scozzesi votano per il partito Laburista e non ci trovo niente di male, intendiamoci, ma purtroppo anche i laburisti sono oggi degli unionisti, contrariamente a settanta anni fa quando erano a favore di un governo locale che si opponesse alla centralità londinese.

*Pensa di avere convinzioni religiose, etiche o filosofiche che non possono trovare accesso nella sua poesia come affermazioni categoriche?*

Penso che dipenda dalla singola intenzionalità, anche se ritengo che voler postulare le proprie idee in modo ampio e diretto non sempre funziona in poesia. Ho scritto recentemente una sequenza di sonetti dal titolo «What Sort of World Do They Want Anyway» che si muove attraverso delle argomentazioni sulla società moderna. Contiene un tipo di contesto che definirei fantascientifico, e nell'ultimo sonetto uso la frase 'Te Deum' riferendomi alle capsule spaziali in un museo. Nel visitare questi relitti straordinari e malconci si ha l'impressione che essi dicano qualcosa, e così la mia poesia dice che essi sembrano dire qualcosa. È una lode, ma invece di un 'Te Deum' parlerei di un 'Te Hominen'.

*Se lei dovesse passare in rassegna tutta la sua produzione dai primi anni Cinquanta a oggi, saprebbe trovare una nota che la contraddistingue?*

La domanda è difficile visto che ho scritto poesie molto differenti tra loro e, comunque, è sempre molto rischioso giudicare la propria opera dall'interno. Non nascondo però che ho sempre avuto in simpatia quella speranza eroica di cui ho parlato a proposito di «In Sobieski's Shield» e che ritrovo nella poesia anglosassone. Mi piace scrivere di gente immersa in situazioni critiche senza permetterle mai di capitolare: si veda per esempio l'uomo in «In the Snack-bar» o la poesia «The Juggler». Ciò che caratterizza questa gente è l'accettazione dei loro problemi come delle sfide. C'è una sorta di nota stoica che aleggia sopra di loro ma non è affatto disperata, anzi, è piena di speranza.

## Nota Bibliografica

### Poesia

- The Vision of Cathkin Braes*, Glasgow, Maclellan, 1952.  
*The Cape of Good Hope*, Tunbridge Wells, Peter Russel, 1955.  
*The Second Life*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968.  
*Glasgow Sonnets*, West Linton, Castlelaw Press, 1970.  
*Instamatic Poems*, London, Ian MacKelvie, 1972.  
*From Glasgow to Saturn*, Manchester, Carcanet Press, 1973.  
*The New Divan*, Manchester, Carcanet Press, 1977.  
*Poems of Thirty Years*, Manchester, Carcanet Press, 1982.  
*Sonnets from Scotland*, Glasgow, Mariscat Press, 1984.  
*Selected Poems*, Manchester, Carcanet Press, 1985.  
*From the Video Box*, Glasgow, Mariscat Press, 1986.  
*Tales from Limerick Zoo*, Glasgow, Mariscat Press, 1988.  
*Themes on a Variation*, Manchester, Carcanet Press, 1988.  
*Collected Poems*, Manchester, Carcanet Press, 1990.  
*Hold Hands Among the Atoms*, Glasgow, Mariscat Press, 1991.

### Traduzioni

- Beowulf: a verse translation*, Aldington, Kent Hand and Flower Press, 1952.  
*Poems from Eugenio Montale*, Reading, School of Art Publications, 1955.  
*Wi the Haill Voice: 25 poems from Mayakovsky*, Manchester, Carcanet Press, 1972.  
*Rites of Passage: selected translations*, Manchester, Carcanet Press, 1976.

### Prosa

- Essays*, Manchester, Carcanet Press, 1974.  
*Hugh MacDiarmid*, Harlow, Longman, 1976.  
*Crossing the Border: Essays on Scottish Literature*, Manchester, Carcanet Press, 1991.

### Lavori critici sull'opea di Edwin Morgan

- ALEXANDER SCOTT, «Scottish Poetry in the Seventies», *Akros*, no. 28, August 1975;  
ROBIN FULTON, «Two Scottish Poets: Edwin Morgan and Iain Crichton Smith», *Stand*, vol. 10, no. 4, 1969; MICHAEL SCHMIDT, *An Introduction to Fifty Modern British Poets*, London, Pan Books, 1979; ROBIN HAMILTON, «The Poetry of Edwin Morgan: Translator of Reality», *Akros*, no. 43, April 1980 poi in *Science and Psychodrama: The Poetry of Edwin Morgan and David Black*, Frome, Bran's Head Books, 1982; KENNETH WHITE, «Morgan's Range», *Cencrastus*, no. 12, Spring 1983; WALTER PERRIE, «Edwin Morgan», *Chapman*, no. 37, Autumn 1983; GEDDES THOMSON, *The Poetry of Edwin Morgan*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, 1986; JO ALLEN BRADHAM, «Baleful Greetings from Edwin Morgan's

Christmas Card», *College Literature*, vol. 14, no. 1, Winter 1987; ERIK FRYKMAN, «Loneliness in Edwin Morgan's Poetry», in Mackenzie, Lachlan, Tood (a cura di), *In Other words: Transcultural studies presented to Hans Heinrich Meier*, Dordrecht, Foris, 1989; ROBERT CRAWFORD e HAMISH WHYTE (a cura di), *About Edwin Morgan*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990; HAMISH WHYTE, (a cura di), *Nothing Not Giving Messages: Reflections on the Life and Work of Edwin Morgan*, Edinburgh, Polygon, 1990; HAMISH WHYTE e ROBERT CRAWFORD, «Morgan Matters», *Scottish Poetry Library Newsletter*, no. 15, August 1990; *Cencrastus*, no. 38, Winter 1990/91 (numero dedicato a Edwin Morgan).

ZULFIKAR GHOSE, *The Triple Mirror of the Self*, London, Bloomsbury, 1992, pp.vi, 343.

Parlare di Zulfikar Ghose significa parlare di uno scrittore molto interessante, prolifico autore di romanzi ma anche poeta e critico letterario, emblematico esponente del nostro tempo che ha visto in larga scala migrazioni più o meno volontarie di molte genti, di uomini e donne di varie classi sociali e di varie professioni, inclusi gli intellettuali come il celeberrimo Nabokov. Ghose infatti, uno dei tanti protagonisti della diaspora indiana, nato a Sialkot, oggi Pakistan, ma allora parte dell'India britannica, ha studiato a Bombay e poi in Gran Bretagna dove ha cominciato a insegnare per trasferirsi poi negli Stati Uniti, dove è professore di inglese all'Università del Texas. Pur definendosi cittadino britannico ha vissuto in tre continenti mosso da una sorta di *Drang nach Westen*: non a caso la sua autobiografia si intitola *Confessions of a Native - Alien* (1965), storia di un uomo che non si riconosce più in nessun paese.

Se la maggior parte della sua narrativa precedente era ambientata nel Sud-America (che deve conoscere abbastanza bene dato che sua moglie è

un'artista brasiliana), *The Triple Mirror of the Self* mi sembra decisamente più autobiografico, un tentativo di ricostruire la propria identità, partendo dall'io uomo maturo che vive in un villaggio isolato nella foresta amazzonica, attraverso l'esperienza di giovane intellettuale in Gran Bretagna e negli Stati Uniti (dove predomina tuttavia la vicenda della moglie peruviana, a sua volta alla ricerca delle sue radici), e di ragazzo che cresce a Bombay, prima e durante l'ultima guerra. Urim, *the scattered one*, come lo chiamano gli Indios, Shimmers in Inghilterra soprannominato Shimomura da un professore americano, Roshan nella patria d'origine sono lo stesso personaggio che compie un pellegrinaggio a ritroso alla ricerca del suo io profondo, anche se questa ricerca è forse soltanto un'illusione, visto che la sua esistenza, in parte ricordata in prima persona, in parte ricostruita con l'aiuto dei suoi diari e di lettere, in parte raccontata dal narratore onnisciente è segnata dalla continua presenza di ricordi e di desideri, di una realtà vissuta e di una sognata i cui confini sono estremamente labili. Come viene messo in evidenza già nella prima sezione del libro, *The Burial of the Self*, dove l'attacco proditorio al villaggio da

parte di emissari del governo che vogliono sistemare altrove la popolazione fa riemergere nel protagonista il ricordo del massacro di Amitsar da parte del generale inglese Dyer (avvenuto in realtà nel primo dopoguerra), «giving me the impression that I stood upon layers of centuries which were projecting fragmented mirror images of one another through cracks in the humus. Chance excluded me from the massacre, but made me its eternal witness so that the victims appeared before my eyes in an obsessively repetitive re-enactment of their fatal agony» (p.87). Mentre la catena delle Ande dove si conclude la sua vicenda umana in un primo momento gli fa mormorare Horuxtla, il nome della ragazza di cui si era perduto innamorado, ma subito dopo una sorte di eco interiore gli fa ricordare l'Hindu Kush, quell' Hindu Kush che ritroveremo nelle pagine finali del romanzo. Procedendo a ritroso nel passato di Urim nella sezione centrale del libro *Voyager and Pilgrim*, seguiamo le sue vicende di espatriato, in Gran Bretagna e poi negli Stati Uniti ricostruite da Jonathan Pons, studioso americano di Browning, che partendo dal diario manoscritto di Shimmers, da lui ribattezzato Shimomura, e sfruttando lettere della moglie e testimonianze di amici, ne riesce a pubblicare il testo rimasto per ovvie ragioni incompiuto. Compito che lo affascina e lo turba in quanto si rende conto di non riuscire a raggiungere la verità ma soltanto «a succession of conjectures in which the mind weighs speculative fictions» (p.193). Perché la vera immagine di Urim, di un uomo «who might have been real», gli giunge soltanto «in an old Moghul palace, high above the bank of a sacred river in

ther heart of India, where I found myself in a hall of mirrors and suddenly perceived the true identity of my man, knew at last what the story was that I had to tell, the fiction that there was to invent yet of the century that was all but dead and become a memory» (p.194). Se queste pagine, a parte la tragica fine della moglie in Perù causata da un'imboscata di terroristi che speravano eliminare il candidato presidenziale è scritta con una certa ironia soprattutto quando Pons descrive la vita accademica nella piccola università dell'Arizona, che a qualcuno farà ricordare la tradizione del *campus-novel* come il nabokoviano *Pnin*, la sezione più sostanziosa e affascinante mi sembra sia la terza, *Origins of the Self*, in cui l'autore rievoca in terza persona la 'crescita' di Roshan ragazzino musulmano a Bombay negli anni prima e dopo la seconda guerra mondiale, quando l'India passa dal dominio inglese all'indipendenza. Sono pagine deliziose in cui i problemi universali del passaggio dall'infanzia all'adolescenza si inseriscono nel cotesto particolare di un paese pieno di contraddizioni, che deve trovare la sua identità. Roshan è molto bello, è intelligente e proviene da una famiglia benestante; ma ugualmente non gli sarà facile il rapporto con le varie donne di cui si innamora, né quello con la scuola, una scuola di missionari cattolici, in cui viene esposto a culture e civiltà che in parte gli sono estranee, lo annoiano o lo rendono perplesso. Basta pensare alle sue reazioni alle tediosissime lezioni di storia, «nothing but one long torture» (p.291) o all'impatto visivo del cattolicesimo con le sue immagini di una divinità crocifissa, o di una madre vergine col bambino. Né gli è facile comprendere la realtà

del suo paese, in cui convivono non sempre in armonia persone che appartengono a religioni molto diverse, parsi, musulmani e hindu, questi ultimi in particolare ferocemente aggressivi nei riguardi degli altri, i diversi. Infatti, nonostante questa non sia la nota dominante, c'è anche molta violenza, violenza che comincia a farsi sentire negli ultimi anni della dominazione inglese ma che esplose soprattutto quando si giunge all'indipendenza.

Come prevede qualcuno nelle ultime pagine del libro, discutendo sulla situazione politica: «Gandhi's love of peace will create a civil war, Jinnah's love of law will fuel that civil war, and each man's high principles will spawn a race of barbarians» (p.320).

*The Triple Face of the Mirror* è un romanzo complesso, scritto in maniera brillante, visto che Ghose usa magistralmente vari registri, dal monologo interiore, alla prosa elegante dai raffinati riferimenti culturali. E' un libro in cui il tema centrale, la ricerca di identità, il problema del ritorno alle proprie origini, si intreccia con la tradizione indiana del carattere illusorio della realtà, vista come *maya*, appunto apparenza. Perché, come aveva affermato lo stesso autore in un'intervista, a proposito di questo romanzo, non ancora portato a termine, «the three or four parts of the novel are to be a succession of texts in which the *self* appears in a series of disguises, conjectures, appearances (and perhaps, if there is a fourth part, in its reality)» (*The Review of Contemporary Fiction*, Summer 1989, p.121). Scrittore sperimentale, aperto agli influssi della grande tradizione narrativa occidentale, Ghose è riuscito in questo volume a darci una nar-

rativa avvincente, fantastica in parte ma anche solidamente ancorata alla realtà dei contesti, quello amazzonico con le sue piogge e i suoi strani personaggi, quello di un'America nella realtà delle piccole università di provincia, di un Perù sconvolto dalla lotta fra potere centrale e guerriglia, entrambi violenti ed ingiusti, di una Bombay, vero crogiolo di razze e di religioni, non dimenticando cioè da narratore di razza che il suo scopo era quello di scrivere «a story which strains the imagination of the reader and to fill it with a kind of matter that is visually exciting, a vivid imagery that captures the living presence of things» (Ibid., p.152)

Alberta Fabris Grube

GIOVANNI MEO ZILIO, *Estudios hispanoamericanos*. Temas lingüísticos. Roma, Bulzoni editore, 1990, pp. 430.

¡Entrañable coine de la segunda patria! El primer volumen de *Estudios hispanoamericanos* ha aparecido como coronación de los cuarenta años de labor académica del catedrático Giovanni Meo Zilio; en él el propio GMZ se ha vuelto pulcro analista de su largo quehacer científico, ha reunido unos cuarenta trabajos suyos, específicamente lingüísticos, remodelándolos y distribuyéndolos según un criterio temático en siete ámbitos investigativos, que corresponden a siete capítulos por un total de veintidos apartados. El resultado de esta operación se configura como una monografía oportunamente articulada de dialectología iberoamericana o, mejor dicho, como una monografía sobre los dialectos, o variedades lingüísticas, iberoamericanos



afectados por la interferencia italiana.

Los estudios de diferentes manifestaciones idiomáticas, a los que alude el subtítulo «Temas lingüísticos», no podían formar un conjunto misceláneo, ya que todos ellos van dirigidos a la misma problemática de las lenguas en contacto; por eso, el volumen se presenta como un instrumento orgánico para investigaciones futuras, rico en aportes informativos y metodológicos. GMZ vivió esa experiencia de las lenguas en contacto en Uruguay durante la primera década de su carrera académica y, en seguida, se interesó por unas variedades que estaban al margen de los repertorios lingüísticos. Desde entonces, con un conocimiento del fenómeno, emprendió su descripción junto con su análisis sistemático y aquel interés prístino acabó por constituir el hilo investigativo de todos los trabajos ahora reunidos en este tomo.

Nada viene más a propósito para redactar esta ficha bibliográfica que seguir la distribución interna del volumen: lo encabeza la descripción de las interferencias dialectales italianas, septentrionales y meridionales, en el dominio hispanófono de América (cap. 1.1), descripción que pasa a abarcar el contacto ítalo-lusitano en Brasil (cap. 1.2). El examen de las contaminaciones lingüísticas se diferencia tipológicamente, al considerar el autor, tanto a nivel de bilingüismo como de diglosia, aspectos fonéticos (cap. 2), sintáctico-estilísticos (cap. 3) y léxico-semánticos (cap. 4). De un análisis sistemático, específicamente de la diglosia, proceden la gramática de una coine, el *cocoliche* (cap. 5) y las aportaciones al léxico del *lunfardo* rioplatense y de la *gíria* brasileña (cap. 6). En este panorama, geográficamente extenso, de estudios descrip-

tivos y contrastivos, el enfoque sincrónico se funda también en proyecciones retrospectivas; el autor, a menudo, aprovecha datos diacrónicos para aclarar rasgos fonéticos, fenómenos morfo-sintácticos y peculiaridades léxicas (sigo haciendo referencia al cap. 6). Cierra este tomo el estudio curioso de un ámbito lingüístico-semiológico muy peculiar, el sistema comunicativo de los gestos, que GMZ describe e investiga en el trasfondo de la concomitancia expresiva de lenguas diferentes (cap. 7).

¿Mi opinión acerca de este volumen? Además de su solvencia científica, propia de una obra de consulta, no quiero dejar de señalar la sensación de autenticidad y el sesgo humano que de su lectura se desprenden.

Teresa M. Rossi

ALFONSO X EL SABIO, *Astromagia* (Ms. Reg. Lat. 1283<sup>a</sup>), a cura di Alfonso D'Agostino, Napoli, Liguori Editore, 1992, pp. 462.

L'opera tramandata dal manoscritto anepigrafo, acefalo e mutilo Vaticano Reg. Lat. 1283<sup>a</sup> appartiene al *corpus* di produzione alfonsina dedicata alle scienze magiche, astrologiche e divinatorie. Non appaia fuorviante l'utilizzo del termine scienze: categoria dello scibile che in epoca medievale non si legava alla scientificità della sperimentazione, bensì alla verifica osservabile, alle *auctoritates*, alle chiavi interpretative teorematice o allegoriche (dai sogni, agli influssi astrali).

Il testo fino ad oggi oggetto di studi non definitivi trova nell'edizione e nella traduzione proposte da D'Agostino un'ubicazione ben delineata e dunque definitiva all'interno

dell'opera astromagica (mi si consenta mutuare il termine) alfonsina: la ricostruzione del percorso testuale, dei rapporti con le fonti, con le discipline esoteriche, con gli arcani di culture diverse, l'astrologia e la magia mettono in risalto vie più l'importanza dell'osmosi culturale che, partendo dalla tradizione astromagica greca (prima sintesi di equivalenti esperienze orientali: caldei, persiani sasanidi, ecc.) per elaborazioni successive giunge nella Castiglia medievale, scevra di referenze mitologiche, ma ricca per l'apporto dinamico di tradizioni ebraiche ed arabe.

«...Il ms. Reg. Lat. 1283<sup>a</sup> tramanda i resti di una vasta compilazione di astromagia zodiacale e planetaria, patrocinata da Alfonso el Sabio verso la fine degli anni '70, sfruttando e riordinando le parti opportune di opere già scritte per lo stesso re, soprattutto nel suo primo periodo di attività (Picatrix, Raziel, ma anche il seriore Libro de las formas de las imágenes), e attingendo pure ad altre fonti per il momento solo in parte chiarite (di certo la Grande Introduzione di Albumasar.» (*Astromagia*, pagg. 24-25).

L'analisi e la rassegna delle fonti dirette – l'*Astromagia* è opera miscelanea e compilativa – sono minuziose e scientifiche. L'autore porta a compimento gli «studi aurorali» realizzati a suo tempo da Aby Warburg e Antonio Garcia Solalinde e stabilisce gli esatti rapporti tra l'opera alfonsina e le sue fonti, senza tralasciare i problemi testuali e filologici legati alla natura traduttoria del testo e della sua tradizione a esemplare unico.

L'opera è divisa dall'editore in sei libri: I. Pseudo-Pitágoras, Libro de los paranatellonta; II. Libro de los decanos; III. Libro de la luna; IV. Pseudo-Aristóteles, Libro de las imá-

gines de los doce signos; V. Libro de Marte; VI. Libro de Mercurio.

Nella ricostruzione della rete di rapporti testuali assume un ruolo di primaria importanza la *Ghāyāt al-hakīm* (*Lo scopo del saggio*), manuale magico-astrologico su sfondo filosofico ellenistico erroneamente attribuito a Abu 'l Qāsim Maslama Ibn Ahmad al-Maġgrīṭī, astronomo dell'XI sec., che fu tradotto in castigliano su incarico di Alfonso X tra il 1256 ed il 1258, forse da Yehuda ben Moshè, e poi – seguendo la tradizione dello *scriptorium* alfonsino – in latino. Entrambi i testi sono passati alla traduzione con la denominazione di *Liber Picatrix* (D'Agostino distingue opportunamente tra *hispanus* e *latinus*): ma mentre l'*hispanus* è andato perduto, il *latinus* presenta delle varianti rispetto alla *Ghāyāt*: tradotto in seguito in molte lingue godette di una diffusione notevole in Europa dal XV al XVIII secolo, meritandosi elogi o inappellabili censure.

Solalinde riteneva che il *Reginense* rappresentasse grosso modo il *Picatrix hispanus*, mentre l'editore dimostra che ne è tributario per un limitato numero di passi, inseriti in contesti diversi, condividendo con l'*hispanus* le varianti rispetto al testo arabo.

Parimenti dettagliata ed avvincente per relazioni inaspettate o opportunamente verificate appare l'analisi delle singole parti di testo ed il rapporto con la tradizione e le fonti: i contatti o la dipendenza con testi quali l'*Introductorium magnum in astrologiam* di Albumasar (*summa* della rappresentazione e descrizione dei decani, ripartiti secondo le tradizioni persiana, indiana e greca), e gli alfonsini *Lapidario*, *Libro della ochava espera*, *Libro de las formas e de las*

*imágenes* dimostrano la dipendenza del Reginense da veicoli diffusivi dell'astrologia *classica* e contribuiscono alla determinazione della data di realizzazione (ca. 1270).

A questi si aggiunga poi l'apporto dell'ebraico *Libro di Raziel* – che Alfonso X fece tradurre al castigliano, autore materiale della traduzione forse fu Juan De Aspa, intorno al 1259 – a cui il Reginense deve abbondanti materiali che compongono il V Libro (*Libro di Marte*).

Seppur qui sommariamente tracciata, a discapito della ricca e sistematica documentazione offerta nell'introduzione da D'Agostino, la serie di connessioni letterarie e culturali dimostra l'originalità compilativa del Reginense, a cui comunque il filologo riconosce un'unità compositiva che si mantiene in ultima istanza per la maggior attenzione al lato pratico dell'astromagia, piuttosto che ai supporti teorici, il tutto nello sfondo di una teoria della gran catena dell'essere (unità cosmica e simpatia universale) legata alla dottrina dell'*anima mundi*: come ben sottolinea l'editore «depositi platonici e neoplatonici ed elementi aristotelici convivono, nell'Astromagia così come nelle Ghayat, con spunti di misticismo gnostico in una globale visione ermetica della natura e del mondo.» (*Astromagia*, pag. 54).

Tale riflessione forse potrebbe aprire la strada per ulteriori percorsi nella misconosciuta, benché pericolosa, area di contatto tra lo gnosticismo e altre eresie dualistiche di matrice orientale, rapporti a tutt'oggi non sondati nel loro effettivo diffondersi nei secoli XI-XIII.

La visione simpatica trova il suo elemento di raccordo nel talismano, sulla cui natura ed efficacia, D'Ago-

stino accentra la propria attenzione: il talismano è figlio del pianeta, dunque la difesa dell'ortodossia della tecnica talismanica diventa difesa della magia stessa: chi agisce in quest'arte dovrà inoltre avere una rigorosa preparazione ascetica.

Ed è per stabilire questo equilibrio nell'operatore e nella sua *ars* che nell'*Astromagia* trovano largo spazio minuziose descrizioni di operazioni preliminari, di procedimenti, di scelte di materiali ed ingredienti, ecc... cui spesso va aggiunto un raffinato meraviglioso pratico, felice espressione utilizzata dall'autore per indicare l'elemento fantastico delle concezioni magico-astrologica.

Tralasciando la ricca ultima parte di introduzione dedicata all'illustrazione delle pregevoli miniature che accompagnano il testo e di cui il volume offre delle ottime riproduzioni in bianco e nero, vorrei concludere sottolineando altri meriti notevoli dell'opera che contribuiscono oltretutto a favorire l'iniziazione al mondo astromagico alfonsino del profano, vale a dire l'ottimo criterio di trascrizione proposto che mai forza il testo salvando l'autenticità della variazione e della non-normalizzazione della lingua medievale e la rigorosità del metodo filologico applicato al testimone unico che per presentarsi spesso come traduzione ha permesso l'intervento mendatorio dell'editore lì dove l'errore sia sorto nel corso della tradizione, stante l'impossibilità di discernere tra corrotte appartenenti, all'esemplare dell'opera tradotta e «abbagli» di traduzione. La bella traduzione in italiano del testo del Reginense rappresenta da ultimo il veicolo più prezioso di divulgazione offerto dall'editore a quest'opera alfonsina affinché di fatto raggiunga il meritato livello di diffu-

sione quale testo esemplare della ricca produzione astromagica medievale europea. La fruizione del testo castigliano già di per sè coadiuvata da un robusto apporto esegetico composto di note filologiche, lessicali, astrologiche, filosofiche trova naturale ed immediato riscontro nella traduzione realizzata in un italiano speculare, ma non di pedissequa imitazione del castigliano alfonsino.

L'*Astromagia* mi pare opera di grande respiro intellettuale, giunta a decisivi risultati filologico-letterari, la cui briosità insiste nella straordinaria continuità del fascino esercitato dalle scienze occulte e divinatorie attraverso molteplici tradizioni testuali in reciproco contatto.

Disse Tolomeo: «È naturale seminare in base all'ora e alla stagione, e ogni buon seminatore deve osservare l'ora e la stagione della semina; parimente è naturale raccogliere secondo l'utilità della cosa che è seminata in una stagione si raccoglie in un'altra, vale a dire che le cose si devono cogliere quando son giunte a maturazione completa» (*Astromagia*, pag. 145.)

Andrea Zinato

ALESSANDRA CONTENTI, *Esercizi di nostalgia. La Roma sparita di Marion F. Crawford*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992, pp. 235.

Bene ha fatto Alessandra Contenti a coronare il lavoro di molti anni di ricerca pubblicando questo bel volume dal titolo accattivante su Marion Crawford, prolifico autore di romanzi di successo, privilegiando il suo aspetto di scrittore 'romano' che ha ambientato un terzo delle sue opere nella città che nella seconda metà

dell'Ottocento vide la fine di un regno millenario e l'inizio di una nuova vita come capitale dello stato italiano.

Destino curioso questo di Crawford, nato e vissuto per lo più in Italia, a Roma e a Sorrento, che verso i trent'anni comincia a scrivere. Avendo scoperto con *Mr Isaacs*, romanzo ispiratogli dalla sua esperienza in India, che questa attività gli riusciva bene e poteva diventare fonte di reddito, vi si dedicò con impegno e disciplina, sfornando nel corso degli anni una quarantina di libri che gli procurarono fama e ricchezza e anche l'invidia di scrittori più difficili quali Henry James, meno favoriti dal successo. Come spesso accade, la situazione mutò radicalmente dopo la sua morte; mentre di Henry James continua ad occuparsi la critica e i suoi testi hanno trovato un loro pubblico, quelli di Crawford sono completamente scomparsi di scena. A parte gli studi di Alessandra Contenti infatti sembra che solo di recente un critico americano William Vance gli abbia dedicato alcune pagine nel suo magistrale *America's Rome*, sottolineandone appunto la caratteristica principale che ne costituisce i pregi ed i limiti, quella di aver prodotto «hybrid works in which popular romantic formulas are worked out in a realistically specified time and place.» (*America's Rome*, New Haven and London, 1989, vol. II, p. 228).

In questo senso allora, e qui sta il punto essenziale del testo italiano che abbiamo di fronte, i suoi romanzi d'ambiente romano potrebbero essere riscoperti come straordinaria testimonianza di un periodo storicamente e socialmente di grande interesse, gli ultimi anni della città papale e quelli della ricostruzione e della speculazione edilizia sotto il dominio dei Savoia.

Meno complessi di un *Marble Faun* o di un *Roderick Hudson* sono tuttavia un bellissimo esempio del ruolo che Roma, rievocata con nostalgia o impietosamente descritta, ha continuato e forse continua ad avere. Perché, come scrive la Contenti

L'occhio estraniato da apolide di Crawford e la mentalità da storico della contemporaneità, sommati alla sua particolare posizione sociale, gli permettevano di osservare molto da vicino e di descrivere ai suoi lettori quella società e quell'epoca come un antropologo che scoprisse una perduta Atlantide, dove una casta principesca sopravvissuta ai mutamenti della storia conduceva la sua vita quotidiana secondo un costume fastoso, legato a un rituale complicato e non del tutto comprensibile. (p. 159)

I protagonisti di queste sue opere, non a caso pubblicizzate dal suo editore Macmillan come «novels of Roman social life» sono per lo più romani, ispiratogli da personaggi reali che aveva avuto modo di conoscere personalmente. Crawford infatti, nato nel 1854 a Bagni di Lucca, rinomato luogo di villeggiatura del tempo, aveva trascorso la prima infanzia nell'incantevole villa Negroni con i suoi ampi giardini situata tra le mura di Porta Pia e le terme di Diocleziano, poi distrutta, come lamentava Gregorovius, per fare spazio alla prima stazione ferroviaria. Successivamente, dopo la morte del padre scultore, era passato a Palazzo Odescalchi in Piazza Ss. Apostoli. Non solo ma, a differenza della maggior parte degli stranieri che di italiani conoscevano solo camerieri e vetturini, egli aveva ottime frequentazioni con la nobiltà: da bambino aveva giocato con i principi Massimo, era amico di Giovanni Borghese e di Vittoria Colonna che gli ispirerà Corona d'Arandente, l'eroina del fortunatissimo *Saracinesca*. Particolarmente interessante nel volume

dedicatogli mi sembra la parte centrale non a caso intitolata «La topografia del rimpianto», divisa in vari capitoli dedicati ai 'luoghi' dei suoi romanzi, strade del centro storico prima dei nefasti sventramenti di Roma capitale, osterie, qualche edificio monumentale visto che se S. Pietro, il Colosseo, comunissimi punti di riferimento per i turisti, non lo erano altrettanto per chi vi viveva quotidianamente, ma soprattutto palazzi, quelli dei Saracinesca o dei Conti. Erano immense costruzioni fredde e inospitali, animate solo occasionalmente da feste sontuose, in cui si viveva in realtà in maniera spartana visto che la nobiltà doveva il più delle volte limitarsi a mantenere le apparenze, non avendo i mezzi per vivere una vita dispendiosa a livello quotidiano. Si trattava di un'aristocrazia irrigidita nelle convenzioni e in stanchi rituali, incapace di uscire dagli schemi di una tradizione consolidata ma sorpassata dagli eventi, bonaria ma ignorante e quindi non in grado di inserirsi nel mondo moderno come tenterà con risultati disastrosi Don Orsino, protagonista dell'ultimo volume della trilogia dei Saracinesca, quando vediamo esplodere nella nuova Roma la febbre edilizia che comportò clamorosi fallimenti e il primo colossale degrado del tessuto urbano:

La vecchia Roma è scomparsa, le strade anguste sono diventate larghe arterie, il quartiere ebraico è un polveroso lotto edificabile, la fontana di Ponte Sisto è stata spazzata via, ed uno ad uno i poderosi pini di Villa Ludovisi sono caduti sotto i colpi dell'ascia e nel luogo di quel giardino incantato è sorto un quartiere mediocre e spopolato. (p. 136)

*Esercizi di nostalgia* è insomma un libro piacevole che mi auguro possa riavvicinare qualcuno all'opera di

questo scrittore, non di primissimo piano certo, ma serio ed onesto come può esserlo un artigiano che conosce bene il suo mestiere e non si permetterebbe sciatterie o voler fare del nuovo a tutti i costi. Nelle conclusioni Alessandra Contenti individua un possibile filone che collega la narrativa di Crawford capace di unire «romance e realtà nelle proporzioni giuste» con quella dei *best-sellers* odierni, dei Michener, degli Irving Stone. Ma nello scrittore americano di fine secolo e nella sua ricostruzione puntuale e partecipe degli ambienti romani della seconda metà dell'Ottocento, c'è qualcosa di più – non solo l'impegno documentario, la ricerca

approfondita, ma la passione e l'impegno di chi aveva vissuto in quegli anni e in quella società, rimanendovi affascinato e dubbioso quindi sulla vera natura delle trasformazioni in corso. Poiché essendo uno straniero era meno implicato nelle questioni politiche, era meno emotivamente coinvolto e poteva quindi permettersi di osservare e di conservare per chi in epoche successive si fosse dato la briga di leggerlo il ricordo di luoghi e persone affascinanti anche perché destinati a rimanere travolti dalla marcia inevitabile, forse giusta, ma certamente tutt'altro che perfetta del progresso.

Alberta Fabris Grube

## ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della facoltà di Lingue e letterature straniere  
dell'Università degli Studi di Venezia

1962	I		}	Mursia editore via Tadino, 29 20100 Milano
1963	II			
1964	III			
1965	IV			
1966	V			
1967	VI			
1968	VII	1,2		
1969	VIII	1,2		
1970	IX	1,2,3* (s. or. 1)		
1971	X	1-2,3 (s. or. 2)		
1972	XI	1,2,3 (s. or. 3)	}	Paideia editrice via Corsica, 130 25125 Brescia
1973	XII	1,2,3 (s. or. 4), 4		
1974	XIII	1,2,3 (s. or. 5)		
1975	XIV	1-2,3 (s. or. 6), 4		
1976	XV	1,2,3 (s. or. 7), 4		
1977	XVI	1,2,3 (s. or. 8), 4		
1978	XVII	1,2,3 (s. or. 9), 4		
1979	XVIII	3 (s. or. 10)		
1980	XIX	1,2,3 (s. or. 11)		
1981	XX	1,2,3 (s. or. 12)		
1982	XXI	1-2,3 (s. or. 13)		
1983	XXII	1-2,3 (s. or. 14)		
1984	XXIII	1,2,3 (s. or. 15)		
1985	XXIV	1,2,3 (s. or. 16)		
1986	XXV	1,2,3 (s. or. 17)		
1987	XXVI	1-2,3 (s. or. 18)		
1988	XXVII	1-2,3 (s. or. 19), 4		
1989	XXVIII	1-2,3 (s. or. 20), 4		
1990	XXIX	1-2,3 (s. or. 21)		
1991	XXX	1-2,3 (s. or. 22)		
1992	XXXI	1-2,3 (s. or. 23)		
1993	XXXII	1-2,3 (s. or. 24)		

Note:\* = esaurito. I voll. 1 e 2 si riferiscono alla serie occidentale; il vol. 3 si riferisce alla serie orientale. I voll. 1 e 2 dell'annata XVIII (1979) non sono mai stati pubblicati. I voll. indicati con il n. 4 contengono saggi monografici. I voll. arretrati della serie occidentale sono disponibili sia presso gli editori sia presso la Biblioteca Generale dell'Università di Venezia, Dorsoduro 3199 (Ca' Bernardo), 30123 Venezia, tel. 041/5232463. 5287523. I volumi arretrati della serie orientale sono disponibili sia presso gli editori sia presso il dipartimento di Studi eurasiatici dell'Università di Venezia, San Polo 2035 (Palazzo Cappello), 30125 Venezia, tel. 041/5287220, 5282687.